

Zbigniew Herbert

BARBARZYŃCA
W
OGRODZIE

Od autora

Czym jest ta książka w moim pojęciu? Zbiorem szkiców. Sprawozdaniem z podróży.

Pierwsza podróż realna po miastach, muzeach i ruinach. Druga — poprzez książki dotyczące widzianych miejsc. Te dwa widzenia, czy dwie metody, przeplatają się ze sobą.

Nie wybrałem łatwiejszej formy — impresyjnego dziennika, gdyż w końcu prowadziłyby to do litanii przymiotników i estetycznej egzaltacji. Sądziłem, że należy przekazać pewien zasób wiadomości o odległych cywilizacjach, a że nie jestem fachowcem, ale amatorem, zrezygnowałem ze wszystkich uroków erudycji: bibliografii, przypisów, indeksów. Zamierzałem bowiem napisać książkę do czytania, a nie do naukowych studiów. W sztuce interesuje mnie ponadczasowa wartość dzieła (wieczność Piero della Francesca), jego techniczna struktura (jak kładziony jest kamień na kamień w gotyckiej katedrze) oraz związek z historią. Ponieważ większość stron poświęcona jest średniowieczu, zdecydowałem się włączyć dwa szkice historyczne: o albigensach i templariuszach, które mówią o zamęcie i wściekłości epoki.

Gdybym miał wybrać motto dla całej książki, przepisałbym takie zdanie Malraux:

„Tegoż wieczoru, kiedy Rembrandt jeszcze rysuje — wszystkie sławne Cienie i cienie rysowników jaskiniowych śledzą spojrzeniem wahającą się dłoń, która przygotowuje im nowe trwanie poza śmierć lub nowy ich sen”.

Lascaux

Si Altamira est la capitale de l'art pariétal Lascaux en est Versailles.

Henri Breuil

Lascaux nie widnieje na żadnej oficjalnej mapie. Można powiedzieć, że nie istnieje w każdym razie w tym sensie, w jakim istnieje Londyn czy Radom. Trzeba było zasięgnąć języka w paryskim Muzeum Człowieka, aby dowiedzieć się, gdzie to właściwie jest.

Pojechałem tam wczesną wiosną. Dolina Wezery wstawała właśnie w swojej świeżej, nie dokończonyj zieleni. Fragmenty pejzażu widziane z okna autobusu przypominały płótna Bissiere'a. Siatka czułej zieleni.

Montignac. Miasteczko, w którym nie ma nic do obejrzenia poza tablicą pamiątkową ku czci zasłużonej akuszerki:

lei uecut Madame Marie Martel — sage-femme — officier d'Academie. Sa vie... c'etait faire du bien. Sa joie... accomplir son deuoir.

Nie można piękniej.

Śniadanie w małej restauracji, ale co za śniadanie! Omlet z truflami. Trufle należą do historii ludzkich szaleństw, a zatem do historii sztuki. Więc słówko o truflach.

Jest to rodzaj grzyba podziemnego, pasożytującego na korzeniach innych roślin, z których czerpie soki. Do wykrywania go używa się psów lub prosiaków, odznaczających się, jak wiadomo, doskonałym węchem. Także pewien rodzaj muszek daje sygnały, gdzie znajdują się te gastronomiczne skarby.

Trufle mają na rynku bardzo wysoką cenę, toteż mieszkańcy pobliskich okolic ulegli istnej gorączce poszukiwań. Ryto ziemię, niszczone lasy, które stoją teraz żałośnie suche. Całe połacie ziemi dotknięte zostały klęską nieurodzaju, grzyb bowiem wydziela trującą substancję, uniemożliwiającą vegetację. A przy tym jest bardzo chimeryczny i znacznie trudniejszy do hodowli niż pieczarki.

Wszelako omlet z truflami jest znakomity, a ich zapachu, bo smaku właściwie nie mają, nie da się z niczym porównać. Zupełnie jak Tuwimowa rezeda.

Z Montignac idzie się autostradą, która wznosi się, zatacza łuk, zagłębia w las i nagle urywa. Parking. Budka z coca-colą i kolorowymi widokówkami. Tych, którzy nie chcą kontentować się reprodukcjami, wprowadza się do czegoś w rodzaju zagrody, a potem do obetonowanego podziemia przypominającego bunkier. Zamykają się metalowe jak w skarbcach zawory i jakąś chwilę stoi się w mroku oczekując na wtajemniczenie. Wreszcie drugie drzwi, prowadzące do wnętrza, otwierają się. Jesteśmy w grotcie.

Zimne światło elektryczne jest obrzydliwe i można sobie wyobrazić, czym była jaskinia w La-scaux, gdy żywe światło pochodni i kaganków wprawiało w ruch stada byków, bizonów i jeleni malowanych na ścianach i sklepieniu. I do tego

głos przewodnika dukającego objaśnienia. Jest to głos sierżanta, który czyta Pismo święte.

Kolory: czerń, brąz, ochra, czerwień cynobrowa, karmazynowa, malwa i biel wapiennych skał. Są tak żywe i świeże, jak na żadnym z renesansowych fresków. Kolory ziemi, krwi i sadzy.

Wizerunki zwierząt widziane przeważnie z profilu, uchwycone są w ruchu i rysowane z ogromnym rozmachem, a jednocześnie z czułością, niczym ciepłe kobiety Modiglianiego. Całość z pozoru bezładna, jakby to wszystko malowane było w pośpiechu przez szalonego geniusza, techniką filmową, pełną zbliżeń i dalekich planów. A przy tym ma zwartą, panoramiczną kompozycję, chociaż wszystko przemawia za tym, że artyści z Lascaux kpili sobie z reguł. Poszczególne wizerunki są różnych wymiarów; od kilkudziesięciu centymetrów do ponad pięciu metrów. Nie brak także palimpsestów, to jest malowideł nałożonych jedno na drugie, słowem, klasyczny bałagan, który sprawia jednak wrażenie harmonii.

Pierwsza sala, zwana salą byków, ma piękne naturalne sklepienie jakby z zastygłych chmur. Szeroka na metrów dziesięć, długa na metrów trzydzieści, może pomieścić sto osób. Zwierzyńiec La-scaux otwiera wizerunek dwurożca.

Fantastyczny ten stwór o potężnym ciele, krótkiej szyi, małej, przypominającej nosorożca głowie, z której wyrastają dwa ogromne proste rogi, niepodobny jest do żadnego z żyjących ani kopalnych zwierząt. Jego tajemnicza obecność zaraz na wstępie mówi nam, że nie będziemy oglądali atlasu historii naturalnej, ale jesteśmy w miejscu kultu, zaklęć i magii. Prehistorycy są zgodni co do tego, że grotta w Lascaux nie była jaskinią mieszkalną,

ale sanktuarium, podziemną Kaplicą Sykstyńską naszych praocjów.

Rzeka Wezera wije się wśród wapiennych wzgórz porośniętych lasem. W jej dolnym biegu, zanim połączy się z rzeką Dordogne, odkryto największą ilość grot zamieszkałych przez człowieka paleolitycznego. Jego szkielet odkryty w Cro-Magnon podobny jest do szkieletu człowieka współczesnego. Cromagnonczyk pochodził prawdopodobnie z Azji, i po ostatnim zlodowaceniu, czyli około trzydziestu do czterdziestu tysięcy lat przed naszą erą, rozpoczął szturm na Europę. Wytępił bezlitośnie niżej stojącego na drabinie gatunków człowieka neandertalskiego, zajął jego jaskinie i łowiska. Historia ludzkości rozpoczęła się pod gwiazdą Kaina.

Południowa Francja i północna Hiszpania były terenem, na którym nowy zdobywca, *Homo Sapiens*, stworzył cywilizację nazwaną przez prehistoryków frankokantabryjską. Przypada ona na okres młodszego paleolitu, zwanego także epoką reniferów. Okolice Lascaux, i to już od średniego paleolitu, były prawdziwą Ziemią Obiecaną, nie tyle płynącą mlekiem i miodem, ile gorącą krwią zwierząt. Tak jak później miasta powstawały na przecięciu dróg handlowych, w epoce kamiennej osady ludzkie skupiały się na szlakach czworonogów. Co wiosnę stada reniferów, dzikich koni, krów, byków, bizonów i nosorożców szły przez te ziemie ku zielonym pastwiskom Owernii. Tajemnicza regularność i błogosławiony brak pamięci zwierząt, które co roku podążały tą samą drogą ku pewnej masakrze, były dla człowieka paleolitycznego takim samym cudem jak dla starożytnych Egipcjan wylew Nilu.

Ze ścian groty Lascaux

odczytać można potężną suplikację, aby ten porządek świata trwał wiecznie.

Dlatego zapewne malarze groty są największymi animalistami wszystkich czasów. Dla nich zwierzę nie było tak jak dla Holendrów fragmentem łagodnego pejzażu pasterskiej Arkadii, ale widzieli je błyskawicznie, w dramatycznym popłochu, żywe, ale oznaczone już śmiercią. Ich oko nie kontempluje przedmiotu, ale z precyzją mordercy doskonałego pęta go w sidła czarnego konturu.

Pierwsza sala, która była prawdopodobnie miejscem ceremonii magii myśliwskiej (przychodzili tu z kamiennymi lampkami na swoje krzykliwe obrzędy), zawdzięcza swoją nazwę czterem wielkim bykom, z których największy ma pięć i pół metra długości. Te wspaniałe zwierzęta dominują nad stadem sylwetkowo malowanych koni i kruchych jeleni o fantastycznych rogach. Ich potężny galop rozsada podziemia. W rozdętych nozdrzach skroplony chrapliwy oddech.

Sala przechodzi w wąski korytarz bez wyjścia. Panuje tu, jak mówią Francuzi, *l'heureux desordre des figures*. Czerwone krowy, małe dziecinne koniki, kozły cwałują w różnych kierunkach w nieopisanym zamęciu. Przewrócony na grzbiet koń z kopytami wyciągniętymi w wapienne niebo jest świadectwem myśliwskiego procederu, uprawianego jeszcze obecnie przez prymitywne myśliwskie szczepy: ogniem i krzykiem gnane zwierzęta, w kierunku urwistej skały, spadają zabijając się.

Jednym z najpiękniejszych portretów zwierzęcych, i to nie tylko sztuki paleolitycznej, ale wszystkich czasów, jest tak zwany koń chiński.

Nazwa nie oznacza rasy; wyraża hołd złożony rysunkowej perfekcji mistrza z Lascaux. Czarny, miękki kontur, nasycający się i zanikający, stanowi nie tylko obrys, ale modeluje masę ciała. Krótka jak u koni cyrkowych grzywa, rozpędzone, dudniące kopyta. Ochra nie wypełnia całego ciała, brzuch i nogi są białe.

Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis — inwentarz elementów, bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy. Więc chciałoby się powiedzieć tyle: „Był sobie raz piękny koń z Lascaux”.

Jak pogodzić tę wyrefinowaną sztukę z brutalną praktyką prehistorycznych myśliwych? Jak zgodzić się ze strzałami przesywającymi ciało zwierzęcia — imaginacyjnym mordem artysty?

Ludy myśliwskie, żyjące na Syberii przed rewolucją, bytowały w podobnych warunkach jak człowiek z epoki reniferów. Lot-Falck w książce *Les rites de chasse chez les peuples siberiens* pisze: „Myśliwy traktował zwierzę jak istotę co najmniej równą sobie. Widząc, że tak samo jak on poluje, aby się żywić, sądził, że ma także ten sam model społecznej organizacji. Wyższość człowieka manifestuje się jedynie w dziedzinie technicznej, dzięki wprowadzeniu narzędzi; w dziedzinie magicznej człowiek przypisuje zwierzęciu siłę nie mniejszą niż jego własna. Z drugiej strony, zwierzę stoi wyżej od człowieka z jednego lub wielu względów: dzięki swojej sile fizycznej, zwinności, doskonałości słuchu i powonienia — a więc wszystkich zalet cenionych przez myśliwych. W dziedzinie duchowej przyznaje mu jeszcze więcej wartości...”

Zwierzę ma bardziej bezpośredni związek z tym, co boskie, jest bliższe siłom przyrody, które się w nie wcielają”.

To jeszcze jest od biedy zrozumiałe dla człowieka współczesnego. Przepaście paleopsychologii zaczynają się tam, gdzie mowa jest o związku mordercy z ofiarą: „Śmierć zwierzęcia zależy przynajmniej częściowo od niego samego: aby mogło zostać zabite, musi wyrazić swoją zgodę, musi wejść w układ ze swoim mordercą. Dlatego myśliwy czuwa nad zwierzęciem i zależy mu bardzo na zadziernięciu z nim jak najlepszych stosunków. Jeśli renifer nie kocha myśliwego, nie da mu się zabić”. Tak więc naszym grzechem pierworodnym i naszą siłą jest hipokryzja. Tylko zachłanna śmiercionośna miłość potrafi wytłumaczyć czar bestiariusz Lascaux.

Na prawo od wielkiej sali wąski koci korytarz prowadzi do części zwanej nawą i absydą. Na lewej ścianie wielka czarna krowa przyciąga uwagę — nie tylko doskonałością rysunku, ale z powodu dwu tajemniczych i wyraźnie widocznych znaków, jakie znajdują się pod jej kopytami. Nie są to jedyne znaki, przed którymi stajemy bezradni. Znaczenie strzał przeszywających zwierzęta jest dla nas jasne, gdyż ta praktyka magiczna — zabijanie obrazu — znana była średniowiecznym czarownicom, szeroko praktykowana na renesansowych dworach, a nawet dotrwała do naszych nacjonalistycznych czasów. Ale czymże są owe czworokąty z szachownicą kolorów, które znajdujemy pod kopytami czarnej krowy? *L'abbe Breuil*, papież prehi sto ryków, znakomity znawca nie tylko jaskini Lascaux, widzi w nich znaki klanów myśliwskich, dalekie źródła herbów. Wysuwano także hipotezę, że są to modele pułapek na zwierzęta; inni zaś dopatrują się w nich wzorów szłaśców. Dla Raymonda Vaufreya są to po prostu malowane okrycia zrobione ze skór, jakie i dziś spotyka się w Rodezji. Każdy z tych domysłów jest prawdopodobny, lecz żaden nie pewny. Nie potrafimy także zinterpretować innych prostych znaków: kropek, kresek, kwadratów i kół, zarysów figur geometrycznych, jakie znajdują się w innych jaskiniach, jak na przykład Castillo w Hiszpanii. Niektórzy uczeni wysuwają nieśmiało przypuszczenia, że są to pierwsze próby pisma. Tak więc tylko konkretne obrazy mówią do nas. Wśród chrapliwych oddechów galopujących zwierząt z Lascaux geometryczne znaki milczą i będą milczały może już zawsze. Naszą wiedzę o praszczurze modeluje gwałtowny krzyk i grobowa cisza.

Po lewej stronie nawy piękny fryz jeleni. Artysta przedstawił tylko szyje, głowy i rogi, tak że zdają się płynąć rzeką ku ukrytym w zaroślach myśliwym.

Kompozycją o nieporównanej ekspresji, wobec której wszystkie gwałtowności współczesnych mistrzów wydają się dziecinne, są dwa smoliste bizona, zwrócone do siebie zadami. Lewy ma jakby zdartą na grzbiecie skórę odsłaniającą mięso. Głowy podniesione, sierść zjeżona, przednie kopyta podskakujące w pędzie. Jest to malowidło eksplodujące ciemną i ślepią potęgą. Nawet tauromachie Goyi są zaledwie słabym echem tej pasji.

Absyda prowadzi do zagłębiającej się czeluści, zwanej szybem, na spotkanie tajemnicy tajemnic. Jest to scena, a raczej dramat i, jak przystało na dramat antyczny, rozgrywa się między skąpą ilością bohaterów: bizon przekłuty oszczepem, le-

żący człowiek, ptak i niewyraźny w zarysie odchodzący nosorożec. Bizon stoi profilem, ale ma odwróconą ku widzowi głowę. Z brzucha wypływają wnętrzności. Człowiek, potraktowany schematycznie jak na rysunkach dzieci, ma ptasią głowę zakończoną prostym dziobem, rozrzucone czteropalczone ręce i sztywno wyciągnięte nogi. Ptak jakby wycięty z kartonu i umieszczony na patyku prostej linii. Całość rysowana grubą, czarną krechą, nie wypełniona kolorem, tylko złotą ochrą tła odbiega swą surową, jakby niezdarną fakturą od malowideł wielkiej sali czy absydy. A mimo to przyciąga uwagę prehistoryków, nie tyle ze względów artystycznych, ile dla ikonograficznej wymowy.

Cała sztuka frankokantabryjska jest bez mała sztuką nieanegdotyczną. Aby skomponować scenę polowania, konieczne jest wyobrażenie człowieka. Znamy wprawdzie ryty twarzy i figurki ludzkie, ale w malarstwie paleolitycznym człowiek jest właściwie nieobecny.

Uabbe Breuil widzi w scenie z szybu rodzaj tablicy upamiętniającej śmiertelny wypadek w czasie polowania. Bizon zabił człowieka, ale śmiertelna rana tego zwierzęcia jest, być może, dziełem nosorożca, który przyłączył się do pojedynku. Dzida rzucona w grzbiet bizona — supo- nuje dalej uczony — nie mogła spowodować tak szerokiego rozdarcia jamy brzusznej, przyczyną tego stał się może prosty przyrząd do miotania kamieni, którego niewyraźny zarys widoczny jest pod nogami zwierza. Wreszcie ów ptak malowany schematycznie, bez nóg prawie i bez dzioba, jest dla Breuila rodzajem słupa cementarnego, używanego dzisiaj jeszcze przez Eskimosów z Alaski.

Nie jest to jedyna egzegeza, a że prehisto-rykom wydawała się zbyt prosta, puścili wodze fantazji.

Jedno wyjaśnienie wydaje się interesujące i godne streszczenia.

Autorem jego jest niemiecki antropolog Kirchner, który wysunął śmiałą hipotezę, że cała scena nie ma bynajmniej związku z polowaniem. Leżący człowiek nie jest ofiarą zwierzęcych rogów, ale szamanem w ekstazy w transie. Wyjaśnienie Breuila pomijało trudną do wytłumaczenia obecność a także ptasi kształt głowy leżącego człowieka. Na te szczegóły położył główny nacisk w swej interpretacji Kirchner. Opiera się on na analogii między cywilizacją myśliwskich szczepów na Syberii a cywilizacją paleolityczną i przytacza ceremonię ofiary krowy, opisaną w dziele Siero-szewskiego o Jakutach. Otóż, istotnie, w tej scenie ofiarnej, jak wynika z zamieszczonych w książce ilustracji, ustawiono trzy słupy zakończone rzeźbionymi ptakami, przypominającymi ptaka z Lascaux. Z opisu wiemy, że tego rodzaju ofiary odbywały się u Jakutów z reguły w obecności szamana, który wpadał w ekstazę. Należy wytłumaczyć teraz, jakie znaczenie w tym rytuale miał ptak.

Zadaniem szamana było odprowadzenie duszy ofiarnego zwierzęcia do nieba. Po ekstazy tańcu padał jak martwy na ziemię, musiał tedy posłużyć się duchem pomocniczym, właśnie ptakiem, w którego naturze zresztą uczestniczył, podkreślając to strojem z piór i ptasią maską.

Hipoteza Kirchnera jest bardzo frapująca, ale nie objaśnia znaczenia nosorożca, niewątpliwie należącego do całości sceny, który oddał się spokojnie, jakby dumny z dokonanej zbrodni.

Z jednego jeszcze powodu scena w szybie jest szczególnie ważna i wyjątkowa. Stanowi ona jedno z pierwszych wyobrażeń człowieka w sztuce paleolitycznej. Cóż za uderzająca różnica w traktowaniu ciała zwierzęcego i ciała człowieka. Bizon jest sugestywny i konkretny. Wyczuwa się nie tylko masę jego ciała, ale patos agonii. Figurka człowieka: wydłużony prostokątny korpus, patyki kończyn — są już szczytem uproszczenia, zaledwie rozpoznawalnym znakiem człowieka. Tak jakby malarz oriniacki wstydił się swego ciała, tęskniąc za rodziną zwierząt, którą opuścił. Lascaux jest apoteozą tych istot, którym ewolucja nie kazała zmienić form, pozostawiając je w niezmiennym kształcie.

Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą. Starł się stworzyć nowy ład narzucając sobie szereg zakazów. Wstydił się swojej twarzy, widomego znaku różnicy. Przywdziewał chętnie maskę, i to maskę zwierzęcą — jakby chcąc przebłagać za zdradę. Jeśli chciał wyglądać pięknie i potężnie — przebierał się, przemieniał w zwierzę. Wraciał do początku, zanurzał się z lubością w ciepłym łonie natury.

Wyobrażenia człowieka z epoki oriniackiej mają postać hybryd z głowami ptaków, małp i jeleni, jak np. postać ludzka z grotu Trois Freres, odziana w skórę i rogi. Ma wielkie, fascynujące oczy, dlatego prehistorycy nazywają ją bogiem jaskini lub czarownikiem. W tej samej grocie jeden z najpiękniejszych rytów przedstawia feeryczną scenę zwierzęcego karnawału. Tłum koni, kozłów, bizonów i tańczący człowiek z głową żubra, grający na instrumencie muzycznym.

Ideał imitacji absolutnej zwierząt, niezbędny dla celów magicznych, był prawdopodobnie przyczyną, dla której zaczęto używać farby. Paleta kolorystyczna jest prosta i da się sprowadzić do czerwieni i jej pochodnych oraz czerni i bieli. Wydaje się, że człowiek prehistoryczny nie był wrażliwy na inne kolory, podobnie jak dzisiaj Murzyni z plemienia Bantu. Zresztą stare księgi ludzkości: Veda, Awesta, Stary Testament, poematy home-ryckie, pozostają wierne temu ograniczonemu kolorystycznemu widzeniu.

Szczególnie poszukiwana była ochra. W grotach Roche i Les Eyzies znaleziono prehistoryczne magazyny tego barwnika. W piaskach trzeciorzędu koło Nantron odkryto ślady jego eksploatacji, i to na dużą skalę.

Barwniki tedy były mineralne. Podstawę czerni stanowił mangan, a czerwieni tlenki żelaza. Kawałki minerałów ucierano na proch na kamiennych płytach lub kościach zwierząt, jak np. łopatki żubra, o czym świadczy znalezisko w Pair-non-Pair. Taki kolorowy puder przechowywano w wydrążonych kościach lub małych woreczkach, przytroczonych do pasa, jakie w ubiegłym wieku nosili ostatni artyści buszmeńscy, wytypowani przez Boerów.

Sproszkowany barwnik mieszano z tłuszczem zwierzęcym, szpikiem lub wodą. Kontury obrysowywano często kamiennym rylcem, malowano natomiast palcem, pędzlem z włosów zwierzęcych lub pękiem suchych gałązek. Używano także rurki do wydmuchiwanie sproszkowanej farby, o czym świadczą malowidła Lascaux — wielkie powierzchnie nierówno założone kolorem. Proceder ten dawał efekt miękkich konturów, ziarnistej powierzchni, organicznej faktury.

Zdumiewająca zdolność posługiwania się wszystkimi technikami malarskimi i rysunkowymi w epoce oriniackiej, solutrejskiej i magdaleńskiej naprowadziła prehistoryków na domysł, że w owych oddalonych od nas o dziesiątki tysięcy lat czasach istniały szkoły artystyczne. Potwierdzać to zdaje się

rozwój sztuki paleolitycznej od prostych sylwetek rąk w grotach Castillo aż do arcydzieł Altamiry i Lascaux.

Problem rozwoju sztuki paleolitycznej nie jest łatwy do rozwiązania, a zatem datowanie rytów i dzieł malarskich tego okresu jest rzeczą trudną. Bardziej pewną podstawą periodyzacji jest rozwój narzędzi. W tej rozrzedzonej sferze historii człowieka (rozrzedzonej oczywiście dla nas, a to głównie z powodu braku pisma i niezbyt wielkiej ilości zabytków w stosunku do ogromnego okresu) zegary nie wybijają ani godzin, ani wieków, ale dziesiątki tysięcy lat.

Młodszy paleolit, czyli epoka reniferów i człowieka rozumnego, liczy od piętnastu do dwudziestu pięciu tysięcy lat i kończy się na około piętnastym tysiącleciu przed naszą erą. Dzieli się na okres oriniacki, solutrejski i magdaleński. Warunki naturalne w owym czasie utrwaliły się, co stworzyło podstawy cywilizacji frankokantabryjskiej. Pierzchno widmo lodowych katastrof — białych, idących z północy mas zimna, bardziej niszczycielskich niż lawy wulkanów. Klęską jednak tej cywilizacji stało się ocieplenie klimatu. Pod koniec epoki magdaleńskiej renifery odeszły na północ. Człowiek został sam, opuszczony przez bogów i zwierzęta.

Jakie jest miejsce Lascaux w prehistorii? Wiemy, że grotka nie była ozdobiona od jednego zamachu i zawiera malowidła często nałożone na siebie i pochodzące z różnych tysięcy lat. Opierając się na analizie stylu, Breuil opowiada się za ori-niackim pochodzeniem głównych malowideł. Charakterystyczną cechą oriniaku miał być pewien rodzaj perspektywy. Nie jest to oczywiście perspektywa zbieżna, której użycie wymaga znajomości geometrii, ale perspektywa, którą można nazwać skręconą. Zwierzęta malowane są w zasadzie z profilu, jednak poszczególne ich fragmenty, jak głowa, uszy, nogi, zwrócone są w kierunku widza. Rogi bizona w scenie z szybu mają kształt pochylonej liry.*

Historia odkrycia. Jest wrzesień 1940 roku. Francja padła. Bitwa powietrzna nad Wielką Brytanią dochodzi do szczytu. Na dalekim marginesie tych wydarzeń, w lesie w pobliżu Montignac, toczy się akcja jak z powieści dla młodzieży, która przynieść miała światu jedno z najwspanialszych odkryć prehistorii.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy burza obaliła drzewo odsłaniając otwór, który pobudził młodzieńczą wyobraźnię osiemnastoletniego Marcela Ravidata i jego towarzyszy zabaw. Chłopcy sądzili, że jest to wejście do podziemnego korytarza, prowadzącego do ruin pobliskiego zamku. Dziennikarze wymyślili historyjkę o psie, który wpadł w ten otwór i stał się faktycznym odkrywcą Lascaux. Ale według wszelkiego prawdopodobieństwa Ra-

* Jest jeszcze inna metoda datowania znalezisk archeologicznych. Oparta nie na analizie stylu, ale na mierzniu zawartego w resztkach roślin i zwierząt izotopu C¹⁴. Analiza węgla znalezionej w grocie Lascaux pozwoliła ustalić datę powstania malowideł ściennych na trzysta tysięcy lat przed naszą erą. Archeolodzy wszelako przesuwają tę datę o kilka tysięcy lat wstecz.

vidat miał pasję eksploratora, chociaż nie zależało mu na sławie, ale na odkryciu skarbu.

Otwór miał około 80 cm średnicy i taką samą, iak się wydawało, głębokość. Ale kamień rzucony w dół spadał jakoś podejrzanie długo. Chłopcy poszerzyli wejście. Pierwszy Ravidat znalazł się w grocie. Przyniesiono lampę — i malowidła, od dwudziestu tysięcy lat zamknięte w podziemiu, odsłoniły się ludzkim oczom. „Nasza radość była nieopisana. Odańczyliśmy dziki taniec wojenny”. Na szczęście młodzi ludzie nie rozpoczęli eksploatacji odkrytego skarbu na własną rękę, ale zawiadomili nauczyciela, pana Lavalę, ten z kolei Breuila, który mieszkał wówczas w pobliżu i zjawił się w Lascaux dziewięć dni po odkryciu. Świat naukowy dowiedział się o znalezisku dopiero pięć lat potem, to znaczy, po zakończeniu wojny.

Chłopcy z Lascaux zasłużyli sobie jeśli nie na pomnik, to przynajmniej na tablicę pamiątkową nie mniejszą niż ta, która czci zasługi pani Marii Martel, akuszerki — oficera akademii. Ich rodzinne miasteczko Montignac stało się sławne. Za sławą przyszły realne korzyści. Otrzymało lepsze połączenia autobusowe, rozmnożyły się różnego rodzaju lokale: „Pod Bykiem”, „Bizonem” i „Czwartorzędem”, a co najmniej kilkadziesiąt rodzin żyje ze sprzedaży pamiątek. Może Ravidat sam założy restaurację i na stare lata przy kominku będzie opowiadał turystom o swoim odkryciu, lub skończy archeologię, jest jednak rzeczą wątpliwą, czy drugi raz uda mu się taka sztuka. Prawdę mówiąc, nic o nim nie wiadomo.

Kilkaset metrów od grotki Lascaux powstał rodzaj prywatnego przedsiębiorstwa z branży prehistorycznej. Właściciele pastwiska odkryli coś, co może być wejściem do nowej grotki, i znaleźli parę nie rewelacyjnych zresztą skamielin. Wybudowali szopę, w której umieścili te „eksponaty”, i żeby nadać pozór naukowości swemu „muzeum”, powiesili na ścianach kilka wykresów, z których dowiedzieć się można, że były cztery epoki lodowe: *Giinz*,

Mindel, Riss i Wurm. Po zainkasowaniu jednego franka bliższych wyjaśnień na temat paleologii udziela chytry wieśniak, pachnący owczym serem.

Ponieważ żyjemy w epoce podejrzeń, autentyczność malowanych jaskiń została podana w wątpliwość. Zaczęło się to zresztą jeszcze w roku 1879 po odkryciu Altamiry przez Marcelino de Santuola.

Posądzano mianowicie ojców jezuitów o to, że w tajemnicy ozdabiali jaskinie, podsuwali je niejako pod nos naukowcom, czekali, aż wokół nich rozpęta się dyskusja. Po czym mieli ujawnić fałszerstwo, by skompromitować prehistoryków, których nauka rozszerzała granicę ludzkości poza chronologię biblijną, dodajmy, naiwnie pojętą. O autentyczności Altamiry wypowiedzieli się uczeni dopiero po dwudziestu latach od daty odkrycia.

Zresztą ich sceptycyzm jest w pełni uzasadniony. Wystarczy przypomnieć słynną historię czaszki z Piltown, na temat której najpoważniejsi archeolodzy i antropolodzy napisali w ciągu dwudziestu czterech lat wiele uczonych rozpraw, zanim nie okazała się fałszerstwem. Fałszerstwem zresztą, jak się wyrażono, genialnym w swoim rodzaju, gdyż preparowana była bardzo długo przez kogoś, kto miał dostęp do kolekcji i znał metody laboratoryjnych badań.

Zabiegi, jakim można poddać kawałek kości, aby uczynić ją „paleolityczną”, są zresztą znacznie łatwiejsze do wykonania niż malowanie ogromnych powierzchni groty. To ostatnie wymaga całego zespołu ludzi obdarzonych nie tylko wiedzą, ale także niepoślednim talentem artystycznym. A poza tym koszt takich fałszerstw w stosunku do zysku byłby nieproporcjonalny.

W umysłach nefachowców podejrzenie wzbudza najczęściej fakt, że niektóre reprodukcje, i to publikowane zaraz po odkryciu, nie zgadzają się w szczegółach z tym, co można sprawdzić naocznie. Istnieje więc przypuszczenie, że prehistorycy dobrawszy się do znalezisk dokonują niektóre, ich zdaniem niezbędne, szczegóły. W scenie z szybu, reprodukowanej w prasie popularnej, leżący na ziemi nagi człowiek nie ma fallusa. Ten fragment został po prostu zatarty przez redaktorów dbających o dobro moralne czytelników. Jeśli dodamy, że wiele posążków i rytów paleolitycznych wiąże się z magią płodności i charakteryzuje się podkreśleniem i wyolbrzymieniem organów płciowych, sprawa stanie się jasna.

Zwiedzając groty w Lascaux uległem przez chwilę sceptycyzmowi na widok świeżości kolorów i doskonałego stanu zabytku liczącego przecież ponad piętnaście tysięcy lat. Wytłumaczenie tego zdumiewającego faktu jest proste. Przez tysiąclecia groty były zasypane, a więc znajdowały się w stałych warunkach atmosferycznych. Dzięki wilgoci na powierzchni wytworzyły się szkliste sole wapnia, konserwujące malowidła jak werniksy.

W lecie 1952 roku znakomity poeta Andre Breton zwiedzając jaskinie w Pech-Merle postanowił metodą eksperymentalną rozstrzygnąć kwestię autentyczności dzieł prehistorycznych. Mówiąc po prostu, potarł malowidła palcem i zobaczywszy,

że palec został zafarbowany, doszedł do przekonania, że jest to fałszerstwo, i to świeżej daty.

Przykładnie został ukarany grzywną (za dotykanie, nie za przekonania), ale sprawa na tym się nie skończyła. Francuski Związek Literatów zażądał przeprowadzenia dochodzeń w sprawie autentyczności malowanych jaskiń. Książę Breuil w raporcie złożonym najwyższej komisji zabytków historycznych uznał te demarsze za nie do przyjęcia. I tak metoda pocierania palcem nie weszła do arsenału naukowo uprawnionych metod w dziedzinie badań nad sztuką prehistoryczną.

*

Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrziałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności.

To jest właśnie ludzka duma i wyznanie rzucone obszarom nieba, przestrzeni i czasu. „Biedne ciała, które mijacie bez śladu, niech ludzkość będzie dla was nicością; słabe ręce wydobywają z ziemi noszącej ślady oriniackiej półbestii i ślady zagłady królestw — obrazy, które budząc obojętność czy zrozumienie, jednakowo świadczą o waszej godności. Żadna wielkość nie da się oddzielić od tego, co ją podtrzymuje. Reszta to uległe stwory i bez-rozumne owady”.

Droga była otwarta ku świątyniom greckim i gotyckim witrażom. Szedłem ku nim czując w dłoni ciepły dotyk malarza z Lascaux.

U Dorów

Jedyną harmonią, która daje duszy spokój doskonały, jest harmonia dorycka.

Arystoteles

Próbowałem przekonać go o artystycznych walorach ciszy. Daremnie. Są przecież estetyki oparte na hałasie. Użyłem więc argumentu terrorystycznego. „Posłuchaj, Neapolu. Wezuwiusz nie śpi. Jeśli któregoś dnia odezwie się podziemny grzmot, zapowiadający katastrofę, nikt tego nawet nie usłyszy. Pomyśl o losie Pompei. Nie mówię, oczywiście, żebyś naśladował jej grobowy spokój — to byłaby przesada, ale trochę umiaru, który tak zalecał Perykles. Używam tego nazwiska nie bez powodu. Sam wiesz, że jesteś granicznym miastem Wielkiej Grecji”.

Tylko dwa miejsca, w których było względnie cicho, to muzeum Capodimonte i winda w „Al-bergo Fiore”. Muzeum położone jest na górze w rozległym parku. Szum miasta dochodzi tu jak głos starej płyty.

Najczęściej zatrzymywałem się koło portretu młodego Franciszka Gonzagi, pędzla Mantegni.

Chłopiec odziany jest w bladoróżowe *lucco* i taką czapkę, spod której wygląda wianek równo uciętych włosów. O twarz wiedzie spór wiek dojrzały i chłopcę. Bystre oko, energiczny męski nos i dziecinne nabrzmiałe usta. Tło jest przepięknie zielone, głębokie i wciągające jak woda pod mostem.

Winda w „Albergo Fiore” także była dziełem sztuki. Obszerna jak mieszczański pokój, z wymyślnymi złoceniami i lustrem. Kanapa obita, oczywiście, czerwonym pluszem. Szedł ten salon do góry wolniutko, wzdychając po drodze za XIX wiekiem.

W „Albergo” zamieszkałem z patriotyzmu (u rodaka) i z wyrachowania (tanio). Właściciel nazywał się *Signor* Kowalczyk. Miał jasne włosy i otwartą słowiańską twarz. Wieczorem, przy winie, rozmawialiśmy o zawłóściach wojennych losów, wadach Włochów, zaletach Polaków i wpływie makaronu na duszę. Zaraz pierwszego dnia zwierzyłem mu się ze swoich marzeń o Sycylii. *Signor* Kowalczyk pogrzebał w szufladzie, wy dobył nie wykorzystany przez któregoś z turystów bilet do Paestum i ofiarował mi wielkodusznie.

Paestum to nie Syrakuzy, ale zawsze Wielka Grecja. Bez żalu pozbyłem się perspektywy zwiedzenia Lazurowej Groty. Capri, „tę wyspę kochanków”, znałem dokładnie z uroczej przedwojennej piosenki i nie chciałem psuć wrażeń konfrontacją ideału z rzeczywistością. Okazało się, że do Paestum warto pielgrzymować nawet piechotą.

Niedzielny pociąg przyjeżdża tam prawie pusty. Większość turystów wysiada między Sorrento a Salerno, gdzie czekają na nich małe wózki z osłami ustrojonymi kwieciem.

Z niewielkiej stacji prowadzi prosta, antyczna droga wśród cyprysów i przez bramę Syreny wchodzi się w obszar miasta zamieszkałego przez wysoką trawę i kamień.

Potężny mur o grubości sięgającej siedmiu metrów zaraz na wstępie mówi, że kolonie greckie w Italii nie były bynajmniej oazami spokoju. Z kamienistej, nieurodzajnej ojczyzny przybywali Grecy na swoich szybkich okrętach przez morze „ciemne jak wino” do kraju wygrzanego ogniskami wielu pokoleń. Świadczą o tym nekropole sięgające paleolitu.

Wielka kolonizacja grecka przypada na okres od VIII—VI wieku przed naszą erą i ma charakter ekonomiczny. Inaczej niż wcześniejsza o kilka wieków fala greckiej ekspansji, która objęła wybrzeża Azji Mniejszej, a powody jej były polityczne — nacisk Dorów przybyłych z północy.

Zrazu podboje greckie miały charakter niesystematyczny, piracko-lupieżczy. Szła za nimi legenda, która zdobywała ziemie na własność, zanim wyrosły na niej greckie miasta. Dla Homera kraje na zachód od Morza Jońskiego są domeną baśni. Ale już wtedy, za sprawą poetów, niegreckie rzeki, wybrzeża morskie, grotty i wyspy obejmują w posiadanie greccy bogowie, syreny i bohaterowie.

Odyseusz-grodburca nie jest typem kolonizatora, ale charakterystyczną postacią owej przedkolonizacyjnej epoki. Kiedy wracając z Troi burzy Ismaros, miasto Kikonów, interesuje go tylko to, co można zabrać ze sobą na statek — niewolnice i skarby. Żadne uroki obcych krajów nie są go w stanie zatrzymać w upartej wędrówce do skalistej ojczyzny.

Poezja Hezjoda jest jeszcze bardziej jaskrawym przykładem tej postawy właściwej Grekom epoki archaicznej, owych przywiązanych do ziemi szlachciców na zagrodzie, którym podróże zastępowały pieśni aoidów.

Niektórzy autorzy starożytni tłumaczyli zjawisko kolonizacji faktami osobistymi: kłótnią rodzinną, sporem o schedę. Nie należy odrzucać tego wyjaśnienia, które wskazuje na istotne przemiany

społeczne, rozluźnienie organizacji rodowych, tak silnych w epoce wyprawy pod Troję. Tukidydes i Platon podają jeszcze inną interpretację, prostą i przekonującą: szczupłość ziemi. Sycylia i południowa część Półwyspu Apenińskiego stanowiły ponętny teren dla kolonizacji agrarnej i kupieckiej. Jak się rzekło, ziemie te nie były niczyje. Zdobywali je Grecy na barbarzyńcach podstępem albo siłą, nie tak okrutnie jak ci Prusacy-Rzymianie, nie obeszło się jednak bez przemocy. Interesowały ich głównie wybrzeża, gdzie zakładali porty. Ludność tubylcza uchodziła w góry i z nienawiścią obserwowała tłuste miasto zdobywców. Cicero mówi obrazowo, że brzeg grecki stanowi, jakby szlak przszyty do szerokiej tkaniny pół' barbarzyńskich. Ten złoty szlak często zabarwiał się krwią.

Posejdonia (z łacińska Paestum) założona została w połowie VII wieku przez Dorów, których Achajowie wyrzucili z Sybaris. Miasta greckie w Italii, podobnie jak w Grecji macierzystej, walczyły między sobą zażarcie o hegemonię. Były także próby zjednoczenia południowej Italii, na zasadzie związku miast. Ideę tę mieli realizować

— jak przypuszczają uczeni na podstawie dowodów numizmatycznych — pitagorejczycy z Krotonu. Oni to właśnie obrócili w gruzu potężne, liczące w czasach rozkwitu sto tysięcy mieszkańców

— Sybaris. Mieszkańcy Posejdonii sprzymierzyli się ze zwycięzcami i dobrze na tym wyszli. Podstawą bogactwa stał się dla nich handel zbożem

i oliwą. W ciągu niedługiego okresu zbudowano w mieście dziesięć świątyń.

Były one nie tylko przejawem ducha religijnego czy, jak się to w nieskończoność powtarza, manifestacją greckiej potrzeby piękna. Sztuka, a zwłaszcza architektura, w koloniach spełniała ważną rolę podkreślania odrębności narodowej wobec otaczających ludów. Świątynia grecka na wzgórzu była jak sztandar wbity w zdobytą ziemię.

Wiek VI i V przed naszą erą to apogeum greckiej cywilizacji w Italii, jej okres peryklejski. Miasta kupców stały się również przystanią uczonych, poetów i filozofów. Ci ostatni zdobywają nawet duży wpływ polityczny. W Krotonie i Meta-poncie rządzą pitagorejczycy. Dla tych, którzy czytali *Republikę* Platona, nie będzie dziwna informacja, że około 450 roku przed naszą erą lud zbuntował się przeciwko filozofom, którzy pod pretekstem adoracji liczb zarządzili rejestrację mężczyzn, zamykając przy tej okazji podejrzanych o negatywny stosunek do pitagoreizmu. No cóż, przeciętni obywatele nie mają zrozumienia dla abstrakcji i wołają od mędrców tępą, przekupną biurokracją.

W pobliżu Paestum znajdowała się Elea, gdzie na przełomie VI i V wieku powstała szkoła filozoficzna, założona przez Parmenidesa — drugie po szkole jońskiej ważne ogniwo w dziejach myśli greckiej. Przedklasyczny okres filozofii greckiej reprezentują filozofowie z kolonii.

Jest to może tłumaczenie zbyt naiwne, chociaż prawdopodobne, że stan wiecznego zagrożenia greckich *poleis* kazał eleatom głosić konsolacyjną prawdę o niezmienności świata, o stałości bytu. Ale nieruchoma strzała Zenona z Elei nie sprawdziła się w historii,

W roku 400 przed naszą erą Posejdonia została podbita przez okolicznych górą — Lukańczyków. W siedemdziesiąt lat później król Epiru Aleksander, bratanek Aleksandra Wielkiego, poczuwając się do helleńskiej solidarności, gromi Lukańczyków. Ale po jego śmierci znów opanowują oni miasto.

Okupacja musi być ciężka, skoro nie wolno nawet mówić po grecku.

Ponownymi wyzwolicicielami stali się Rzymianie. Z nimi Grecy porozumieli się łatwo. Paestum zostaje rzymską kolonią; dostarcza Rzymowi statków i marynarzy. W ciężkich dla republiki chwilach (po bitwie pod Kannami) posejdończycy ofiarowali na cele wojenne wszystkie złote naczynia ze swoich świątyń. Rzymianie wspaniałomyślnie daru nie przyjęli, a w uznaniu lojalności nadali miastu rzadki przywilej bicia własnej monety.

Na koniec bóg morza, któremu poświęcone było Paestum, odwrócił się od swoich czcicieli. Podniósł brzeg morski. Pobliska rzeka Silarus straciła ujście i zaczęła rozkładać się. Strabon narzeka na złe powietrze okolic. To, czego nie mogli dokonać barbarzyńcy, dokonuje malaria.

Z początkiem średniowiecza nie jest to już miasto, ale karykatura miasta. Zamieszkuje je mała gmina chrześcijańska. Garść pokracznych domków zbudowanych ze złomów antycznych budowli skupiła się koło świątyni Demeter przerobionej na kościół.

Wreszcie w XI wieku zdziesiątkowani mieszkańcy malarycznego miasta ustępują pod naciskiem Saracenów. Uciekają na wschód w góry tą samą drogą, jaką uchodzili przed Grekami Lukańczycy.

W Capacchio Vecchio, gdzie schronili się posejdończycy, zbudowano kościół poświęcony Madonnie Granatu. Ma ona twarz Hery. W maju i sierpniu mieszkańcy okolic wyruszają w uroczystej procesji do

starego kościoła. Niosą ustrojone kwiatami małe barki ze świeczką w środku. Takie same, jakie dwadzieścia sześć wieków temu nieśli Grecy Herze z Argos.

W połowie XVIII wieku w okolicach Paestum, które wówczas nie istniało, wytyczano drogę. Przepadkowo odkryto trzy świątynie doryckie, z których jedna należy do najlepiej zachowanych na świecie. Nazywano je: Bazylika, świątynia Posej-dona i świątynia Demeter. Stał w nich tłum pobożnych dębów.

Posiłek na werandzie skromnej trattorii twarzą w twarz ze sztuką Dorów. Żeby tego nie spłoszyć, należy jeść i pić w sposób umiarkowany, tj. niehomerycki. Żadnego mięsiwa i kraterów wina.

Wystarczy miska sałaty z czosnkiem, chleb, ser i kwarta wina. Przypomina ono wezuwjskie Gragnano, ale jest niestety ubogim krewnym tego szlachetnego szczepu. Zamiast aoida neapolitański tenor ze skrzynki radiowej wabi ukochaną do Sor-rento.

Więc widzę je teraz po raz pierwszy w życiu, naocznie, realnie. Będę mógł za chwilę pójść tam, przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny. Trzeba uwolnić się, oczywiście, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach. A także o tym, co powtarzano mi o nieskazitelnej czystości i wzniosłości Greków.

Pierwsze wrażenie bliskie jest rozczarowaniu: świątynie greckie są mniejsze, ściśle mówiąc, niższe, niż się spodziewałem. Te, które mam prze oczyma, stoją co prawda na równinie płaskiej ja stół, pod ogromnym niebem, które jeszcze bardziej je spłaszczą. Jest to dość wyjątkowa sytuacja topograficzna, gdyż większość sakralnych budowli greckich wznoszono na wyżynach. Brały one w siebie linie górskiego pejzażu, który je uskrzydlał.

W Paestum, gdzie zawiodła pomoc przyrody, można studiować Dorów chłodno i bez egzaltacji. Tak jak należy traktować ten najbardziej męski ze wszystkich stylów architektury. Jest surowy jak dzieje jego twórców przybyłych z północy. Krępy, przysadzisty i, chciałoby się powiedzieć, atletyczny, godny epoki herosów, uganiający z maczugą za dzikiem. Zwłaszcza rysunek kolumny ma wyraźną muskulaturę. Pod ciężarem architrawy rozłożysty kapitel nabrzmiały jest od wysiłku.

Najstarszą budowlą Paestum jest Bazylika pochodząca z połowy VI wieku przed naszą erą.

Początkowo myślano, że jest to budynek publiczny, a nie sakralny, posiada bowiem fasadę o nieparzystej liczbie kolumn — rzecz nie spotykana w świątyniach greckich. Najbardziej uchwytłą cechą świadczącą o archaiczności budowli jest wyraźny *entasis*, to jest zgrubienie środkowej części trzonu kolumny. Spoczywający na jej szczycie potężny *echinus* ma formę mocno spłaszczonej poduszki.

Górna partia kolumny jest silnie zwężona w stosunku do podstawy, co ma przeciwdziałać wrażeniu ciężkości i stłoczenia akcentów pionowych. I jeszcze jeden szczegół rzadko spotykany w świątyniach greckich: między trzonem a kapitelem biegnie dyskretny wianuszek listków, które historycy sztuki wywodzą z tradycji mykeńskiej.

Masywne jak ciała tytanów kolumny nie dźwigają już teraz dachu, ale resztki architrawy i fryzu. Wiatr i burze ścięły równo szczyt Bazyliki. Tylko nieliczne szczątki tryglifów i wzruszający ślad anonimowych budowniczych — zagłębienie w kształcie litery U, wyżłobione przez sznur, którym wciągano ciężkie bloki piaskowca.

Żeby wejść do wnętrza, trzeba wspiąć się na trzy schody przeznaczone raczej dla olbrzymów niż dla ludzi. Nie wszystko zatem w tej sztuce było na miarę człowieka.

Plan wewnętrzny świątyni jest prosty. Część centralną stanowi prostokątna obudowana sala, zwana *naoa* — ciemna jak wnętrze okrętu. Tu znajdował się posąg boga i jego piorun. Miejsce przeznaczone raczej dla kapłanów niż dla wiernych, dalekie echo podziemnej groty.

Ceremonia ofiary odbywała się na zewnątrz, o czym świadczą ołtarze znajdujące się przed świątynią. Perystyl i *pronaos* były zbyt wąskie dla tłumnych procesji. Świątynia dla większości wyznawców była tym, co się widzi z zewnątrz. Toteż architekci greccy interesują się bardziej takimi sprawami, jak wysokość i rozstawienie kolumn, proporcje bryły, rozmieszczenie elementów dekoracyjnych — niż poszukiwaniem nowych rozwiązań wnętrza.

Na południe od Bazyliki jedna z najpiękniejszych, najlepiej zachowanych świątyń doryckich, jakie dotrwały do naszych czasów. Odkrywczy przypisywali ją Posejdonowi. Nowsze badania, w oparciu o znalezione przedmioty kultu, rewidowały ją małżonce Zeusa, Herze z Argos. Także skorygowano pierwotny sąd, że jest to najstarsza budowla sakralna Paestum. Przeciwnie, jest ona najmłodszą z zachowanych świątyń doryckich Posej-donii. Pochodzi z około 450 r. przed naszą erą wyprzedza o kilka lat ateński Partenon, a więc należy do epoki klasycznej doryzmu.

Bryła świątyni jest zwarta, a jednocześnie lżejsza od archaicznych budowli. Ma doskonały wyważone

proporcje; poszczególne elementy wiążą się z sobą w całość niezawodnie jasną i logiczną] Artysta dorycki operował nie tylko kamieniem ale także pustą przestrzenią między kolumnami] modelując po orfejsku powietrzem i światłem.

Linie horyzontalne nie są doskonale równo ległe. Zastosowano tu korekturę optyczną (wyna-j lazek przypisywany Iktinosowi z Miletu — twórcy Partenonu), a mianowicie krzywizny, zagięcia poj ziomu do środka, co daje właśnie ów efekt zwaiM tości. Architekci doryccy wiedzieli także, że gdyb) ustawiono kolumny idealnie prostopadłe, sprawia-] łyby to wrażenie rozszerzania się linii pionowycl ku górze, a więc rozpadania się świątyni na boki| Dlatego kolumny zewnętrzne pochylone były d(środka. W przypadku świątyni Hery odstępione od tej zasady i zastosowano to, co by współczesnj malarz nazwał działaniem, fakturą. Zewnętrzni kolumny są prostopadłe, ale ich rowki, tzw. nelury, prowadzą oko tak, że sprawiają wrażenie nachylenia kolumn ku środkowi.

Mimo tych architektonicznych subtelności Hera z Argos ma *pondus*, moc i surową konit czność starych doryckich budowli, chociaż pochodz z epoki klasycznej. Stosunek grubości kolurn^ ny do jej wysokości ma się jak 1 : 5. Szczyt) kapiteli — kwadratowe abakusy, stykają się nit mai z sobą i nie są bynajmniej elementem koracyjnym, ale naprawdę i realnie dźwigają trójj kątny szczyt świątyni, równy połowie wysokości kolumny.

Na południowym krańcu świętej strefy miasta __ świątynia Demeter. W istocie był to Atenajon, 0 czym świadczą odkryte niedawno statuetki i napis w archaicznej łacinie, który brzmi: *Menerua*.

Wybudowano ją z końcem VI wieku. Ma podobny jak Bazylika profil kolumny o wydatnym *entasis* 1 spłaszczonym echinusie. Na pozór czysty egzemplarz sztuki Dorów.

Ale czyste porządki architektoniczne zdarzają się (poza podręcznikami) niezmiernie rzadko. W świątyni Demeter odkryto ostatnio dwa kapitele jońskie. Niektórzy historycy sztuki ostro przeciwstawiają sobie te dwa style — dzieła odmiennych szczepów i mentalności. O pierwszym mówią, że był męski, ciężki, wyrażający siłę; o drugim, że był kobiecy, pełen azjatyckiego wdzięku i lekkości. W rzeczywistości i w praktyce istniały liczne kontaminacje, i przeciwieństwa były mniej akcentowane, niżby życzyli sobie tego klasyfikatorzy.

Trzy świątynie Paestum to trzy epoki porządku doryckiego. Bazylika reprezentuje okres archaiczny. Demeter — okres przejściowy. Hera jest wspaniałym przykładem dojrzałego doryzmu. Choćby dlatego Paestum warte jest zwiedzenia jako jeden z najważniejszych i najbardziej pouczających zespołów architektury antycznej.

Południe: nieruchomieją asfodele, cyprysy, oleandry. Jest parna cisza, przetykana świerszczami. Z ziemi do nieba idzie nieustająca ofiara zapachów. Siedzę we wnętrzu świątyni i obserwuję wędrówkę cienia. Nie jest to przypadkowe, melancholijne włóczenie się czerni, ale precyzyjny ruch linii przecinający kąt prosty. Nasuwa to myśl o słonecznym pochodzeniu architektury greckiej.

Jest Tzczą więcej niż prawdopodobną, że greccy architekci posiadli sztukę mierzenia za pomocą cienia. Kierunek północ — południe był wyznaczony przez najkrótszy cień, który rzuca słońce w zenicie. Szło tedy o odnalezienie sposobu, który by umożliwił wykreślenie prostopadłej do tego cienia, a więc dałby kierunek zasadniczy, świętą orientację: wschód — zachód.

Legenda przypisuje Pitagorasowi ten wynalazek i jego wagę podkreśla ofiarą stu wołów, jakie zabito, by uczcić odkrywcę. Rozwiązanie było genialnie proste. Trójkąt mający boki o długości 3, 4, 5 jest trójkątem prostokątnym i posiada także tę właściwość, że suma kwadratów dwu mniejszych boków równa się kwadratowi boku najdłuższego. To teoretyczne stwierdzenie, którym zamęcza się do dziś uczniów w szkołach, miało kolosalne konsekwencje praktyczne. Znaczyło bowiem, że jeśli architekt ma sznur z trzema węzłami odpowiadającymi proporcjom 3, 4, 5, jeśli go rozciągnie między trzema wierzchołkami w ten sposób, że AC będzie cieniem północ — południe, otrzyma zaraz kierunek wschód — zachód wyznaczony przez odcinek AB. Na podstawie tego samego trójkąta, zwanego pitagorejskim, wyznaczano wysokość i rozstawienie kolumn.

Nie było rzeczą bez znaczenia, że ów trójkąt, jeśli tak można rzec, spadł z nieba, a zatem miał swój walor kosmiczny. Budowniczym doryckich świątyń szło bowiem mniej o piękno niż o kamienny wykład porządku świata. Byli prorokami Logosu na równi z Heraklitem i Parmenidesem.

Początki stylu doryckiego nie są jasne. Architekt cesarza Augusta, Witruwiusz, opierając się zapewne na tradycji greckiej, podaje bajeczną genezę, sięgając aż do legendarnego Dorusa, syna Hellena i nimfy Ftiady, który panował niegdyś nad Achają i całym Peloponezem. Pierwsi budowniczowie — jak

mówi rzymski architekt — nie znali właściwych proporcji i „starali się znaleźć takie prawidła, podług których zbudowane kolumny zdolne byłyby do dźwigania ciężaru i uznane za piękne”. Zmierzyli ślad męskiej stopy i porównali z wysokością mężczyzny. Stwierdziwszy, że stopa stanowi szóstą część wysokości człowieka, zastosowali tę samą zasadę do kolumny wliczając w to kapitel. W ten sposób kolumna dorycka zaczęła w architekturze odzwierciedlać siłę i piękno męskiego ciała.

Najeźdźcy z północy — Dorowie — spożytkowali na pewno doświadczenia tych, których podbili: Mykeńczyków i Kreteńczyków. Popularne określenie „cud grecki” dzięki pogłębiającej się naszej wiedzy zastąpiły poszukiwania szczeblów ewolucji, wielowiekowych starć i wpływów. Jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że świątynia dorycka, w każdym razie w swym zasadniczym planie, pochodzi od centralnej sali mykeńskiego pałacu, zwanej megaronem. Z drugiej strony, jest przeniesieniem na inny materiał kilku wieków osiągnięć budownictwa drewnianego, o czym świadczy taki szczegół architektoniczny, jak tryglif — niegdyś rzeźbione czoło belki stropowej. Oczywiście zabytki drewniane zaginęły i co najmniej trzy wieki eksperymentów zniknęło sprzed naszych oczu.

Wielka epoka budownictwa kamiennego od początku VII wieku przed naszą erą mogła się rozwinąć tylko dzięki zmianom struktury społecznej i ekonomicznej. Greckie *poleis* zamieszkiwali nie tylko bogaci kupcy i właściciele okolicznych pól, ale także zubożałe masy i niewolnicy. Oni to głównie pracowali w kamieniołomach. Z pośrednich opisów warunków pracy w kopalniach złota i srebra w Egipcie i Hiszpanii można sobie odtworzyć obraz żywo przypominający obozy pracy przymusowej. Angielski uczonek mówi, że „jest rzeczą konieczną, abyśmy pamiętali o krwi i łzach wylanych nad surowcami greckiej sztuki”. Zauważono, że te realia nasunęły wyobrażenia o tym i o tamtym życiu, o platońskiej pieczarze, Tartarze, i obszarach jasnego nieba, gdzie dusze wyzwolone z ciała osiągają błogosławiony spokój.

Kamień był nie tylko materiałem, ale posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą, kamień łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała.

Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. Surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpieniu liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów. Następujący tekst orficki nie pozostawia na ten temat żadnych wątpliwości. Jest on poetycko piękny, więc wart chyba przytoczenia:

Słońce dato mu kamień

mówiący i prawdziwy

tak że ludzie nazwali go istotą gór

Był twardy silny czarny i gesty ze wszystkich stron porysowany żyłkami które przypominały zmarszczki

Obmył tedy mądry kamień w żywym źródle odział w czyste płótno karmił jak małe dziecko składał ofiary jak bogu

Potężnymi hymnami tchnął weń życie

Potem zapalił lampę w awoim czystym domu

kołysał w ramionach i unosił w górę

podobny do matki która trzyma w objęciach syna

Ty który chcesz usłyszeć głos boga

zrób to samo

zapytaj go o przyszłość

a on ci szczerze wszystko opowie

Wydobyty przez jeńców wojennych kamień schnął na słońcu, tracił wodę, która — jak mówi Heraklit — jest śmiercią duszy. Potem transportowano go na budowę. I tu rozpoczynała się najtrudniejsza sztuka — ciosania kamienia, którą nazywano sekretem architektury, a Grecy byli w niej niedoścignymi mistrzami. Ponieważ nie używano zaprawy, płaszczyzny styku musiały być idealnie dopasowane. Dziś jeszcze świątynia robi wrażenie wykutej z jednego bloku. Wyważenie całości polegało na starannym łączeniu poszczególnych elementów konstrukcji i znajomości ciężaru oraz wytrzymałości materiału. Najcięższy kamień szedł na fundamenty, najbardziej trwałe na szczytowe części budowy. Budowano stosunkowo niedługo,

od jednego zamachu. Dodatki i przeróbki zdarzały się niezmiernie rzadko.

Świątyni greckiej obce jest słowo ruina. Nawet te najbardziej zniszczone przez czas nie są zbiorem kalekich fragmentów, bezładną stertą kamieni. Bęben kolumny zaryty w piach, oderwana głowica — mają doskonałość skończonej rzeźby.

Piękno architektury klasycznej da się ująć w liczby i proporcje poszczególnych elementów w stosunku

do siebie i całości. Świątynie greckie żyją pod złotym słońcem geometrii. Matematyczna precyzja unosi te dzieła jak okręty nad fluktami czasów i gustów. Trawestując zdanie Kanta o geometrii można powiedzieć, że sztuka grecka jest sztuką apodyktyczną, narzucającą się koniecznością naszej świadomości.

U podstaw symetrii pojętej zresztą nie tylko jako dyrektywa estetyczna, ale wyraz porządku wszechświata (czyż nie można mówić także o symetrii losów tragedii antycznej), leżał moduł — ściśle określona wielkość powtarzająca się we wszystkich elementach budowy. „Symetria rodzi się z proporcji, proporcjami budowli nazywamy obliczenie zarówno jej członu, jak i całości wedle ustalonego modułu”

— mówi z rzymską prostotą Witruwiusz. W rzeczywistości sprawa nie przedstawia się tak prosto. Jest rzeczą sporną, czy modułem doryckiej świątyni był tryglif, czy pół szerokości kolumny. Niektórzy teoretycy za istotną proporcję, charakteryzującą dany porządek, uważają stosunek wysokości kolumny do wysokości entablamentu, tj. fryzu, gzymsu i architrawu razem wziętych. Trudność polega na tym, że poszczególni architekci, dla tego samego porządku, różnie ustalają ten stosunek. Dla stylu jońskiego u Witruwiusza znajdujemy proporcje 1 : 6, a dla tego samego stylu Alberti podaje proporcje 1 : 3,9. Na domiar kłopotów, analiza budowli wykazała, że autorzy kanonów nie stosowali się do nich w swej praktyce. Można na to znaleźć wyumaczenie, że stosowano tylko wielkości przybliżone, co było spowodowane niedoskonałością narzędzi pomiarowych albo oporem materiału. Ale to jeszcze nie wyjaśnia wszystkiego.

Poszukiwanie absolutnego kanonu, jedyne liczbowe klucza, otwierającego wszystkie budowle danego porządku, jest jałową akademicką zabawą, oderwaną od konkretności i historii. Przecież porządki ulegały ewolucji, co jasno widać w Paestum, gdy porównamy archaiczną Bazylikę z świątynią Hery, dziełem dojrzałego doryzmu. Najlepiej ilustruje to wysokość kolumn, która w pierwotnym doryku wynosiła 8 modułów, później 11 i 13.

Drugim zasadniczym błędem poszukiwaczy kanonu, szalejących z linią i ekierką po bezbronnych schematach świątyń, było to, że nie liczyli się oni ani z wysokością budowli, ani z punktem obserwacji, inaczej mówiąc, interpretowali proporcje liniowo, a nie kątowno. Teoria denominatorów kątowych zastosowana do badania architektury greckiej wyjaśnia wiele nieporozumień i ustala istotne znaczenie kanonu w sztuce. Są one bowiem wielkościami zmiennymi i stosowano je różnie, zależnie od tego, czy budowano małą, średnią, czy dużą świątynię. Także proporcje entablamentu do kolumny są tym większe, im większa jest wysokość porządku i im krótsza odległość obserwacji. Budowle sakralne w Paestum stały w środku miasta, a więc widziane były z niewielkiego dystansu, co tłumaczy między innymi potężny entablament świątyni Hery.

Tak więc sztuka grecka jest syntezą rozumu i oka, geometrii i praw widzenia. Przejawia się to także w odstępstwach od kanonu. Tam gdzie geometra wykreśliłby linię prostą, Grecy stosowali nieznaczne krzywizny poziome i pionowe: wygięcia podstawy świątyni — stylobatu, i pochylenie do-środkowe kolumn narożnych. Te estetyczne retusze dawały budowli życie, o czym nie mieli pojęcia naśladowcy klasycznych dzieł. Paryska Święta Magdalena, Panteon Soufflota mają się tak do dzieł, które je inspirowały, jak ptak z atlasu ornitologicznego do ptaka w locie.

Można sobie zadać pytanie, dlaczego porządek dorycki w naszym odczuciu najdoskonalszy z porządków architektury antycznej ustąpił miejsca innym. Renesansowy teoretyk mówi: „Niektórzy starożytni architekci twierdzili, że nie należy budować świątyń w porządku doryckim, gdyż mają błędne i niewłaściwe proporcje”. W późniejszych okresach szeroko dyskutowano problem rozmieszczenia tryglifów tak, żeby znajdowały się nad każdą kolumną i interkolumnium, na osi kolumny i na osi interkolumnium, oraz stykały się na narożach fryzu. A przecież był to problem raczej ornamentacyjny niż konstrukcyjny. Świadczył jednak o tym, że świątynie przestały być miejscem kultu, a stały się ozdobą miasta.

Sztuka Dorów głębiej i naturalniej była związana z religią niż późniejsze porządki architektury antycznej. Nawet samym swoim materiałem. Marmur stylu jońskiego i korynckiego oznaczał chłód, oficjalność i pompę. Wykwintni bogowie stracili swoją moc. Nie jest rzeczą obojętną, czy składa się ofiarę Atenie ze złota i kości słoniowej, czy z surowego kamienia. Dla Dorów była ta bogi-księżniczką nomadów, błękitnooką dziewczyną o mięśniach efeba, ujeżdżającą konie. Także Dionizos, niegdyś patron ciemnych sił i orgii, stał się potem poczciwym, brodatym opilcem. Żeby w pełni zrekonstruować świątynię Dorów, trzeba by pomalować ją na jaskrawe czerwienie,

błękity i ochrę. Zadrżałaby przy tym ręka najbardziej brutalnego konserwatora. Chcemy widzieć Greków wymytych przez deszcze, białych, pozbawionych pasji i okrucieństwa.

Dla całkowitej rekonstrukcji należałoby odtworzyć także to, co się działo przed świątynią. Czymże jest ona bowiem bez kultu? Jest skórą zdartą z węża, powierzchnią tajemnicy.

O wschodzie słońca, gdy składano hołd bóstwom niebieskim, o zachodzie lub w nocy, gdy przedmiotem kultu były potęgi podziemne, szła procesja z mistagogiem na czele do ołtarza ofiarnego, znajdującego się przed świątynią.

„Stary rycerz Nestor umył ręce, rozdał jęczmień i długo modląc się do Ateny ucinał włosy z głowy zwierzęcia i wrzucał do ognia. Po czym inni modląc się rzucali jęczmień przed siebie. Nagle syn Nestora, mężczyzna Trasymedes, przystąpił i zadał cios: topór przeciął ścięgna karku i krowę życia pozbawił. Zawiodły śpiew modlitewny córki i synowie...

Głowę zwierzęcia podniesiono w górę i trzymano z daleka od ziemi o drogach szerokich. Ciął wódz Pejsistratos, pociekła czerwona krew, dech od kości odleciał..."

Tak było; teraz snują się tu wycieczki, przewodnik beznamiętnym głosem podaje wymiary świątyni z dokładnością buchaltera. Uzupełnia także liczbę brakujących kolumn, jakby przepraszając za ruinę. Wskazuje ręką ołtarz, ale ten porzucony kamień nikogo nie wzrusza. Gdyby zwiedzający mieli więcej wyobraźni, zamiast trzaskających kodaków, przyprowadziliby byka i zabili przed ołtarzem.

Zresztą krótki wypad z autokaru nie daje pojęcia o tym, czym jest świątynia grecka. Trzeba spędzić wśród kolumn przynajmniej jeden dzień, aby zrozumieć życie kamieni w słońcu. Zmieniają się one zależnie od pory dnia i roku. Rankiem] wapień Paestum jest szary, w południe miodowy, o zachodzie słońca płomienisty. Dotykam go i czuję ciepło ludzkiego ciała. Jak dreszcz przebiegają po nim zielone jaszczurki.

Schyłek dnia. Niebo jest spżowe. Złoty wóz Heliosa stacza się do morza. O tej porze, jak mówi Archipoeta, „ciemnieją wszystkie ścieżki". Teraz przed świątynią Hery róże, które śpiewał Wergiliusz: „*biferi rosaria Paesti*", pachną odurzająco. Kolumny przyjmują żywy ogień zachodu. Niedługo w ciemniejącym powietrzu będą stały jak spalony las.

Arles

Mateuszowi

Tysiące kolorowych lampek, wiszących nad ulicami, nakłada na głowy snujących się ludzi błazen skie kolory. Otwarte drzwi i okna pełne są muzyki. Placyki wirują jak karuzele. Jakbyś wskoczył w środek wielkiego festynu. Takim wydało mi się Arles w pierwszy wieczór po przyjeździe.

Wynająłem pokój na najwyższym piętrze w hotelu naprzeciw Muzeum Reattu w ulicy wąskiej i przepaścistej jak studnia. Nie można było spać. To nie był gwar, ale przejmujące drżenie miasta. Poszedłem na bulwary w kierunku Rodanu. „Rzeko szybka, wynikająca z Alp, która toczysz wokół siebie noce i dnie, i moje pragnienia tam, dokąd wiedzie cię natura a mnie miłość”. Tak śpiewał Petrarca. Rodan w istocie jest potężny, ciemny i ciężki jak bawół. Jasna prowansalska noc, chłodna, ale z utajonym żarem na szczycie.

Wracam do śródmieścia po śladach głosów i muzyki. Jak opisać miasto, które nie jest z kamienia, ale z ciała? Ma ciepłą, wilgotną skórę i puls spętanego zwierzęcia.

Piję Côte du Rhone w Cafe de l'Alcazar. Dopiero barwna reprodukcja nad barem przypomina mi, że jest to przecież temat słynnego obrazu Van Gogha *Le cafe de nuit* i że on sam mieszkał tu w roku 1888, gdy przybył do Prowansji, by zdobyć błękit intensywniejszy od nieba i żółć bardziej olśniewającą niż słońce. Czy go tu pamiętają? Czy żyje jeszcze ktoś, kto go widział na własne oczy? Barman odpowiada z niechęcią, że owszem, jest tu *un pauvre uieillard*, który potrafi coś o Van Goghu opowiedzieć. Ale teraz go nie ma; siedzi zwykle przed południem i lubi amerykańskie papierosy.

Zacząłem tedy zwiedzać Arles nie od Greków i Rzymian, ale od *fin de siecle'u*.

Nazajutrz w Cafe de l'Alcazar wskazano mi owego staruszka. Oparty na lasce, z brodą na splecionych dłoniach, drzemał nad szklanką wina.

— Mówiono mi, że znał pana Van Gogha.

— Znałem, znałem. A kim pan jest? Student czy dziennikarz?

— Student.

Widzę, że strzeliłem głupstwo, bo staruszek zamyka oczy i przestaje mną się interesować. Wyjmuję więc amerykańskie papierosy. Przynęta działa. Starzec zaciąga się dymem z lubością, wypija wino i patrzy na mnie uważnie.

— Interesuje pana Van Gogh?

— Bardzo.

— Dlaczego?

— To był wielki malarz.

— Tak mówią. Ja nie widziałem żadnego jego obrazu.

Stuka kościanym palcem w pustą szklankę, którą napełniam posłusznie.

— No i tak. Van Gogh. Umarł już.

— Ale pan go znał.

— Kto go tam znał. Żył sam jak pies. Ludzie ł0 się bali.

— Dlaczego?

— Latał po polach z takimi wielkimi płótnami- Chłopcy ciskali w niego kamieniami. Ja nie rzucałem. Byłem wtedy za mały. Miałem trzy albo cztery lata.

— Więc nie lubiliście go?

— Był bardzo śmieszny. Włosy miał jak marchewka.

I staruszek niespodziewanie zaczyna śmiać się długo, serdecznie i z satysfakcją.

— To był bardzo śmieszny człowiek. // *etait drôle*. Miał włosy jak marchewka. Przypominam to sobie dokładnie, bo widać było te włosy z daleka.

Na tym właściwie kończą się wspomnienia człowieczka o proroku.

Kolację jadłem w małej restauracji koło placu Republiki. Kuchnia prowansalska, którą poznałem w skromnym zakresie i w trzeciorzędnych lokalach, jest znakomita. Naprzód wjeżdża blaszana taca z przystawkami, podzielona na szereg przegródek. A więc oliwki zielone i czarne, małe pikantne cybuletki, cykoria, kartofle przyrządzone na ostro. Potem znakomita zupa rybna, kuzynka królowej zup marsylskiej *bouillabaisse*, popularnie mówiąc rosół z ryb, wsparty smakiem czosnku i korzeni. Płat połędwicy opiekanej z pieprzem. Ryż z pobliskiej Kamargi. Wino i ser.

Na ścianie znów reprodukcje Van Gogha: *Most na Rodanie*, *Gaj oliwny*, *Listonosz Roulin*. „Dobry chłop — pisał o nim malarz — ponieważ nie chciał przyjąć pieniędzy, jadalimy i piliśmy razem, co

drożej kosztowało... Ale to drobiazg, zważywszy, że pozował bardzo dobrze".

Właściciel restauracji nie znał mistrza, ale pamięta często powtarzaną w rodzinie opowieść swojej matki. Otóż pewnego popołudnia wpadł do rodzinnej winnicy ów szalony malarz i krzykiem chciał zmusić do kupna obrazu. Ledwo udało go się wypchnąć za ogrodzenie. — Żądał tylko 50 franków — kończy restaurator z bezbrzeżną melancholią.

W czasie swego pobytu w Arles i pobliskim St. Remy stworzył Van Gogh setki obrazów i rysunków. Nic z tego nie pozostało w mieście, którego obywatele napisali do władzy żądanie, aby zamknąć go w szpitalu dla obłąkanych. Dokument ten opublikowała lokalna gazeta. Znajduje się on w Muzeum Arlaten w gablotce, ku wiecznej hańbie episjerów. Wnukowie wybaczyliby dziadkom okrucieństwo, ale nie to, że pozwolili przejść mimo ogromnej fortuny, jaką reprezentuje obecnie najmniejszy szkic podpisany imieniem Vincent.

Pora rozpocząć metodyczne zwiedzanie miasta.

Żyzna dolina Rodanu od wieków przyciągała kolonizatorów. Pierwsi przybyli tutaj Grecy, którzy w VI wieku przed naszą erą założyli Marsylię. Arles położone w ważnym strategicznym i handlowym punkcie w delcie Rodanu było zrazu niewielką faktorią tej potężnej greckiej kolonii. Nic dziwnego, że zabytków z tego okresu dochowało się niewiele.

Prawdziwy rozkwit Arles i całej Prowansji przypada na okres rzymski. Miasto nazywało się wówczas Arelate i zostało zaplanowane z iście rzymskim rozmachem i urbanistycznym talentem. Jego błyskawiczny rozwój datuje się od czasu, gdy Marsylia, sprzymierzona z Pompeuszem, naraziła się Juliuszowi Cezarowi. Wódz bierze miasto szturmem w roku 49 przy pomocy wojennych okrętów zbudowanych w stoczniach Arelate.

Do Arles napływają nowi koloniści, biedni obywatele Latium i Kampanii oraz weterani VI legionu. Stąd urzędowa i nieco przydługa nazwa miasta brzmi: Colonia Julia Arelatensium Sextanorum. Doskonałe drogi, potężne akwedukty i mosty spajają zdobytą ziemię w jeden organizm administracyjny i polityczny. Po okrucieństwach podboju sphywa na Prowansję łaska nowej cywilizacji.

Do dziś żywy jest nad brzegami Rodanu kult dobrego cesarza Augusta, o którym ludzie mówią tak ciepło, jak moi galicyjscy dziadkowie o Franciszku Józefie. Piękna głowa cesarza z arlesańskie-go lapidarium pełna jest energii i łagodności. Na tym rzeźbiarskim portrecie młody władca przedstawiony jest z brodą, którą nosił niczym czarną przepaskę — znak żałoby po swym przybranym ojcu, boskim Juliuszu.

Lapidarium pogańskie jest skromne. Nie ma w nim arcydzieł ani nawet dzieł wybitnych takich, jak Wenus z Arles, kopia Praksytelesa znaleziona wśród ruin teatru w połowie XVII wieku i ofiarowana Ludwikowi XIV. Trochę głów, sarkofagów, fragmenty płaskorzeźb, dwie uroczę tancerki w powłóczystych szatach, w których skamieniał wiatr. W najlepszych rzeźbach drzemie jeszcze tradycja helleńska, ale wiele dzieł nosi piętno prowincjonalnego, nieco przyciężkiego warsztatu galloromańskiego. Można tutaj obserwować — a tego nie dają muzea znakomitości — ową przeciętną sztuki, produkcję rzemieślniczo-artystyczną, bez geniuszu wprawdzie, ale solidną, która po wiekach odrodzi się w rzeźbie romańskiej.

Zegary biją południe. Dozorca zamyka lapidarium, podchodzi do mnie i konspiracyjnym szeptem proponuje zwiedzenie czegoś, co nie jest jeszcze udostępnione publiczności, ale co jego zdaniem powinno zrobić na mnie większe wrażenie niż wszystkie zgromadzone tutaj rzeźby. Spodziewam się nowo odkrytej Wenus. Schodzimy krętymi schodami w dół do podziemi. Latarka oświetla sklepiony, szeroki, kamienny korytarz, przedzielony niskim portykiem. Wygląda to trochę jak kazamaty, a trochę jak wejście do podziemnej świątyni.

Naprawdę są to rzymskie magazyny żywnościowe, jako że Arles było kolonią wojskowo-handlową. Rozmiary tych podziemnych składów są istotnie imponujące. Dozorca, aby mnie olśnić, dorzuca jeszcze informacje o rozmieszczeniu poszczególnych artykułów. „Tutaj, gdzie było sucho, znajdowało się zboże. W środku, gdzie temperatura była stała — beczki wina. W głębi dojrzewały sery". Nie wiem, czy te informacje są ściśle, ale entuzjazm tego prostego człowieka dla gospodarności Rzymian jest tak wielki, że zgadzam się bez protestu. Wiem teraz, co działa najbardziej na wyobraźnię potomków Gali ów. Nie łuki triumfalne i głowy cesarów, ale akwedukty i magazyny na zboże. — Niech pan nie zapomni odwiedzić Barbegal — dodaje dozorca na pożegnanie. — To parę kroków od miasta. Można tam dojść piechotą.

Na stoku wzniesienia resztki jakby olbrzymich schodów, prowadzących do nie istniejącej świątyni olbrzymów. Nie ma jednak w tych ruinach niczego sakralnego. Był to bardzo przemyślny młyn hy-

drauliczny o ośmiu poziomach, po których ściekała woda, tworząc sztuczny wodospad obracający łopatkowe koła. Wbrew pospolitemu przeznaczeniu budowla zaliczona jest do najciekawszych obiektów kamiennych rzymskiego świata.

Najbardziej monumentalną pamiątką po Rzymianach jest amfiteatr.

Zbudowano go na wzniesieniu. Dwa piętra potężnych łuków z doryckimi pilastrami u dołu i korynckimi kolumnami na górze. Naga konstrukcja złożona z cyklopowych głazów. Żadnej lekkości i wdzięku, jak pisał pewien naiwny wielbiciel Rzymian. Miejsce w sam raz stosowne dla gladiatorów i amatorów mocnych wzruszeń.

Oprowadza mnie beznogi inwalida z pierwszej wojny światowej. Jest późna jesień i mało zwiedzających. Zamknął właśnie kasę i chce z kimś pogadać.

— Dawniej to były inne czasy. Straciłem nogę na polach Szampanii i co mam z tego? Nędzną posadę. U Rzymian miałbym własny dom, winnicę, kawał pola i bezpłatne bilety do cyrku.

— Ale w tym cyrku dzikie zwierzęta rozszarpały ludzi — próbuję zepsuć mu tę sielankę.

— Może tak było gdzie indziej, ale nie w Arles. Byli u nas różni profesorowie i nie znaleźli ani jednej kosteczki ludzkiej. Ani jednej.

No już dobrze, dobrze, śpij spokojnie, weteranie, który tak lekkomyślnie zamieniłbyś Focha na Juliusza Cezara i de Gaulle'a na Augusta. Ale prawdę mówiąc nie spodziewałem się, że Rzymianie, którzy są dla mnie „płacy jak kwiat w książce”, są jeszcze dla kogoś przedmiotem tak bardzo ludzkich uczuć.

Mury amfiteatru były tak potężne, że w czasach najazdu barbarzyńców zamieniono je na fortece- W środku pobudowano blisko dwieście domów,

ulice i kościoł. Ten dziwny architektoniczny konglo-1 merat przetrwał do XVII wieku. Teraz domów ani] śladu, potężny owal areny wysypany jest żółtym piaskiem. Na tym piasku w jaskrawym słońcu widzia-j łem corridę. Słynny Antonio Ordonez „pracował” z bykiem tchórzliwie i nieudolnie.

Trzydziestoty-j sieczny tłum, ten nieprzekupny sędzia cesarów] i igrzysk, wył długo, potężnie i z dezaprobatą.

Siedlisko muz, pobliski teatr antyczny, jest] mniejszy, kameralny, jakby grecki. Wrażenia antyku nie burzy, ale wspomaga pobliska dzwonnica! St. Trophime. Ów teatr, to właściwie żalosne gruzy, z których wyrastają opiewane przez poetów dwie korynckie kolumny o niewypowiedzianej czystości i pięknie.

Nasi przodkowie nie mieli w tym stopniu, co my, skłonności do zakładania muzeów. Przedmiotów dawnych nie zamieniali w eksponaty zamknięte w szklanych gablotkach. Używali ich do nowych konstrukcji, wcielali przeszłość w teraźniejszość bezpośrednio. Dlatego zwiedzanie takich miast jak Arles, gdzie przemieszane są epoki i kamienie, jest bardziej pouczające niż chłodny dydaktyzm usystematyzowanych kolekcji. Nic bowiem wymowniej nie świadczy o trwałości dzieł ludzkich i dialogu cywilizacji niż spotkany nagle i nie opisany w przewodnikach renesansowy dom zbudowany na rzymskich fundamentach z romańską rzeźbą nad portalem.

Teatr antyczny traktowano przez długie wieki dość bezceremonialnie, zamieniając go na kamieniołom gotowych fragmentów rzeźbiarskich. Stał się on nawet widownią walki starej religii z nową. Pewien fanatyczny diakon poprowadził tłum wiernych, którzy zniszczyli świadectwo antycznego piękna.

Trzy wieki zaledwie trwał okres świetności rzymskiej Arelate. W roku 308 Konstantyn Wielki zjeżdża tu wraz ze swoim dworem. Cóż za nobilitacja dla dawnej faktorii greckiej! Zbudowano ogromny pałac cesarski, z którego do dnia dzisiejszego dochowały się tylko łaźnie. Woda do nich dostarczana była ze źródeł górskich, oddalonych od miasta o 70 kilometrów.

Wiek później cesarz Honoriusz wypowiada o Arles te słowa:

..To miasto leży tak dogodnie, ma tak ożywiony handel i tak wielki ruch przyjezdnych, że produkty całego świata łatwiej mogą być tu wymienione. Albowiem co tylko ponętne posiada Wschód bogaty albo wonna Arabia, Asyria lub Afryka, ponętna Hiszpania lub żyzna Galia, tego tutaj jest pod dostatkiem, jakby to były wyroby krajowe”.

Kilkadziesiąt lat później Wizygoci zdobywają Arles i Marsylię.

Nie było to jednak nagłe zapadnięcie nocy, przynajmniej dla Arles, które pozostało bastionem nie istniejącego imperium. Rzymskie mury i kolumny jeszcze się bronią. W cyrku odbywają się igrzyska, w teatrze przedstawienia aż do czasu Merowingów. Na Forum tryskają nie zasypane gruzem fontanny. Apogeum barbarzyństwa przypada na wiek VII i VIII.

Władzę rzymskich namiestników prowincji przejmują biskupi i arcybiskupi (jest to sukcesja nie tyle

prawna, ile naturalna) nazywani przez wdzięcznych współobywateli *defensores ciuitatis*. Nie można się dziwić, że w tych czasach zamętu sztuka schodzi na plan dalszy. Miejscem nowego kultu stały się po prostu świątynie rzymskie. Do domu Diany wprowadzono Matkę Chrystusa.

Z epoki najazdów zachowały się jednak dzieła

o znacznym walorze estetycznym. Posiadają niejako charakter symboliczny. Są to grobowce.

Pochodzą z wielkiego nekropolu zwanego J Alyscamps (zniekształcona nazwa pól elizejskich — *elissi campi*). Było to cmentarzysko sięgające czasów starożytnych, wielki salon śmierci, w którym zmarli wyznaczali sobie *rendez-uous*. Świa-] towa renoma tego miejsca otoczonego legendami — mówiono, że pochowany był tam Roland i dwunastu parów, którzy ponieśli śmierć pod Roncevaux — stała się przyczyną dość niesamowitego procederu. Otóż trumny zmarłych, którzy wyrazili za życia pragnienie pochowania na Alyscamps puszczano na fale Rodanu. Specjalny cech grabarzy wyławiał je, gdy dopłynęły do Arles, pobierając za tę usługę tak zwany *droit de mortelage*.

Od czasów renesansu Alyscamps było istną kopalnią dla amatorów płaskorzeźb, którymi inkrustowano pałace i portale świątyń. Zachłanny Karol IX kazał załadować tyle tego bezcennego materiału na okręt, że poszedł on na dno Rodanu koło Pont Saint-Esprit.

To, co ocalało, znajduje się w zbiorach sztuki chrześcijańskiej, umieszczonych w dawnym kościele.

Prostota i piękno dawnych rzeźb kłóć się z bombastycznym jezuickim barokiem wnętrza.

Gdyby nie tematy zaczerpnięte ze Starego

1 Nowego Testamentu i symbole chrześcijańskie, można by sądzić, że są to płaskorzeźby pochodzące z późnej epoki rzymskiej. *Przejście przez Morze Czerwone* (obecnie w katedrze) śmiało znaleźć by się mogło na łuku triumfalnym głoszącym sławę rzymskich legionów. Tradycja antyczna żywa jest do końca V wieku. Potem zjawiają się dekoracje

geometryczne, stylizowane liście. Sztuka na nowo rozpoczyna od abecadła form.

Z potężnego pola zmarłych, jakim było Alyscamps, pozostała obecnie niewielka część. W gruzach legło dwanaście cmentarnych kaplic. Długą aleją, wysadzaną starymi topolami, zdają się płynąć resztki kamiennych grobowców aż do kościoła Saint Honorat, zbudowanego w stylu prowansalskim z kopułą i wielką ośmiokątną wieżą z ażurowymi oknami, gdzie palił się niegdyś ogień. Ku jego blaskom jak ku morskiej latarni sterowali zmarli.

Dans Arles ou sont les Alyscamps Quand l'ombre est rouge sous les roses Et clair le temps Prends garde a ja douceur des choses

Poeta rozminął się zupełnie z nastrojem opisywanego miejsca, gdzie doprawdy niepodobna wyśledzić żadnej słodyczy. Ten zbiór starych kamieni i drzew jest surowy i patetyczny jak zmannurzony tom historii.

Jest rzeczą zastanawiającą, dlaczego Prowansja, kraj o odrębnej fizjonomii geograficznej i cywilizacyjnej, nie stworzyła silnej organizacji politycznej, która pozwoliłaby jej przetrwać jako odrębny twór polityczny. Dzieje panowania książąt prowansalskich liczą wprawdzie pięć stuleci (od X do XV wieku), wciąż jednak były zakłócone ingerencją obcych: królów francuskich, cesarzy niemieckich, książąt Barcelony, Burgundii i Tuluzy. Ta „wieczna przedmowa" nie tylko Italii, ale także Hiszpanii dzieliła los ziem leżących na szlakach.

Była zbyt słaba, aby oprzeć się potężnym sąsiadom. A w dodatku gorący temperament i anarchistyczny charakter Prowansalczyków utrudniały zjednoczenie.

Arles miało wszelkie dane — żeby się tak wyrazić — materialne i duchowe, aby stać się stolicą Prowansji. Komuna miejska była stosunkowo dość silna, a głos arcybiskupów z Arles rozlegał się daleko poza miejskie mury. Odbywały się tu liczne sobory i w średniowieczu nazywano Arles „galijskim Rzymem". Wyprawy krzyżowe niezmiernie ożywiły handel i życie umysłowe. Wydawało się, że epoka świetności Augustów i Konstantyna znów powróci, gdy w roku 1178 Fryderyk Rudobrody koronuje się w Arles w katedrze św. Trofima.

Jeśli powiem, że owa katedra, zaliczana do skarbów europejskiej architektury, jest dowodem minionej świetności Arles, może to wywołać obraz ogromnej budowli, kapiącej od ozdób. W istocie kościół w szarym habicie surowych kamieni, wciśnięty w rząd domów, jest tak skromny, że można by go minąć nie zauważając, gdyby nie rzeźbiony portal. To nie gotycka katedra, która jak błyskawica rozcina horyzont, dominuje nad wszystkim, co ją otacza, ale budowla, której cała wielkość zawarta jest w proporcjach, mocno zakotwiczona w ziemi, przysadzista, ale nie ciężka. Romań-szczyzna, zwłaszcza romańszczyzna prowansalska jest nieodrodną córką antyku. Ma zaufanie do geometrii, prostych reguł liczbowych, mądrości kwadratu i statyki. Żadnego zonglowania kamieniem, ale jego stateczne i

logiczne użycie. Satysfakcja estetyczna, jaką daje oglądanie tych budowli, polega na tym, że elementy są widoczne, obnażone dla oczu obserwatora, tak że potrafi on sobie jasno odtworzyć proces powstawania dzieła, rozebrać i złożyć w swej wyobraźni kamień po kamieniu, wolumin po woluminie, to, co ma tak przekonywającą i nieodpartą jedność.

Portal bogato rzeźbiony, ale cały ten wystrój trzymany jest mocną ręką architekta i podporządkowany całości. Płaskorzeźby wylaniają się jak wiry wielkiej rzeki nie tracąc jednak związku z głównym nurtem.

Nad wejściem głównym w owalu aureoli Chrystus w majestacie. Nad nim gruby półkolisty warkocz mocno splecionych aniołów. Fryz apostołów. Po prawej procesja zbawionych, po lewej gęsty, przysadkowaty tłum potępionych. Między kolumnami opartymi na grzbietach lwów hieratyczni święci jakby podniesione w górę płyty nagrobne. Całość zainspirowana jest rzeźbą grecko-rzymską i wczesnochrześcijańską.

Pośród scen ze Starego i Nowego Testamentu odkrywamy nie bez zdziwienia Herkulesa. Cóż robi bohater grecki na romańskim portalu? Zabija ne-mejskiego lwa. Tylko że nie jest to wcale zabląkana karta mitologii.

Średniowiecze nie znało sztywnego podziału na epoki. Historia rodu ludzkiego była tkaniną zwartą jak gobelin. W wyobrażeniach i legendach bohaterowie odległych wieków powracali na ziemię, by wprząc się w nowe prace w służbie nowej wiary. Niezmordowany Herakles zмага się z grzechem pod postacią nemejskiego lwa.

Wnętrzekatedry jest przystanią spokoju. Portal był pieśnią o nadziei i strachu; prowadził do przedśionka wiekuiestej ciszy. Nawa środkowa i nawy boczne są wąskie, co daje złudzenie wysokości, ale nie ucieczki pionów w nieskończoność. Sklepienie za-

myka łuk pełny jak tęcza nad krajobrazem. Dzień przenika przez niewielkie okna w grubym murze, ale katedra nie jest mroczna. Ma światło wewnętrzne, jakby niezależne od zewnętrznego źródła.

W środku przylegającego do katedry klasztoru znajduje się dziedziniec. Mały jak sadzawka bukszpanowy ogród otoczony krużgankiem. Budowano go w XII i XIV wieku, dlatego też w połowie romański, a w połowie gotycki, ale ramy romańskie są tak mocne, że nie zauważa się w pierwszej chwili tej mieszaniny stylów.

Nad delikatnie rysowanymi arkadami wznoszą się masywne mury katedry i ciężki schodkowy dach klasztoru. Według wszelkich prawideł, to otoczenie powinno zdusić dziedziniec klasztorny, zabrać mu powietrze, zrobić z niego wnętrze ociem-browanej studni. I jest rzeczą niepojętą, jak mistrzowie żywego kamienia potrafili przemienić tę niewielką przestrzeń w ogród pełen delikatnej lekkości i wdzięku.

Rzeźby zdobiące krużganek mają różną artystyczną wartość, ale co najmniej kilka to niewątpliwe arcydzieła. Zwłaszcza św. Stefan — pierwszy patron katedry, Gamaliel — odkrywca jego relikwii, i św. Trofim. Ten grecki apostoł o pięknej płaskiej twarzy, okolonej falą włosów, ma otwarte usta i ogromne, mądre oczy, zapadające na zawsze w pamięć.

Do końca XII wieku Arles było stolicą Prowansji. Katedra św. Trofima jest ostatnią budowlą okresu świetności. Potem centrum polityczne przeniosło się do Aix, a Marsylia zdominowała ekonomicznie swą dawną konkurentkę. Od tego czasu Arles jest cichą wiejską stolicą. Od morza i Ka-margi — podmokłej delty Rodanu, gdzie wypasają stada dzikich koni i byków, wieje na miasto wilgotny wiatr. Gorący powiew od Alpów przynosi zapach lawendy, spiekoty i migdałów.

Nie ma wielkich wydarzeń. Cesarz nie przyjeżdża już do miasta. Ale za to kalendarz pełen jest świąt, festynów i tauromachii. Wtedy Arles się ożywia. Bulwar des Lices kipi od przyjezdnych.

W ostatni dzień mego pobytu w Arles poszedłem pokłonić się Mistralowi.

Wspominają go Prowansalczyk z równym sentymentem jak dobrego króla Renę, księcia Andegawenii, hrabiego Prowansji, ostatniego, który bronił niezależności tego kraju. Był on typowym przedstawicielem śródziemnomorskiej rasy. Lubił i popierał muzykę, malarstwo i widowiska, pisał wiersze, był niezłym jurystą, a także pasjonował się matematyką i geologią. Historycy wytykają mu brak talentów politycznych i wojskowych. Legenda nie liczy się z takimi drobiazgami.

Prowansalczyk pamiętają i pamiętać będą zawsze, że *bon roi* Renę wprowadził do uprawy nowy gatunek winogron — muskat.

Mistral był synem chłopca; jego władza była isticie królewska nad Prowansją, co więcej, powołał on ją na nowo do życia. Ojciec poety czytał tylko dwie książki: Nowy *Testament* i *Don Kichota*. Trzeba

było mieć wiarę błędnego rycerza, aby podjąć zdławioną przed siedmioma wiekami wielką poezję trubadurów, i to w języku, który wyparty ze szkół i urzędów stał się narzeczem ludu. Początki renesansu prowansalskiego były skromne. Założony przez siedmiu młodych poetów w roku 1854 związek zwany Felibrige, mimo że miał wzniosłe cele, mógł się łatwo przekształcić w kompanię wesółych czcicieli kielicha i różna,

gdyby nie geniusz i pracowitość felibra o „Pięknym Wejrzeniu” — Fryderyka Mistrała.

Jego pierwszy wielki poemat *Mirejo*, wydany w roku 1859, został entuzjastycznie przyjęty nie tylko przez przyjaciół, ale także przez najwyższe autorytety literackie Paryża. To zadecydowało o karierze poety i losie ruchu. Bo też wejście Mistrała do literatury było niezwykle. W epoce dogasającego romantyzmu zjawia się poeta, który jest wcieleniem romantycznych ideałów: ludowy, spontaniczny śpiewak, tworzący w języku, w którym powstała najświetniejsza liryka średniowiecza. Gdyby nie istniał naprawdę, należałoby go wymyślić jak Osjana.

Właśnie owa spontaniczność, lekkość i naturalność *Mirei* stanowią o jej nieprzemijającej wartości.

„Umyśliłem sobie zadzierzgnąć miłość między dwojgiem dzieci prowansalskiej przyrody, różniących się pozycją społeczną, a potem pozwolić toczyć się kłębkowi z wiatrem wśród niespodzianek życia...” Jest też ów poemat, który nazwać by można gminnym *Panem Tadeuszem*, bogatym obrazem prac i dni, wierzeń, zwyczajów i legend prowansalskiej wsi. Zachwyt krytyków był tak bezgraniczny, że dla porównania z Mistralem ściągano z panteonu literatury wielkie nazwiska Homera, Hezjoda, Teokryta i Wergiliusza.

Prowansalski Wergiliusz pisał nie tylko poematy, wiersze i tragedie. Redagował również pismo „Kalendarz Prowansalski”, które przeżyło twórcę, pracował nad ujednoczeniem prowansalskiej ortografii, a także jest autorem dzieła, nad którym w naszych czasach pracowałby wieloosobowy sztab naukowców. Dwa potężne woluminy *in quarto* (ponad dwa tysiące stron) noszą tytuł *Lou Tresor dou Felibrige ou Dictionnaire prouencal-francais*. Nie jest to jednak zwykły słownik, ale prawdziwa encyklopedia prowansalska, która, obok imponującego materiału gramatyczno-leksykalnego, zawiera noty historyczne, opis zwyczajów, wierzeń i instytucji, a także zbiór zagadek i przysłów.

Mistral był nie tylko świetnym poetą, ale również pełnym temperamentu działaczem. Dzięki niemu Felibrige z kółka wesółych literackich biesiadników przerodził się w organizację, mającą na celu zachowanie języka, wolności i narodowego honoru Prowansji. Manifestacja odrębności kulturalnej coraz mocniej i wyraźniej stawała się ruchem o cechach politycznych. Po latach robi się wszystko, aby zatrzeć kontury tej walki.

W roku 1905 Mistral, potomek trubadurów, otrzymuje najwyższe odznaczenie literackie nie z rąk pięknej kasztelanki, ale z zapisu wynalazcy dynamitu. Nagrodę Nobla przeznacza na stworzenie muzeum etnograficznego poświęconego Prowansji. Mieści się ono do dziś w renesansowym pałacu — Castel)ane-Laval w Arles, było to bowiem ulubione miasto autora *Mirejo*. Wspominając swoje początki tak pisze: „Nie myślałem wcale o Paryżu w owych czasach naiwności. Niechby tylko Arles, które widniało na moim widnokregu jak Wergiliuszowi Mantua, uznało kiedyś moją poezję za swoją”. Plac Forum wbrew nazwie jest mały, cichy, z gromadką drzew w środku. Dwie korynckie kolumny i kawał architrawu wmurowane zostały w brzydką ścianę kamienicy na dowód, że kiedyś było tu inaczej.

Na placu w cieniu platanów pomnik Mistrała, bardzo dokładnie wyobrażający poetę; jego szeroki kapelusz, jakby rzeźbiony z myślą o gołębiach, piękną brodę, guziki kamizelki i nawet sznurowadła u butów. Znakomity model był na uroczystości odsłonięcia. Zamiast przemówienia wygłosił pierwsze strofy *Mirejo*.

Dożył sędziwego wieku i los dał mu spokojną śmierć w przeddzień wielkiej masakry. Pod koniec życia był już żywym pomnikiem, któremu składali hołdy niczym Goethemu w Weimarze nie tylko poeci i snobi, ale nawet sam pan prezydent republiki.

Czym był Mistral dla Felibrige’u przekonano się po jego śmierci. Organizacja zaczęła się kurczyć, prowincjonalizować i rozpadać. Odbywają się jeszcze zjazdy, działają autorzy i czasopisma prowansalskie, ale wszystko to jest błędą odbitką entuzjazmu i rozmachu pierwszych felibrów. Prowansja nie jest już tak egzotycznym krajem, jak w okresie romantyzmu. Wydawcy paryscy nie czekają na pojawienie się nowego Mistrała. Czy był więc on ostatnim trubadurem?

O, żaden nie wie człowiek, Przez jakie dzikie kraje Błąkając się — wraca ta róża.

II Duomo

Przyjaciel poeta mówi: „Jedziesz do Włoch, nie zapomnij wpaść do Orvieto”. Sprawdzam w przewodniku: tylko dwie gwiazdki. „Co tam jest?” — pytam. „Wielki plac, na placu trawa i katedra. W katedrze *Sąd Ostateczny*”.

Kiedy wysiada się z pociągu na niewielkiej stacji między Rzymem a Florencją, miasta nie widać, znajduje się kilkadziesiąt metrów w górze i zakryte jest prostopadłą wulkaniczną skałą jak niegotowa rzeźba workowym płótnem.

Funicolare (takie, jakim jedzie się na Gubałówkę) wyrzuca pasażerów koło Porta Rocca. Do katedry idzie się jeszcze kilometr, bo to, co najważniejsze w tym mieście, ukryte jest w samym środku i ukazuje się nagle.

Katedra stoi (jeśli ten nieruchomy czasownik jest odpowiedni dla czegoś, co rozdziiera przestrzeń i przyprawia o zawrót głowy) na obszernym placu, a otaczające kilkupiętrowe budynki po chwili gasną i przestaje się je dostrzegać. Pierwsze wrażenie nie różni się od ostatniego i dominuje uczucie niemożności oswojenia się z tą architekturą.

Robbe-Grillet, mistrz inwentarza, napisałby zapewne tak: „Stanął przed katedrą. Miała ona 100 metrów długości i 40 szerokości, a wysokość fasady w osi środkowej wynosiła 55 metrów”. Wprawdzie z takiego opisu nic naoczego nie wynika, ale proporcje bryły mówią, że jesteśmy we Włoszech, gdzie strzelisty gotyk Ile-de-France został przetrawiony na styl zupełnie swoisty, a wspólna nazwa używana jest z nalegów chronologicznych (wszystko, co dzieje się w tym samym czasie, trzeba ochrzcić wspólnym terminem).

W orwietzańskim muzeum katedralnym zachowały się dwa pergaminy (zżółkłe, uszkodzone, jakby z wolna obracał je ogień), które roznamiętniają historyków sztuki zgłębiających niełatwy *Fassadenproblem*. Oba rysunki przedstawiają tę samą fasadę orwietzańską katedry i stanowią kapitalny przykład ewolucji gustów. Pierwszy chronologicznie, z uwagą „*manu magistris Laurenti*” (ręką mistrza Wawrzyńca), czyli Maitaniego (ale szereg autorów ma co do tego wątpliwości), jest jeszcze w guście północnym. Środkowa część elewacji katedry nad głównym portalem mocno zaakcentowana, przeważają linie pionowe i trójkąty ostro-kątne. Drugi rysunek przynosi zasadniczą zmianę, oba boczne człony facjaty zostały podniesione, pojawiły się linie horyzontalne, kompozycja straciła strzelistość, za to rozsiała się pewnie; przede wszystkim jednak powierzchnia fasady została znacznie powiększona, aby w całej pysze i okazałości mógł tę architekturę odrealnić kolor i ornament.

Włosi XIV wieku patrzyli zapewne na katedry francuskie jak na dzieła wspaniałe, ale obce. Surowe bryły, napięcie linii pionowych, bezwstydne obnażenie kośćca i surowa egzaltacja kamienia musiały rewoltować łacińskie zamiłowanie do koła, kwadratu i trójkąta prostokątnego, to znaczy do zmysłowej i nieco ociężałej równowagi. Była to zapewne sprawa nie tylko gustu, ale także umiejętności. Bardziej szowinistyczni francuscy historycy sztuki patrzą na gotyk włoski jak na nieudałą recepcję własnego odkrycia i w opinii Louisa Reau katedra w Mediolanie, dzieło wielu wieków i wielu artystów, jest najbardziej charakterystycznym wyznaniem bezsily włoskich architektów. Dla nich bowiem budowle gotyckie Północy były dziełem innej przyrody i patrzyli na nie chyba z odcieniem zgrozy, jak na kopce termitów. Fasada była dla Włochów kolorową procesją nieco przesadną jak opera z chórami rzeźb, mozaik, pi-lastrów i wieżyczek, a Orvieto jest na pewno jednym z najbardziej uderzających przykładów malarskiej koncepcji architektury. To właśnie sprawia trudną do oddania mieszaninę zachwyty, zażenowania i zupełnego zagubienia w lesie kolorowych kamyków, falujących płaszczyzn brązu, złota i błękitu.

Najstarszą częścią fasady są cztery cykle płaskorzeźb dłuta wielu artystów, głównie pizańskich i sieneńskich, cztery wielkie karty o łącznej powierzchni stu dwunastu metrów kwadratowych, które czyta się z lewa na prawo, a opowiadają stworzenie świata, genealogię Dawida, dzieje proroków i Chrystusa oraz *Sąd Ostateczny*.

Opowieść jest patetyczna i zarazem pełna prostoty. Okazuje się, że można wyrazić w kamieniu stworzenie światła (wskazujący palec Stwórcy, promieniste linie i zadarte głowy aniołów).

Najpiękniejsze są narodziny Ewy. Przysadzisty Bóg Ojciec z długimi włosami wyjmując uszponemu Adamowi zebro, a w następnej scenie widać Matkę Rodzaju: skłoniła głowę, czystości i słodyczy pełna. Dalej prorocy rozwijają rulony, demony ciągną sznur potępionych i zgrzytanie zębami miesza się ze śpiewem aniołów siedzących na gałęziach genealogicznych drzew.

Ogromna koronkowa rozeta, wyszywana w marmurze, robi bardziej wrażenie rzeźby w kości

słoniowej niż elementu architektury monumentalnej. Płaszczyzny fasady porwane są nie tylko kolorem, ale dołącza się do tego precyzja szczegółów godna miniaturzysty i jeśli do czegokolwiek można porównać katedrę w Orvieto, to do pierwszej litery iluminowanego rękopisu, do wysokiego A gęstego od upojenia.

Obrzydliwy zwyczaj zamykania kościołów w południe wytrąca z pracowicie obmyślonego planu cenne godziny, pozostaje więc drzemanie w cieniu, rozpusta makaronu, albo włożenie się po mieście bez planu. Wybieram to ostatnie.

Uliczki są jak strumienie górskie, mają ostry nurt i otwierają nieprzewidziane perspektywy. Z placu II Duomo spływa się zakosem do Quartiere Vecchio. Przerażliwa cisza południa. Rolety opuszczone, miasto śpi, domy też, pod tynkiem unosi się i opada zwolniony oddech kamieni. Pod bramą dwa czarne krzesła, jak trumny oparte u stolarza pod ścianą. Ulice są puste, tylko na murkach śpią koty. Dotknięte ręką otwierają oczy, w których — jak na zatrzymanych zegarach — zapisane jest nieruchomo południe wąską wskazówką źrenicy.

Między Porta Maggiore a Porta Romana resztki murów obronnych. Stąd widać Umbrię jak z lotu ptaka: iskrzący się w słońcu piasek Paglii, a po drugiej stronie rzeki niebieskie wzgórza, które miękko wstępuje w niebo na granicy zatartego horyzontu.

Miasta włoskie różnią się między sobą kolorem. Asyż jest różowy, jeśli to banalne słowo może oddać ton lekko czerwonego piaskowca; Rzym utrwała się w pamięci jak terakota na zielonym tle. Orvieto natomiast jest brązowożłote. Uświadomić to sobie można stojąc przed romańsko-go-tyckim Palazzo del Popolo — potężny sześcian z szerokim balkonem na piętnarach, płaski dach najeżony merlonami i piękne okna z kolumnami i ślimacznicą. Pałac ma kolor miedzi, ale bez blasku, ogień jest w środku — pamięć lawy.

Można długo krążyć po mieście, ale nigdy nie traci się poczucia, że katedra jest za plecami i jej przytłaczająca obecność wypiera wszystkie inne wrażenia. Trudno wyobrazić sobie, czym było Orvieto — które dzisiaj wygląda jak załącznik do katedry — przed jesienią 1290 roku, kiedy to w asyście czterech kardynałów i wielu prałatów papież Mikołaj IV „*posuit pñmum lapidem*” (położył pierwszy kamień), jak mówi dokument, i „*in-cepta sunt fundamenta sacrae Mariae Novae de Urbeueteri, quae fuerunt profunda terribiliter*” (rozpoczęto budowę fundamentów świątyni świętej Marii Nowej, które były strasznie głębokie). Dwadzieścia lat po rozpoczęciu budowy wezwano do Sieny wybitnego rzeźbiarza i architekta nazwiskiem Lorenzo Maitani, który poprawił błędy konstrukcji, wzmocnił mury i wywarł zdecydowany wpływ na kształt i kolor fasady. Wielki budowniczy został w Orvieto do śmierci, wyjeżdżając jednak to do Sieny, to do Perugii, gdzie naprawiał akwedukty.

Pytanie, kto jest autorem orvietońskiego II Duomo, jest tak samo beznadziejne, jak pytanie, Kto jest budowniczym miasta (mówię miasta, a nie przysiółka fabrycznego), które rosło w ciągu wieków. Po dość mitycznym Fra Bevinante, ręka Lorenza Maitaniego zaważyła decydująco na koncepcji katedry, ale po nim pracowali jeszcze Andrea Pisano, Orcagna, Sanmicheli, a te wielkie nazwiska są jak grudki złota w piasku, bo w ciągu kilku stuleci pracowało nad świątynią trzydziestu kilku architektów, stu pięćdziesięciu rzeźbiarzy, siedemdziesięciu malarzy, blisko stu specjalistów od mozaik.

Muzy nie milczały, chociaż nie były to bynajmniej czasy pokoju. Miasto było jednym z gniazd herezji, a jednocześnie przez ironię historii, dzięki silnym murom, ulubionym schroniskiem papieży.

Gwelfowska rodzina Monaldeschich wiodła się za łby z rodziną Monaldeschich, zwolenników cesarzy. Ci ostatni zostali wygnani z miasta, gdy rzeźbiarze pracowali nad ilustracją genezy. Oba rody według wiarygodnego świadka, autora *Boskiej Komedii*, cierpią w czyścicu pospołu z rodzinami Romea i Julii. Walki o wpływy w mieście trwały długo i Orvieto było okupowane także przez Viscontich, słowem dzieliło los innych miast Italii — „*dolore ostello*”, „*zajazdu cierpienia*”, jak mówił Dante.

Jedyna restauracja, z której widać katedrę, jest odpowiednio droga jak wszystko, co się znajduje w sąsiedztwie zabytków, gdyż płaci się podwójnie za cień arcydzieł na makaronie. Patron jest chudy, rozmowny i ma długą indyczą szyję.

On: *Le piace?* (pokazuje katedrę)

Ja: *Molto*.

On: (*con fuoco*) *La facciata, questa figlia del cielo e delia terra.*

Ja: *Si*.

On: *Qual miracolo di concenzione, qual ma-gistro d'arte!*

Ja: *Ecco!!!*

Tak rozmawialiśmy sobie o sztuce.

W karcie znajduję wino, które nazywa się tak jak miasto i patron zachwała je jeszcze goręcej niż katedrę. Picie Orvieto można traktować jako akt poznawczy. Przynosi je w małym *fiasco* z mgiełką zimna na szkle dziewczyna, która uśmiecha się po etrusku, to jest oczyma i kącikami ust, gdy reszta twarzy pozostaje nie tknięta wesołością.

Opis wina jest trudniejszy niż opis katedry. Ma kolor słomy i mocny, trudny do określenia zapach. Pierwszy łyk nie robi wielkiego wrażenia, działanie rozpoczyna się po chwili: do wnętrza sływa studzienny chłód, który mrozi wąpiał i serce, ale głowa rozpala się. Zupełnie na odwrót, niż polecał pewien klasyk. Stan jest wspaniały i rozumiem teraz, dlaczego Lorenzo Maitani został w Orvieto, przyjął obywatelstwo, i to wcale nie honorowe, ale rzeczywiste, bo nawet musiał się uganiać z piką po lesistych pagórkach Umbrii w obronie przybranej ojczyzny.

Wejście do katedry jest jeszcze jednym zaskoczeniem — tak bardzo fasada różni się od wnętrza; jakby brama życia pełna ptaków i kolorów prowadziła do wieczności surowej i zimnej. II Duo-mo ma formę bazyliki trzynawowej z akcentem położonym na nawę główną, zakończoną solidną absydą. Część potężnych kolumn, połączonych łukami kolebkowymi, podpira architekturę, w której skąpy ornament gotycki nałożony został na schemat romański. Nie widać żadnego zainteresowania w kombinowaniu łuków, co jest tak charakterystyczne dla szkoły francuskiej. Sklepienie jest prawie płaskie, więc ściany szczytowe fasady nie

są niczym innym, jak maską. Po prawej stronie od ołtarza znajduje się druga kaplica delia Madonna di San Brizio, a w niej freski, które malował Fra Angelico i Luca Signorelli.

Fresk jest techniką starą i szlachetną, co wynika z tradycji i materiału. Obrazy naszych praocjów, malowane w grotach południowej Francji, w czasie kiedy ten kraj przemierzały stada reniferów, też są właściwie freskami.

Od starożytności do naszych czasów technika nie zmieniła się zbyt, poddana jakby immanentnym regułom. Związany z architekturą fresk dzieli losy murów. Jest organiczny jak dom i drzewo. Podlega prawu istot żyjących: toczy go starość.

Sama robota nad ozdobieniem ścian musi być nasycona stateczną rzemieślniczą wiedzą. Przygotowanie zaprawy, znajomość murów są równie ważne, jak właściwy proces malarski. Wapno na podkład musi dojrzewać długo, potem miesza się go z przemytym piaskiem rzeczonym. Tymczasem w słońcu wygrzewa się wapno, z którym mieszać się będzie kolory: czerń zwęglonych pędów wina, ziemię, cynober, kadmy. Od zmoczonego muru przez trzy podkłady aż do powietrza otoczenia przebiega łańcuch procesów chemicznych. Na powierzchni utrwala kolory przezroczysta warstwa soli wapnia.

Jak się rzekło, freski w kaplicy Madonny di San Brizio zaczął malować Fra Angelico zjechawszy do Orvieto z trzema uczniami w roku 1447, ale bawił niedługo, zaledwie trzy i pół miesiąca, i porzucił zaczęłą pracę, odwołany do Rzymu przez papieża Mikołaja V. Rada miejska starała się przez wiele lat namówić to Pinturicchia, to Perugina, co wymownie świadczy o ambicjach rajców; wreszcie po pięćdziesięciu latach zabiegów, bo w roku 1499, ugodzono się z Łukaszem Signorellim, uczniem Piera delia Francesca, sześćdziesięcioletnim wówczas malarzem w pełni sławy, który przyjechał do Orvieto podpisać kontrakt na dzieło swego życia. Umowa spisana po łacinie jest pełna nieco niezgrabnej, ale pięknej, gospodarskiej troski

o dobrą robotę. Mowa jest tam, że „*omnes colores mittendos per ipsum magistrum Lucam, mittere bonos, perfectos et pulchros*” (sam mistrz ma nakładać barwy, dobre, doskonałe i piękne i że malarz Łukasz zobowiązuje się „*facere figuras meliores aut pares, similes et conformes aliis figuris e.ristentibus nunc in dicta capella noue*” (zrobić figury lepsze albo takie same, podobne do innych figur istniejących teraz w tej kaplicy). W końcu ustanawia się komisję odbioru, która ma ocenić efekty artystyczne mistrza.

Fra Angelico zostawił po sobie na szczycie sklepienia Chrystusa sądzącego i Apostołów. Obie kompozycje są dość sztywne i hieratyczne, jakby malarz (czy uczniowie) nadużywali cyrkla i ołowianego drutu, służącego do wymierzania perspektywy. Signorelli zapełnia podobną powierzchnię, 1 to według kartonu poprzednika, równą ilością postaci, ale jego *córo dei dottorii* jest już zapowiedzią dramatu; draperie są nie z martwych włókien, ale z nerwów i mięśni. Zdradza to od razu główną pasję mistrza Łukasza: przedstawienie ciała w akcji, co w pełni zrealizował w dużych płasz-

czynach między łukami sklepienia. *Przyjście Antychrysta, Historię końca świata, Zbawionych i potępionych* opowiada językiem surowym i mrocznym, godnym Dantego. Dlatego pewnie ten wielki malarz wydaje się angielskiemu historykowi sztuki, o gustach bynajmniej nie staropanieńskich, „*vi-ñl but somewhat harsh and unsympathetic*” (męski, lecz szorstki i niemal odpychający).

Ulubiony uczeń Piera delia Francesca nie był wielkim kolorystą. Jego mistrz na ścianach kościoła św. Franciszka w Arezzo przedstawił świat przeźroczy i nasycony światłem. Signorelli przenosi ponad przestrzeń łagodnie przesianych planów — ostre akcenty, światłocien i woluminy, a światło jego jest zawsze z zewnątrz. Rzeczy i ludzie są naczyniami ciemności.

Predicazione deWAnticristo, „którego przyjście jest wedle skuteczności szatańskiej z wszelką mocą i znaki, i cudami kłamliwymi”, dzieje się w Jerozolimie, ale architektura w głębi jest renesansowa, jakby projektował ją Bramante. Pod dalekimi arkadami czarne postacie z pikami jak szczury chodzące na ogonach. Na pierwszym planie ten, „który przyjdzie potajemnie i otrzyma Królestwo zdradą”, ma twarz Chrystusa, ale za plecami ukryty jest demon. Stoi pośrodku tłumu, w którym ikonografowie zauważyli Dantego, Boccaccia, Pe-trarkę, Rafaela, Cezara Borgię, Bentivoglię i Krzysztofa Kolumba. Po prawej stronie, wystąpiwszy pół kroku naprzód, jakby na proscenium, stoi narrator, mistrz Łukasz. Kapelusznik mocno wciśnięty na głowę, luźny płaszcz i czarne pończochy na muskularnych nogach. Twarz mocna, jakby z chłopskich portretów Bruegela, oczy twardo utkwione w rzeczywistości, tak że można uwierzyć temu, co mówi Vasari, iż szedł za trumną syna bez jednej łyżki. Tuż koło niego Fra Angelico w sutannie, zapatrzony w siebie. Dwa spojrzenia wizjonera i obserwatora, i do pomocy charakterystyce dodane ręce: Łukasza mocno splecione i delikatna dłoń Brata Anioła, gest wahania, palce *in dubio*. Obaj malarze kaplicy San Brizio dotykają się ramionami, chociaż dzieli ich dystans pół wieku, rzecz dzieje się bowiem w czasach, gdy obowiązywała solidarność i nie było zwyczaju robienia z artystycznego poprzednika — głupca.

Zmartwychwstanie ciał odbywa się na równinie płaskiej jak stół. W górze dwa dorodne anioły, mocno oparte stopami o powietrze, dmą w długie trąby: „A nogi jego podobne mosiądźowi jakoby w piekle palonemu, a głos jego jako głos wiela wód”. Powtórne narodzenie, wyjście z trzewi Wielkiej Matki odbywa się w męce. Scena zaprawiona jest eschatologicznym humorem, towarzyszy jej śmiech szkieletów przyglądających się obleczonemu właśnie w ciało człowiekowi. Szczegół frapujący: Signorelli, mistrz aktu, miał o osteologii wyobrażenie dość fantastyczne: — kość miednicza jest jakby szerokim pasem z czterema otworami na przodzie.

Finimondo jest freskiem o potężnej sile dramatycznej. Po prawej stronie doktorzy jeszcze radzą, ale niebo jest już podpalone. „Wziął anioł kadzielnicę z ołtarza i rzucił na ziemię i stały się gromy i głośy, i błyskawice, i trzęsienie ziemi wielkie.” Po drugiej stronie łuku, na którym rozpięty jest fresk, tłum mężczyzn i kobiet z dziećmi na rękach. Pierwsze ofiary leżą na ziemi, a ciała ich mają ostateczną nieruchomość przedmiotów. Nad nimi strzępią się bezsilne gesty uciekinierów.

Ma rację Berenson, gdy upodobanie renesansowych mistrzów do aktu tłumaczy nie tylko pociąganiem do wrażeń dotykowych i ruchu, ale także wymogiem ekspresji. Nagie ciała posiadają w najwyższym stopniu zdolność budzenia wzruszeń. Przekonuje o tym fresk *Potępieni*, który parzy naszą skórę, układa na języku płaty popiołu i napęlnia nozdrza żółtą wonią siarki.

Scena jest zatłoczona i bez perspektywy niby *Bitwa pod Grunwaldem*. Nagie ciała ubite są ciasno jak w piwnicy w czasie bombardowania. Właściwie nie są to ciała oddzielnych osób, tylko wielki splot akcji i kontrakcji, razów oprawców i obronnych gestów potępionych. Signorelli, zafascynowany problemem ruchu, rozumiał jego fizyczne i metafizyczne konsekwencje. Wiedział, że w każdej akcji jest ziarno śmierci, a koniec świata to ostateczny wybuch i spalanie nagromadzonej energii. Na wiele lat przed Galileuszem i Newtonem ten malarz Quattrocenta definiował pędzlem oschłym i obiektywnym prawa upadku ciał.

Niebo nad potępionymi jest studium różnych stanów równowagi. Trzej aniołowie to wyważone skrzydlate trójkąty. Dwaj potępieni po lewej mają ciała zdeformowane bezwładnym spadaniem. Szatan z ciężką kobietą na plecach opada ślizgowym lotem ptaków lecących pod wiatr. Jeśli przyjdzie kiedy napisać prawdziwą historię nauki, wkład malarzy XV wieku, zgłębiających problemy przestrzeni, ruchu i materii, nie może być pominięty.

Na koniec trzeba wyrzucić z siebie to bluźnierstwo wobec autorów podręczników: freski w Orvieto robią znacznie większe wrażenie niż freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Michał Anioł znał

i pozostawał pod niewątpliwym wpływem malowideł w kaplicy San Brizio, ale wizja następcy dotknięta jest przekwitającym pięknem, a język zbyt giętki i swobodny oplata raczej przedmioty, niż je wyraża.

Rzadko wielcy poeci mają szczęście do wielkich ilustratorów. Dante znalazł godnego inter-pretatora w Łukaszu Signorellim. Obok portretów kilku poetów i, rzecz znamienna, Empedoklesa, wyłaniającego się z czarnego tła medalionu niczym z Etny, znajduje się w kaplicy San Brizio jedenaście niewielkich fresków, dotyczących *Boskiej Komedii*. Solidni ikonografowie odkryli, że ilustrują one fragmenty jedenastu pierwszych pieśni „Czyśćca”. Nie bez kłopotu i wątpliwości. Na przykład pierwsza ilustracja przedstawia Dantego klęczącego przed jakąś postacią w rozwianej szacie. Odpowiedni wiersz poematu mówi o *Uccel diuino*, ptaku bożym, czyli aniele. Kłopot z tym, że wyobrazona postać nie ma skrzydeł i Franz Xaver Kraus, ikonograf stateczny, mruczy: „*Zweifelhaft*” i martwi się tym niepomernie. Nawiasem mówiąc, kpinki z ikonografów godne są naszej epoki (forma wyparła znaczenie).

Autobus zjeżdża do stacji szeroką serpentyną i miasto zaraz za bramą ginie z oczu. Widać je dopiero z okien pociągu. Nad wszystkim góruje II Duomo jak podniesiona ręka proroka. Ale na razie *Sąd Ostateczny* zamknięty jest pod sklepieniem kaplicy San Brizio i nie spełnia się nad miastem. W miodowym powietrzu Orvieto śpi spokojnie jak jaszczurka.

Siena

Konstantemu Jeleńskiemu —Aleksandryczykowi

1.

Z okien mego pokoju w hoteliku „Pod Trzema Dziewuszkami” („*Tre Donzelle*”)’ widok na Sienę ogranicza się do ciemnych oficyn, kota na parapecie i świeżo wywieszanej galerii bielizny. Wychodzę na miasto wcześniej, aby przekonać się, czy rację miał Suarez, który napisał, że rankiem Siena pachnie bukszpanem. Niestety. Pachnie ekskrementami samochodów. Szkoda, że nie ma konserwatorów woni. Cóż by to była za przyjemność w Sienie, najbardziej średniowiecznym mieście włoskim, przechadzać się w chmurze Trecenta.

Jeśli kogoś bogowie uchronili od wycieczek, jeśli ma za mało pieniędzy lub za dużo charakteru, aby wynająć się przewodnikom, pierwsze godziny w nowym mieście należy poświęcić na łażenie według zasady: prosto, potem trzecia na lewo, znów |

* W rzeczywistości jest tylko jedna, która sprząta pokoje, ściele łóżka, a wieczorem przegląda podarte prześcieradła i głosem cienkim jak igła haftuje smutne piosenki.

prosto i trzecia w prawo. Można też jak sierpem rzucić. Systemów jest wiele i wszystkie dobre.

Uliczka, którą idę, jest wąska, szybko spada, potem raptownie pnie się w górę. Kamienny przeskok, chwila równowagi i znów ostry spadek. Łażę przeszło pół godziny i jeszcze nie natrafiłem na żaden zabytek.

Siena jest miastem trudnym. Słusznie porównywano ją do tworów przyrody — meduzy albo gwiazdy. Plan ulic nie ma nic wspólnego z „nowoczesną” monotonią i tyranią kąta prostego.

Plac ratuszowy (jeśli tak można postponować siedzibę rządu), zwany *ii Campo*, ma kształt organiczny — przypomina wklęsłą stronę muszli. Jest to na pewno jeden z najpiękniejszych placów na świecie, niepodobny do żadnego innego i dlatego trudny do opisanie. Otaczają go półkolem pałace i domy, a czerwień starych cegieł ma kolor zbladłej purpury. Ratusz składa się z trzech doskonale zharmonizowanych brył, przy czym część środkowa jest o piętro wyższa. Jest surowy i sprawiałby wrażenie twierdzy, gdyby nie bardzo muzyczny rytm gotyckich okien z dwiema białymi kolumnkami. Wieża jest wysoka*, biała na szczycie jak kwiat, tak że wokół niej niebo nabiega błękitną krwią. Kiedy słońce jest za ratuszem na

* Ileś tam metrów wyższa od wieży florenckiej *siniorii*, czego żaden przewodnik nie omieszka zakomunikować z przechwałką. Włosi mieli zupełnie fioła na punkcie wież, tak jak Amerykanie na punkcie samochodów. Dla jednych i dla drugich sprawa zasadza się na prestiżu. San Gimignano — Manhattan tokański — miasteczko, które mogłoby się zmieścić na dłoni olbrzyma, miało sześćdziesiąt wież. Florencja około stu pięćdziesięciu.

Piazza del Mercato, po *ii Campo* przesuwają się ogromny cień jak wskazówka zegara. Wieżę nazywa się *poufale Mangia*, od imienia średniowiecznego dzwonnika, którego potem zastąpił dzwonnik mechaniczny. Z jej szczytu można patrzeć na miasto okiem jaskółki i historyka.

W czasach arystokratycznych modne rody szukały koligacji z mistycznymi bohaterami, potem gust ten przejęły demokratyczne miasta wymyślając sobie znakomitych założycieli. Bujna wyobraźnia kazała sieneńczykom wywodzić się od *Seniusza*, jednego z synów *Remusa*, który miał się tu schronić przed gniewem swego stryja, założyciela Rzymu. Tej legendzie zawdzięcza Siena symbol — wilczyce. Sztandar miejski *bolzana* jest czarno-biały, przy czym te kolory heraldyczne *utra-fiły* w samo sedno wybuchowego temperamentu sieneńczyków i ich pełnego sprzeczności charakteru.

Ponieważ w okolicznej ziemi nie ma zabytków etruskich, sądzi się, że miasto założone było około 30 roku przed Chrystusem jako kolonia rzymska. Rządzone w czasie średniowiecza przez *Longo-bardów* i *Franków*, rosło dzięki biskupom, potem obywatelom miejskim, którzy podjęli zrazu nieśmiałą, a potem coraz bardziej otwartą walkę przeciw feudalnym potomkom najeźdźców zamkniętych w sępiach tokańskich gniazdach, owych *Monte Amata*, *Santa Fiore*, *Campagnatico*. Byli to groźni łupieżcy i nie dziwnego, że jednemu z nich, *Om-berto*, z rodu *Aldobrandeschich*, kazał Dante jęczeć w głębi czyścicowych czeluści.

Rozwój gmin miejskich jest tak szybki, że już w XIII wieku *podesta* sieneński ośmiela się grozić potężnemu przedstawicielowi rodziny *Ar-dengeschich*, że jeśli nie zaniecha gwałtów, kazał go trzymać na rynku, przywiązanego do łańcucha jak psa rzeźniczego.

Myliłby się jednak, kto by sądził, że rzeczpospolita sieneńska była wcieleniem ideałów demokratycznych. Żywił artystyczny miał potężne wpływy i, rzecz prawie nie spotykana, „*milites et mercatores sienenses*” byli pochodzenia arystokratycznego. Tacy *Tolomei* z tokańską megalomanią wywodzili się od *Ptolemeusza*. W istocie potężne rody mieszczkańskie: *Buonsignori*, *Caccia-conti*,

Squarcialupi, pochodziły od najeźdźców germańskich. Głowy uwolnione od ucisku hełmu okazały się tęgie w rachunkach, a spíž rycerzy zamieniony został na metale szlachetne bankierów. Ci ekwojskowi kupcy przedsiębiorali dalekie wyprawy po całej Europie, a w dziedzinie handlu srebrem potrafili pokonać nawet Żydów. Stali się bankierami papieży. Przynosiło to dobry procent, a także cenne sankcje kościelne przeciwko opornym dłużnikom.

Była zatem Siena po stronie papieży? Nie. I żeby to wyjaśnić, trzeba sięgnąć do historii. Walka gwelfów z gibelinami oczywiście.

Zrazu (w XII wieku) nazwa ta oznaczała dwa niemieckie stronnictwa polityczne: gwelfowie skupieni byli wokół książąt Saksonii i Bawarii, gi-belini natomiast popierali Hohenstaufów. Spór zanesiony do Italii zachował nazwę, ale zmienił treść. Z lokalnych rozgrywek przemienił się w problem uniwersalny, znany w historii jako walka papieżstwa z cesarstwem.

Z początku XII wieku Siena stanęła twarzą w twarz ze swoim przeznaczeniem. Miała do wyboru albo uległość, albo trudną niepodległość.

Głównym jej wrogiem stała się Florencja, co tłumaczą nie tylko zawilności historii, ale i położenie geopolityczne. Odtąd oba miasta będą się nienawidzić, „z wyrafinowaną namietnością walczyć mieczem i słowem, nękać się w nowelach, legendach i poezji”. Mapa mówi o tym, że tak musiało być.

Miasto wilczycy zagradza Florencji via Francigena, najkrótszą drogę do Rzymu. Oba miasta walczą o dostęp do morza. Dla potężnej Florencji i potężnej Sieny nie było miejsca w Toskanii.

Jeden z historyków słusznie mówi, że fakt, iż Florencja była oficjalnie po stronie gwelfów, sprawił, że Siena była oficjalnie gibelińska. Ale jest to tylko takie szkolarskie rozróżnienie. W istocie nazwy partii średniowiecznych są tak samo mylące, jak nazwy partii współczesnych. Gwelfo-wska Florencja często uczestniczyła w antypapieskich ligach, a bankierzy sieneńscy nie mogli być zbyt serio gibelinami, bowiem łączyły ich z Rzymem złote nici interesów. Skoro tylko zauważono w Sienie zamach na niepodległość ze strony Karola IV, z pozoru sprzymierzeńca, dostał on szybko po swoim najjaśniejszym cesarskim nosie.

Poza tym w obu antagonistycznych miastach byli zwolennicy i gwelfów, i gibelinów, a wreszcie słowa te często oznaczały tradycyjnych adwersarzy: Montecchich i Capulettich, którzy z pokolenia w pokolenie bombardowali swoje ogrody kamieniami, zausznikom przeciwników obcinali uszy i w ciemnym zaułku uciszali sztyletem serca krewnych śmiertelnego wroga.

Historia zewnętrzna każdego państwa (*a polis* włoskie było państwem) jest daleko bardziej zrozumiała i logiczna niż historia wewnętrzna i gdy się ją teraz studiuję, przypomina wnętrze starego

zegara nie bijącego od stuleci. Sieneńska machina władzy była istotnie skomplikowana i zmieniała się poważnie w ciągu wieków. Trwające do 1287 roku rządy Dwudziestu Czterech były wyrazem chwiejnej równowagi sił społecznych, wahających się od timokracji do demokracji.

Rada, czyli *Signoria*, wybierana na krótko, spełniała funkcje ministrów i składała się po połowie z *milites* i przedstawicieli partii ludowej. Nie było to równoznaczne z podziałem klasowym, bo od kiedy powstało słowo lud, zawsze znajdowali się tacy, co to wprawdzie z niego nie pochodzili, ale uważali, że najlepiej potrafią formułować jego istotne interesy i aspiracje.

Consiglio Generale della Campagna, czyli parlament, tworzyło trzystu najznakomitszych osiadłych obywateli, i oni właśnie wybierali co dwa miesiące rząd, czyli Signorię, oraz podestę, którego strzeżono, jak leciwy skąpiec strzeże młodej żony. *Podesta* — najwyższy urzędnik państwa (coś tak jak król w monarchii konstytucyjnej, a więc raczej godność niż urząd), był zwykle cudzoziemcem.

Wybierany na okres jednego roku był ograniczony mnóstwem przesadnych przepisów, krępujących jego ruchy, co miało udaremnić ewentualne sięgnięcie po władzę absolutną. Administracja finansowa, zwana *Biccherna*, i administracja ceł, *Ga-bella*, oddane zostały w ręce ojców zakonnych z San Galgano i Servi di Maria, lepiej bowiem, gdy złotem opiekują się ci, którzy ślubowali ubóstwo.

4 września 1260 roku Siena przeżywała swój największy dzień w historii. Potężna, licząca podobno trzydzieści tysięcy ludzi, armia Florencji została rozgromiona w pobliżu murów miasta wilczycy pod Monteaperti, „*che fece l'Arbia colorata in rosso*”. Rzeka spłynęła krwią — mówi poeta. Relacji o przebiegu bitwy jest wiele i są (oczywiście sprzeczne, ale prawdę mówiąc chaos każdej bitwy porządkującość *fac-tum* generałowie, politycy i kronikarze, w czym przejawia się piękna, ludzka tęsknota do układów rozumnych i przycy/nowego wyjaśnienia zdarzeń ciemnych z samej s w goj ej istoty. W Sienie były wszystkie dzwony. Nad polbojowiskiem unosiły się chmury kruków i sępów.

Miasto obchodziły procesje, a dumna flaga Florencji wlokła się w błocie, przywiązana do ogona osia. Nocą sieneńscy śnili słodko Florencję w gruzach.

Ale wkrótce los; odwraca się od miasta wilczy. Śmierć Manfr-eda, ostatniego z Hohenstau-fów, który przysłał Sienie na pomoc swoich okrutnych jasnowłosych jeźdźców, oznaczała klęskę gibelinów w całej Italii. Klęską ekonomiczną dla sienieńczyków stała się zawrotna kariera złotego florena.

W mieście tak wiernym idei cesarskiej nastąpił przewrót i po irządach Dwudziestu Czterech nastąpiły rządy *Noweschi*, czyli Dziewięciu, wybranych spośród dotbrych kupców, należących do partii gwelfów. Od roku 1287, przez blisko siedemdziesiąt lat panoiwał ten rząd, kupiecki w każdym calu, nieawantu miczy, skrzętny, dbający o pokój. Kupiono istotniee bardzo dużo. W tym czasie powstała katedra, Duccio maluje *Wielką Maestę*, zaś Ambrogio Lorenzetti w wielkim fresku opowiada o słodyczy życia pod dobrymi rządami.

Walki wewnętrzne jednak trwają nadal. Zwaśnionych godzi czarrra śmierć. Ogromna epidemia, która jak płomień przeszła przez całą Europę zabierając trzecią część jej mieszkańców. Zaraza wybuchła w roku 1348. Rzuciła złowrogi cień na rozkwitającą cywilizację. Historycy sztuki sienieńskiej dzielą malarstwo na okres przed i po epidemii. „Powstała luka, *hiatus* w historii. Wszędzie budowle zostały zatrzymane w pełnym rozwoju”. Inny badacz dorzuca: „Wielka epoka katedr i wypraw krzyżowych zakończyła się gniciem i zgrozą”.

„...Jedni umierali z braku opieki, inni — mimo najstaranniejszej opieki. Obojętne też było, czy ktoś miał konstytucję fizyczną silną czy słabą; wszystkich kosiła ta zaraza na równi, nawet tych, których leczono wszystkimi środkami. Najgorszą zaś rzeczą w tym nieszczęściu była depresja psychiczna, występująca u każdego, kto poczuł się chory —tracił bowiem nadzieję i poddawał się chorobie pozbawiony odporności... Ludzie umierali w zupełnym chaosie, trupy leżały stosami, chorzy tarzali się po ulicach i wokół źródeł na pół żywi z pragnienia... Kiedy zaś zło szalało z ogromną siłą, a nikt nie wiedział, co będzie dalej, zaczęto lekceważyć na równi prawa boskie i ludzkie. Odrzucono wszystkie zwyczaje pogrzebowe, których się dawniej trzymano; każdy grzebał trupy, jak mógł...”

Nie jest to fragment włoskich kronik, ale urywek z *Wojny peloponeskiej*. Słowa Tukidydesa malują jednak równie dobrze grozę epidemii w Sienie, która zabrała miastu trzy czwarte ludności.

Upadek rządu Dziewięciu pogłębił anarchię najbardziej szalonego z miast tokańskich, nad którym wisiała nieustanna groza napadów potężnych kondotierów, takich, jak siejący grozę John Hawkwood, *alias* Acuto.

Gwałtowne i częste zmiany rządów powodują zwykle — i tak było w Sienie — powstawanie licznych i skłóconych partii politycznych. Stron-

nictwo zwycięskie wypędzało zwykle z miasta stronników pokonanej frakcji. Tysiące emigrantów politycznych, zwanych *fuorusciti*, błędziło jak Dante po całej Italii.

Emigracja konserwuje koncepcje polityczne i ze zdumieniem wyczytać można, że Pandolfo Pe-trucci, tyran rodzimego chowu, któremu Siena zawdzięcza ostatni okres stabilizacji, był zwolennikiem partii *Noweschi* w sto lat po wygnaniu jej z miasta.

Wraz z grupą emigrantów Pandolfo zdobywa Sienę. i utrwała w niej swoją pozycję jedynowładcy, *U Magnifico*. Historycy różnie go oceniają. Podobał się bardzo Machiavellemu, bo kochał ojczyznę, był roztropany, przebiegły, a sztyletu i trucizny używał jak lekarstwa, to znaczy w miarę potrzeby. Udało mu się na chwilę zatrzymać karuzelę frakcji. Potrafił też ponosić klęski: był na krótkim wygnaniu za sprawą swego śmiertelnego wroga, Cezara Borgii. W czasie piętnastoletniego panowania nieustannie lawirował między papieżem, florentryńczykami i Francuzami. Czy był wielki? Rzecz jasna, nie mógł mierzyć się z Medyceuszami. To był *Magnifico* na miarę sienieńską. W tym mieście zegary nieubłagane były: będziesz prowincją.

Medyceuszom także nie dorównał w tym, że potomków miał nieszczególnych i nic nie wyszło z dziedziczenia tyranii, bo synale mieli małe głowy, a poza tym byli to chutliwi gwałtownicy.

Chociaż wiek XVI zaczął się dla miasta wilczy dobrze (Pandolfo Petrucci umarł dopiero w roku 1512), agonia Sieny była nieunikniona. Tym razem skłonności do cesarzy nie wyszły republice na zdrowie. Karol V, król hiszpański, korzystając z zamieszek wewnętrznych, w celu niby to godzenia stronnictw opanowuje miasto, osadza tam namiestnika i, o zgrozo, buduje w obrębie murów twierdzę dla hiszpańskiego garnizonu. Sienieńczykom udaje się z pomocą Francuzów przepędzić Hiszpanów, ale miasto popada w stan oblężenia. Historia niepodległej republiki wkracza w ostatnią, końcową fazę.

Do bram miejskich zbliża się armia florencka, wzmocniona przez okrutnych Hiszpanów, budzących powszechne przerażenie. Okoliczne wsie są spalone, a drzewa pełne wisielców. W mieście zamyka się

messer Blaise de Montluc, barwna figura, z urodzenia Gaskończyk, z wyboru sieneńczyk, strojniś, zabijaka i kobieciarz.

Oblężenie trwa od początku 1554 aż do wiosny 1555 roku. Obrona, mimo powszechnego głodu, była bohaterska i trwała nawet wtedy, gdy marszałek Strozzi, kierujący ruchem wojsk francuskich, wspierających Sienę, został rozgromiony. W walce brały udział także kobiety. Chociaż jedzono już tylko szczury i myszy, urządzono jednak huczny karnawał. Siena umierała z fantazją. Wreszcie 2 kwietnia podpisano kapitulację. Dość honorową zresztą, bo zawierającą klauzulę, że ci, którzy nie chcą pogodzić się z nową władzą, mogą wyjść z miasta. Rozpoczął się *exodus* — długi szereg co znakomitszych obywateli, wozy z dobytkiem, a na końcu, przy dźwiękach bębnow i z rozwiniętymi sztandarami, obrońcy. Montluc wołał w uniesieniu: „*Vous etes dignes d'une immortelle louange*”. Tak mówi się nad trumną.

Tego wszystkiego z wieży nie widać. Ale ratusz jest taki sam jak wtedy, gdy urzędowali tam *Noueschi*; ta sama biało-czarna katedra, kościoły, dzwonnice, pałace jak wielkie ciemne kamienie, w powodzi spiętrzonych domów, sieć wąskich ulic, *oplatujących trzy wzgórza i zagęszczających się wokół ii Campo jak zmarszczki wokół oka. Widać także bramy i mur nie opasujący miasta ściśle, ale wiszący na nim jak pas brzuchacza, który bardzo schudł. W czasach świetności Siena liczyła dwa razy więcej mieszkańców niż obecnie. Za murami pejzaż tokański: ...Dymy ognisk pasterskich stoją nieruchomo Nad płomieniem, plastyczne, białe; nie wiadomo, Czy to między pagórki o kolorze śliwy Anioły zeszyły srebrne otrząsając oliwy, Czy...

Jarosław Iwaszkiewicz

W Polsce myślałem, że dawni mistrzowie dalecy byli od rzeczywistości i pejzaż malowali jak dekorację do opery. Tymczasem przedstawiali oni najprawdziwszy krajobraz, tyle że syntetyczny, tzn. podobny do wielu tokańskich widoków, ale przez to chyba jeszcze prawdziwszy. Jest to pejzaż w ruchu, szmaragdowe, trójkątnie ścięte zbocze podchodzi ostro do góry, nagle urywa się i z boku niespodziewanie jak zając wyskakuje łagodny pagórek, zawadzający o stok pokryty krzakami winorośli; na prawo gaj oliwkowy, drzewa srebrne i powykręcane, jakby szalała tam burza; po lewej stronie nieruchome, ciemne pióra cyprysów.

Mezzogiorno — południe. Słońce wysusza ziemię i mąci w głowie. Okna zamykają się z trzaskiem. Znad kamieni unoszą się białe płomyki upału.

Robię szybki bilans, z którego wynika, że stać mnie tylko na kawę i trochę chleba z szynką. Zresztą w południe nie chce się jeść. Wieczorem za to będę mógł urządzić małą rozpustę gastronomiczną.

Do kafejki wchodzi się przez nisko sklepioną, mroczną sień. Zamiast drzwi wiszą sznury drewnianych koralii, które za dotknięciem wydają przyjemny szelest. Patron wita mnie tak serdecznie, jakbyśmy razem chodzili do szkoły. Świetna i aromatyczna kawa, która nazywa się *cappuccino*, wlewa w głowę jasność, a członkom odejmuje zmęczenie. Patron bez przerwy opowiada mi jakąś historię bardzo zawiłą i gęsto przetykaną cyframi. Nie bardzo go rozumiem, ale słucham z lubością, choć być może opowieść dotyczy jego ruiny majątkowej. Trudno jednak dopatrzeć się dramatu za dziecinnym dźwiękiem owych *diciotto, cinque cingucmta, settanta*.

Pora wrócić do Palazzo Pubblico, tym razem, aby spenetrować jego wnętrze. Na pierwszym piętrze dwie ogromne sale: Sala del Mappamondo oraz Sala Pokoju albo Dziewięciu. Ściany ich wypełniają najpiękniejsze sieneńskie freski. Autorem tych, które znajdują się w sali del Mappamondo, jest Simone Martini. Na lewo od wejścia *Maesta*, pierwsze znane nam dzieło Martiniego, który w rodzinnym mieście musiał zrobić błyskotliwą karierę artystyczną, skoro powierzono mu tak odpowiedzialne zadanie, gdy miał zaledwie trzydzieści lat. Dzieło nosi datę: czerwiec 1315 roku. W siedem lat później Martini i jego uczniowie przemalowali *Maestę*.

Fresk, mimo licznych uszkodzeń, robi ogromne wrażenie. Powstał zaledwie pięć lat po *Wielkiej Maescie* Duccia, ale jest zupełnie odmienny w stylu. Początek Trecenta to istotnie przyładek epok i stylów. W dziele Martiniego uderza swoboda,

z jaką potraktowany został temat, liryczna miękkość gestów. Maria siedzi na gotyckim tronie. Architektura tego tronu jest ażurowa i w niczym nie przypomina potężnych jak żelbetonowe gmachy tronów Duccia czy wczesnego Giotto (choćby tych, które znajdują się w Uffizi). Dwie święte, stojące blisko Marii, mają złożone na piersiach ręce; gest nieco poufalego, ale serdecznego uwielbienia. Postacie aniołów niczym nie przypominają kolorowych posągów, jak wiatr drzewami porusza nimi łagodna inia; te, które klęczą u stóp Marii, ofiarowują jej nie zimne symbole, ale kwiaty, a ona

przyjmuje je jak kasztelanka hołdy trubadurów. Nad głowami rozwija się lekki jak pasmo jedwabiu baldachim. Złoto i błękit wyleniają na skutek wilgoci, ale tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu.

Na przeciwległej ścianie znakomity portret konny przedstawiający kondotiera Guido Riccio da Fogliano. Jest tak bardzo różny od *Maesty*, że różnicę tę zauważyli nawet historycy sztuki. Malowany czternaście lat później, jest jakby zaprzeczeniem lirycznej i nadziemskiej *Maesty*.

Przez nagą, płową ziemię jedzie na koniu mężczyzna w sile wieku, krępy, o pospolitej twarzy i zaciśniętych energicznie rękach. Na zbroję naciągnięty ma surdut ciemnobezowy z motywem brązowych trójkątów. Taki sam czaprak okrywa masywnego konia. Jeździec i zwierzę tworzą jedno ciało i, choć jadą stępą, wieje od nich niepospolita siła i energia. Nawet gdyby kroniki milczały o okrucieństwach kondotierów, ten portret byłby wiarygodnym dokumentem.

Pejzaż jest suchy jak klepisko. Żadnego drzewa, żadnej trawki, tylko nagie patyki zasieków i wątłe kwiaty znaków wojennych. Po lewej i prawej stronie fresku na szczytach dwu wzgórz chuda architektura zamków. Ten na lewo to Monte Massi, którego kasztelan zbuntował się przeciwko Sienie. Nie ma wątpliwości, Guido Riccio zgruchocze te mury i rozkruszy wieże.

W Sali Pokoju znajduje się malowana między 1336 a 1339 rokiem alegoria *Dobrych i Złych Rządów* Ambrogia Lorenzettiego, największy (przestrzennie) fresk średniowieczny poświęcony sprawom świeckim. Ambrogio (miał brata imieniem Piętro, także świetnego malarza; obaj zmarli na czarną zarazę) był trzecim po Ducciu i Martinim wielkim sienieńskim malarzem Trecenta. Wiem, że trzeba się tym freskiem zachwycać, ale oświetlenie jest złe, kolory zblakły, zwłaszcza *Złe Rządy* są prawie nieczytelne. Wstrząsu doznałem przeglądając książkę Enza Carliego o prymitywach sienieńskich. Na blade, bezpośrednie doznanie estetyczne nałożyło się nowe, wywołane zabiegami fotografa.

Upokarzająca afera.

Potem z niejaką dumą wyczytałem, że wartość fresku *Dobre i Złe Rządy* jest dyskutowana. Berenson (zapalony sprzymierzeniec Florencji, a więc gwelf) kręci nosem i mówi, że temat przerósł autora, że artysta zupełnie nie potrafił wyrazić swojej idei malarsko, więc musiał posługiwać się napisami, to znaczy niegodnymi plastyka środkami pomocniczymi. Enzo Carli (naczelný konserwator w Sienie, a zatem gibelin z przekonania) broni dzieła, podkreślając jego walory historyczne i kompozycyjne. Bohaterem fresku jest nie człowiek, nie miasto nawet, ale cywilizacja; malarska *summa* i epos zarazem. Nic więc dziwnego, że dzieło stało się łupem naukowych mrówek. W powodzi przyczynków historycznych, filozoficznych, ikonograficznych giną jego estetyczne walory.

Fresk pełen jest kapitalnych szczegółów: ukośny łupkowy daszek, otwarte okno, przepołowione cieniem. W oknie klatka ze szczygłem i głową ciekawej służącej. Kolory czyste i jasno zdefiniowane, od piaskowego ugru, przez gorący karmin, brązy, do ciepłej czerwieni głębokich wnętrz. Masywny pejzaż miejski, dzięki swojej jasności aż fantasmagoryczny, przechodzi w krajobraz wiejski, po raz pierwszy malowany tak szeroko i z taką czułą troską o drobiazgi. A przy tym Lorenzetti buduje przestrzeń w sposób zupełnie nowy. Nie jest to ani złote, abstrakcyjne powietrze Duccia, ani perspektywa racjonalna Giot-ta. Lorenzetti, jak słusznie zauważył jeden z estetyków, wprowadza perspektywę kartograficzną. Obserwator nie stoi nieruchomo w jednym punkcie, widzi dalsze plany z jednakową jasnością i dokładnością, ogarnia szerokim spojrzeniem orła ciepłą, falującą materię ziemi. Wyszedłszy na schody machinalnie trafiłem do sali zwanej Monumentalna. Nazwa zupełnie słuszna, bo ściany zapaskudzone są monumentalnymi kiczami d *la* Henryk Siemiradzki, przedstawiającymi Wiktora Emanuela w różnych pozach. Malarstwo oficjalne wieku XIX wszędzie jest jednako przeraźliwe. Czym prędzej na powietrze.

Słońce rzuca długie cienie. Zachód ceglany domom dodaje ognia. Na głównej ulicy via di Citta odbywa się codzienny obrządek — *passeggiata*.

Jeśli powiem, że jest to spacer, nie wyjaśnię nic. W każdym włoskim mieście jest taka ulica, którą pod wieczór zapelnia tłum mieszkańców, przechadzających się godzinę lub dwie, tam i z powrotem, po niewielkiej przestrzeni. Przypomina

to próbę statystów w monsturalnej operze. Starsi demonstrują swoją żywotność i weryfikują dyplomy: *Buona sera, dotlore, Buona sera, avvocato*. Dziewczęta i chłopcy chodzą osobno. Porozumiewają się tylko oczami, stąd oczy stają się duże, czarne i wyraziste; deklamują sonety miłosne, miotają płomienie, skarżą się, przeklinają.

Do Sieny przyjechałem z Neapolu i z Neapolu przywoziłem skłonność do pizzy. Jest to potrawa znakomicie podkładająca się pod wino. Z grubsza biorąc pizza jest plackiem, na który nałożono po-

krajane pomidory, cebulę, fileciki *anchois*, czarne oliwki. Rodzajów jest mnóstwo, od wymyślnej *capriziosa* do popularnej, wypiekanej na ogromnych blachach i sprzedawanej na porcje. Zjadłem dwie takie porcje i zamawiam trzecią. Właścicielka małej trattorii jest wyraźnie wzruszona. Mówi, że jestem *gentile*. Potem pyta o narodowość i dowiedziawszy się, że jestem *Po-iacco*, woła z niekłamanym entuzjazmem: *bravo!* Wzywa też na świadka tego historycznego zdarzenia zaspanego męża i grubą córkę. Wszyscy oni stwierdzają, że Polacy są *motto gentili e in-telligenti*. Jeszcze chwila, a będę musiał zatańczyć zbójnickiego i zaśpiewać arię z kurantem. Niespodziewanie właścicielka zadaje mi pytanie, czy w Polsce są rozwody. Łzę, że nie ma, i teraz zalewa mnie z głową fala zachwyków.

Nad piazza del Campo — *luna plena*. Kształty tężeją. Między niebem a ziemią napięta struna. Taka chwila daje dojmujące uczucie zastygłej wieczności. Umilkną głosy. Powietrze zamieni się w szkło. Zostaniemy tak wszyscy utrwali: ja podnoszący szklankę wina do ust, dziewczyna w oknie poprawiająca włosy, staruszek sprzedający pod latarnią pocztówki, a także plac z ratuszem i Sie-na. Ziemia będzie krążyć ze mną, nieważnym eksponatem kosmicznego muzeum figur woskowych, którego nikt nie ogląda.

2.

Dopiero dzisiaj dowiedziałem się, kim był naprawdę Duccio, tajemniczy malarz, którego data urodzin jest niepewna, a wiadomo o nim niewiele więcej niż to, że umarł okryty sławą i długami. Jego główne opus, *Wielka Maesta*, pojechało do konserwacji. Jak przed złotym witrażem stoję w Museo dell'Opera del Duomo przed *panneau* składającym się z trzydziestu sześciu niewielkich obrazów, które byłym *uerso Wielkiej Maesty*. Sala jest niezbyt duża i mroczna, a jednak bije w niej źródło światła. Blask tego dzieła jest tak niezwykle, że wsadzone do piwnicy świeciłoby jak gwiazda.

Duccio był starszy od Giotto, ale różnica wieku między tymi dwoma mistrzami, których dzieła odczuwamy, jakby dzieliły ich stulecia, nie była nawet różnicą jednego pokolenia. Obaj prawdopodobnie studiowali u Cimabuego. Trzy ogromne Madonny w Uffizi: Cimabuego, Duccia i Giotto są, mimo wszystkich różnic, ciężkimi i dojrzałymi owocami bizantyńskiego drzewa. Kariera obu prawdopodobnych kolegów była diametralnie różna, tak różna jak ich temperamenty. Przedsiębiorczy Giotto szasta się między Rzymem, Asyżem, Padwą i Florencją. Duccio nie opuszcza prawie rodzinnego miasta. Pierwszego można sobie dobrze wyobrazić w ludowej ta-wernie, gdzie wielkimi haustami pije czerwone wino

i grubymi palcami, którymi przed chwilą malował aureole nad głowami świętych — szarpie tłuste mięso. Drugi, węższy, ascetyczny, chodzi w swoim poszarpanym płaszczu na długie samotne spacery, najczęściej na północ, do małej pustyni sienneńskiej zaludnionej przez suchych jak wiór eremitów. Tylko w bezpłatnych podręcznikach historii sztuki obaj ci malarze traktowani są na równi. Krytyk o określonych gustach musi wybierać. Berenson trafnie mówi o Ducciu, gdy go nazywa ostatnim wielkim artystą starożytności. „Jego starcy są w prostej linii ostatnimi potomkami aleksandryjskich filozofów, anioły to rzymskie genjusze i boginie zwycięstwa, zaś diabeł jest sylenem”. Amerykański uczyony słusznie podkreśla dar dramatycznej kompozycji sienneńczyka. *Zdrada Judasza*: „Na pierwszym planie w środku obrazu nieruchoma postać Chrystusa. Oplata go ramionami chudy i zwinny Judasz... żołnierze otaczają ich zwartym kręgiem. W tym czasie, na lewo, gwałtownik św. Piotr naciera na jednego ze strażników... reszta uczniów pierzcha w rozsypce”. Dodajmy, że nad głowami uciekających apostołów otwiera się rozpadlina skalna jak czarna błyskawica. Duccio zmusza do wzruszenia nawet kamienie. Obraz składa się z dwu wielkich mas o określonym sensie kompozycyjnym i dramatycznym. Niemożliwe, by ktokolwiek nie rozumiał toczącej się akcji.

Mimo walorów dekoracyjnych, znakomitej materii malarskiej i głębi idei tego chrześcijańskiego Sofoklesa, Duccio nie zasługuje w oczach Beren-sona na notę: geniusz. Przy żadnym innym mistrzu nie ujawnia się tak jaskrawo dziewiętnastowieczny gust tego amerykańskiego florentczyka i niedostatek jego estetycznych kryteriów. Berenson żądał od sztuki, aby głosiła pochwałę życia i materialnego świata. Chciał, aby aria śpiewana była donośnie, i nie zauważył po prostu subtelniejszych modulacji. Cenił wartości dotykowe, ekspresję form, ruch i chwalił mistrzów, u których dostrzegał nową koncepcję bryły. Dlatego nad Duccia wynosił Giotto. Dziś, nie bez pomocy (tak, tak) malarstwa współczesnego, jesteśmy skłonni skorygować ten sąd.

Berenson był dzieckiem wieku, który cenił postęp, stąd „bizantyński” Duccio musiał być zdystansowany przez „renesansowego” Giotto. Ale znakomity uczyony prześlepił co najmniej dwie bardzo istotne sprawy.

Duccio nie należał do artystów, którzy dokonują błyskotliwych odkryć. Ich rola polega na tworzeniu nowych syntez. Znaczenie tej drugiej kategorii twórców często bywa nie doceniane, bo są mało ekspresyjni. Zauważenie ich wymaga dłuższego oswojenia się z epoką i ich artystycznym tłem. Jak słusznie podkreślili nowsi badacze, w dziełach wielkiego sienieńczyka dokonała się synteza dwu wielkich i przeciwstawnych kultur, z jednej strony, neohellenizmu bizantyńskiego z całą jego hieratycznością i antynaturalizmem, a z drugiej, zachodnioeuropejskiego, ściśle: francuskiego, gotyku z jego egzaltacją, naturalizmem i skłonnością do dramatu.

Giotto otwiera drogę odradzającemu się dziedzictwu Rzymian, którzy przecież nie wnieśli do sztuki wielkich wartości. Łączenie jego nazwiska z Renesansem nie jest chronologiczną nieścisłością, chociaż działał na dwa wieki przed odkryciem Ameryki. Malarstwo europejskie — nikt zdaje się tego głośno nie powiedział — które idzie za nim, traci związek z olbrzymimi obszarami zamaryłych kultur Europy i Azji, staje się wielką, ale lokalną przygodą. Wyzwała potwora naturalizmu. Zerwany zostaje związek z wielkimi rzekami ludzkości: Nilem, Eufratem, Tygrysem.

Duccio, chociaż niewątpliwie oczarowany miniaturami szkoły paryskiej, cofa się w głąb, do korzeni kultur. Nie jest, jak Giotto, odkrywcą nowych lądów, ale eksploratorem zatopionych wysp.

To wszystko uświadomiłem sobie znacznie później. Na razie stałem oniemiały przed *panneau* jak przed złotym witrażem, na którym opowiedziana jest historia życia Chrystusa i Marii. Pozostało w Sienie czterdzieści pięć scen, czternaście rozdrapali kolekcjonerzy nowego i starego świata.

Promieniowanie dzieła jest ogromne i w pierwszej chwili biorę to za działanie złotego tła, które być może dzięki złej konserwacji, pęknięciom, uszkodzonym laserunkom nigdy nie jest sztywne i jednorodne jak płytkę metalu, ale ma swoje głębie, dreszcze i fale, rejony chłodne i gorące, podbite zielenią i cynobrem. Żeby inne kolory przy tym złości nie zgasły, trzeba dać im ponadnatu-ralne napięcie. Liście drzew są jak kamyki szafiru, skóra osła w ucieczce do Egiptu jest jak szary granit, a śnieg na nagich, ściętych szczytach skał błyszczący jak masa perłowa. Malarstwo Duocenta bliskie było mozaice, plamy barwne inkrustowały płaszczyznę, miały twardość alabastru, drogich kamieni, kości słoniowej. (Dopiero później materia malarska zaczęła wiotczeć: u Wenecjan były to pasma jedwabiu, brokatu, muślinu; u impresjonistów już tylko kolorowa para). Gama kolorów jest bogata i kwiecista; aby znaleźć dla niej godne porównanie, Focillon sięga poza Bizancjum i przywołuje na pomoc perskie ogrody i miniatury.

Jeśli malarzom bizantyńskim zarzuca się pogardę dla szczegółu (co dla niektórych znaczy brak realizmu), to zarzut ten nie dotyczy Duccia, który miał niebываły zmysł detalu. W *Weselu w Kanie* ryby na półmiskach, te całe jeszcze i ogryzione, są bardzo konkretne. Mistrz nie boi się wprowadzić epizodów rozbijających odziedziczony schemat ikonograficzny: na przykład scenie *Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy* przyglądają się ulicznicy z zielonej trybuny drzew. Mój ulubiony obraz to *Mycie nóg*. Jest znakomity jako przykład trafnego operowania grupą. Młodzi reżyserzy powinni terminować u Duccia, a i starym też by się to przydało. Obrazy wielkiego sienieńczyka można grać; a już zupełnie niezrozumiałe jest, jak mały użytek robi się w szkołach aktorskich z analizy gestu, nic dziwnego, że potem na scenie spotyka się książąt grających jak straganiarze.

W *Myciu nóg* Duccio prowadzi akcję jak tragik grecki, operując tylko dwoma aktorami, za to w tyle jest chór, który komentuje wydarzenia. Połowa Apostołów patrzy z uwielbieniem na Chrystusa, połowa z dezaprobatą, nie bardzo widać podoba im się ten akt pokory Mistrza. Szczegółem, który wywołuje we mnie niesłabnący zachwyt, są trzy czarne sandały: dwa leżą tuż koło szaflika z wodą, jeden wyżej na stopniu, na którym siedzą Apostołowie. Odbijają mocno od różowego tła podłogi, a powiedzenie „leżą” nie oddaje istoty rzeczy. Są chyba najbardziej ożywione z całej sceny, ich układ po przekątnej i rozłożone na boki rzemyki wyrażają szczurzy popłoch. Niepokój sandałów kontrastuje z bladą martwością zwiniętej zasłony, która wisi nad głowami Apostołów jak złowieszczy całun.

Po Ducciu nie należy oglądać nic więcej, aby zachować jak najdłużej w oczach blask tego arcydzieła. Docenili go współcześni mistrza. Wprowadzenie *Wielkiej Maesty* do katedry w roku 1311 było jedną z pierwszych opisanych manifestacji ludowych na cześć dzieła sztuki.

„W dniu, w którym obraz przewożony był do katedry, sklepy były zamknięte. Biskup prowadził uroczystą procesję w towarzystwie dziewięciu seniorów, wszystkich urzędników miejskich i wielkiego tłumu księży i wiernych. Mieszczanie z zapalonymi świecami, jeden przez drugiego starali się zająć miejsce najbliższe ołtarza, z tyłu zaś z wielką nabożnością szły kobiety i dzieci. A idąc tak do katedry, obeszli rynek, jak to było w zwyczaju, a wszystkie dzwony były radośnie na cześć znakomitego obrazu. Obraz ten namalował Duccio di Buoninsegna, malarz mieszkający w domu Mu-ciattich, koło

bramy Stalloreggi. I cały dzień wszyscy przepędzili na modlitwach, dawali wiele jałmużny ubogim, modląc się do Boga i Jego Matki, która jest naszą pośredniczką, prosząc, by w swojej nieskończonej łaskawości od wszystkich przeciwności i klęsk nas osłaniała i wydarła z rąk zdrajców i wrogów Sieny."

Naprawdę po Ducciu nie ma się ochoty oglądać nic więcej. Nawet *Trzy Gracje*, kopia Praksytelesa, nie są w stanie zatrzymać w Muzeum. Przez rozgrzany plac przemykam się na cieniistą stronę via del Capitano, potem na cieniistą stronę via Stalloreggi. Upał jest nieznośny i ja, który przed chwilą unosiłem się na skrzydłach estetycznej ekstazy, mam ochotę przeklinać muzea, zabytki i słońce.

Nareszcie *trattoria*, która wygląda skromnie i nie nazywa się ani „Excelsior”, ani „Continentale”. Jest tu miły piwniczny chłodek, pachnie kwasem winnym, cebulą i gorącą oliwą. Na początek zamawiam *spaghetti*. Potrawa ta, jak wiadomo, podawana jest jako *entree*, stanowi więc wstęp do właściwego posiłku. Francuzi zaczynają od podniecających przystawek, Włosi postępują rozsądniej, zgodnie z naturą swojej wyśmienitej kuchni, która jest chłopska, solidna i pożywna. Filozofia gustu na półwyspie polega na tym, że naprzód możliwie szybko należy zaspokoić głód, a potem dopiero myśleć o wrażeniach smakowych. Zresztą prawdziwy włoski makaron jest świetny, w miarę twardy, zaprawiony pikantnym sosem, posypany parmezanem, obowiązkowo zawijany wokół widelca, co nadaje jedzeniu charakter obrządku. Potem je się zwykle płat wołowego mięsa, osmażonego w pieprzu, z ćwiartką pomidora i listkiem sałaty. Na deser zimna, dojrzała brzoskwinia — wszystko to pokropione młodym winem miejscowym, które pije się jak wodę w szklankach, a nie w wymyślnych i głupkowatych naparstkach na szklanej nóżce.

Południe trzeba przeczekać w cieniu. Kupuję „Messaggero” z wielką fotografią Chessmana na pierwszej stronie. Więc jednak to się stało? Na fotografii utrwalono historyczny moment — Chessman dopala ostatniego papierosa. W kącie ust tej brzydkiej, cynicznej i udręczonej twarzy tli się już tylko ogarek.

Musiałem się zdrzemnąć, bo powietrze z białego stało się lekko bursztynowe i upał przełamuje się w górze. Siedzę na kamiennej ławeczce przy murze szpitala Santa Maria della Scala, naprzeciw katedry. Wokół mnie ludzie, którzy przyszli odwiedzić swoich krewnych, dzielą się wieściami o stanie ich zdrowia. Nerwowe gesty i wzbudzające czułość wielkie butle herbaty z sokiem, zatkane gałgankiem. Z szeroko otwartej bramy szpitala wieje zapachem lizolu wprost w twarz II Duomo.

Katedra stoi na najwyższym położonym placu i jest jak wzniesiony w górę biało-czarny herb miasta i jak śpiew, który wzlatuje i spada kaskadą rzeźb, lazurowych łuków i złotych gwiazd. Po lewej stronie piękna wieża — oparta o powietrze włócznia anioła.

Nie należy ulegać terrorowi przewodników, lecz spojrzeć na tę jedną z najpiękniejszych budowli na świecie odrobinę krytycznie. Po oszołomieniu i pierwszym zachwycie oczywiście. Tej przyjemności nie należy sobie nigdy odmawiać, zresztą twórcy fasady, a wśród nich Giovanni Pisano, zrobili wszystko, aby utrzymać nas w stanie estetycznej febrzy.

Wielu historyków sztuki twierdzi, że katedra sienneńska jest najlepszą budowlą gotycką Italii. Ale Francuzi, z przekąsem i źle ukrywanym zgorszeniem, mówią, że ich styl — gotyk — jest na Półwyspie Apenińskim właściwie romańszczyzną, w której zastosowano sklepienie krzyżowo-żebrowe. Trzy portale wieńczą pełne łuki, a tympanony bez rzeźb są w istocie romańskie. Walka między kołem a trójkątem jest nie rozstrzygnięta i ogromna rozeta, „o, omega, ócz jego promień fioletowy”, w gęstwinie szczegółów dekoracyjnych brzmi jak potężny głos gongu na tle piszczałek, fletów i dzwonek. Mnisi cysterscy, apostołowie surowej odmiany gotyku, z sąsiedniego San Galgano (wiadomo, że jeden z nich kierował budową katedry w roku 1257, a więc w jedenaście lat po jej zaczęciu), wpłynęli raczej na plan niż na wystrój dzieła. Rację ma Pierre du Colombier, gdy proponuje przyłożyć rękę do oczu i przełamać II Duo-

ino na dwie połowy, wzdłuż gzymsu biegnącego nad tympanonami. Istotnie, obie części, górna i dolna, nie bardzo harmonizują ze sobą. To tak jakby na spokojną romańską podstawę nałożono skomplikowaną i zagmatwaną część, gwałtem łącząc architekturę z relikwiarzem.

Na obronę sienneńskiego II Duomo można przytoczyć wiele argumentów. Najistotniejszy jest fakt, że fasada powstała w ciągu wieków i dziewiętnastowieczni odnawiacze usilnie pracowali nad pomniejszeniem arcydzieła.

Nie zmienia to w niczym wrażenia ogromnego zaskoczenia dla kogoś, kto wyrobił sobie smak gotyku w zetknięciu z katedrami Ile-de-France. Kecepcje w kulturze nie odbywają się na szczęście trybem

fotograficznych odbitek.

Przymykam oczy, aby przypomnieć sobie Chartres. Wspominam lot szarych głązów piaskowca. Otwieram oczy i widzę sienneńskie II Duomo, chmurę gołębi w słońcu lśniących różnobarwnie, zmienny, kołujący i nieco ciężki lot.

Wnętrze jest równie zaskakujące. Nie jest to

— jak późniejsza o pół wieku katedra w Orvieto

— bazylika kryta stropem, ale ma plan cysterski. Prezbiterium ucięte jest prosto, ściany nawy są bez *triforium*. Najtrudniej przyzwyczać się we włoskim gotyku do kopuły. Zresztą sienneńska jest nieszczerólnie udana, zwłaszcza jeśli patrzeć z zewnątrz, trudno zrozumieć jej funkcję. Inaczej sprawa przedstawia się od wewnątrz. W transepcie kopuła opiera się na sześciu kolumnach. Spojrzenie z nawy bocznej odkrywa zaskakującą grę przenikających się planów i perspektyw — jakby dalekie echo Rawenny.

Puryści estetyczni aż skręcają się z oburzenia na widok planu sienneńskiego Duomo. Jak można — powiadają — łączyć plan bazyliki z planem centralnym. To jest błąd — syczą retorzy architektury. Wnętrze katedry, nie tylko za sprawą biało-czarnych pasów kamienia, jest niezwykle ekspresyjne. Odczuli to romantycy. Wagner komponując *Parsifala* prosił malarza Jankowskiego, aby przysłał mu szkice sienneńskiej katedry. W wyobraźni kompozytora kościół ten zbliżał się do idealnej świątyni Graala.

Na czym polega istota gotyku? Czy jest to zasada konstrukcji, czy też styl, a więc zasada estetyczna? Jak zrozumieć przewagę linii horyzontalnych i arkad o pełnym łuku? I w dodatku oczy przykuwa tu do ziemi inkrustowana posadzka katedry, dzieło niezwyklej, blisko dwuwiekowej pracy wielu artystów, trzysta metrów kwadratowych, na których śledzić można rozwój sztuki od linearyzmu Domenica di Niccola aż do traktującego kamień po malarsku Domenica Beccafumiego.

Przechodząc na prawo, mijamy biało-czarne brzozy kolumn i trafiamy do Biblioteki Piccolo-minich. Jest to jeden z sienneńskich skarbców sztuki, co zauważyć mogą nawet estetycznie niewrażliwi, bo u wejścia dwaj cerberzy pobierają dodatkowe opłaty za wstęp. Libreria zawiera wspaniałe, iluminowane rękopisy oraz dziesięć fresków obrazujących życie Eneasza Piccolominiego, późniejszego Piusa II. Dawniej znajdowały się tutaj *Trzy Gracje*, ale któryś z duchownych, zgorszony ich piękną golizną, odesłał je do muzeum.

Eneasza Piccolomini jest jedną z najsympatyczniejszych postaci włoskiego renesansu. Humanista, poeta, dyplomata, autor swawolnych komedii i łacińskich rozpraw. Pisał, jak to było w modzie, o wszystkim: o naturze konia i o Homerze. Portrety przekazują ujmujące rysy tego potomka sienneńskiej arystokracji, który kochał przyrodę, Wer-giliusza i kobiety. Napisał coś w rodzaju anty--Castiglione'a *O nędznym życiu dworzan*: „...Obiady zawsze podaje się nie w porę i zawsze się po nich choruje... wino kwaśne... Książęta z oszczędności dworzanom każą piwo żłopać... Kubek, który służył myje raz do roku, krąży między towarzyszami stołu, z których jeden jest obrzydliwszy od drugiego... dwór gardzi filozofami i mędrkami...” Na usprawiedliwienie tej mizantropii dodajmy, że Eneasza przebywał nie w Urbino, ale na dworze północnym w Niemczech.

Po bardzo burzliwej i mało budującej młodości święcenia przyjmuje późno, bo w czterdziestym pierwszym roku życia. Przykładnie potępił swoje wybryki wraz z libertyńską powieścią *Historia dwu kochanków*, którą nawet bogobojni biografowie skłonni mu są wybaczyć dla niezmiernie interesujących szczegółów obyczajowych. Wszelako z chwilą przywdziania purpury Eneasza mówił o tym dziele z niesmakiem, nazywając je *Due Dementi*.

Był człowiekiem nowożytnym i po swym rzymskim imienniku odziedziczył pragnienie sławy. Chciał poprawić błąd przeznaczenia, które przez pomyłkę kazało mu się urodzić w bardzo podłym miasteczku Corsignano. Zmienił nazwę miasteczka na Pienza i w ciągu czterech lat na tym uboczu, dzięki znakomitemu architektowi Ros-sellino i współzawodnictwu zabiegających o łaski kardynałów, wznosił przedziwną katedrę, renesansowe pałace, domy. Nie brakło także poety, który w antycznych strofach opiewał fantazję papieża. Po śmierci Piusa II życie uszło z Pienzy.

Pozostało kosztowne lapidarium. Puste miasto z morałem.

Aby upamiętnić tę niezwykle postać, kardynał Francesco Piccolomini, siostrzeniec Piusa II, zamówił u mistrza umbryjskiego dziesięć fresków obrazujących życie swego znakomitego stryja. Autorem fresków jest Pinturicchio.

Świetny narrator, „*neuer pedantic and neuer profound*”, malował ściany Librerii jako dojrzały, pięćdziesięcioletni artysta. Cieszył się wówczas niezwykle powodzeniem, czego dowodem jest, że

wraz z Peruginem był długie lata malarzem papieskim. Opinia jednego ze współczesnych mecenasów: „Perugino jest najznakomitszym mistrzem malarskim we Włoszech i z wyjątkiem Pinturicchia, jego ucznia, żaden artysta nie zasługuje na zaszczytną wzmiankę”. Współcześni historycy sztuki obeszlę się z nim znacznie surowiej i chyba słusznie zaliczają go do grupy pełnych wiedzy, umiejętności i szarmu mistrzów Quattrocenta, których los obdarzył genialnymi uczniami. Verocchio został przyćmiony dziełem Leonarda, Ghirlandaia usunęła w cień wizja Michelangela, Rafael wydaje się doskonałym spełnieniem założeń Perugina i Pinturicchia.

Wiele można wypowiedzieć krytycznych uwag o freskach (w znakomitym zresztą stanie, chyba dlatego, że nie zajmowali się nimi konserwatorzy), ale to nie przeszkadza w uleganiu ich urokowi. Nawet Berenson, który spycha Pinturicchia w piekło opo-wiadaczy i dekoratorów w znakomitym zresztą towarzystwie Duccia, Piera delia Francesca i Rafaela, nie potrafi się oprzeć jego pełnej czarowi opowieści o znakomitym humaniście Eneaszu Sylwiuszu Piccolominim.

„Freski te, nieudane pod każdym prawie względem, są przynajmniej arcydziełami dekoracji architektury. Jakżeż przemienił Pinturicchio skromną salę Biblioteki. Pod sklepieniem, delikatnie ozdobionym małymi medalionami, rząd potężnych arkad otwiera się szeroko na romantyczny horyzont. Mamy wrażenie, że znajdujemy się pod krytym portykiem, otoczeni przez wszystkie wspaniałości szczęścia i sztuki, a jednocześnie w wolnej przestrzeni; nie jest to jednak przestrzeń bezkresna, ale ogrom opanowany i zrytmizowany dzięki łukom, które go zamykają... Bez wątpienia w tym czarującym krajobrazie odbywają się pochody i ceremonie dość jaskrawe i mało imponujące. Ale przyjmujemy to hałaśliwe widowisko jak muzykę wojskową wiosennym rankiem, kiedy w żyłach burzy się krew”. Pinturicchio jest jak kompozytor, o którym mówi się, że co prawda inwencja nie jest najmocniejszą jego stroną, ale ma słuch absolutny i doskonałą znajomość instrumentów, którymi się posługuje. Plany, przenikające się perspektywy, architektura i pejzaż tworzą doskonale zharmonizowaną zamkniętą całość. We fresku, który przedstawia Eneasza Sylwiusza Piccolominiego, otrzymującego wieniec poetycki z rąk Fryderyka III, plan pierwszy zaludniony jest szeregiem postaci, które stoją wokół tronu. Potem spojrzenie wbiega po szerokich schodach, stanowiących horyzont, na którym opiera się ażurowa architektura, kunsztowne zwieńczenie kompozycji. Przez arkady, jak przez szkła powiększające lornety, widać daleki, precyzyjnie modelowany pejzaż — pierzaste drzewa, kule krzewów, ścieżki i trawy.

Chłędowski słusznie porównuje cykl Pinturicchia z *Dworzaninem*. Te sceny są jakby żywcem wyjęte „z ksiąg grafa Baltazara Kastiliona, które to księgi mądrze, uczenie i z wielką wymową napisał”. Są one doskonałym studium obyczajowym, i jak w średniowiecznych *Zwierciadłach* ukazano w nich papieża, księcia, rycerza, mieszczanina takimi, jakimi powinni być. Nie tylko strojami czy umieszczeniem w odpowiednio ważnym miejscu kompozycji malarz definiuje swoje społeczeństwo, jego hierarchie, związki i zależności. W spotkaniu Fryderyka III z Eleonorą Portugalską mamy całą gamę gestów, od kurtuazyjnej afektacji suwerenów, przez niespokojne ożywienie dworzan na fryzowanych koniach, kogucią butę halabardników, aż do żebraków — nieruchomych wzgórków łachmanów. Nad tym minionym życiem trwa wieczysta pogoda i jeśli w *Odjeździe kardynała Piccolominiego* z ciemnych chmur pada na morze deszcz, to jest to tylko pasmo włosów zdmuchniętych przez wiatr na pogodną twarz.

Wychodzę z katedry na rozgrzany i oślepiający plac. Przewodnicy krzykliwie poganiają stada turystów. Spoceni farmerzy z dalekiego kraju filmują każdy kawałek muru, który wskazuje objaśniacz, i posłusznie wpadają w ekstazę dotykając kamieni sprzed kilku wieków. Nie mają zupełnie czasu na oglądanie, tak bardzo pochłonięci są fabrykowaniem kopii. Włochy zobaczą wtedy, gdy będą u siebie, kolorowe, ruchome obrazy, które nie będą w niczym odpowiadały rzeczywistości. Nikt już nie ma ochoty studiować rzeczy bezpośrednio. Mechaniczne oko niezmordowanie płodzi cienie jak błona wzruszenia.

Plac po lewej stronie katedry nazwano imieniem Jacopa delia Quercii. Jest to właściwie nie skończona część katedry, której stropem jest niebo.

Budowę tej części zaczęto w 1339 roku, bo potężna katedra wydała się nie dość wielka i wspaniała, więc chciano, aby w powiększonej budowli „nasz Pan Jezus Chrystus i Jego Najświętsza Matka, i dwór niebieski byli czczeni i błogosławieni, a także, aby samorząd miejski był wiecznie podziwiany”. Piękny obraz mistycyzmu, ożenionego z ambicją rajców.

Gigantyczny plan nie został wykonany, przeszkodziła temu czarna zaraza, a także błędy konstrukcji. Mury, cienkie jak listki platyny, budowa? złotnik Lando di Piętro z właściwą swemu zawodowi

lekkością, tak że poważnie zarysowały się i groziły zawaleniem. Zaproszono (o hańbo!) ekspertów z wrogiej Florencji (katedra sieneńska była pomyślana jako polemika z florenckim Duomo). Jeden z raportów rzeczoznawców zawiera wyrok bezwzględny: rysujące się mury należy zburzyć. Ale sieneńczycy nie uczynili tego. Nie ze względu na zamiłowanie do ruin. Trudno także przypuszczać, aby przez siedem wieków łudzono się, że roboty będzie można zacząć na nowo. Po prostu trudno rozstać się z marzeniem.

Przez nie dokończoną nawę, krytą błękitem, schodzę w ruchliwą via di Citta. Ulice w Sienie są wąskie i bez chodników, a pewien kronikarz z niewątpliwą przesadą pisał, że jeźdźcy zawadzają ostrogami o mury. Moje nieustanne zdumienie wywoływały lawirujące wśród tej ciasnoty autobusy, przed którymi mury zdają się rozstępować.

Jeśli w Sienie może być coś brzydkiego, to Chyba tylko Piazza Matteotti, nieforemny, rażąco nowoczesny w tym dostojnie średniowiecznym mieście, anonimowy jak okalające go banki, duży hotel ze stacją samochodów i wielka kawiarnia

pod kolorową markizą. Wszedłem, bo właśnie tam śpiewano. Piosenka włoska znów upomina się o swoje miejsce na świecie. Przyswoiła sobie nowoczesny rytm, ale oplotła go starym sentymentem. Powtykała w rozpędzony wehikuł wzruszenia

I *sole*, i *arcobaleno*, i lunę, i łzy. Właśnie przed mikrofonem produkuje się mały, czarny chłopiec. Jest to Modugno na szczeblu powiatowym, ale u nas mógłby występować w Sali Kongresowej. Śpiewa także bardzo ładna dziewczyna, falująca biustem i powiekami. Piję campari-soda, czerwony trunek o piołunowym smaku, od którego kołowacieje język i plonie przełyk. Gdyby nie był tak drogi, wypiłbym jeszcze jeden i poprosiłbym śpiewaczkę, żeby zaśpiewała *Czerwone maki na Monte Cassino*. Powinna znać.

Wracam do swoich „Trzech Dziewuszek”, ale przed samą bramą skręcam na II Campo. Wszystko w porządku. Mury ratusza, ostro wrysowane w noc, trwają i wieża jest piękna, tak jak wczoraj. Można iść spać. Nad ziemią rosną wybuchy, ale być może zrobimy jeszcze kilka obrotów dookoła słońca z ocalałą katedrą, pałacem, obrazem.

3.

Cor rtiagis tibi Sena pandit

(napis na bramie Camolia)

Ten dzień przeznaczony jest na Pinakotekę. Otwierają dopiero o dziesiątej rano. Mam więc trochę czasu, aby przejść się po Sienie. Tylko takie miasta są coś warte, w których można się zgubić. W Sienie można zginąć jak szpilka w stogu siana. Na via Galuzza domy spotykają się lukami, idzie się jak po dnie wąwozu; pachnie kamieniem, kotami i średniowieczem.

W gęstym cieniu wąskich uliczek via Banchi di Sopra, via di Citta, wśród domów o kolorze przydymionej cegły co krok spotyka się pałace. Słowo to, kojarzące się zwykle z gipsowymi girlandami, kolumnkami i kamiennymi bąbelkami, mało ma wspólnego z sieneńską architekturą cywilną. Domy seniorów, surowe i bez ozdób, robią wrażenie fortec w środku miasta i bez żadnych komentarzy historycznych pozwalają się domyślić, czym była społeczna pozycja potężnych rodzin — Salimbeni, Piccolomini, Saracini. „Taki budynek był nie tylko arcydziełem, ale także siedzibą i schronieniem stronników, i nawet dzisiaj, w powodzi obojętnych i bezimiennych tłumów, wznosi się ten niezwyciężony pałac, pełen pogardy i arystokratycznej dumy, tak że wokół niego nie zauważa się nic i naprawdę nic nie ma.” Mowa o najstarszym, zbudowanym na początku XIII wieku pałacu Tolomei, którego kamienny surowy sześcian od siedmiu wieków emanuje niezmaconą powagą i siłą. Pinakoteka znajduje się w pałacu Buoncon-signori i chociaż znawcy twierdzą, że najlepszego Sassette można zobaczyć w Waszyngtonie, kompletny przegląd malarstwa sieneńskiego jest właśnie tutaj. Rozpoczyna się od tajemniczego okresu sztuki przed pojawieniem się pierwszych znanych z imienia twórców. Wyniesiony ze szkoły bagaż wiadomości historycznych ogranicza się tylko do wąskiego teatru dziejów Europy (od wieków dziedziczymy pogardliwy stosunek do Bizancjum i z iście belferskim upodobaniem omawia się epoki „rozkwitu”, uodporniając umysły i wyobraźnię na epoki „ciemne” i skomplikowane). Dzieje zmarłych kultur, takich jak kretejska i etruska, rodzenie się Europy po upadku cesarstwa rzymskiego pomijane bywają na rzecz dokładnego wykazu zwycięstw Juliusza Cezara. I w wykładzie sztuki więcej miejsca poświęca się epoce Peryklesa i Renesansowi niż niezwyklej sztuce sumeryjskiej czy początkom romańszczyzny. Cały ten tornister „wiedzy” okazuje się zupełnie nieprzydatny, gdy przyjdzie nam zdać sobie sprawę nie z izolowanych epok, lecz z

ciągłości procesów dziejowych.

Nic bardziej wzruszającego niż oglądanie sienieńskich prymitywów z głębokiego Duecenta. Zachowane zabytki są raczej polichromowaną płaskorzeźbą niż malarstwem. Madonna o wielkich oczach, ludowa, bryłowata jak z podhalańskich kapliczek przydrożnych, czy Chrystus ukrzyżowany, z którego czas zdjął żywe kolory, pozostawiając delikatne róże i błękity. Zgodnie z zaleceniem synodu w Rzymie w r. 692 twarz Chrystusa nie wyraża żadnego cierpienia. Jego ledwo kielkujący uśmiech jest pełen słodczy i melancholii. Ten szczególny blask zmysłowości i mistycyzmu będzie przez wieki ozdabiał oczy sienieńskich świętych i mieszczek.

Od wieków płonie zażarty i jałowy spór: który z ośrodków artystycznych — sienieński czy florencki — należy uznać za starszy. Vasari przyznaje pierwszeństwo Florencji, ale nowsze badania odkryły w Sienie obraz z roku 1215. Jest to nie tyle obraz, ile *paliotto*, malowana płaskorzeźba ołtarzowa, przedstawiająca Chrystusa, historię Krzyża i św. Heleny. Te małe opowieści noszą wyraźne znamię romańskie. Jest rzeczą pewną, że w **Italii** szkoła sienieńska miała ugruntowaną pozycję już na początku XIII wieku, a więc na wiele dziesiątków lat przed Ducciem. Jeśli pojęcie szkół artystycznych zostało przez współczesną naukę mocno zachwiane, to w odniesieniu do Sieny, gdzie obserwujemy wyjątkową jedność stylu i poczucia tradycji, jest ono w pełni usprawiedliwione. Z tym wiąże się wiele nieporozumień. Zarzuca się szkole sienieńskiej (jakby to był zarzut), że zbyt długo pozostawała pod wpływem Bizancjum, i nawet wtedy, gdy schemat grecki został rozbity, artystów nie opuszczał zmysł dekoracyjny i skłonność do wyrafinowanego manieryzmu. Sienieńczycy w portrecie byli lirykami, a w scenach zbiorowych uroczymi opowiadaczami. Miasto było republiką poetów.

Krytyka nie zadowala się analizą dzieł, ale stara się wysledzić autorów, tworząc kręgi i hipotetyczne postacie. Pierwszym historycznie sprawdzonym artystą był Guido da Siena, postać o silnej indywidualności i znacznym wpływie, jak Cimabue we Florencji. W Pinakotece zachowało się parę znakomitych dzieł tego subtelного bizantyńczyka i jego szkoły. Piękne jest zwłaszcza, pochodzące z lat osiemdziesiątych XIII wieku, *paliotto Święty Piotr*.

Malarstwo bizantyńskie czy bizantyzujące nie było wcale zakrzeple w jednej konwencji. To nasze oko przywykło reagować tylko na gwałtowne kontrasty i nie odróżnia półtonów. Dzieło następców oznacza spory krok naprzód w stosunku do sztuki Guida i zawiera bogatą gamę nasyconych światłem tonów. „Trzeba uchwycić ludzkie wzruszenie, przenikające rytmy i przestrzeń tych małych opowieści”. *Zwiastowanie* na tle abstrakcyjnej architektury opowiedziane jest z wyrafinowaną prostotą. Złoto tła jest bogate, od delikatnych blasków jutrzeńki do chłodnej powierzchni metalu. Duccio reprezentowany jest przez *Madonnę Ojców Franciszkanów*, malowaną pod koniec XIII wieku, a więc przed *Wielką Maestą*. Jest to przykład szczęśliwej symbiozy malarstwa bizantyńskiego z gotykami. Kompozycyjnie *Madonna* jest dość swobodnie traktowana, jej prawa ręka leży miękko na kolanach. Tron jest wygodnym krzesłem, a nie masywną i wymyślną budowlą. Anioły są lekkie, jakby modelowane białymi palcami miniaturzysty. Do stóp Marii przylgnęło trzech brązowych i suchych jak świerszcze zakonników. Mądry Duccio nie złamał sztuki greckiej jak Giotto, ale nagiął ją do swoich czasów jak gałąź,

Simone Martini nieobecny jest w Pinakotece; ten wzięty i najwięcej chyba wojażujący ze sienieńczyków zostawił rodzinnemu miastu wspaniałe freski. Natomiast malarstwo braci Lorenzettich reprezentowane jest dość dobrze. Gdyby w Pinakotece wybuchł pożar, ratowałbym dwa małe obrazki Ambrogia: *Miasto nad morzem* i *Zamek nad brzegiem jeziora*. W całym malarstwie Trecenta nie ma równych tym dwom pejzażom i niewielu mistrzom wieków późniejszych udało się stworzyć podobnie doskonale dzieła malarstwa czystego. Łatwiej to powiedzieć niż wytłumaczyć.

Miasto nad morzem — szare mury, zielone domy, czerwone dachy i wieże — zbudowane jest z jasnych form, obrysowanych ściśle diamentową linią. Przestrzeń jest trójwymiarowa, jak słusznie jednak zauważono, „wyrafinowana konstrukcja perspektywy u Ambrogia nie rodzi się z usiłowania racjonalizowania przestrzeni, ale, choć to może wydać się paradoksalne, ma na celu błyskawiczne przybliżenie głębi do powierzchni obrazu”. Pejzaż widziany jest z lotu ptaka. Miasto jest puste, jakby wynurzone przed chwilą z fal potopu. Jest rozżarzone do najwyższego stopnia widzialności i zatopione w bursztynowo-zielonym świetle. Halucynacyjna realność przedstawionych przedmiotów jest tak duża, że wątpię, aby jakakolwiek analiza mogła pokusić się o spenetrowanie arcydzieła.

Połykanie obrazów jest tak samo bezsensowne, jak połykanie kilometrów. Zresztą strażnicy muzealni dzwonią jak opętani, bo na łodydze ratuszowej wieży dojrzewa dwunasta, co oznacza talerz z dymiącym makaronem, szklankę wina i pożywny sen. Zresztą na braciach Lorenzettich, którzy umarli

prawdopodobnie na czarną zarazę, kończy się heroiczny okres malarstwa sieneńskiego. Jak przystało na miasto średniowieczne, Siena była kolebką wielu błogosławionych i świętych i żadne z miast włoskich nie posiada tak bogatej kolekcji postaci z aureolą. Jeden z erudytych hagiografii podaje astronomiczną cyfrę pięciuset nazwisk. Wydała też Siena dziewięciu papieży. Ale jako że herb biało-czarny oznaczał sprzeczne namiętności, była też miastem utracjuszy, złotej młodzieży i kobiet, które ściągały na siebie gromy kaznodziei. Najgłośniej grzmiał św. Bernard, a niewiasty wzruszone jego wymową urządziły wielkie stosy, na których paliły pantofle na szpilkach, perfumy, zwierciadła. Mistyczne laudy przybliżały niebo, ale rozbrzmiewały także pieśni bezbożne i Siena miała swego poetę rozkoszy, nazwiskiem Folgore da San Gimignano. Miasto przemierzali jałmużnicy w wytartych sutannach, a jedna tylko kompania rozrzutników potrafiła wydać na przyjęcia i polowania zawrotną sumę dwustu tysięcy złotych florenów. „*Gente uana*” — syczy przez zęby Dante.

Schodząc ostro spadającą via Fontebranda wkraczamy do starej rzemieślniczej dzielnicy garbarzy. Niedaleko bramy Fontebranda znajduje się źródło o tej samej nazwie. Ponieważ woda w suchej Sienie, która nie jest miastem fontann tak jak Rzym, była bardzo cenna, urządzono tam basen do prania i loggię, gdzie kobiety sieneńskie od dziewięciu wieków wymieniają wiadomości o sąsiadach. Tutaj Katarzyna Benincasa chodziła z dzbankiem po wodę. Potem została świętą.

Była dwudziestym piątym dzieckiem farbiarza. Jej matka nazywała się, jak początek arii, Mona Łapa di Muzio Piagenti. Dziewczynka, która urodziła się w roku 1347, była dzieckiem odznaczającym się wybitną indywidualnością. Młodo wstąpiła do zakonu dominikanek i wkrótce stała się znakomitą postacią rodzinnego miasta, Italii, całego chrześcijańskiego świata, chociaż legenda i apologetyci przecenili jej wpływ na historię.

Katarzyna pielęgnowała trędowatych, umartwiała ciało i uprawiała politykę — jeśli tak można powiedzieć — międzynarodową. Wokół niej gromadziła się grupa laickich wielbicieli z różnych stanów. Chodziła z nimi po ulicach albo okolicznych polach w stronę Florencji, gdzie pejzaż toskański jest dojrzały, pełen oliwek, cyprysów i winnic, albo na południe, gdzie rozpościera się ulubione miejsce anachoretów: mała pustynia, sucha jak skóra osła. Musiała mieć dużo uroku, bo piękna nie była, o czym świadczy portret Andrei Vanniego w kościele San Domenico.

Jej mistycyzm zaprawiony był krwią. W listach, które dyktowała (bo pisać nauczyła się dopiero trzy lata przed śmiercią, „*con molti sospiri e abbondanza di lagrime*”), dwa słowa pojawiające się najczęściej — *fuoco i sangue*. Pewnego razu odprowadziła skazańca na miejsce kaźni. Odciętą jego głowę trzymała długo na kolanach. „Kiedy trup został zabrany, dusza moja wypoczywała w błogim pokoju i syciłam się zapachem krwi”. Przyczynek do psychologii średniowiecza.

Mniszka sieneńska cieszyła się ogromnym autorytetem, ale był to autorytet tylko moralny. Ponieważ żyła w Europie, a nie w Indiach, a w dodatku w okresie rozprężenia, okrucieństw i korupcji, wpływ jej na politykę nie był aż tak donosły, jak to do niedawna sądzili historycy. Jej najbardziej głośnym czynem była wizyta w Awinionie u Grzegorza XI. Katarzyna podobna jest bardzo do Joanny d'Arc. Była też prostą dziewczyną, która twierdziła, że słyszy głos Boga. Ponieważ mówiła tylko narzeczem tokańskim i nie znała się na teologii, była przedmiotem kpin i upokarzających szykan ze strony francuskich kardynałów. Nie jest rzeczą pewną, w jakim stopniu wpłynęła na decyzję Grzegorza XI przeniesienia z powrotem stolicy papieżstwa do Rzymu. Nowsi badacze twierdzą, że powrót był już postanowiony przed przyjazdem Katarzyny.

Pod koniec swego krótkiego życia ostatkiem sił popierała nie najlepszego papieża Urbana VI w jego walce przeciw Klemensowi VII. Jej akcje polityczne były zawsze starciem naiwnej wielkości z trzeźwą perfidią. Pisze setki listów do wysoko

postawionych osobistości, w tonie na przemian ostrym i słodkim. Listy te mają mniej więcej taki skutek, jak obecnie protesty Ligi Ochrony Praw Człowieka. Aby uwolnić Italię od okrutnego kondotiera Johna Hawkwooda, czyli Giovanniego Acu-ta, proponuje mu, aby swoje okrucieństwo zwrócił przeciwko Turkom. Chciała zdobyć świat miłością. Jej miejsce jest w legendzie.

Na wschodzie kościół św. Dominika, na zachodzie zaś druga twierdza duchowa Sieny, surowy, pozbawiony ozdób kościół św. Franciszka, z przejmującą kompozycją Piotra Lorenzettiiego *Ukrzyżowanie*. Tuż koło kościoła znajdowało się oratorium św. Bernarda, którego kazania, stenografowane przez słuchaczy, są pełne werwy, humoru i kapitalnych scen obyczajowych.

Wracam do Pinakoteki.

W połowie XIV wieku zamykała się wielka epoka malarstwa sienneńskiego; choć sama szkoła trwa nieprzerwanie aż do końca XV wieku, to znaczy do momentu upadku politycznego miasta, takie zjawiska, jak Duccio, Martini, Lorenzetti, nie powtórzyły się już więcej. Ale przez cały niemal czas malarstwo sienneńskie zachowuje ogromną jednorodność stylu, której daremnie szukaliśmy w malarstwie florenckim.

Sztuka w Sienie, chociaż rzadko odzwierciedlała aktualną rzeczywistość, była mocno związana z życiem społecznym. Nie było w tym mieście wielkich mecenasów w rodzaju Medyceuszy, ale za to zainteresowanie sztuką było powszechne i bardziej demokratyczne niż gdzie indziej. Bogaty cech sukienników zamawia poliptyk u drogiego Sassetty, piekarze i rzeźnicy u Mattea di Giovanniego, zaś jeden z ubogich cechów, łataczy, zadowolili się tym, co zechciał im namalować Andrea Niccoló. Rzadkim w dziejach szczęśliwym mariażem sztuki i biurokracji jest trwający od XIII wieku zwyczaj malowania okładek urzędowych ksiąg miejskich, i to przez wybitnych artystów.

Na początku Quattrocenta występuje jeden z najbardziej uroczych artystów w dziejach sztuki, Sassetta. Obrazy jego rozproszone są po całym świecie, ale Pinakoteka posiada kilka dzieł reprezentujących dobrze tego ilustratora życia św. Franciszka. Sassetta świetnie utrafił w ton franciszkańskiej legendy, bo też był to człowiek całą głową zanurzony w cudownościach. W historii o św. Franciszku i biednym rycerzu nad miastem, aniołami i osobami dramatu unosi się wieża wyrwana jak dąb z korzeniami, a ten nadrealistyczny efekt nikogo nie szokuje, tak bardzo u tego malarza materia przemieszana jest z tym, co niemożliwe. I rzeczywiście nadrealiści mogliby uczyć się od Sassetty sztuki nadawania plastycznej realności cudom. Zwykło się mówić, że Sassetta i jego sienneńscy koledzy zapóźnieni byli i nie rozumieli Renesansu. Tymczasem wkraczali oni w nowy świat Odrodzenia nie łamiąc tradycji gotyckiej, tak jak Duccio był gotycki nie łamiąc tradycji bizantyńskiej. Malarstwo Sassetty nie jest manieryzmem, ale przemyślanym na nowo tradycją wielkich poprzedników.

Malował dużo i często opuszczał Sienę. Miał kontakt z nowymi i starymi źródłami malarstwa. Współcześni historycy sztuki podkreślają jego związki z Domenico Veneziano i wpływ, jaki miał na wielkiego Piera delia Francesca.

Umarł 1 kwietnia 1450 roku nabawiwszy się zapalenia płuc w czasie prac nad freskiem zdołującym do 1944 roku Porta Romana. Bardzo pouczające są koleje jego pośmiertnej sławy. Z końcem XIX wieku zaliczano go do trzeciorzędnych malarzy. Berenson przypisując mu szereg dzieł, które były uważane za anonimowe, wydzwignął go z zapomnienia. W ostatnich czasach Alberto Graziani „odebrał” Sassetcie szereg obrazów, konstruując nową hipotetyczną postać nazwaną Mae-stro dell'Osservanza (nazwa klasztoru w pobliżu Sieny). Graziani postąpił jak astronom: nie odkrył jeszcze nowej gwiazdy, ale wie, że istnieje, bo to wynika z jego obliczeń. Jednym z najpiękniejszych obrazów tego mistrza jest *Spotkanie św. Antoniego ze św. Pawłem*. Droga prowadzi przez lesiste wzgórza. Naprzód widać małego świętego, jak z kijaszkiem na plecach wchodzi w las. Potem (czyli w środku obrazu) rozmawia z faunem; obaj rozmówcy są dobrze wychowani i nie poruszają zapewne tematów dogmatycznych, gdyż rozmowa toczy się w bardzo przyjaznym tonie. Wreszcie na samym brzegu obrazu obaj święci obejmują się serdecznie przed pustelniczą grotą.

Pędzel Sassetty przejął jego uczeń, Sano di Piętro, który prowadził w Sienie największe atelier malarskie. Nie dorównywał swemu mistrzowi (mniej subtelny i bardziej ekliwy), ale cóż to był za uroczy anegdota. Jest świetnie reprezentowany w Pinakotece. Od Sassetty przejął zamiłowanie do czerwieni, którymi grał *con brio*. Pasja narracyjna była cechą wszystkich malarzy sienneńskich, ale Sano di Piętro jest bajczarzem bajczarzy. W jednym z obrazów opowiada historię ukazania się Madonny papieżowi Kalikstowi III. Obie postacie zajmują trzy czwarte obrazu. Malarz wymalował także poganiacza i osiołki z ładunkiem na grzbiecie. Jeden z kłapouchów znika właśnie w różowej bramie Sieny. Jest to przy całej solennej powadze głównego tematu szczególnie tak nieodparcie komiczny, jak dowcipny *Zwischenruf* rzucony półgłosem w czasie uroczystego przemówienia.

Jednym z najbardziej uwodzicielskich malarzy sienneńskiego Quattrocenta jest Neroccio, o delikatnym kolorze i chińskiej precyzji rysunku. Był może ostatnim artystą, w którym odezwała się echem linearna precyzja Simone'a Martiniego.

Tu jesteśmy już zresztą u schyłku szkoły sienneńskiej; wraz z Vecchieta i Sodomą — ten ostatni ukazał się nagle i jakby bez zapowiedzi — wkraczamy w okres przekwitającego Renesansu.

Obrazy Sodomy pokazane w Pinakotece nie mogą przekonać do tego mistrza, chociaż wiadomo, że był uczniem Leonarda i że w swej karierze artystycznej miał momenty szczęśliwe. Tutaj jest tłusty, wulgarny, a jego forma cierpi na wodną puchlinę. *Omdlenie św. Katarzyny* ma kompozycję ciężką i pretensjonalną, a piaskowy koloryt obrazu jest mdły. *Chrystus przywiązany do kolumny* ma potężny tors antycznego gladiatora, ale obraz jest bez siły i ekspresji, chociaż Enzo Carli twierdzi, że dzieło to mimo wszystko jest najgenialniejszą i najbardziej wrażliwą interpretacją Leonardowego *sfumato* i światłocienia. Malował dużo, przechodził od stylu młodego Perugina do stylu młodego Rafaela, ale chyba zgodzić się trzeba z opinią Berensona, że „całość jego dzieła jest żałośnie słaba”.

Pocieszam się, że Sodoma nie był sienieńczykiem, bowiem urodził się w Lombardii. Dostał od papieża tytuł szlachecki i osiadł w Sienie, gdzie był oficjalnym malarzem. Yasari, co prawda plotkarz, bardzo źle o nim mówił jako o artyście i człowieku. Był oryginałem, cyganem w stylu *fin-de-siecle'owych* malarzy i poetów. Powiadają, że miał oswojoną kawkę, która mówiła, trzy papugi, oraz tyleż jędzowatych żon. Przepadał za końmi jak rodowity sienieńczyk i ta namiętność wiele go kosztowała. W jednym z obrazów namalował siebie w pobliżu Rafaela, miał więc chyba przesadne wyobrażenie o swoim talencie. Skończył podobno żałośnie w sienieńskim szpitalu, a przed śmiercią zredagował testament w stylu Villona.

Ostatnim malarzem sienieńskim był Beccafumi. Ogląda się go z prawdziwą przykrością. Ze świetnej szkoły został już tylko kolorowy dym. Zresztą był to już koniec republiki sienieńskiej. Cywilizacja miasta wilczyca tonęła jak wyspa. Beccafumi zamyka malarstwo sienieńskie na klucz i klucz rzuca do przepaści czasu.

Wychodzę na miasto, które gotuje się do codziennej passeggiaty, ale nie mogę przestać myśleć o umarłych od wieków malarzach. Przypomina mi się nagle jedna z postaci fresku Ambrogia Lorenzettiego z Palazzo Pubblico. Postać ta symbolizuje Pokój; swobodnie siedząca kobieta w białej szacie, forma określona jedną linią, która na zawsze pozostaje w oczach. Gdzież ja widziałem podobnie malowane kobiety? Oczywiście w obrazach Henryka Matisse'a. Matisse — ostatni sienieńczyk?

Mówię o malarstwie, ale myślę także o poezji. Szkoła sienieńska dała potomnym przykład, jak rozwijać talent indywidualny nie przekreślając przeszłości. Spełniła to, o czym pisze Eliot, analizując pojęcie tradycji, którą u nas kojarzy się nie tylko w teorii, ale i w praktyce z akademizmem.

„Nie można jej odziedziczyć, kto jej pragnie, musi ją wypracować ogromnym wysiłkiem. Po pierwsze, wymaga poczucia historycznego, które uznać należy za niemal konieczne dla każdego, kto chciałby nadal być poetą po przekroczeniu dwudziestu pięciu lat życia; historyczne poczucie wymaga dostrzegania nie tylko przeszłości przeszłej, ale i terażniejszej, poczucie historyczne nakazuje poecie, by pisząc nie miał we krwi wyłącznie własnego pokolenia, lecz świadomość, że całokształt literatury Europy od Homera, w jej zaś ramach całokształt literatury jego własnego kraju, istnieje równocześnie i tworzy równoczesny porządek”. I jeszcze: „Żaden artysta w jakiegokolwiek dziedzinie sztuki nie ma sam w sobie pełnego znaczenia. Jego znaczenie, jego uznanie jest uznaniem w stosunku do zmarłych poetów i artystów. Nie można oceniać go w oderwaniu, trzeba umieścić go, dla porównania i przeciwstawienia, wśród zmarłych”.

Mała *trattoria* zapełnia się tłumem stałych gości. Wchodzą, biorą swoją serwetkę z półki pod zegarem i siadają na swoim miejscu, wśród swych towarzyszy. Ze znanstwem i apetytem, który jakby wzbierał z pokolenia w pokolenie, jedzą *spaghetti*, piją wino, gawędzą, grają w karty

1 kości. Rozmowa jest bardzo ożywiona. Włoski jest językiem o najbogatszym chyba zasobie wykrzykników i owe *via, weh, ahi, ih* strzelają jak petardy. Domyślam się, że chodzi o Palio. Za tydzień będzie Palio.

Nazwa pochodzi od kawalka malowanego jedwabiu, który corocznie zdobywa jeden z jeźdźców w wyścigu dookoła II Campo, czyli rynku. Co roku

2 czerwca i 16 sierpnia miasto zamienia się w wiel-

ki historyczny teatr, który bardzo podobałby się Chestertonowi. Trzy dzielnice miejskie, czyli tak zwane *terzi* — Citta, San Martino i Camollia, wystawiają swoich jeźdźców. Jest to pozostałość średniowiecznej organizacji wojskowej, która dzieliła miasto na siedemnaście *contrade* — małych gmin wojskowych, a każda z nich miała swego wodza, swój kościół, sztandar i herb. Dwa razy do roku — ale to całkiem na serio — nie tylko dla turystów, rozpalają się namiętności, idą wysokie zakłady, rozpętują się skomplikowane intrygi wokół prawdopodobnego zwycięzcy. Uroczystość jest barwna, pełna szumu, koni i zamętu. Tak, tak, z historii został kostium, a wojna przemieniła się w kawalkadę wokół rynku.

Proszę patrona trattorii o lepsze wino. Przynosi zeszłoroczne *chianti* z własnej winnicy. Mówi, że jego rodzina ma tę winnicę od czterystu lat i że jest to najlepsze *chianti* w Sienie. Teraz patrzy na mnie z załamywaniem, co będę robił z tym cennym trunkiem.

Należy nachylić szklankę, aby zobaczyć, jak płyn spływa po szkle, czy nie zostawia śladów. Następnie podnosi się do oczu i, jak mówi pewien francuski smakosz, zatapia się oczyma w żywych rubinach i kontempluje się jak chińskie morze pełne koralu i alg. Trzeci gest — zbliżyć brzeg szklanki do dolnej wargi i wdychać zapach *mammola*

— bukietu fiołków oznajmiających nozdrzom, że *chianti* jest dobre. Zaciągnąć się tym aż do dna płuc tak, żeby mieć w sobie woń dojrzałych winogron i ziemi. Wreszcie — ale unikając barba-
rzyńskiego pośpiechu — wziąć w usta mały łyk ¹ językiem rozetrzeć ciemny, zamszowy smak na podniebieniu.

Uśmiecham się w kierunku patrona z uznaniem. Nad jego głową zapala się wielka lampa radosnej dumy. Życie jest piękne i ludzie są dobrzy.

Na drugie zamówiłem *bistecca alla Bismarck*. Był łykowany. Nic dziwnego — tyle lat.

To jest mój ostatni wieczór w Sienie. Idę na ii Campo wrzucić parę lirów do sadzawki Fonte-gaia, choć prawdę mówiąc, nie ma wiele nadziei, abym tu wrócił. Potem mówię (bo do kogo mam mówić) do Palazzo Pubblico i do wieży Mangia — *addio. Auguri Siena, tanti auguri.*

Wracam do „Trzech Dziewuszek”. Mam ogromną ochotę obudzić pokojową i powiedzieć jej, że jutro wyjeżdżam i że było mi tutaj dobrze. Jeśli nie bałbym się tego słowa, powiedziałbym, że byłem szczęśliwy. Ale nie wiem, czy zostaną dobrze zrozumiane.

Kładę się do łóżka z wierszami Ungarettiego. Jest tam takie bardzo stosowne pożegnanie:

Znów widzę twoje powolne usta
Nocą morze wychodzi im naprzeciw
Nogi twych koni
W agonii zapadają się
W moje ramiona śpiewające
Widzę sen znów przynosi
Nowe kwitnienie i nowych umarłych
Zła samotność
Którą każdy kochający w sobie odkrywa
Jak grób rozległy
Oddziela mnie na zawsze od ciebie
Kochana w dalekich utopiona lustrach

Kamień z katedry

Pociąg zajechał na Gare du Nord przed północą. Przy wyjściu zaczął mnie mały człowieczek oferując hotel. Ale spędzać pierwszą paryską noc w łóżku wydało mi się świętokradztwem. Zresztą pośrednik był rudy, to znaczy podejrzany. „*Il y a du louche dans cette affaire*” — pomyślałem. Zostawiłem więc walizkę w przechowalni i zaopatrzyłem się w słownik francusko-polski oraz *Przewodnik po Europie* (wydanie II przejrzone i uzupełnione przez Akademicki Klub Turystyczny — Lwów 1909) ruszyłem na miasto.

Nieoceniona ta książka z ojcowskiej biblioteki stanowiła dla mnie wprowadzenie w tajemnice Paryża. Pochodziła ona z okresu, kiedy po mieście jeździły omnibusy ciągnięte przez trzy białe konie, prosperował jeszcze na rue de l'Estrapade polski pensjonat pani Pióro, a charytatywną działalność rozwijała, założona w roku 1862, Instytucja Czcii i Chleba, z prezesem Zamojskim na czele. Informacje kulturalne w przewodniku były skąpe, lecz treściwe, a mianowicie, że teatry są liczne, ale ceny wygórowane i nie należy chodzić z damami na galerię. W części „Muzea i osobliwości” przewodnik na pierwszym miejscu wymienił Les Egouts (czyli kanały), zwłaszcza że bezpłatne bilety wydawane były w ratuszu. Najbardziej wyobraźnię podniecało polecenie zwiedzenia La Morgue obok kościoła Notre-Dame. „Wystawione tu są ciała nieboszczyków niewiadomego nazwiska (zamrożone, wytrzymują do trzech miesięcy)”.

Szedłem wprost przed siebie Bulwarem Sewa-stopolskim, oszołomiony ruchem ludzi, pojazdów i światła. Za wszelką cenę pragnąłem dotrzeć do Sekwany. Doświadczenie ludzi z prowincji podszeptowało mi, że za rzeką powinno być ciszej. Przeszedłem most i znalazłem się w Cite. Tu było istotnie spokojnie i mroczno. Zaczął padać deszcz. Miąłem Conciergerie, ponury gmach jak z ilustracji do Wiktora Hugo, i znalazłem się na placu twarzą w twarz z oświetloną katedrą Notre-Dame. Wtedy to się stało. Wiedziałem już, że nie napiszę pracy o Pawle Valerym i że, ku zgorzeleniu moich literackich kolegów, wrócę do kraju nieświadomy tego, jaki jest obecnie najmodniejszy poeta francuski.

Zamieszkałem w pobliżu katedry na Wyspie św. Ludwika. Po kilku dniach, korzystając z ulgowych biletów niedzielnych, pojechałem do Char-tres. Tutaj mój los amatora gotyku został przypieczętowany. Korzystałem odtąd z każdej okazji, aby zrealizować szaleńczy plan zwiedzenia wszystkich francuskich katedr. Plan nie został oczywiście w pełni wykonany, ale zwiedziłem te najważniejsze: w Senlis, Tours, Noyon, Laon, Lyon, Chalons-sur-Marne, Reims, Rouen, Beauvais, Amiens, Bourges. Po tych wyprawach wracałem do Paryża jak z gór i zagłębiałem się w książki w bibliotece na wzgórzu św. Genowefy. Z początku poszukiwałem naiwnie formuły wyjaśniającej cały gotyk. To, co jest w nim zarazem konstrukcją, symboliką i metafizyką. Ale ostrożni uczeni nie dawali jednoznacznej odpowiedzi.

Pomysł tego szkicu przyszedł mi w Chartres, kiedy stałem na kamiennym ganku tzw. Clocher Neuf. Płynące w górze chmury dawały złudzenie lotu. Pod nogami miałem potężny, omszały blok piaskowca z wrytą strzałką — znamię ratora. Może więc warto zamiast pisać o witrażach, które modulują światło, jak gregoriański śpiew modulował ciszę, i o tajemniczych chimerach, dumających nad otchłanią wieków, pomyśleć, jak ten kamień zawędrował tutaj w górę. A zatem o robotnikach-muratorach, kamieniarzach i architektach i nie o tym, co się działo w ich duszy, kiedy wznosili katedrę, ale jakich używali materiałów, narzędzi i sposobów, a także ile zarabiali. Zamiar skromny, jakby buchalter pisał o gotyku, ale średniowiecze uczy także skromności.

W ciągu wieków gotyk został upokorzony i pomniejszony jak żaden chyba z wielkich stylów historii sztuki. Był niepojęty, a więc nienawidzony. Krytycy strzelali weń urągliwymi słowami jak żołnierze napoleońscy w twarz sfinksa. Klasykom jeżyły się peruki na widok tych szalonych budowli.

„Wszędzie pełno okien, rozet i iglic, kamienie zdają się tak powycinane jak karton; wszystko jest dziurawe, wszystko wisi w powietrzu”.

Zresztą sprawa nie kończyła się na polemice słownej. Nie tylko Napoleon III wyburzył lekką ręką w samym Paryżu kilkadziesiąt kościołów gotyckich. Projekty barbarzyńskich rozbiórek pojawiają się już od początku XIX wieku. Cechuje je jedna tylko troska, aby pozbyć się „tych arcydzieł złego smaku” jak najtańszym kosztem. W wieku XVIII zburzono jeden z najpiękniejszych kościołów gotyckich, a mianowicie kościół św. Nikaziusa, katedrę w Cambrai i szereg innych. Nie było litości dla „stylu Gotów”, który „kierował się kaprysem pozbawionym wszelkiej szlachetności i zatrzał sztuki piękne” —jako rzecze encyklopedysta *chevalier* de Jaucourt.

Miliony, miliony ton kamienia. W ciągu trzech stuleci od XI do XIV wieku wydobyto we Francji

więcej tego materiału niż w starożytnym Egipcie, kraju gigantycznych budowli. Osiemdziesiąt katedr i pięćset wielkich kościołów, jakie zbudowano w tym okresie, zebrane razem tworzyłyby łańcuch górski wzniesiony ręką człowieka.

W jednej z książek widziałem rysunek przedstawiający fasadę świątyni greckiej, wpisaną w fasadę gotyckiej katedry. Z rysunku tego można wy-dedukować, że wiele budowli Akropolu zmieściłoby się jak w walizce we wnętrzu takich katedr, jak w Amiens czy Reims. Niewiele jednak z tego porównania wynika, a w każdym razie nic, co mówiłoby o funkcji budynków sakralnych w tych odmiennych okresach. *Templum* antyczne było domem bożym, katedra zaś domem wiernych. Nieśmiertelnych jest zawsze mniej niż wyznawców.

Powierzchnia wielkich katedr jest rzędu czterech do pięciu tysięcy metrów kwadratowych, a więc śmiało pomieścić mogła mieszkańców całego miasta, i to łącznie z pielgrzymami. Takie przedsięwzięcie wymagało ogromnych nakładów pieniężnych, a więc trzeba zacząć od finansów. Żadne materiały archiwalne nie pozwalają wnioskować, że przed rozpoczęciem tych ogromnych prac sporządzano preliminarze i kosztorysy. W buchalterii średniowiecznej obowiązywała romantyczna zasada mierzenia sił na zamiary. Na

początku zresztą, dzięki kolosalnemu entuzjazmowi wiernych, dla których katedra była także sprawą patriotyzmu lokalnego — pieniędzy było sporo, potem bywało różnie.

To tłumaczy, dlaczego tak niewiele katedr utrzymano w jednym stylu, zbudowano od jednego zamachu. Dodajmy jeszcze jedno. Koszty przekraczały środki, jakimi mógł dysponować jeden człowiek, choćby to nawet był suweren. Chcąc zapewnić stałość wpływów w XIII wieku papież zażądał, aby jedna czwarta dochodów każdego kościoła była przeznaczona na dzieło budowy. Zalecenie to jednak było niezbyt przestrzegane. Więc suwereni, jak np. Jan Czeski, przekazują wpływy pochodzące z kólewskich kopalń srebra. Komuny miejskie nie pozostają w tyle. W Orvieto w roku 1292 sporządzono spis obywateli i wedle majątku oznaczono podatki na wznoszone II Duomo. Zachował się także interesujący rejestr ofiarodawców na rzecz katedry mediolańskiej, który obejmował wszystkie zawody i warstwy społeczne, nie wyłączając kurtyzan. Dary wpływały często w naturze, i tak królowa Cypru ofiarowuje jednej z włoskich katedr wspaniałą złotą tkaninę. Gorączka ofiarności powoduje także konflikty rodzinne. Oto pewien włoski obywatel prosi o zwrot złotych guzików, które żona ofiarowała na dzieło budowy. Tuż koło drzwi kościelnych otwiera się wielkie sklepy, w których nabyć można wszystko, co ofiarowali wierni: od cennych klejnotów do kur.

Kwestarze przemierzają dalekie kraje, aby zdobyć środki umożliwiające konstrukcję. Kiedy cystersi rozpoczęli wznoszenie opactwa w Silva-nes, zwracają się o pomoc do cesarza Konstantynopola, króla Sycylii, księcia Szampanii. Wierni

natomiast jednoczą się w bractwa mające na celu materialną pomoc rozpoczętej budowie. Bractwa są przeróżne, ale najbardziej malownicze było chyba „bractwo kręglarzy” z Xanten, tak przynajmniej niedokładnie można przełożyć *confrerie des joueurs de boule*. Członkami bractwa zresztą nie byli lada jacy, bo bracia kręglarze liczyli w swoim gronie biskupa. Nie wolno także pomijać dochodów ze sprzedaży walorów duchowych. A więc odpusty. Kościołowi kolegialnemu św. Wiktora w Xanten pokryły one w roku 1487 jedną trzecią wydatków. Nabycie prawa udzielania odpustów nie było zresztą bezpłatne. Mediolańczycy w roku 1397 nabyli od papieża za 500 florenów „*unam bonam indulgentiam*”.

Kwestom, zwłaszcza tym odbywanym daleko od miejsca budowy, towarzyszyły prawie nieodmiennie wyprawy z relikwiami, co dla każdego odwiedzanego miasta było wielkim świętem. Miniatury obrazują to dokładnie: ulicą kroczy pochód z relikwiarzem wśród tłumów klęczących wiernych. Chorzy wyciągają ręce, matki z dziećmi przeciskają się, aby dotknąć cudu.

Kościół protestował przeciwko kultowi świętych przedmiotów, jeszcze zanim zaczął to wyśmiewać Boccaccio. Sobór laterański w roku 1216 zabraniał weneracji relikwii bez specjalnego pozwolenia. Podziwiać jednak wypada ogromną inicjatywę i odwagę kwestorów. Oto w roku 1112 po pożarze, który poważnie uszkodził katedrę w La-on, siedmiu kanoników zabiera ocalałe relikwie: strzęp koszuli Matki Boskiej, kawałek gąbki, którą pojono Chrystusa na krzyżu, i drzazgę z krzyża. Po procesjach w szeregu miast francuskich pielgrzymi wracają z sumą, jak sądzą, dostateczną, aby ukończyć dzieło budowy. Niestety, zebrane pieniądze rozchodzą się szybko i trzeba przedsięwziąć nową wyprawę. Jej dzieje mogłyby być kanwą pasjonującej historycznej powieści. Jest tam i podróż morska, zbójcy, złodzieje, piraci i podstępni flamandzcy sukiennicy. Po siedmiu miesiącach tułaczki i przygód pobożni podróżni wracają szczęśliwie, i to z sumą pozwalającą w niespełna rok ukończyć

katedrę. Nie wszędzie udawało się tak pomyślnie rozwiązać problem równoważenia dochodów i wydatków. W raportach budowy często czytamy melencholiczne stwierdzenia: „Na budowie nic się nie dzieje. Brak pieniędzy”.

Drugim poważnym zagadnieniem, jakie stało przed budowniczymi katedr, była sprawa transportu. Jego środki nie zmieniły się od czasów starożytnych, a więc szlaki wodne i wozy ciągnięte przez muły i konie. Jeśli kamieniołom znajdował się kilkanaście kilometrów od placu budowy, jak to miało miejsce np. w Chartres, jeden zaprzęg dostarczał dziennie niewielką porcję, tysiąc pięćset kilogramów kamienia, to jest około jednego metra kubicznego.

Francuskie przysłowie mówi: „Zamek zburzony jest w połowie zamkiem zbudowanym”. Niejeden kamień gotyckiej katedry pochodzi z murów obronnych i budowli rzymskiego cesarstwa. Aby wznieść ogromną świątynię św. Albana, rozebrano resztki starożytnego miasta Werulamium. ■ Przykłady można mnożyć bez końca. Kroniki podają wypadki cudownych znalezisk nowych złóż kamienia, jak np. w Pontoise, które zasililo budowę Saint-Denis. Ale nie zdarza się to zbyt często.

Renem, Rodanem, Arnem płynęły antyczne kolumny, kapitele, bloki różowego i białego marmuru. Dumna i potężna Wenecja wysyła swoje żaglowce w poszukiwaniu materiałów budowlanych dla Bazyliki św. Marka aż po Sycylię, Ateny, Konstantynopol, Azję Mniejszą, a nawet Afrykę.

Jakie były koszty transportu? Jeśli materiał pochodził z miejsc oddalonych kilkadziesiąt czy więcej kilometrów, jego cena wzrastała czterokrotnie i pięciokrotnie. W kamieniołomach w Caen płacono za jednostkę kamienia jeden funt sześć szylingów osiem pensów. Gdy znalazł się na budowie katedry Norwich, jego cena wynosiła cztery funty osiem szylingów osiem pensów. Obliczono, że globalny koszt wielu katedr mógłby się zmniejszyć o połowę, gdyby nie ciężar frachtu. Tak więc burzenie budowli dawnych nie było ślepym wandalizmem, ale twardą, ekonomiczną koniecznością. Bardzo wcześnie zrozumiano, że jedynym efektywnym środkiem zmniejszenia kosztów przewozu jest doprowadzenie w kamieniołomach materiału do takiego stanu, aby mógł on jako produkt gotowy, a zatem lżejszy od nieregularnych bloków surowca, zawędrować na plac budowy. Tedy kamieniarze i majstrowie wyprawiają się do kamieniołomów, gdzie pracują pod okiem architekta. Ta praktyka, coraz bardziej rozpowszechniająca się, doprowadza nawet do powstania w Anglii przedsiębiorstw dostarczających gotowych elementów, a nawet rzeźb.

Niepodobna pominąć nie spotykanego chyba nigdzie poza średniowieczem oryginalnego środka transportu, jakim były ramiona i plecy dobrowolnie zgłaszających się wiernych. Zanim pielgrzymi doszli do słynnego św. Jakuba z Compostelle, w miejscowości Triacastela każdy z nich dostawał porcję wapniaka, którą trzeba było donieść do Castaneda, gdzie znajdowały się piece. Często cytowany list opata Haimona z Chartres, pochodzący z roku 1145, opisuje tłum kobiet i mężczyzn wszystkich stanów (co krytycznym komentatorom wydaje się hiperbolą), jak ciągnęli wozy pełne „wina, pszenicy, kamieni, drzewa i innych rzeczy niezbędnych do życia i budowy kościoła”. Tysiące osób kroczyło w wielkiej ciszy. Dotarłszy do celu śpiewają hymny i wyznają grzechy. Liczne teksty literackie uzupełniają obraz dobrowolnej pracy wiernych. W czasie budowy katedry w Vezelay, Berta, żona diuka Girat de Roussillon, opuszcza nocą małżeńską łóżnicę. Diuk pełen podejrzeń idzie za nią w ślad:

Et voit venir de loign la dame et ses ancelles Et de ses plus privées pucelles damoiselles, Qui venoient tout chargie de sablon et d'arenc Si qu'elles ne povoient monter fort qu'a grant peine.

Trzeba być jednak okrutnym dla tych pięknych historii, na pewno prawdziwie oddających nastrój, tło społeczne i atmosferę cudu otaczającą budowę wielkich katedr. Ale czy miały one poważny wpływ na postępy konstrukcji? Ostrożni badacze wyrażają swoje wątpliwości. Pospolite ruszenie ogarnięte najczystszy entuzjazmem nie decydowało chyba w tej wielkiej batalii architektury.

Niewyczerpanym źródłem informacji o tym, co działo się z materiałem, gdy znalazł się on już na placu budowy, są nie tyle zapisy kronikarskie, ile witraże, miniatury i ryciny. Zwłaszcza umiłowany przez średniowiecze temat wieży Babel dostarcza cennych i licznych wskazówek.

Kamienie i zaprawę wnosili robotnicy na barkach lub wciągali przy pomocy prostych maszyn, opartych na zasadzie bloków. Stosowane w starożytności wielkie drewniane pomosty, oparte o ziemię, i wznoszące się piętra konstrukcji nie mogły być zastosowane wskutek gęstego zabudowania wokół katedr. Rusztowania nie sięgały od podstaw budowli i przypominały jaskółcze gniazda zawieszane na zawrotnej wysokości. Na szczycie wznoszonych murów widniały żurawie i prymitywne dźwigi. Linę,

do której przytwierdzone były kamienie, nawijano w dole na bęben jak dziś w wiejskich studniach. Stosowano także wielkie koła poruszane nogami robotników. Kościoły Alzacji i angielskie katedry posiadają zbiory tych prostych maszyn. Nic nie wskazuje na to, aby w ciągu wieków średnich wynaleziono cokolwiek, co by pozwalało nie tyle zastąpić, ile złagodzić wysiłek ludzkich mięśni. Gotyckie katedry są więc dosłownie dziełem rąk.

Repertuar narzędzi jest bardzo pTosty: piła do krajania bloków piaskowca, różne rodzaje młotów o tępych i ostrych końcach, kielnie, a także narzędzia pomiarowe, ekierka, kątownica, pion. Jest rzeczą kontrowersyjną, w jakim okresie pojawia się dłuto o szerokim ostrzu, być może, że dopiero w XIV wieku. Narzędziownia budowniczych katedr nie różni się zbytnio od narzędziowni twórców Akropolu. Nie stanowiło to jednak istotnego czynnika hamującego tempo budowy. Finanse i transport (*lenta convection columnarum*) to były słabe punkty

ambitnych przedsięwzięć. Budowa katedry w Chartres trwała lat pięćdziesiąt, w Amiens sześćdziesiąt, Notre-Dame osiemdziesiąt, w Reims dziewięćdziesiąt, w Bourges sto. Prawie żadna z katedr gotyckich nie została skończona za życia tych, którzy śnili jej wieże w chmurach.

Wybitny mediewista belgijski Henryk Pirenne wysnuł analogię między dynamiką społeczeństwa XI i XII wieku w Europie a tym, co działo się w połowie XIX wieku w Ameryce. Budowa wielkich gotyckich katedr nie jest do pomyślenia bez rozwoju miast i przemian w strukturze gospodarczej. Ziemia przestaje być jedynym źródłem bogactwa, wzrasta wartość dóbr ruchomych, rozwija się handel, powstają banki.

Kościół patrzył niechętnym okiem na tych, którzy nie pracą fizyczną, nie z racji swego pochodzenia, ale inteligentnymi machinacjami dorabiali się znacznych majątków. Tym ostatnim nie pozostawało nic innego, jak ofiarować część dochodów na wzniosłe cele. Chociaż jest to zapewne prawda cząstkowa, ale zaryzykować można twierdzenie, że to z nieczystego sumienia tworzącej się burżuazji powstały gotyckie budowle.

Stanowiły one przedmiot dumy i widomy z daleka znak potęgi. A także miejsce wcale świeckich czynności i spotkań. Człowiek średniowieczny czuł się w kościele jak w domu. Nierzadko tam jadł, spał i mówił nie ścisząc głosu. Ponieważ nie było ławek, przechadzano się swobodnie i chętnie chroniono przed niepogodą. Kościelne zakazy odbywania zebrań świeckich w kościołach wskazują na to, że była to chyba dość rozpowszechniona praktyka. Dowodzi tego jeszcze jeden szczegół: w wielu miastach, posiadających katedry lub wielkie kościoły, nie wznoszono ratusza. Witraże nie opiewały tylko żywotów świętych, ale, jeśli wolno porównywać wielkie z małym, spełniały funkcję neonowych reklam bławatników, cieśli czy szewców. A wiadomo przecież, że walczone zażarcie o jak najkorzystniejsze umieszczenie fundowanych witraży. Najkorzystniejsze — to znaczy najbliższe oczom ewentualnego klienta.

Jest rzeczą uderzającą i godną zastanowienia, że królowie i książęta odegrali bardzo skromną rolę w budowaniu katedr, zwłaszcza jeśli chodzi o stopień osobistego zaangażowania w powstające dzieło. Poza świątyniami ściśle królewskimi, jak Sainte Chapelle czy londyński Westminster, rola suwerenów ograniczała się do subwencji pieniężnych, rzadkich wizyt na budowie, a czasem wysłania nadwornego architekta w celach ekspertyzy. To wszystko.

Stałą troską o kształt i losy dzieła obarczeni byli w Anglii, Francji, Niemczech — opaci i biskupi, zaś we Włoszech — komuny miejskie. Opat Suger jest wzorem i symbolem tych, którzy całą swoją energię, czas i talent poświęcają katedrze. Można go sobie doskonale wyobrazić, jak dyskutuje ze złotnikami i malarzami, ustala ikonografię witraży, wspina się po rusztowaniach, przewodniczy wyprawie drwali do pobliskich lasów w poszukiwaniu dostatecznie wielkich i mocnych drzew. Dzięki niemu budowa Saint-Denis trwa trzy lata i trzy miesiące, co było rekordem szybkości konstrukcji, nie pobitym przez długie wieki. Takimi patronami dla Notre-Dame był Sully, dla Amiens biskup Evrart de Fouilloy, Gau-tier de Mortagne dla Auxerre.

Ale nawet największa energia i entuzjazm jednego człowieka nie wystarczały, aby zapewnić ogromnym przedsięwzięciom nieprzerwany nadzór. Powstają zatem instytucje, rodzaje przedsiębiorstw zwanych różnie w poszczególnych krajach: *fabri-que*, *oeuvre*, *Werk*, *work*, *opera*. Zajmują się one całą skomplikowaną machiną zarządzania i rachunkowości, dysponują finansami, angażują artystów i robotników, przechowują plany. Kapituła deleguje jednego lub kilku duchownych, którzy odtąd noszą nazwę *custos fabricae*, *magister fabricae*, *magister operis*. Nie są oni jednak, jakby z tych nazw sądzić można, technikami, ale administratorami. Sama zresztą administracja ulega podziałowi i specjalizacji. We Francji *la fabrique* obejmuje finanse, *l'oeuvre* sprawy budowy w ścisłym tego

słowa znaczeniu. Z czasem te nowe organizmy administracyjne uzyskują sporą autonomię, największą wszakże we Włoszech, gdzie komuny grają decydującą rolę w dziele wznoszenia katedr.

Przyjrzyjmy się ludziom pracującym na budowie. Stanowią oni małe, zhierarchizowane społeczeństwo. Na samym dole tej drabiny widzimy robotników, których miniatury przedstawiają, jak wchodzą po drabinach niosąc kamienie i zaprawę w nosidłach lub cierpliwie obracają koła wyciągów. Rekrutowali się najczęściej ze zbiegłych chłopów, synów licznych rodzin wieśniaczych, którzy wyruszyli do miasta w poszukiwaniu chleba i wolności. Niewykwalifikowani mieli pracę najcięższą: kopanie fundamentów, nieraz na głębokość dziesięciu metrów, i transport materiałów. Ale przyświecała im nadzieja, zwłaszcza tym młodszym, rzutkim, że pewnego dnia ktoś inny przejmie od nich ciężkie nosidła, a oni na szczycie budowli układać będą kamienie. Bódźce ekonomiczne grały tu poważną rolę. Tragarz kamieni, robotnik od łopaty zarabiał dziennie siedem denarów, murarz dwadzieścia dwa denary.

Czy można się dziwić, że niezbyt chętnym okiem patrzyli na tych, którzy dobrowolnie zgłaszali się na budowę, jak jaśnie oświecony Renaud de Montauban szukający w ciężkiej pracy ekspiacji za popełnione grzechy. *Chanson de geste* zwana *Les quatre fils Aymon* mówi o nim, że gdy wieczorem robotnicy odbierali swoją dniówkę, Renaud wziął tylko jeden denar. I nie myślcie, że pracował źle, przeciwnie, dźwigał za trzech, tak że kłócili się między sobą muratorzy, komu ma pomagać.

Przezowano go „robotnikiem św. Piotra”, ale po ośmiu dniach zrozpaczeni współtowarzysze pracy uderzyli go ciężkim młotem w tył głowy i ciało wrzucili do Renu. Ważny wniosek, jaki wypływa z tej krwawej opowieści, to fakt, że ilość robotników niewykwalifikowanych była duża, a walka o pracę bezwzględna. Stosunek ilościowy wykwalifikowanych do niewykwalifikowanych miał się jak jeden do trzech, jeden do czterech, a nawet więcej. Opaci z Ramzey sarkają na tych, którzy przychodzą na budowę nie z pobożności, ale z miłości do zarobków, „*par l'amour de la paie*”, co nas z kolei mniej dziwi.

Jeśli sprawom przypatrzeć się z zewnątrz, wygląda na to, że między grupą robotników a majstrami istniała przepaść, ale tak nie było. Bo katedry gotyckie, te wielkie improwizacje, wymagały czegoś w rodzaju organicznych związków wszystkich zajętych przy budowie. Wynikało to nawet z samej istoty materiału. Kamień ociosany przez kamieniarzy na dole musiał trafić na ściśle określone miejsce, gdyż nie był elementem wymiennym, jak cegła. Dlatego chyba w wykazach wypłat, sporządzanych metodą gospodarczą, a nie według wysokości zarobków, widzimy wyraźnie rysujące się zespoły pracy. Zaraz pod pozycją majstra muratora widnieją pozycje pomocników zwanych *va-lets*, *compagnons*, *seruiteurs*. Ci ostatni z konieczności nawet musieli uczyć się rzemiosła. Choćby tak prostego, jak przyrządzanie zaprawy. A gip-siarze figurują już na liście rzemiosł, sporządzonej przez Stefana Boileau.

Wyższą grupę stanowią muratorzy i wszelkiego rodzaju majstrowie pracujący w drzewie, kamieniu, ołowiu i żelazie. To właśnie są konstruktorzy. Muratorzy mają odpowiedzialną funkcję kładzenia kamienia, co najlepiej oddają angielskie terminy *setter*, *layer*. Od nich zależy, czy łuk wytrzyma napór sklepienia, czy zwornik nie rozkruży się. Miniatury przedstawiają ich na szczycie budowli z kielnią, poziomnicą i ołowianą linką do mierzenia pionu. Ich imiona giną z rejestru wypłat w zimie, gdy opuszczają oni budowle i zostawiają na szczytowych partiach muru słomę i chrust, okrywający mury przed zimnem i wilgocią.

Natomiast mało albo prawie nic nie wiemy

o tych, którzy pracowali w kamieniołomach. Bardzo rzadko są wzmiankowani, pomija ich szczegółowy statut Stefana Boileau. Byli źle płatni i pracowali w najcięższych warunkach. Są anonimowymi żołnierzami krzyżowej wyprawy katedr. A przecież bez nich, trudzących się w wilgotnych i ciemnych podziemiach, bez nich, którzy wykuwali negatywy katedr w skale, nie byłoby do pomyslenia to, co stworzone zostało na podziw ludzkich oczu.

Kamieniołomy eksploatowane były najczęściej jeszcze przed rozpoczęciem kopania fundamentów. Pracowano w grupach po ośmiu robotników pod kierunkiem majstra, który zarabiał znacznie więcej od robotników, a poza tym wynagradzany był od każdej sztuki kamienia. Tempo pracy musiało być duże, jak na to wskazują informacje odnoszące się do kamieniołomów podległych opactwu cysterskiemu w Dolinie Królewskiej w Cheshire. Co kwadrans opuszczał kamieniołom wóz załadowany materiałem.

Walter de Chereford, naczelnik robót w Dolinie Królewskiej, w roku 1277 wpadł na pomysł, aby wybudować szopę dla kamieniarzy. Nie spodziewał się zapewne, że ta zwana z francuska łoża zrobi

błyskotliwą karierę polityczną. Początki były jednak bardzo prozaiczne i praktyczne. Chodziło o to, aby zapewnić tym, którzy ciosają kamienie, przygotowują elementy rzeźbiarskie, miejsce, w którym mogliby zjeść posiłek, a także schronić się przed gorącym i zimnem. Nie mieszkano tam wszakże. Natomiast jest rzeczą pewną, że szopa kamieniarzy (wiemy, że ta pierwsza była z tysiąca czterystu desek, a więc raczej niewielka i zupełnie prymitywnie urządzona w środku) stała się także miejscem zawodowych dyskusji. Istnieje także dokument, mówiący o zbrojnej interwencji policji biskupiej, która musiała uspokoić temperamenty spierających się kamieniarzy. Działo się to nie w Anglii, ale we Francji na budowie katedry Notre-Dame, gdyż zwyczaj budowania łóż rozpowszechnił się szybko we wszystkich krajach.

Na obrazie Van Eycka, przedstawiającym świętą Barbarę, patronkę budowniczych, łoża, czyli po naszymu szopa, wygląda przy olbrzymiej świątyni jak klatka na ptaki. I rzeczywiście pomieścić mogła najwyżej dwudziestu rzemieślników. A byli oni istotnie jak wędrowne ptaki. Czasy były bezpaszportowe, a więc często przepływali przez kanał La Manche, przeprawiali się przez Ren, a nawet wędrowali z krzyżowcami do Palestyny. Niekiedy zabierał ich architekt, jak Etienne de Bo-nneuille, gdy jechał budować katedrę w Uppsali. Podróże majstrów spowodowane były nie tylko żądzą przygód, ale poszukiwaniem lepszych warunków pracy. Czasem ucieczką od pracy przymusowej. To głównie w Anglii za pośrednictwem szeryfów król zarządzał przymusowy pobór majstrów kamieniarskich i muratorów potrzebnych do budowy zamków oddalonych nieraz od miejsca ich zamieszkania o setki kilometrów. I to na czas nieograniczony. Budowniczowie katedr wszakże byli rzemieślnikami wolnymi.

Ci, którzy pracowali w kamieniu, objęci są wspólną francuską nazwą *tailleurs de pierre*, a o nacza to zarówno tych, którzy ciosali bloki kamienne, jak i tych, którzy wykonywali rozetę, łuk sklepienia, a nawet rzeźbę. Jedną z tajemnic architektury gotyckiej i rzeczy dla nas niezrozumiałych jest to, że owi rzeźbiarze nie traktowani są jako artyści, ale roztapiają się w masie anonimowych kamieniarzy. Ich indywidualność trzymana była na wodzy przez architekta i teologa. Sobór w Nicei w roku 787 stwierdził, że sztuka jest rzeczą artysty, ale kompozycja (powie-dzielibyśmy dzisiaj: treść dzieła) należy do Ojców. Zdanie to musiało mieć walor nie tylko deklaratywny, skoro w roku 1306 rzeźbiarz Tideman musiał wycofać z londyńskiego kościoła swoją figurę Chrystusa, którą uznano za niezgodną z tradycją, i w dodatku zwrócić pieniądze pobrane za robociznę. Terminologia używana na oznaczenie poszczególnych rzemieślników jest uboga i dość myląca. Opiera się ona często nie na funkcji, ale na realiach. I tak termin angielski *hard hewers* określa rzemieślników, którzy pracują w kamieniu ciężkim, takim np. jak z okolic hrabstwa Kent, w przeciwieństwie do tych, którzy ociosywali delikatny kamień, nadający się do rzeźb, a nazywanych *freestone masons* (potem używano skróconego terminu *freemason*, od czego pochodzi francuska nazwa *franc-magon*, której jednak średniowiecze nie znało, i odnosiła się już do powstałego w XVIII wieku mularstwa spekulatywnego). Kiedy staniemy przed królewskim portalem w Chartres, łatwo dostrzeżemy, że rzeźby wykonane są z innego rodzaju kamienia, bardziej drobnoziarnistego niż mur. Czas pracy regulował słoneczny zegar. Zaczynała się więc o świcie, a kończyła o zmierzchu. Muratorzy angielscy, jak wynika z dokumentów pochodzących z drugiej połowy XVI wieku, mieli w zimie godzinną przerwę obiadową, piętnastominutową pauzę po południu. W lecie zaś godzina na obiad i dwie przerwy po trzydzieści minut. W zimie pracowano osiem do dziesięciu godzin, w lecie zaś dwanaście. Dni świątecznych było pięćdziesiąt, co, doliczając niedziele, dawało około dwustu pięćdziesięciu dni efektywnej pracy.

Aby przyciągnąć robotników wykwalifikowanych, zapewniano im mieszkania w oberżach. Dość późno, bo dopiero w XVI w., w Anglii koło Eton pojawia się pierwszy hotel majstrów, *hospicium lathomorum*, i to z kuchnią.

Siatka płac była dość zróżnicowana. Knoop i Jones naliczyli w Caernavon w latach od 1278 do 1280 aż siedemnaście różnych stawek dla murarzy. Robotnikom niewykwalifikowanym płacono dniówkę codziennie wieczorem. Rzemieślnicy natomiast otrzymywali swoją płacę w sobotę.

Ile zarabiali? Pytanie trudne, wiemy bowiem dobrze, jak łatwo sporządzić mylące indeksy, które wykażą czarno na białym, że jest nam dobrze lub było lepiej, lub gdzieś tam jest lepiej niż u nas. Sprawa komplikuje się, gdy w grę wchodzi odległa epoka. Minimum ludzkiej egzystencji jest tak bardzo względne. Na odpowiedzialność nie podejrzanego o stronniczość francuskiego badacza Piotra du Colombier powtarzamy, że warunki materialne robotników w średniowieczu były lepsze niż robotników z końca XIX w. Trzeba dodać, że odnosi się to chyba do wykwalifikowanych, a nie tych,

którzy wykuwali ciemne korytarze w kamieniołomach. Baisse] po szczegółowych studiach dowodzi, że murarz, aby kupić trzysta sześćdziesiąt kilogramów pszenicy, musiał pracować w XIV wieku dwanaście dni, w roku 1500 dwadzieścia dni, a w roku 1882 dwadzieścia dwa dni.

Jeszcze bardziej przekonujący wskaźnik, a mianowicie porównanie zarobków londyńskiego murarza, żywionego przez zakład budowy, i tego, który jadał poza budową. Otóż pierwszy dostawał o jedną trzecią mniej niż drugi. W wieku zaś XVI o połowę mniej. Współczesne badania budżetu rodziny robotniczej dowodzą, że na wyżywienie wydaje się znacznie ponad jedną trzecią dochodów. Tylko bardzo nieliczne zapisy pozwalają wnikać w stosunki, jakie panowały między pracodawcą a pracobiorcą. W wieku XII wydarzył się był strajk na budowie klasztoru w Obazine. Otóż robotnicy nie mogli znieść długiego postu od mięsa, kupili wieprza, zabili, część zjedli, resztę schowali. Opat Stedan odkrył schowane mięso i kazał je wyrzucić. Następnego dnia robotnicy odmówili pracy, a nawet ubliżali opatowi. Ten z kolei powiedział, że znajdzie pracowników, którzy potrafią powściągnąć cielesne żądze i zbudować dom boży lepiej niż zbuntowani. Skończyło się na kajaniu zrewoltowanej załogi. W Sienie natomiast przez trzydzieści lat ciągnęła się sprawa wina, które budowniczowie katedry chcieli otrzymywać w czasie pracy z winnic należących do zarządu. Uzasadniali to zresztą wcale racjonalnie, mówiąc, że nie chcą tracić czasu i odrywać się od roboty, aby zwilżyć gardło. W końcu zarząd budowy ustąpił robotnikom i zadośćuczynił tym słusznym, ludzkim żądaniem.

Tradycja średniowieczna wywodziła budowniczych katedr od budowniczych świątyni Salomona. Genealogia godna zarazem i mistyczna. Także we współczesnych powieściach o średniowiecznych architektach jego osoba otoczona jest aurą tajemnicy. Jest to na poły mag, na poły alchemik, astronom krzyżowych sklepień, tajemniczy człowiek, przychodzący z daleka, który posiada ezoteryczną wiedzę doskonałych proporcji i strzeżony pilnie sekret konstrukcji. W rzeczywistości początki tego zawodu były nad wyraz skromne i architekt ginął w tłumie anonimowych majstrów. Już samo określenie architekta w tekstach średniowiecznych jest bardzo chwiejne i wieloznaczne, co dowodzi niezbyt sprecyzowanego stanowiska i funkcji w dziele budowy. Najczęściej był to murator albo kamieniarz pracujący fizycznie tak samo jak inni murarze czy kamieniarze. Często rolę architekta spełniał sam opiekun budowy, opat czy biskup, człowiek wykształcony i bywały, znający wiele krajów, co miało szczególną wagę, gdyż bardzo często katedry były kopią słynnych istniejących świątyń.

Rola architekta precyzuje się, jego znaczenie rośnie równoległe, rzecz można, ze wzrostem wielkich gotyckich katedr. Pozycja i powaga tego zawodu ustala się około połowy XIII wieku. Ale w tym właśnie okresie napotykamy tekst, nad którym rozkładamy ręce pełni zdziwienia. Moralista i kaznodzieja Nicolas de Biard mówi pełen oburzenia: „Stało się zwyczajem, że na wielkich budowach jest mistrz, który kieruje pracą słowami, a bardzo rzadko albo też wcale nie przykładą ręki do dzieła; mimo to otrzymuje wyższą zapłatę niż inni”. Dalej powiedziane jest nie bez pogardy, że odziany w rękawiczki i uzbrojony w pałeczkę rozkazuje: „Tak a tak masz ciosać ten kamień”, sam jednak nie pracuje. Podobnie jak wielu współczesnych prałatów — dodaje Nicolas de Biard, aby dopełnić miary potępienia.

Tekst przytoczony wskazuje wyraźnie, że emancypacja nowego zawodu nie była łatwa. Architektura nie stanowiła przedmiotu uniwersyteckich studiów. Zdarzali się tedy obok doświadczonych rzemieślników także amatorzy, którzy zasilali ten zawód, jak sławny Perrault, „który ze złego lekarza stał się dobrym architektem”, czy Wren — matematyk i astronom lub Vanbrough komediopisarz. Ale to byli przynajmniej, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli, intelektualiści. Zdarzali się ludzie prości (wzmiankuje o tym Peach), na przykład wioskowy murarz, w dodatku analfabeta, który zbudował na Malcie duży kościół z kopułą. Zakony również poświęcały się temu zawodowi. W średniowieczu reputacja mnichów cysterskich jako konstruktorów była ogólnie znana i nawet stała się przyczyną sporu papieża z Fryderykiem II. Ten ostatni zmuszał cystersów do budowy swoich zamków.

Odmówiono architekturze miejsca wśród sztuk wyzwolonych. Niewątpliwie bolało to architektów, którzy starali się zrekompensować tę niesprawiedliwość uzurpowaniem tytułów uniwersyteckich *magister cementariorum*, *magister lapido-rum*. Wiemy, że wywołało to protesty paryskiej palestry, która nie chciała zgodzić się na pospo-litowanie z muratorami. (Biedni prawnicy. Cóż zostało z ich kazuistyki poza tym, że jest wdzięcznym przedmiotem komedii).

Ale już szczytem wszystkiego był napis na ¹ płycie nagrobnej Piotra de Montreuil, architekta św. Ludwika, twórcy Sainte Chapelle. Nazwany on jest w tej inskrypcji nie tylko doskonałym kwiatem dobrych obyczajów, ale także pojawia się tam, już nigdy potem nie spotykany tytuł, *docteur es pierres*. To jest jednak apogeum indywidualnej kariery, które nie powinno przesłaniać skromnych

początków.

Kim jest dla nas architekt? To ten, który sporządza plany. Czy zachowały się plany średniowiecznych katedr? Dopiero od połowy XIII wieku. Z tego okresu pochodzi bezcenny album Villarda de Honnecourt, o którym za chwilę będzie mowa. Co prawda mamy projekt opactwa Saint Gali z IX wieku i plan rozdziału wód dla opactwa Canterbury z XII wieku, ale trudno te szkice nazwać planami z powodu ich naiwnej perspektywy, która przypomina rysunki dzieci. Ten brak podstawowego źródła dla poznania dziejów architektury można bardzo łatwo wytłumaczyć wysoką ceną pergaminu. Może zatem sporządzano plany na innych, mniej trwałych i mniej łatwych do przechowywania materiałach. A może, jest to już następne bliźnierstwo pod adresem budowniczych katedr obok wymienionego poprzednio braku preliminarza wydatków — zarys rozpoczynanej budowy świtał w umyśle inicjatorów niezbyt jasno. Przedsiębiorstwa budowy katedr w Strasbur-gu, Kolonii, Orvieto, w Wiedniu, Florencji i Sienie zazdrośnie strzegły projektów, które pojawiły się w dużej ilości w XIV i XV wieku. W tym okresie powstają *tracing houses*, *chambres aux traits* — małe podporządkowane architektowi, jak byśmy dziś powiedzieli, zespoły kreślarskie. Pergamin potaniał, technika rysunku ogromnie się rozwinęła, ale mimo to trudno odtworzyć dzieje budowy na podstawie tych materiałów. Najczęściej bowiem rysowano plany elewacji i fasad, a prawie nigdy całości. W dodatku zupełnie nie troszczono się o dokładność i zachowanie skali. Były to więc jak gdyby sumaryczne streszczenia, a nie dokładne rysunki techniczne dla wykonawców. To samo z modelami sporządzonymi z wosku czy drewna pokrytego gipsem, jakie na obrazach trzymają święci i donatorzy. Wszystkie one były środkami porozumienia między architektem a patronem budowy, a nie między projektantem a wykonawcą.

Szczęśliwym trafem zachował się jednak dokument, który pozwala wejrzeć w warsztat architekta dokładniej i głębiej niż wszystkie zachowane przekazy i plany. Jest to pierwszy i jedyny znany nam średniowieczny podręcznik architektury, mała encyklopedia wiedzy o budowaniu, a zarazem zeszyt notatek i rysunków, praktycznych rad i wynalazków. Mowa o albumie Villarda de Honnecourt. Niestety, trzydzieści trzy karty pergaminu, które doszły do naszych czasów, stanowią zaledwie połowę dzieła. Brak całej części poświęconej konstrukcji drewnianej i ciesielstwu, które dla budowniczych katedr miały kapitalne znaczenie. Mimo to materiał zawarty w tym vademecum architekta aż przelewa się poza karty zeszytu.

Czegóż tam nie ma? I mechanika, i geometria, i trygonometria praktyczna, i szkice katedr, rysunki zwierząt, ludzi, ornamentów i detali architektonicznych. Bo też Villard, pochodzący z małej wioski pikardyjskiej Honnecourt, był człowiekiem o zachłannej ciekawości. Podróżował wiele, widział sporo gotyckich katedr w Meaux, Laon, Chartres, Reims, był także w Niemczech i Szwajcarii, dotarł nawet na Węgry — a wszędzie rysował i notował interesujące go rzeczy: plan chóru, konika polnego, rozetę, lwa, twarz ludzką wylaniającą się z wzoru liścia, zdjęcie z krzyża, akty, postacie w ruchu. Jedne rysunki są schematyczne, wpisane w prostokąt lub w trójkąt, jakby Villard prowadził ciężką rękę rzeźbiarza. Inne, jak postać klęczącej, zadziwiają kunsztem dekoracyjnym i perfekcją w oddaniu draperii. Interesowały go również wynalazki: piła, która tnie w wodzie, koło, które samo się obraca (wieczne marzenie *o perpetuum mobile*), a także, jak by powiedzieli Amerykanie, *gadgets* — w jaki sposób skonstruować anioła, który palcem zawsze pokazuje słońce, jak zrobić, aby rzeźbiony orzeł obracał głowę w kierunku księdza czytającego Ewangelię, czy sprytny mechanizm do ogrzewania rąk biskupa w czasie długiej mszy.

Powieściopisarze przedstawiają średniowiecznych architektów jako sektę strzegącą zazdrośnie swych sekretów. Jeśli te tajemnice były istotnie ważne, musiały dotyczyć wiedzy ścisłej. Otóż gdyby przyjął to założenie, architekci byłiby jedynymi ludźmi w średniowieczu, którzy znali właściwość figur geometrycznych, a także zasady wytrzymałości materiałów i podstawowe prawa mechaniki. Zeszyt Villarda milczy na ten temat. Jest zbiorem praktycznych przepisów, kucharską książką średniowiecznego architekta.

Wiemy z historii nauki, że zasób wiedzy matematycznej w średniowieczu był skromny. Z połowy XI wieku pochodzi korespondencja dwu uczonych: Ragimbolda z Kolonii i Radolfa z Lie-ge. Surowy współczesny badacz mówi, że „analiza tych listów sprowadza się do stwierdzenia ignorancji”. Obaj bowiem uczeni nie są w stanie przeprowadzić prostego dowodu geometrycznego ani oznaczyć wielkości kąta zewnętrznego w trójkącie.

Nie wiadomo, jak długo trzeba byłoby czekać na nowego Euklidesa, gdyby nie Arabowie, za których pośrednictwem Europa poznała w XII i XIII wieku Arystotelesa, Platona, Euklidesa i Ptolemeusza.

Niewątpliwie łaska tej wiedzy spadła także na głowy architektów. Istnieje jednak niełatwo do rozwiązania problem, jaki z niej czynili użytek.

Nasi dziewiętnastowieczni dziadkowie byli niepoprawnymi optymistami, gdy mówili o racjonalizmie architektury gotyckiej. Należy raczej przychylić się do poglądu tych, którzy głoszą, że budowniczości katedr posiadali wiedzę empiryczną, pochodzącą z próby i doświadczenia, a nie z wyliczeń i kalkulacji. Tam gdzie rządzi intuicja, łatwo o pomyłki. Katastrofy budowlane gotyckich katedr zdarzały się znacznie częściej, niż skłonni byłibyśmy sądzić, i nie ograniczają się wcale do głośnego wypadku w Beauvais czy nieudanej próby poszerzenia sienneńskiego Duomo. Ekspertyza katedry w Chartres w sto lat po jej zbudowaniu przedstawia zatrważający stan rzeczy. Nawa poprzeczna grozi zawaleniem, portal trzeba wzmocnić konstrukcją żelazną. W XVI wieku stan paryskiej Notre-Dame był nie mniej alarmujący. Dlaczego tak się działo? Najczęściej fundamenty nie były dość wytrzymałe w stosunku do stale pnących się w górę budowli. Tę wertykalną pasję obrazuje wysokość nawy głównej kolejno powstających katedr. Sens — 30 metrów; Paryż — 32,50; Chartres — około 35; Bourges — 37; Reims — 38; Amiens — 42 i wreszcie Beauvais — 48 metrów.

Dzieje budowy katedry mediolańskiej, które znamy dość dokładnie dzięki protokołom komisji ekspertów, dowodzą czegoś, co powinno oburzyć racjonalistów. Wyobraźmy sobie: mury są już wzniesione na znaczną wysokość, a tu dyskutują nie o szczegółach ornamentacyjnych, ale o sprawie zasadniczej — planie katedry. Architekt francuski, Jean Mignot, krytykuje gwałtownie architektów włoskich i wypowiada klasyczny aforyzm: *Ars sine scientia nihil est*. Ale owa *scientia* leżała w krainie empirii, skoro żadna ze spierających się stron nie potrafiła przeprowadzić naukowego dowodu broniących przez siebie stanowisk.

Wiadomo, że alchemia ma więcej sekretów niż chemia, a już dziedziną, która do dziś zostaje najbardziej ezoteryczną, jest sztuka kulinarna. Najistotniejszą tajemnicą średniowiecznych architektów była umiejętność budowy według planu, ale wiedza ich dotyczyła także tysiąca, jak byśmy dziś powiedzieli, kuchennych sekretów — rozpoznawania gatunku kamienia czy wytwarzania różnych rodzajów zaprawy.

Zachowanie tych tajemnic obowiązywało nie tylko architektów, ale także mistrzów kamieniarskich, muratorów, gipsiarzy oraz tych, którzy przyrządzali zaprawy wapienne, a zatem stali na niskim szczeblu hierarchii. Zresztą podobne przepisy obowiązywały także w zawodach nie mających nic wspólnego z architekturą.

Prawdziwą konstytucję budowniczych katedr stanowią dwa manuskrypty angielskie: jeden zwany Regius, napisany około 1390 roku, drugi Cook, późniejszy o czterdzieści lat. Obok więc przepisów religijnych, moralnych i zwyczajowych zawierają one także osobny punkt o dyskrecji. Nakazują mianowicie, żeby nie powtarzać rozmów, jakie prowadzone są w lożach i innych miejscach, gdzie gromadzą się muratorzy. Historycy długi czas sądzili, że był to zakaz powtarzania jakichś ezoterycznych formuł czy sekretów. Dotyczył on jednak, jak wykazali nowsi badacze, spraw ściśle technicznych i zawodowych, np. sposobu kładzenia kamienia tak, aby jego pozycja była najbardziej zbliżona do tej, jaką miał w skale, z której został wykuty.

Długo utrzymywano, że muratorzy średniowieczni rozpoznawali się za pomocą tajemniczych, sekretnych znaków. Badania nowsze wykazały, że zwyczaj ten obowiązywał tylko w Szkocji i był związany z pracą w specjalnym gatunku kamienia, który Szkocja importowała. Przepis zatem miał charakter ochrony mistrzów wysoko kwalifikowanych przed mniej wykwalifikowanymi i był ściśle związany z lokalnymi warunkami.

Spór o to, czy katedry były budowane *more geometrico* czy „intuicyjnie” jak plaster miodu, nie może być rozstrzygnięty generalnie, zależało to bowiem i od okresu, i miejsca, i aktualnego stanu wiedzy, i wykształcenia konkretnego architekta. Aleksander Neckam, żyjący pod koniec XII wieku, miał genialną intuicję, że siła ciężenia dąży do środka ziemi. Ale wniosek praktyczny, jaki stąd wyciągał, był dość przerażający i na szczęście architekci nie skorzystali z niego; Neckam mianowicie polecał, żeby mury wznoszone w budowlach były nie prostopadłe, ale rozszerzały się od podstawy w miarę wysokości.

Pozostaje jeszcze sprawa modułów, to znaczy pewnej arbitralnie przyjętej wielkości, której iloczyn powtarza się w różnych elementach budowy, takich jak długość nawy, wysokość kolumn, stosunek szerokości transeptu do nawy głównej. Jest rzeczą niewątpliwą, że architekci średniowieczni stosowali moduł. Archeolog amerykański Sumner Crosby odkrył, że dla katedry w Saint-Denis moduł, i to dość

konsekwentnie stosowany, wynosi 0,325 metra, tyle mniej więcej, ile mierzyła tzw. stopa paryska. Była to jednak nie tyle zasada konstrukcyjna, ile estetyczna. Wiedzano bowiem dobrze, że zastosowanie prostych reguł geometrycznych daje harmonię proporcji.

Architekt był z początku jednym z rzemieślników, otrzymywał dzienną zapłatę, pracował fizycznie jako kamieniarz i nawet, co nas niepomrotnie dziwi, jeszcze w XVI w. w Rouen otrzymywał niższą zapłatę niż muratorzy, ale za to wypłacano mu roczną premię. Z czasem jednak materialne korzyści tego zawodu są coraz wyraźniejsze, czego dowodzi fakt, że dniówkę wypłacano niezależnie od tego, czy architekt był obecny na budowie, czy nie. Dochodzą jeszcze do tego wynagrodzenia w naturze — ubiory. Z początku miały one znaczenie czegoś w rodzaju liberii, a więc podkreślały związek służebny. Ale kiedy dowiadujemy się, że w roku 1255 John Gloucester dostaje okrycie na futrze, jakie nosiła zwykle szlachta, jest to już wyraźny znak nobilitacji. Zarząd budowy, aby związać architekta z dziełem, ofiarowywał mu konia, dom, a także zaszczytny przywilej jadania przy stole opata. We Włoszech, a zwłaszcza w Anglii, sytuacja materialna kierownika budowy była znacznie lepsza niż we Francji. Roczna pensja mistrza wynosiła na wyspie w XIV wieku osiemnaście funtów, a w tym czasie dochód z ziemi w wysokości dwudziestu funtów dawał tytuł szlachecki. W XIII wieku architekt nadworny Karola d'Anjou ma tytuł pro-tomagistra, orszak konny i zaliczany jest w poczet rycerstwa.

Większość katedr gotyckich jest dziełem wielu architektów. Wszelako starano się, aby nadzór nad budową sprawował przez możliwie długi okres jeden człowiek. Kontrakty na całe życie nie należą do rzadkości. Znajdujemy w nich także klauzulę, że w razie nieuleczalnej choroby czy utraty wzroku, architekt będzie otrzymywał do końca życia określoną rentę. W późnym średniowieczu bardzo często architekt pracował jednocześnie na kilku

budowach, ale znajdujemy też drakoński kontrakt zarządu budowy katedry w Bordeaux z Jeanem Lebasem, który miał tytuł „*macon, maitre apres Dieu des ourages de pierre*”. Zobowiązano go do tego, że tylko raz w roku mógł opuścić budowę, aby odwiedzić rodzinę. Architektom niewątpliwie zależało na podróży, bowiem dodatkowe, i to zwykle dość wysokie, źródło dochodów stanowiły ekspertyzy, które niezmiernie podnosiły autorytet i znaczenie wybitnych mistrzów.

Rozprawić się trzeba w końcu z legendą o anonimowości budowniczych katedr. Dziesiątki ich imion przetrwały do naszych czasów nie tylko dzięki zapisom kronikarskim czy rejestrom rachuby.

Budowniczości średniowieczni, jeśli tak wolno się wyrazić, z radością i dumą podpisywali swoje dzieła.

W katedrze w Chartres znajduje się jedyny zachowany na posadzce wzór, który długo uchodził uwagi badaczy. Jest to labirynt w kształcie koła o średnicy osiemnastu metrów, po którym wierni na kolanach odbywali pielgrzymki. Była to jakby skrócona wersja wędrówki do Ziemi Świętej. Otóż w centralnej części owego labiryntu, który jest dalekim echem cywilizacji kreteńskiej, znajdowała się płyta pamiątkowa. Niestety, żaden z oryginałów nie dotrwał do naszych czasów, natomiast znamy opis i treść dwu inskrypcji. Nie jest to — jak by sądzić można — ani werset Ewangelii, ani fragment tekstu liturgicznego. Napis w katedrze Amiens brzmiał zgoła nieoczekiwanie dla zwolenników tezy o anonimowości średniowiecznych budowniczych. Brzmi on:

„W roku łaski 1220 rozpoczęto dzieło budowy tego kościoła. Biskupem był wówczas Evrart; królem Francji Ludwik, syn Filipa. Ten, który był mistrzem dzieła, nazywał się Robert z Luzarches, po nim przyszedł Tomasz z Cormont, zasię po nim jego syn Renaud, który umieścił ten napis w roku Wcielenia 1288”.

Na białym marmurze wyobrażone były wizerunki owych trzech architektów, i to w otoczeniu biskupa. Zresztą nie tylko kierujący budową przekazywali swe imiona potomności. Słynny tympanon w Autun nosi napis: „*Gislebertus fecit hoc opus*”. Zdarzają się także podpisy pod detalami architektonicznymi, takimi jak kapitele czy zworniki. Xa kluczu sklepienia katedry w Rouen widnieje dumne stwierdzenie: „*Durandus me fecit*”. Klemens z Chartres podpisuje swój witraż.

Wreszcie znaki na kamieniu. Średniowiecze znało również pracę na akord, ale ten rodzaj stosowany był raczej przy budowie zamków, zwłaszcza wtedy, gdy pracowali robotnicy rekrutowani przy-musowo, o czym świadczą mury Aigues-Mortes. Tego rodzaju cechy spotykamy wyjątkowo na kamieniach katedr i zapewne pochodziły one od nowo przyjętych robotników, których umiejętności nie znane jeszcze były majstromi. Natomiast bardzo ważnymi znakami były te, które dotyczyły kamieniołomów, zwłaszcza gdy budowę katedry zasiliał materiał z różnych źródeł. Obowiązywała bowiem zasada wznoszenia murów z identycznego lub podobnych gatunków kamienia, co gwarantowało

wytrzymałość, a także umożliwiało późniejsze poprawki przy rekonstrukcji.

Trudno sobie wyobrazić, aby bez ścisłego określenia pozycji można było zorientować tłum rzeźb zaludniający portale, gzymsy i galerie katedr. Zdarzały się tu oczywiście pomyłki. Symbole miesięcy w katedrze Notre-Dame zostały umieszczone w porządku odwrotnym. Budowniczości katedry w Reims nie chcieli popełnić podobnego błędu. Zresztą ich katedrę szturmowała armia trzech tysięcy rzeźb. Dlatego pieczołowicie znaczyli na murach ich lokalizację.

Prawdziwe podpisy majstrów na kamieniach spotykamy stosunkowo późno. Są to figury geometryczne, trójkąty, wielokąty, niekiedy rysunki narzędzi, jak kielnie lub litery alfabetu. Znaki były dziedziczne, jeśli ojciec wraz z synem pracował na budowie, dodawano drobny szczegół, np. kreskę, aby odróżnić ich kamienie. Znaki zrazu proste z czasem stają się skomplikowane i wymyślne, a używają ich także architekci w XV wieku. Architekt Aleksander z Bernard umieszcza na końcu swego nazwiska gwiazdzisty pięciokąt. Skromny znak robotników, odcisnięty po to, aby nie skrzywdzono ich przy wypłacie, staje się podpisem i symbolem zawodowej dumy.

Wojna stuletnia zadała sztuce katedr cios śmiertelny. Ale objawy kryzysu wystąpiły już pod koniec XIII wieku. Nad Europą przechodzi fala prześladowania myśli: Roger Bacon umiera w więzieniu w 1292 r., wolność wypowiedzi na uniwersytetach zostaje poważnie okrojona. Centralistyczna władza królewska, zwłaszcza we Francji, nakłada na komuny miejskie pęta i podporządkowuje swoim celom. Hojna dotychczas młoda burżuazja przestaje łożyć na wznoszenie wież, nad którymi gromadzą się chmury wojny.

Afera templariuszy jest symbolicznym epizodem końca epoki.

Rozwój ekonomiczny zostaje zahamowany, krzywa demograficzna opada i pogłębia się inflacja.

Mówi o tym urocza piosenka z roku 1313:

Ile se peut que le roy nous enchante, Premier nous fit vingt de soixante, Puis de vingt, quatre et dix de trente ... Or et argent tout est perdu, Ne james n'en sera rendu.

Krach włoskiego banku Scala, odczuty przez całą niemal Europę, zbiega się z datą wybuchu wojny stuletniej. Architekturę religijną zastępuje architektura obronna. Wraca czas grubego muru.

Pustoszeją budowy nie ukończonych katedr. Nikogo nie interesują już wysokie łuki i misterne sklepienia.

Synowie tych, którzy rzeźbili uśmiech anioła, toczą armatnie kule.

O albigensach, inkwizytorach i trubadurach

Podróżując po południowej Francji, raz po raz natrafiamy na ślady albigensów. Znikome ślady — ruiny, kości, legenda.

Byłem świadkiem dyskusji, w czasie której uczeni profesorowie brali się za uczone głowy właśnie z powodu albigensów. Jest to na pewno jedna z najbardziej kontrowersyjnych kwestii we współczesnej me-diewistyce. Warto może zatem przyrzeć się bliżej tej herezji wytępionej w połowie XIII wieku. Fakt ten łączy się bezpośrednio z powstaniem potęgi francuskiej na gruzach księstwa Tuluzy. Dzień, w którym dogasały stosy Montsegur, był dniem ugruntowania mocarstwa Franków. Zniszczono w sercu chrześcijańskiej Europy kwitnącą cywilizację, w łonie której dokonywała się ważna synteza pierwiastka Wschodu i Zachodu. Wytarcie z mapy religijnej świata wiary albigensów — która mogła odegrać potężną rolę w kształtowaniu duchowego oblicza ludzkości, jak buddyzm czy islam — łączy się z powstaniem działającej przez wieki instytucji zwanej inkwizycją. Nic więc dziwnego, że ten węzeł zagadnień politycznych, narodowych, religijnych rozpała namiętności i niełatwy jest do rozplatania.

Literatura narosła wokół problemu albigensów wypełniłaby sporą bibliotekę. Oryginalne jednak teksty tych heretyków można policzyć na palcach jednej ręki. Wypadek częsty w historii kultury. Nie wszystkie dzieła uszły piaskom i ogniom historii, więc trzeba myśl ludzką i cierpienie rekonstruować z ułomków, przekazów wątpliwych i cytatów w pismach adwersarzy.

Aby dobrze zrozumieć rolę albigensów, działających na południu Francji od XI do XII wieku, trzeba przypomnieć, choćby pobieżnie, ich dalekich antenatów. Jest rzeczą niewątpliwą, że w ich herezji, czy, jak chcą inni, religii, odezwał się głos Wschodu. Historycy poszukujący genezy tego prądu ustalają następującą genealogię: gnostycy (niektórzy cofają się jeszcze do Zoroastra) — manichejczycy — paulicjanie — bogomilcy — katarowie (występujący na południu Francji pod nazwą albigensów, od miasta Albi). Cechą wspólną i charakterystyczną tych prądów był jaskrawy dualizm, przyjmujący działanie we wszechświecie dwu potęg: Dobra i Zła, uznanie świata za dzieło Demona (a więc odrzucenie Starego Testamentu), co prowadziło do skrajnego potępienia ciała i materii, a w dziedzinie moralnej do surowej ascezy. Podłoże psychologiczne tych poglądów stanowiła fascynacja i złem pieniącym się w ówczesnym świecie, łatwa do wytłumaczenia w epoce przełomów, gwałtów i wojen.

Gnostycy nie cieszą się dobrą opinią wśród wielu historyków filozofii, którzy radzi by ten rozdział usunąć z podręczników, kształcących umysły chłodne i analityczne. Tych jednak, którym nieobca jest estetyczna satysfakcja w obcowaniu z konstrukcjami intelektualnymi, pociągać będzie zawsze teozofia gnostyków, ich zawrotna drabina nipostaz, łącząca niebo z ziemią.

Prawdziwym i poważnym konkurentem stał się dla chrześcijaństwa Manes, postać opatrzona dokładną datą urodzin i śmierci. Przyszedł na świat w Babilonii, ale z pochodzenia był Persem wychowanym w środowisku gnostyków. Prorok

O dużych wpływach na dworze królewskim, przekonany o swej mesj ani stycznej roli, odbywa podróż do Indii, potem naucza zdobywając tłumy wyznawców, a w końcu ginie przykuty łańcuchami do muru przez króla perskiego Barhama po dwudziestosześciodniowej agonii. Odkrycia w Tur-fanie i Fajum (a więc w miejscach odległych o tysiące kilometrów) udowodniły, że ten, który mienił się następcą Buddy, Zaratustry i Chrystusa, usiłował istotnie stworzyć synkretyczną religię łączącą pierwiastki buddyjskie, mazdejskie i chrześcijańskie. Powodzenie religii Manesa było olbrzymie i obejmowało swoim wpływem Chiny, Azję Centralną, Afrykę Północną, Włochy, Hiszpanię i Galię.

Manichejczycy tedy, przez swoje rozległe wpływy, męczeńską śmierć Proroka, jeszcze mocniej niż u gnostyków akcentowany dualizm (walka kosmicznych sił Dobra i Zła przeniosła się w duszę człowieka, rozdzierając ją na połowy), stanowili główną opozycję wobec chrześcijaństwa. Ojcowie Kościoła nie szczędzili anatem, a ci bardziej filozoficznie nastroszeni podejmowali polemiki, jak np. św. Augustyn (były manichejczyk) w traktacie *Contra Faustum*. Przyciska on swego oponenta do muru, chcąc mu udowodnić, że przyjęcie dwu zasad Dobra i Zła prowadzi do wielobóstwa. Faustus jednak odpiera dialektyczne ciosy. „Prawdą jest, że przyjmujemy dwie zasady, ale tylko jedną nazywamy Bogiem, drugą nazywamy *hyle* albo ma-

terią lub też, jak to się pospolicie mówi, Demonem. Jeśli jednak twierdzisz, że jest to jednoznaczne z ustanowieniem dwu bogów, musisz również twierdzić, że lekarz, który ma za przedmiot zdrowie i chorobę, stwarza dwa pojęcia zdrowia". Po dysputach przemówił miecz, i manicheizm z IV wieku utopiony został w morzu krwi. Tylko w Chinach przetrwał do XIII wieku, tj. do czasu inwazji Dżyngis-chana.

Pasjonującym epizodem w dziejach powszechnych są paulicjanie, sekta dualistów, którzy w Armenii na granicy Persji i Bizancjum stworzyli w VII wieku krótkotrwałe państwo czy raczej na pół niezależną kolonię. Katolicki biskup Armenii zarzucał im kult słońca, co jest wyraźnym rysem manichejskim, ale sami paulicjanie, przez polityczny rozsądek zapewne, podkreślają swoją więź z chrześcijaństwem. Ich mała, ale dzielna armia dochodziła aż do Bosforu i dopiero Bazyli I rozgromił ich w bitwie pod Bartyrhax w roku 872. Ze zwyciężonymi obszedł się, jak na owe czasy, po ludzku, deportując ich na Bałkany, co jest szczegółem, jak się okaże, dość istotnym.

Jest rzeczą dyskusyjną, w jakim stopniu wyżej opisane dynastie heretyków miały świadomość kontynuowania tej samej w zasadzie myśli religijnej. Ale tu dochodzimy do momentu, gdy związki i filiacje są już wyraźne. Otóż w Bułgarii zjawiają się w X wieku bogomilcy, bardziej jeszcze od paulicjan żarliwi wyznawcy dualizmu, głoszący, że świat zmysłowy jest dziełem szatana, a i człowiek, mieszanina wody i ziemi, ma duszę, którą stworzyło technienie szatana i Boga. Bogomilcy występują zarówno przeciwko Rzymowi, jak i Bizancjum. Rozwijają imponującą działalność apostołską, docierając na Półwysep Apeniński do Toskanii i Lombardii, a także do południowej Francji. Napotykać grunt szczególnie podatny, na którym wyrasta potężna herezja katarów (od greckiego słowa „czysty”), którzy we Włoszech północnych, Bośni i Dalmacji nazywają się patarynami, zaś na południu Francji — albigenami.

Źródła, jak powiedzieliśmy, są skąpe. Wyliczmy główne. *Interrogatio Johannis* (albo *Scenę Secrete*), apokryf z XIII wieku, fałszujący, jak dopisała ręka inkwizytora, Ewangelię św. Jana. Tematem jest rozmowa Jana z Chrystusem w niebie, która dotyczy takich problemów, jak upadek szatana, jego rządy, stworzenie świata i człowieka, zejście na ziemię Jezusa Chrystusa i Sąd Ostateczny. Tekst ten o wielu pięknościach jest wcześniejszy od kataryzmu łacińskiego, a jego treść wskazuje na wyraźne bogomilskie pochodzenie. Do naszych czasów dochowały się dwie wersje: jedna, tzw. z Carcassonne, znajdująca się w znakomitym zbiorze dokumentów, zwanym „Collection Doat”, druga, wersja wiedeńska.

Jedynym zachowanym dziełem teologicznym katarów jest *Liber de duobus principiis*, pochodzący z końca XIII wieku. Tekst daleki jest od scholastycznej solidności wykładu ujętego w rygorystyczne rozdziały i paragrafy. Zawiera ważną doktrynalnie i najbardziej interesującą filozoficznie część o wolnej woli, a także kosmologię i polemiki. Te ostatnie świadczą o tym, że kataryzm : nie był bynajmniej prądem jednolitym, ale rozpadał \ się na szkoły i co najmniej dwa skrzydła dualistów: ; umiarkowanych i bezwzględnych. Autor traktatu I (uczeni domyślają się, że był nim Włoch Jan z Lu- ;« go) stoi na stanowisku absolutyzmu bezwzględ- j| nego, przyjmującego, że Zło jest tak samo wieczne jak Dobro, ontologicznie mówiąc byt i nicłość, pojęte także jako siły kosmiczne, istniały zawsze. Wszelako, trzeba to podkreślić, polemiki katarów miały charakter sporów w rodzinie i oponenti rezygnowali z morderczej broni anatemy.

Wreszcie *Rytuał katarów* — traktat liturgiczny, który dotarł do nas w dwu wersjach; tzw. lyońskiej w *langue d'oc* i florenckiej po łacinie. Historycy religii nie zawsze poświęcają należytą uwagę sprawom rytuału, a przecież w nim właśnie, a nie w koncepcjach teologicznych, najwyraźniej odczytać można stopień spirytualizacji badanej religii. Otóż, liturgia katarów przykuwa swą ogromną surowością i prostotą. Odrzucali oni większość sakramentów, np. małżeństwo, co było konsekwencją ich negatywnego stosunku do spraw cielesnych. Dopuszczali jednak coś, co nazwalibyśmy dzisiaj ślubem cywilnym, i stąd w rejestrach inkwizytorów pojawia się często słowo *amasia*, czyli konkubina (w odniesieniu do żony katarą). Spowiedź była powszechna, a najważniejszym sakramentem było *consolamentum* — chrzest duchowy, udzielany tylko dorosłym osobom, i to po długim okresie przygotowania, modłów i postów. Ten, który go przyjął, przechodził z licznej rzeszy „wierzących” do wąskiej i zdecydowanej na wszystko elity „doskonałych”.

Uroczystość odbywała się w domu prywatnym. Ściany bez ozdób, malowane były wapnem, parę prostych sprzętów, stół nakryty śnieżnobiałym obrusem. Ewangelia i zapalone świece. Kandydat na „doskonałego” wyrzekł się wiary katolickiej, zobowiązywał się nie jeść mięsa ani innych pokarmów pochodzenia zwierzęcego, nie zabijać,

nie przysięgać, wyrzekał się także wszelkich związków cielesnych. Dobra oddawał Kościołowi katarów. Odtąd całkowicie poświęcał się pracy apostołowskiej i czynom miłosiernym, zwłaszcza niesieniu pomocy chorym, co jest pewnym rysem paradoksalnym u ludzi, którzy gardzili ciałem. Ślubował też uroczyście nie zaprzeczyć się nowej wiary i historia przekazała tylko trzy nazwiska „doskonałych”, których przeraził ogień stosu.

W rytuale katarów nie znajdujemy żadnych rysów magii, inicjacji czy gnostycyzmu. Było to raczej, jak słusznie sądzi Dondaine, nawiązanie do starej tradycji pierwszych wieków chrześcijaństwa. Streszczenie doktryny katarów wymaga powołania subtelnych aparatów pojęć teologicznych, co znacznie przekracza zakres tej pracy. Ograniczyć się więc trzeba do popularnego opowiedzenia zasadniczych tez.

Renę Nelli — wydawca, tłumacz i komentator tekstów katarów, twierdzi, że zasadnicza różnica między kataryzmem a katolicyzmem polegała na tym, że dla Kościoła Rzymskiego Zło było karą za grzechy i pozostawało w pewnym sensie w dyspozycji Boga, podczas gdy dla katarów Bóg cierpi wskutek Zła, ale nikogo nim nie karze. Dziełem szatana — upadłego, pierwotnego syna Boga, jest świat zmysłowy, a także człowiek, który jest aliażem bytu i nicości. Piekła nie ma, są natomiast reinkarnacje, w czasie których jednostka gubi swoją cielesność, wspina się do światła albo pogrąża w złej materii. Katarowie odrzucali Stary Testament (Bóg Mojżesza był dla nich synonimem Demona) i uważali Ewangelię za jedyną księgę godną czytania i rozmyślań. Ale Chrystus nie był dla nich wcielonym Bogiem, lecz emanacją Najwyższego. — Ponieważ **był**

bytem bezcielesnym, nie mógł cierpieć (katarowie odrzucali symbolikę krzyża jako dowód brutalnej materializacji spraw duchowych). Kościół katolicki uważali za instytucję szatańską, „babilońską wszechwładczą”. Końcem świata miał być kosmiczny pożar. Dusze powrócą do Boga, a materia ulegnie unicestwieniu. Konsekwencją tej eschatologii było założenie, że wszyscy ludzie będą zbawieni po odpowiednio długim okresie wcieleń — jedyny optymistyczny rys tej surowej herezji.

Czy herezji? Fernand Niel postawił śmiało, ale prawdopodobną tezę, że katarowie nie byli heretykami, ale twórcami nowej religii całkowicie odmiennej od rzymskiego katolicyzmu. Jeśli przyjmiemy to założenie, wyprawa krzyżowa przeciw albigensom staje w nowym świetle, a raczej moralne krzyżowców muszą ulec poważnemu zakwestionowaniu.

Autor tego szkicu nie jest zawodowym historykiem, tylko opowiadaczem. To go zwalnia od naukowego obiektywizmu, dopuszcza sympatie i pasje. Zresztą nie są od nich wolni uczeni. Wystarczy porównać dwie głośne ostatnio prace na temat wyprawy krzyżowej przeciw albigensom: profesora Piotra Belperrona i Zoe Oldenbourga — obie źródłowe przecież, ale całkowicie sprzeczne w ocenie i wnioskach. Nie tylko ci, którzy działają w historii, ale także ci, którzy o niej piszą, czują, jak za ich plecami staje czarny demon nietolerancji.

Pewnym usprawiedliwieniem będzie fakt, że mówimy o pokonanych.

W marcu 1208 roku papież Innocenty III uroczyście ogłasza wyprawę krzyżową przeciwko chrześcijańskiemu księciu Tuluzy Rajmundowi VI — kuzynowi króla francuskiego, szwagrowi króla angielskiego i aragońskiego, jednemu z największych suwerenów ówczesnej Europy. Rozległe jego państwo, obejmujące także Prowansję i opierające się na południu o Pireneje, potężne było nie tylko z powodu aliansów i węzłów feudalnych. Miasta liczne i bogate były dziedzicami ducha wolności i starej śródziemnomorskiej cywilizacji. Rządziły się prawem rzymskim, a demokratycznie wybierane organa władzy — rada miejska, konsulowie, były faktycznymi suwerenami. Największe z nich stanowiły właściwie republiki autonomiczne z własnym sądownictwem i z taką ilością przywilejów, o jakich długo marzyć nawet nie mogły miasta Północy. Atmosfera wolności i równości panowała w życiu społecznym tych zbiorowisk ludzkich, żyjących poza przesądami religijnymi i rasowymi.

Arabscy lekarze cieszyli się powszechnym szacunkiem, a Żydów spotykało się często we władzach miejskich. Nie tylko w stolicy kraju, „w różowym mieście”, Tuluzie, która była trzecim miastem Europy po Rzymie i Wenecji, ale także w takich ośrodkach, jak Narbonne, Avignon, Montpellier, Beziers na długo przed założeniem uniwersytetów działały słynne szkoły medycyny, filozofii, astronomii i matematyki, i to w Tuluzie, a nie w Paryżu, po raz pierwszy wykładano filozofię Arystotelesa, poznanego za pośrednictwem Arabów. Stan umysłów na tych ziemiach przywodzi na myśl czasy Renesansu i tu właśnie, a nie we Włoszech, biło jego pierwsze źródło. Język południa Francji, zanim po podboju kraju spadł do roli narzecza — *langue d'oc*, był językiem poezji dla całej Europy i w XII, XIII wieku poeci niemieccy, angielscy, francuscy, włoscy i katalońscy z zapalem naśladowali

wielką lirykę trubadurów. Nawet Dante miał początkowo zamiar napisać *Boską Komedię* w *langue d'oc*.

Jeśli jest rzeczą słuszną poszukiwanie w jednym słowie jakiegoś języka klucza do zrozumienia zamarłej cywilizacji, to tym, czym dla Greków była *kalos kagatos*, a dla Rzymian *virtus*, tym dla Południa była *paratge*, słowo spotykane i odmieniane nieskończoną ilość razy w poematach trubadurów, a oznaczające i honor, i prawość, i równość, i potępienie prawa pięści, i szacunek dla osoby ludzkiej.

Można zatem śmiało mówić, że na południu obecnej Francji istniała cywilizacja odrębna i wyprawa krzyżowa przeciwko albigensom była starciem dwu kultur. Klęska, która spotkała księstwo Tuluzy, jest jedną z katastrof takich, jak zagłada cywilizacji kreteńskiej czy Majów.

Paradoksem tej cywilizacji jest współistnienie epikurejskiego stylu życia, żarliwej poezji miłosnej z weneracją katarów, którzy przecież gorszyli Kościół swym przesadnym ascetyzmem. Aby wyjaśnić tę zagadkę, uczeni domyślają się, że Dama w poezji trubadurów jest symbolem Kościoła katarów. Teza co najmniej ryzykowna. Niemniej badania wykazały, że niektórzy trubadurowie znajdowali się pod wpływem herezji (a także mistycznej poezji arabskiej) i miłość pojęta była nie jako pasja cielesna, ale jako metoda doskonalenia się duchowego i moralnego.*

* Jaufré Rudel pisze: „...mam prajjaciótkę, lecz nie wiem, kim ona jest, i, na duszę, nigdy jej nie widziałem... choć kocham ją tak mocno. Żadne szczęście nie jest dla mnie równie wielkie, jak posiadanie miłości dalekiej”.

Jest faktem historycznym, że Langwedocja była obok Lombardii i Bułgarii jednym z krajów Europy najbardziej dotkniętych herezją katarów, przy czym adepci nowej wiary rekrutowali się ze wszystkich warstw społecznych, od wieśniaków do książąt. Przyczyn tego powodzenia nowej religii szukać należy w korupcji Kościoła katolickiego na południu Francji, w specyficznej sytuacji intelektualnej i uczuciowej, oraz po prostu w atrakcyjności samego kataryzmu. W roku 1167 pod przewodnictwem biskupa bułgarskiego Nikity odbywa się zjazd albigensów w Saint-Felix-de-Caraman, na którym ustalono organizację i rytuał południowego Kościoła katarów.

Oczywiście Kościół rzymski czuł się zagrożony rozpowszechnieniem herezji. Trzeba przyznać, że pierwsze próby opanowania sytuacji dokonywane były środkami pokojowymi i intelektualnymi, a mianowicie wspólnymi dyskusjami z katarami na tematy dogmatyczne, licznymi misjami apostołskimi wielkich kaznodziejów takich, jak św. Bernard de Clairvaux, które jednak kończyły się niepowodzeniem z racji jawnie manifestowanej wrogości do Kościoła. „Bazyliki są bez wiernych, wierni bez kapłanów, kapłani bez czci”.

Sytuacja zmienia się, gdy na tronie papieskim zasiada trzydziesto ośmioletni Lotario Conti, który przybiera imię Innocentego III. Jego twarz na fresku w kościele w Subiaco tchnie spokojem i siłą, ale sprawowane przez niego duchowe rządy w Langwedocji były, łagodnie mówiąc, nieporozumieniem, już to z powodu inercji miejscowego kleru, już to z powodu przesadnej gorliwości papieskich legatów. Odpowiedzialny moralnie za wyprawę krzyżową przeciwko albigensom, nie był przecież nowy papież fanatykiem, a jego listy pełne są troski o sprawiedliwość i — odrzucając nawet stylistykę kancelarii — umiarkowane.

Nie można tego powiedzieć o jego specjalnym delegacie — mnichu cysterskim Piotrze de Castel-nau z opactwa Fontfroide, który udał się do Langwedocji z misją stłumienia herezji. Był to według wszelkiego prawdopodobieństwa fanatyk pozbawiony zmysłu politycznego, dyplomatycznych talentów i najprostszej delikatności. Mianowany delegatem papieskim, i to ze specjalnymi uprawnieniami, do pomocy dostaje smutnej pamięci Arnaud de Amaury'ego. Akcja ich jest łańcuchem nieporozumień i zadrażeń. Niewiele też dają płomienne kazania św. Dominika, którego zamiast korony męczeńskiej („błagam was, abyście nie zabijali mnie nagle, ale wyrwali mi członki jeden po drugim”) spotyka śmiech i naigrzanie. Bez przerwy toczą się dyskusje, które są starciem różnych światów, tradycji i mentalności, a więc ich efekt jest nikły. Obrońcy wiary katolickiej nie zawsze mają cierpliwość, jak to wskazuje przykład św. Bernarda z Verfeil („Niech was Bóg przeklnie, gruboskórni kacerze, wśród których nadaremno szukałem choć trochę subtelnej inteligencji”) lub brata Etienne de Minia, który starał się wykluczyć z filozoficznych dysput Esclarmonde, siostrę księcia Foix („Idźcie zając się swoim kołowrotkiem, nie przystoi wam, pani, zabierać głosu w tej materii”).

Wreszcie Piotr de Castel-nau dochodzi do wniosku, że tylko siłą będzie można potępić herezję, a że nie udaje mu się zorganizować koalicji panów prowansalskich, którzy by pod wodzą Rajmunda VI ruszyli na kacerzy — rzuca na księcia Tuluzy klątwę. „Ten, który was wydziedziczy, zrobi dobrze, a kto zabije, będzie błogosławiony”. Tak zakończył swoją misję legat papieski i nie mając już nic

więcej do roboty ruszył do Rzymu.

O świcie 15 stycznia 1208 roku w Saint-Gilles zostaje zamordowany przez nieznanego. Podejrzenie spada na ludzi Rajmunda VI. Skrwawioną koszulę męczennika obnoszą po zamkach i miastach północnej Francji wzywając wiernych na wyprawę krzyżową. Rajmund VI widząc zbliżające się niebezpieczeństwo postanawia poddać się woli papieża. W czerwcu 1209 roku, w obecności trzech arcybiskupów, dziewiętnastu biskupów, dygnitarzy, wasali, duchowieństwa i ludu, nagi do pasa, ze sznurem na szyi i świecą w ręku, smagany różgami, idzie do kamiennych lwów, strzegących portalu pięknej romańskiej katedry w Saint-Gilles. Układ, jaki podpisano po tej ceremonii, jest właściwie poddaniem Księstwa pod prawdziwą dyktaturę Kościoła. Na domiar Rajmund VI podejmuje decyzję zaskakującą wszystkich, a mianowicie przyjmuje krzyż i rusza połączyć się z armią krzyżowców, która spływa właśnie doliną Rodanu.

Potężny wąż ludzi, koni, żelastwa, ciągnący się kilometrami, samym swoim wyglądem budził przerażenie. W skład armii wchodzi Flamando-wie, Normandowie, Burgundczycy, Francuzi i Niemcy. Prowadzą ich biskupi, arcybiskupi, diuk Burgundii Eudes II, książęta Nevers, Bar i Saint-Pol, baronowie i rycerze cieszący się sławą wojenną, tacy jak Szymon de Montfort i Guy de Levis. Uzupełnieniem tej siły zbrojnej są sierżanci, pachołkowie, a także najemni żołdacy, moc przeraźliwa i bezwzględna, znana każdej średniowiecznej armii, rekrutująca się spośród rzeźwisków łaknących mord i rabunku. Najbardziej cenieni

najemnicy pochodzili z kraju Basków, Aragonii i Brabancji. Były to niziny w hierarchii wojskowej, ale militarnie czynnik często decydujący. Jeśli dodać do tego jednostki pomocnicze i rzesze pielgrzymów zwabionych nadzieją pobożnej kontemplacji stosów — cyfra trzysta tysięcy podawana przez ówczesnych historyków nie wydaje się niemożliwa, zakładając, że armia samych rycerzy stanowiła w tej masie nieznaczny procent (jak stosunek czołgów do piechoty w armii współczesnej).

Pierwszym seniorem wystawionym na miecze krzyżowców był wicehrabia Carcassonne i Beziers, dwudziestopięcioletni Rajmund-Roger z rodu Tren-cavel. Przeważony postępami wrogiej armii usiłuje

paktować z legatem papieskim. Bez skutku. Ciężka maszyna wojenna, „armia, jakiej nigdy nie widziano”, raz wprawiona w ruch nie da się zatrzymać. Rajmund-Roger zamyka się w Carcassonne, a krzyżowcy dawną rzymską drogą zbliżają się do Beziers. Miasto położone jest na wzgórzu nad rzeką Orb. Ma solidne mury i dość żywności. Biskup Beziers próbuje układów z krzyżowcami, ale ci przedstawiają listę dwustu dwudziestu osób (lub rodzin) posądzonych o herezję i żądają wydania ich, na co konsulowie miasta odpowiadają z godnością, że wolą być „zatopieni w słonym morzu” niż wydać współobywateli. Zaczyna się tedy oblężenie. W dzień świętej Magdaleny (22 lipca), gdy akcje militarne nie zostały jeszcze rozpoczęte, sprawy biorą fatalny dla obrońców obrót. Grupa mieszczan zachęconych oczekiwaniem wielkiej armii wychodzi przed bramy „z wielkimi białymi chorągwiami i biegnie naprzód, aż do utraty tchu, myśląc, że napędza nieprzyjacielowi strachu jak wróblom na łanie owsa”. „Szalona nieostrożność”, bo armia najemnych żołdaków od razu staje na nogi.

Są bosy, uzbrojeni w łomy i noże, odziani tylko w koszulę i spodnie, ale ich krwiożerczość nie ma sobie równej. Udaje im się wdrzeć do miasta razem z uciekającymi uczestnikami nieopatrznej wyprawy. W mieście sieją nieopisany terror; atak na mury trwa zaledwie kilka godzin. W katedrze Saint-Nazaire, w kościołach św. Magdaleny i św. Judy gromadzi się ocalała ludność. Drzwi zostają wyważone i żołdactwo wpada do środka mordując wszystkich — niemowlęta, kobiety, kaleki, starców i księży odprawiających w tym czasie nabożeństwo. Biją dzwony za umarłych. Zagłada jest totalna.

Pierre des Vaux de Cernay, mnich cysterski i historyk wyprawy przeciw albigensom, podaje, że w samym tylko kościele św. Magdaleny zabito siedem tysięcy osób, co jest zapewne przesadą. Historycy jednak obliczają, że w Beziers wymordowano trzydzieści tysięcy (niewinnych) ludzi. To, co czyni tę cyfrę jeszcze bardziej przerażającą, to fakt, że rozniesiono na mieczach prawdopodobnie prawie wszystkich mieszkańców. Arnaud Amaury, legat papieski, gdy mu w czasie walk zwrócono uwagę, że w liczbie masakrowanych znajdują się na pewno także katolicy, miał odpowiedzieć: „Zabijajcie wszystkich, a Bóg rozpozna swoich”. Słynne to powiedzenie większość historyków uważa za apokryf, przytacza je bowiem kronikarz z XIV wieku Cezary z Heisterbachu. Być może, że Arnaud Amaury, człowiek tępy raczej niż cyniczny, wypowiedział tylko połowę zdania. W każdym razie powiedzenie stanowi znakomity komentarz do wydarzeń.

Z powodu sporu między żołnierzami najemnymi i armią regularną o podział łupów — miasto zostaje podpalone „wraz z katedrą zbudowaną przez Mistrza Gerwazego, która pod żarem płomieni z hukiem

pełka w pół i rozpadła się na dwie części". Krzyżowcy z rozwiniętymi na wietrze znakami kierują się pod mury Carcassonne o trzydziestu wieżach, gdzie zamknął się wicehrabia Roger.

Dzisiejsze miasto zrekonstruowane przez Viollet-le-Duc daje słabe pojęcie o tym, czym była ta podwójnym murem opasana forteca. Pierwszą cechą, która się rzuca w oczy turyście, jest bardzo skąpa przestrzeń zawarta między murami (około dziesięciu tysięcy metrów kwadratowych). Miasto w sierpniu 1209 roku stało się azylem kilkudziesięciu tysięcy ludzi nie licząc bydła i koni. Mimo to walka jest zażarta, a młody Rajmund Roger prowadzi ją z talentem i brawurą doświadczonego wodza. Sprzymierzeńcem krzyżowców staje się gorące lato. Nad Carcassonne unosi się chmura czarnych much i odór zarazy. Brak wody zmusza obrońców do kapitulacji po dwóch tygodniach oblężenia. Wypadki, które nastąpiły potem, budzą kontrowersje uczonych, a relacje Wilhelma de Tude-le'a i Wilhelma de Puylaurensa pełne są niedomówień i nie oświetlają tego kapitalnego zdarzenia do końca. Między Rajmundem-Rogerem a krzyżowcami nie zostaje podpisana żadna umowa, i, co gorsze, wbrew zasadom rycerskiego honoru wicehrabia zostaje uwięziony i niedługo potem umiera na dyzenterię. Legat papieski naciska, aby wykorzystać okazję i wybrać spośród francuskich krzyżowców-seniorów następcę, co jest jaskrawie

sprzeczne z feudalnym prawem, zwłaszcza że żył czteroletni syn Rajmunda-Rogera. Panowie i hrabiowie francuscy wielkodusznie odmawiają przyjęcia tytułu i schedy po tragicznie zmarłym. „Nie było nikogo, kto by nie czuł, że utraci honor przyjmując tę ziemię” — mówi Wilhelm de Tudele.

Wtedy na scenę wkracza człowiek, którego postać przez wiele lat rzucała cień na Prowansję i Langwedocję. Nazywał się Szymon de Montfort i żył w pamięci ludzkiej długo jako symbol wojownika, który z garstką wiernych może wstrząsnąć cesarstwem. Ten prototyp konkwistadora, fanatyk, któremu hełm ograniczał horyzonty, człowiek twardej ręki, ambitny i energiczny, o wybitnych zdolnościach wodzowskich, był wymarzoną kandydatem na wicehrabiego Carcassonne i Beziers. W dodatku odznaczył się w IV Wyprawie Krzyżowej i był bezpośrednim wasalem króla Francji. Upadek Carcassonne otworzył przed Montfortem bramy wielu zamków, ale czterdzieści dni, w czasie których krzyżowcy ślubowali walczyć z heretykami, skończyły się i wojownicy odeszli na północ. Szymon de Montfort został z garstką dwudziestu sześciu rycerzy. Oczywiście w ciągu ośmiu lat nieustannych zmagających „lew wypraw krzyżowych” otrzymywał posiłki. Kraj był sterroryzowany, ale bynajmniej nie podbity.

W czerwcu 1210 roku Montfort oblega Minerve, miejscowość położoną między Carcassonne a Beziers, wśród głębokich, przepaścistych wąwozów i pustego krajobrazu. Twierdza broni się dzielnie, ale maszyna oblężnicza niszczy mechanizm zaopatrujący zamek w wodę i obrońcy są zmuszeni negocjować. Zgodnie z dotychczasową zasadą

przyjmuje się, że heretycy, którzy dostaną się w ręce krzyżowców i wyrzekną się swojej wiary, będą oszczędzeni. Jeden z kapitanów Montforta, Robert de Mauvoisin, protestuje. Przyszedł tu, aby niszczyć herezję, a nie ulaskawiać. Legat Arnau Maury uspokaja: „Nie bójcie się, panie, niewielu będzie tych, którzy się nawrócą”. Tak też się stało. Pierwszy wielki stos w zdobytym mieście pochłonął sto pięćdziesiąt mężczyzn i kobiet, „którzy zginęli z odwagą godną lepszej sprawy” — jak mówi melancholijnie benedyktyn Don Vaissete.

Zresztą wojna od dawna przestała być wyprawą przeciwko heretykom, a stała się wielką batalią Północy z Południem, wojną narodową, i chociaż liczba zamków zdobytych przez Montforta zwiększa się, kraj wcale nie jest podbity. Seniorzy czekają w swych orlich gniazdach na odpowiednią chwilę, miasta buntują się, a załogi francuskie osadzone w zdobytych twierdzach są często atakowane i wycinane w pień. Oblężenia są coraz dłuższe i cięższe. Beziers padło w ciągu kilku godzin, piętnaście dni trzeba było zdobywać Carcassonne, a Minerve poddało się dopiero po sześciu tygodniach.

Twierdzę Termes oblegali krzyżowcy cztery miesiące. Zamek był znakomicie położony i żeby się do niego zbliżyć, jak mówi naoczny świadek, „trzeba było się rzucić w przepaść, a potem, aby tak rzec, czołgać się ku niebu”. Wojska oblegające są zdemoralizowane, zmniejszone do połowy i głodne, a biskupi towarzyszący Montfortowi po trzech ciężkich miesiącach oblężenia chcą go opuścić. „Lew wypraw krzyżowych” błaga ich, aby pozostali jeszcze dwa dni. Wieczorem drugiego dnia dowódca obrony Termes zgłasza się, aby paktować. Cysterny

w mieście wyschły; jeszcze raz woda stała się sprzymierzeńcem krzyżowców. Ale w nocy spada gwałtowny deszcz i Rajmund, dowódca załogi, zamyka się w twierdzy. Walka jest zażarta i obfituje w wiele dramatycznych epizodów. W czasie mszy zostaje zabity kapelan Montforta, a przyjacielowi, z którym przechadza się pod rękę, maszyna ciskająca kamienie ucina głowę. Montfort jest załamany,

myśli o zaniechaniu oblężenia i wstąpieniu do klasztoru. Pewnego dnia twierdza milczy i krzyżowcy ze zdumieniem stwierdzają, że jest pusta. Tym razem szczury zmoły oblężonych; w czasie posuchy dostały się do cystern i zatrują wodę.

Wojna coraz bardziej zbliża się do księstwa Tuluzy i hrabstwa Foix. Zgodnie z planem metodycznego podboju krzyżowcy oblegają Lavaur. Broni go Aimery de Montreal, dawny sprzymierzeniec Montforta, syn Blanche de Laurac, znanej „doskonałej”. Dama słynna jest z przywiązania do Kościoła katarów i dzieł miłosierdzia. Po bohaterskiej walce, trwającej przeszło dwa miesiące, padają mury Lavaur. Obrońca i osiemdziesięciu rycerzy zostają powieszeni. Szubienica ustawiona w pośpiechu nie wytrzymuje ciężaru i wielu skazanych trzeba było po prostu dorzynać. Kasztelanka Lavaur zostaje wrzucona do studni i ukamienowana. Gigantyczny stos, największy w czasie tej wojny, pochłania czterystu albigenów, którzy wstępują w płomień śpiewając „*cum ingenio gaudio*”.

Zbliża się nieuchronna rozprawa z księciem Tuluzy, jest bowiem dla krzyżowców jasne, że Rajmund VI to sprzymierzeniec niepewny. Ten ostatni wszelako czyni wszystko, aby uratować kraj od wojny, ale opór legata papieskiego jest nie do złamania. Montfort oblega serce kraju, stolicę Langwedocji — Tuluzę, ale z kolei zostaje sam nagle otoczony w Castelnaudary. Pod murami tego miasta przeciwnicy staczają krwawą, lecz nie rozstrzygniętą bitwę.

Ambicje Montforta niepokoją papieża, który nawet chwilowo zawiesza wyprawę krzyżową i nieoczekiwanie przyznaje swojemu legatowi Arnau-dowi Amaury'emu tytuł diuka Narbonne, co stało się przyczyną długoletniej niezgody tych dwu pracujących dotychczas ręką w rękę ludzi.

Teraz do gry wojennej wkracza król aragoński Piotr II, złączony więzami feudalnymi z Langwedocją, szwagier księcia Tuluzy, a zarazem dowódca wyprawy krzyżowej przeciwko Maurom i ich niedawny pogromca pod Las Navas de Tolosa. Już kilkakrotnie, ale bez większych efektów, odgrywał on rolę mediatora w walce swoich sąsiadów z Francuzami, a i teraz korzystając z glorii wojennej usiłuje wytłumaczyć papieżowi, że wojna przeciwko heretykom zamieniła się w barbarzyński podbój i kolonizację chrześcijańskiego kraju.

Gdy argumenty nie odnoszą skutku, Piotr II 2 najlepszymi rycerzami Aragonii i Katalonii przekracza we wrześniu 1213 roku Pireneje i staje u boku Rajmunda VI. Stosunek rycerzy wynosi 900 do 2000 na niekorzyść Montforta, gdy obie armie szykują się do bitwy obok miasta Muret. Rajmund VI na radzie wojennej proponuje czekać na atak, potem kontratakować i zepchnąć przeciwnika do zamku, gdzie wkrótce będzie musiał skapitulować. Hiszpanom ten rozsądny plan wydaje się mało malowniczy i rycerski. Tymczasem Montfort z napoleońską szybkością i brawurą rzuca się na Aragończyków i obie armie zwierają się w śmiertelnym uścisku.

„Słysząc było, jakby wielki las padał pod uderzeniami siekier”. Piotr II, trzydziestodwuletni potężny i o tygrysiej sile wojownik, nie kieruje walką, ale jest w samym środku tego powszechnego chaosu, jakim była średniowieczna bitwa. Po zaciętej walce ginie, a wiadomość o śmierci króla sieje panikę. Nagły atak Montforta z flanki rzuca przeciwników do ucieczki, w tej liczbie armię księcia Tuluzy, która nie zdołała wkroczyć do akcji. Piechota langwedocka, szturmująca już Muret, zostaje zdziesiątkowana i dwadzieścia tysięcy ludzi pochłonęły głębokie i bystre wody Garonny. Półtora roku później Montfort nie tracąc ani jednego człowieka wkracza do Rzymu katarów — Tuluzę. Rajmund VI i jego syn chronią się na dwór króla angielskiego.

Montfort staje się panem kraju większego niż domena króla Francji. Los Langwedocji wydaje się przypieczętowany, ale wódz ma właściwie tylko tyle ziemi, ile jest jej pod stopami francuskich żołnierzy.

16 lipca 1216 roku umiera papież Innocenty III i na wiadomość o tym dziewiętnastoletni Rajmund VII łąduje w Marsylii, entuzjastycznie witany przez ludność. Natychmiast oblega Beau-caire i zmusza broniącego się tam brata Szymona de Montfort, do kapitulacji. Mieszkańcy Tuluzy wznoszą na ulicach barykady i wypędzają Francuzów. Dążący przez Pireneje na czele Aragończyków Rajmund VI wkracza do swej stolicy witany łzami radości. Montfort po raz pierwszy pokonany oblega miasto bezskutecznie, mimo nadchodzących posiłków. Pobity „lew wypraw krzyżowych” nie jest już tym samym człowiekiem i kar-

dynał-legat Bertrand, zrzędzi, że wielki wojownik, dotknięty nagłym bezwładem, „prosi tylko Boga o spokój i aby z tyłu cierpień raczył go wyleczyć śmiercią”. W dziewiątym miesiącu oblężenia w czasie rannej wycieczki tuluzńczyków zraniony zostaje Guy de Montfort, brat Szymona. Wódz wybiega z namiotu, w którym słuchał był mszy świętej, i wtedy wielki kamień leący z maszyny wojennej obrońców godzi „hrabiego w stalowy hełm tak, że oczy, mózg, zęby, czoło i

szczęka rozprysły się, a on sam upadł na ziemię martwy, skrwawiony
I czarny".

Montfort

es mort

es mort

es mort

viva Toloza

ciotat gloriosa

et poderosa

tornan lo paratge et l'onor!

taki okrzyk radości rozległ się od Alp aż do oceanu.

Syn Szymona — Amaury jest tylko cieniem ojcowskich talentów. Dwukrotnie pobity, oddaje zdobyte ziemie królowi Francji. Stary porządek rzeczy wraca do Langwedocji. 15 stycznia 1224 roku Amaury de Montfort opuszcza na zawsze Car-cassonne zabierając ze sobą potężne ciało swego ojca, zaszyte w skórę byka.

Po tym pierwszym akcie dramatu następuje wyprawa Ludwika **VIII**, która była dziełem ambit-^{ne}J jego żony Blanki Kastylskiej, czyniącej wszystko, aby uniemożliwić porozumienie Rajmunda VI z papieżem. Nowa wyprawa była mimo bohaterskiej obrony Awinionu promenadą wojskową, ale armia krzyżowców nękana jest epidemią i w drodze powrotnej umiera król Ludwik VIII. Dzieło Montforta prowadzi dalej z energią Humbert de Beaujeu, nowy królewski namiestnik Carcassonne, który odbija utracone przez krzyżowców zamki i wprowadza nową broń przeciwko opornemu krajowi. „O świcie po wysłuchaniu mszy i zjedzeniu śniadania — mówi historyk Wilhelm de Puylaurens — krzyżowcy ruszyli w drogę poprzedzani przez łuczników... zaczęli niszczyć winnice położone najbliżej miasta, w czasie kiedy jego mieszkańcy spali jeszcze; potem wycofali się na okoliczne pola wciąż niszcząc wszystko po drodze". Okolice niezdobyczej Tuluzy i innych miast zamieniły się w pustynię. Nieustannie trwa wojna zamków.

Napoleon Peyrat w swej *Historii albigensów* szacuje straty Południa w czasie piętnastu lat wojny na milion zabitych. Innym badaczom liczba ta wydaje się przesadzona, niemniej wszyscy mówią o ogromnym wykrwawieniu się kraju. Kroniki jak zawsze opisują śmierć rycerzy i bohaterów, ale zgodnie z homerycką tradycją obojętnie przechodzą koło stosów anonimowych ofiar.

Tylko perspektywa kompletnego wyniszczenia kraju i śmiertelne znużenie mogą wytłumaczyć, że Rajmund VII, zwycięzca Montforta, i ten, który nie ugiął się przed królem Francji, podpisuje w roku 1228 traktat w Meaux, zawierający warunki, jakie zwykle narzucać się sromotnie pokonanemu przeciwnikowi. Suweren Langwedocji zaprzysiął nie tylko wierność Kościołowi i królowi Francji, ale także zobowiązał się walczyć z herezją (szczególnie drastyczne jest zobowiązanie wypłacania dwu marek srebra denuncjatorom heretyków). Postanowiono także zburzyć fortyfikacje Tuluzy i trzydziestu innych zamków oraz oddać królowi większość twierdz obronnych. Zaakceptowano nowe granice księstwa, przy czym z dawnego terytorium została jedna trzecia. Swoją córkę Rajmund VII oddawał bratu Ludwika IX Alfonsowi z Poitiers, a ponieważ książę Tuluzy nie miał syna, przesądzało to ostatecznie los Langwedocji.

Uroczyste zaprzysiężenie traktatu odbyło się w nowo zbudowanej katedrze Notre-Dame, w Wielki Czwartek 1229 roku. Po zwycięstwie nad cesarzem niemieckim pod Bouvines Kapetyngowie zaczęli wierzyć w swoje posłannictwo. Ceremonia miała wszelkie cechy upokorzenia zwycięzcy Montforta, a odbyła się w obecności młodego króla Ludwika IX, królowej, prałatów i ludu paryskiego. Rajmund VII w koszuli, ze sznurem na szyi, prowadzony przez legata Polski i Anglii, idzie do ołtarza, gdzie czeka go kardynał-legat z różgą. „Żal było patrzeć — pisze Wilhelm de Puylaurens — gdy ów wielki książę, który długo zdzierzył siłę tylu narodów, teraz prowadzony jest boso, tylko w koszuli i spodniach aż do stopni ołtarza". Tradycja mówi, że kiedy książę ukląkł przed prałatem, wybuchnął śmiechem szaleńca. Być może pomyślał wtedy o tym, jak to dwadzieścia lat temu prowadzono pod różgami jego ojca do ołtarza w Saint--Gilles. Kiedy wraca do Tuluzy, działają już tam komisarze króla i Kościoła, rozpoczynając rządy na ziemi, której nigdy nie stracił w walce. Trubadur Sicard de Marvejols biada:

Ai Toloza et Provensa e la terra d'Argensa

Bezers et Carcassey

Quo vos vi quo vos vei.

Kardynał-legat Romain de Saint-Ange, doradca i jeden z inspiratorów traktatu w Meaux, zwołuje synod w Tuluzie, który ma zająć się metodami walki z albigensami. Ustalono czterdzieści pięć zasad tropienia, przesłuchiwania i karania heretyków. W ten sposób narodziła się inkwizycja, która stała się bronią o wiele skuteczniejszą od mieczy krzyżowców, a jej rozwój i wpływ na inne instytucje w przyszłości znacznie przekracza opisywane wydarzenia.

„Capitula” ustanowione przez zjazd w Tuluzie warte są przynajmniej w części przytoczenia:

„W każdej parafii biskupi wyznaczają kapłana i trzech świeckich (albo jeszcze więcej, jeśli zajdzie potrzeba) o nienaganej opinii, którzy zobowiążą się wytrwale i wiernie poszukiwać heretyków żyjących w parafii. Będą oni drobiazgowo przeszukiwali podejrzane domy, pokoje i piwnice, i zakamarki nawet najbardziej ukryte. Jeśli zaś odkryją heretyków albo osoby dające im poparcie, mieszkanie lub opiekę, powinni przedsięwziąć odpowiednie środki, aby nie dopuścić do ucieczki podejrzanych, a jednocześnie jak najszybciej zawiadomić biskupa, seniora lub jego przedstawiciela”.

„Seniorzy powinni poszukiwać troskliwie heretyków w miastach, domach i lasach, w których spotykają się, i niszczyć ich kryjówki”.

„Ktokolwiek pozwoли heretykowi przebywać na swojej ziemi — czy to za pieniądze, czy to z jakiegoś innego powodu — straci na zawsze swoją ziemię i zostanie ukarany przez seniora, zależnie od stopnia winy”.

„Również ukarany będzie ten, na którego ziemi spotykają się często heretycy, nawet jeśli to się zdarza bez jego wiedzy, lecz na skutek niedbalstwa”.

„Dom, w którym odkryty zostanie heretyk, zostanie zburzony, a ziemia skonfiskowana”.

„Zastępca seniora, który nie przeszukuje gorliwie miejsc podejrzanych o to, że zamieszkują w nich heretycy, straci swoje stanowisko bez odszkodowania”.

„Każdy może poszukiwać heretyków na ziemi swego sąsiada... Także król może ścigać heretyków na ziemiach księcia Tuluzy i na odwrót”.

„*Hereticus uestitus*, który porzuci spontanicznie herezję, nie może pozostawać w tym samym miejscu zamieszkania, jeśli okolica uchodzi za dotkniętą herezją. Przeniesie się go do miejscowości znanej jako katolicka. Ci nawróceni będą nosić na swoich ubraniach dwa krzyże — jeden po prawej, drugi po lewej stronie — innego koloru niż ubranie. Nie będą oni zdolni do sprawowania funkcji publicznych ani zawierania aktów prawnych J aż do czasu rehabilitacji otrzymanej z rąk papieża lub jego legata, po stosownej karze”.

„Heretyk, który chce powrócić do społeczeństwa katolickiego nie z przekonania, ale z obawy śmierci lub dla jakiegoś innego powodu, będzie osadzony przez biskupa w więzieniu, aby tam odbyć karę (z całą wymaganą ostrożnością, aby nie mógł innych namówić do herezji)”.

„Wszyscy dorośli wierni zobowiążą się wobec biskupa, pod przysięgą, zachować wiarę katolicką i tropić heretyków wszystkimi środkami, jakimi rozporządzają. Przysięga ma być ponawiana co dwa lata”.

„Ktokolwiek jest podejrzany o herezję, nie może być lekarzem. Kiedy chory otrzyma od swego proboszcza Świętą Komunię, należy go troskliwie strzec i nie pozwolić, aby zbliżył się do niego heretyk lub podejrzany o herezję, ponieważ te wizyty pociągają za sobą smutne konsekwencje”.

Zrazu inkwizycja stanowiła domenę biskupa i lokalnego kleru, ale okazało się, że miejscowe duchowieństwo ociąża się z wprowadzeniem okrutnej maszyny w ruch. W roku 1233 papież Grzegorz IX oddaje dominikanom władzę inkwizytorów. Od tego czasu podlegali oni wyłącznie papieżowi, a ich wyroki tylko przez niego mogły być uchylone, co stanowiło zmianę o kapitalnym znaczeniu i czyiniło z inkwizycji siłę autonomiczną o ogromnych prerogatywach.

Następne akty prawne zaostrzają jeszcze przepisy zjazdu w Tuluzie z roku 1229. Kanony synodu w Arles stanowią między innymi, że ciała zmarłych heretyków będą ekshumowane i palone na stosie. Fala pozornych nawróceń zmusza inkwizytorów do stosowania coraz ostrzejszych środków zaradczych. Buduje się więzienia, w których do końca swoich dni zostają zamknięci ci wszyscy, którzy symulowali nawrócenie. Zjazd w Narbonne w roku 1243 postanawia, że nikt nie może być zwolniony z więzienia z powodu swego stanu cywilnego (obowiązki rodzinne, dzieci) ani także z powodu wieku czy stanu zdrowia. Jawnym odstępstwem od procedury przyjętej w prawie rzymskim jest postanowienie, że nazwiska świadków nie będą podawane do wiadomości oskarżonemu. W sprawach o herezję dopuszcza się świadectwo kryminalistów, ludzi skazanych na infamię i współników przestępstwa. Także nie zostaje odrzucony jako

środek dowodowy zeznanie, którego motywem była chęć szkodzenia i jawna wrogość w stosunku do podejrzanego.

Historia przekazała nazwiska dwóch pierwszych inkwizytorów. Byli to brat Piotr Seilla, syn bogatego mieszczanina z Tuluzy, jeden z pierwszych towarzyszy św. Dominika, i Wilhelm Arnaud rodem z Montpellier. Obaj inkwizytorzy zabrali się do dzieła z niezmierną energią, co wyrażało się w tym, że zaraz po nominacji uwięzili i niemal natychmiast spowodowali egzekucję Vigorosa de Baconia, uchodzącego za przywódcę heretyków w stolicy księstwa. Wilhelm Arnaud wyjeżdża w teren rozwijając aktywność, która powoduje przerażenie ludności i niepokój księcia. Rajmund skarży się papieżowi na bezprawną procedurę inkwizytorów: przesłuchiwanie świadków przy drzwiach zamkniętych, odmawianie pomocy adwokackiej, wyznaczanie procesów osobom nieżyjącym i sianie takiego terroru, że przerażeni obywatele denuncjują niewinnych. „Niepokoją kraj i przez te nadużycia ludność zwraca się przeciw klasztorom i duchowieństwu”.

To, co wyżej powiedziano, może wzbudzić przypuszczenie, że inkwizytorzy dysponowali ogromną siłą, w rzeczywistości zaś ci dwaj dominikanie nie posiadali własnych środków i ludzi, a opierali się wyłącznie na pomocy kleru i władzy świeckiej. Dopiero później otrzymali pozwolenie na zbrojną eskortę, pomocników sądowych, notariuszy i asesorów, przy czym liczba tych osób nie mogła przekraczać osiemdziesięciu na inkwizytora. A zatem tylko ogromną energią, głębokim przeświadczeniem o własnym posłannictwie, wyzywaniu śmierci męczeńskiej można tłumaczyć rozwój tej instytucji.

W liczbie wielu dzieł, poświęconych walce zakonu dominikanów z herezją, jednym z najbardziej zastanawiających jest fresk Andrei da Fi-renze, znajdujący się w kaplicy Hiszpanów w Santa Maria Novella we Florencji. Bracia Kaznodzieje przekonywają kacerzy, którzy zawstydzeni drą swe bezbożne księgi. Ale jest to eufemistyczna wersja historii. Prawda jest na dole obrazu ubrana w symbole zwierzęce: psy (*Domini canes*) zagryzają wilki (kacerzy).

Stan umysłów ilustruje afery tuluzańczyka Jana Tisseyre'a. Był to człowiek z przedmieścia i według wszelkiego prawdopodobieństwa katolik. Przemierzał on ulice miasta i zwracał się do ludzi ze słowami, w których nietrudno odczytać strach: „Panowie, słuchajcie mnie! Nie jestem heretykiem, ponieważ mam żonę, z którą śpię, a także synów; jadam mięso, czasem kłamię i przysięgam, więc jestem dobrym chrześcijaninem. Nie wiercie także, jeśli wam powiedzą, że nie uznaję Boga. Można równie dobrze wam zarzucać to, co mnie się zarzuca, ponieważ ci przekłeci chcą prześladować porządnym ludzi i ukraść miasto naszemu Panu”. Mimo ogromnego oburzenia mieszkańców stolicy Langwedocji Tisseyre został pojmany i szybciotko spalony na stosie.

Liczba podejrzanych jest tak wielka, że Ar-naud i Seilla nie są w stanie przesłuchiwać wszystkich zatrzymanych. Zasądzeni na noszenie krzyża, grzywnę czy obowiązek odbycia pielgrzymki, żyją w ciągłej niepewności, gdyż jedynymi wyrokami definitywnymi są wyroki śmierci. Ale nawet zmarli nie mają spokoju. Cmentarze pełne są otwartych grobów, z których wyciągnięto szczątki zmarłych kacerzy, aby oczyścić je w ogniu. Okrucieństwo dominikanów jest tak wielkie, że wywołuje to oburzenie w innych zakonach. Mnisi z Belleperche udzielają w swoim klasztorze schronienia heretykom i nie jest to zapewne wypadek odosobniony.

Wilhelm Pelisson opowiada w swojej *Chro-nicon* historię, która wydawałaby się opowieścią idioty pełną hałasu i wściekłości, gdyby nie to, że kronikarz był naocznym świadkiem, a jako pomocnika inkwizytorów trudno posądzić go o zamiar oczerniania. Otóż 4 sierpnia 1235 roku po uroczystej mszy biskupowi Tuluzy Rajmundowi du Fauga doniesiono, że w pobliskim domu umierająca staruszka otrzymała *consolamentum*. Biskup w towarzystwie duchownych udaje się do pokoju konającej damy, która nie zdając sobie sprawy z tego, co się dzieje, i przekonana o tym, że odwiedza ją biskup katarów, czyni wyznanie wiary. Wezwana nagle do nawrócenia się na katolicyzm — odmawia, po czym przeniesiona zostaje z łóżkiem na pośpiesznie zmontowany stos i spalona. Dokonawszy tego biskup i jego świta wraca do refektarza, „gdzie z radością spożyli, co zostało podane, zanosząc dziękczynienie do Boga i świętego Dominika”.

Takie i podobne praktyki powodują w mieście zamieszki, które dochodzą do szczytu, gdy inkwizytorzy stawiają trzech konsulów pod zarzutem popierania heretyków (w rzeczy samej władza świecka robiła wszystko, aby uchronić od wyroku czy ułatwić ucieczkę skazanym obywatelom). W wyniku otwartego starcia dominikanie i biskup Rajmund du Fauga usunięci zostają z Tuluzy. Ale po wymianie gwałtownych listów między księciem a papieżem inkwizytorzy wracają do miasta i wszystko zaczyna się od nowa. Jeden z „doskonałych”,

nawrócony na katolicyzm, denuncjuje szereg osobistości, co powoduje także wielką ilość „procesów pośmiertnych”. Cmentarze są rozorane, a śmiertelne szczątki zawieszają się na płotach z okrzykiem: „*Qui atal fara, atol pendra*”.

W 1233 roku w Cordes padają pod razami tłumu pierwsi męczennicy spośród inkwizytorów i od tego czasu akty oporu mnożą się. Na domiar w miastach żyjących przedtem w przykładowym pokoju wewnętrznym mnożą się walki między grupami katolików i kacerzy.

Byłoby rzeczą niesprawiedliwą twierdzić, że wszyscy, którzy wpadli w sieci braci kaznodziei, szli na stos. Dokumenty mówią o znacznej ilości ułaskawionych i tak na przykład w roku 1241 w jednym tylko tygodniu udzielono 241 kanonicznych rozgrzeszeń. Protokoły przesłuchań jednakże stanowiły źródło bardzo precyzyjnych kartotek i siejącej terror opinii: „oni wiedzą wszystko”. Historia (nie tylko średniowieczna) uczy, że naród poddany metodom policyjnym demoralizuje się, kruszy wewnętrznie i traci zdolność oporu. Nawet najbardziej bezwzględna walka mężczyzn zmagających się twarzą w twarz nie jest tak zgubna, jak szept, podsłuchy, strach przed sąsiadem i zdrada w powietrzu.

Warto porównać ówczesną procedurę kryminalną z procedurą inkwizycji. Kodeks Justyniana, na którym opierał się proces karny, zabezpieczał oskarżonemu szereg praw, nakładał na oskarżyciela ciężar dowodu i wykluczał świadków, którzy

mogli być posądzeni o stronniczość, a także nakazywał konfrontację denuncjatora z oskarżonym. W kraju jednak, który przeżył dwadzieścia lat wojny i prześladowań, obywatele nabywali zdolność zmieniania skóry zależnie od okoliczności i niełatwo było legalnymi środkami wytropić kacerzy. Aby ich ściganie stało się skuteczniejsze, należało rozszerzyć klauzulę dopuszczalności świadków. Obrona adwokacka była w zasadzie dopuszczalna, ale ten, który się jej podejmował, był automatycznie narażony na zarzut herezji, tak że w praktyce pomoc ta nie odgrywała żadnej roli. Nowością w stosunku do normalnego postępowania sądowego było przesłuchiwanie świadków przy drzwiach zamkniętych, co stało się podstawą sukcesów inkwizycji i niszczyło zaufanie najbardziej nawet spójnych grup społecznych.

Poprzedzono stugębną plotką, wkracza w mur miasta spory orszak ludzi z piórem — notariuszy, kancelistów, skrybów i ludzi z żelazem — żołnierzy, pachołków, dozorców więziennych skupionych wokół inkwizytora. Przyjezdni zajmują miejsce w pałacu biskupim lub klasztorze i ogłoszony zostaje „czas łaski” trwający zwykle jeden tydzień. Wszyscy, którzy w tym okresie zgłoszą się dobrowolnie, nie mogą być karani śmiercią, więzieniem ani konfiskatą mienia. Ale w zamian za to dostarczają informacji, z których splata się sieć podejrzeń.

Ludzie przychodzący w tym czasie do inkwizytorów oskarżają się zwykle o przestępstwa mało istotne lub urojone, jak ów młynarz w Belcaire, który oświadczył, że nie ufał w pomoc świętego Marcina przy budowie młyna. Ale taki bredzący człowiek o zlepionej potem koszuli na grzbiecie wie na pewno o wiele więcej i można się na przykład od niego dowiedzieć, kto dwadzieścia lat temu pozdrawiał „doskonałego” na ulicy. Nazwiska denuncjatorów zachowuje się w sekrecie i wystarczą zeznania dwóch anonimowych świadków, aby rozpocząć śledztwo. Inkwizytor łączył w swym ręku funkcje z zasady oddzielone od siebie w normalnym procesie: był sędzią śledczym, prokuratorem i sędzią wyrokującym. Nawet inni duchowni, asystujący przy rozprawach, nie mieli prawa głosu. O winie decydowało sumienie jednej osoby.

Do rąk własnych podejrzanego przychodziło wezwanie zgłoszenia się przed trybunał inkwizycji. Przesłuchiwany nie znał aktu oskarżenia, co miało tę zaletę, że obwinieni wyznawali często więcej, niż się spodziewano. Po przesłuchaniu trafiali do więzienia lub obdarzano ich „strzeżoną wolnością”. Więzienia (w tym czasie rozwinął się niepomniernie ten rodzaj architektury) były ciężkie, o czym można przekonać się oglądając cele w Car-cassonne i w Tuluzie — czarne przepaściste jamy, gdzie nie można było ani leżeć, ani stać wyprostowanym. Głód, pragnienie i kajdany kruszyły najbardziej niezłomnych.

Jeśli jednak podejrzanym okazał się twardym człowiekiem, stosowano tortury. Ten system wydobycia zeznań miał szerokie zastosowanie w sądownictwie świeckim, jeśli chodziło o przestępstwa ciężkie, sądy duchowne natomiast raczej od niego stroniły, w każdym razie respektowana była zasada, że tortury nie mogą powodować ani kalectwa, ani rozlewu krwi. Od dawna stosowany był system chłosty, czego dokonywano z wprawą

i wiedzą o zadawaniu cierpień (istnieli w tej dziedzinie cenieni specjaliści). Bulla Innocentego IV z dnia 15 maja 1252 roku czyni wreszcie torturę środkiem legalnym.

Przyznanie się obwinionego było zresztą formalnością, bo do skazania kogoś wystarczył donos dwóch

osób. Ci ostatni nie mieli łatwego życia. Denuncjator siedmiu „doskonałych” został zabity w łóżku, a sierżant Doumenge za podobny czyn został powieszony na suchej gałęzi. Toteż denuncjatorzy woleli podawać nazwiska nieżyjących lub tych, którzy mogli schronić się w niedostępnych twierdzach Montsegur lub Queribus.

Stosy, trzeba to przyznać, przeznaczone były tylko dla „doskonałych” albo dla zatwardziałych wiernych Kościoła katarów. Reszta otrzymywała kary kanoniczne, które nie były bynajmniej bez poważnego wpływu na życie skazanych. Noszenie krzyża, zarezerwowane dla tych, którzy spontanicznie wyznali swoje winy, powodowało bojkot w środowiskach, gdzie herezja miała przewagę i posądzenie o szpiegostwo na rzecz inkwizycji. Obowiązek pielgrzymek (wybierano celowo odległe miejscowości, co było poważnym wstrząsem finansowym dla całej rodziny) trwał od kilku miesięcy aż do pięciu lat, gdy chodziło o rycerzy wysyłanych do Ziemi Świętej czy Konstantynopola. Kary te spaść mogły na kogoś, kto w czasie podróży na okręcie zamienił parę słów z kacerzem lub jako jedenastoletnie dziecko na rozkaz rodziców pozdrowił na ulicy „doskonałego”.

Ktokolwiek sądzi, że protokoły inkwizycji zawierają wstrząsający materiał łatwy do wykorzystania pod względem literackim — myli się. Dialog — o czym można przekonać się czytając obszerny zbiór zwany „Collection Doat” — nie opiera się na gwałtownych replikach, pasji, groźbach, oporze i załamaniu, ale na przeraźliwej monotonii. Trzeba jednak z inwentarza izby tortur odczytać autentyczną grozę.

Cóż znajdujemy w protokołach? Nazwiska, daty, miejscowości i niewiele więcej. „W Fanjeaux w czasie *consolamentum* udzielonego Augerowi Isarnowi byli obecni Bec z Fanjeaux, Wilhelm z La Ilhe, Gaillard z Feste, Arnaud de Ovo, Jourdain z Roquefort...” „Atho Arnaud z Castelverduin zażądał *consolamentum* w domu swoich krewnych nazwiskiem Covars w Mongradail...” „diakoni Bernard Coldefi i Arnaud Guiraud mieszkali stale w Montrealu i na ich zebrania przychodzili Rajmund z Sanchos, Peteria, żona Maura z Montrealu...” i tak przez całe stronicy.

Bernard Gui, inkwizytor o wiek późniejszy, bo z XIV stulecia, jest autorem pouczającej pracy, której tytuł brzmi: *Libellum de Ordine Preadicatorum*, a jest ona podręcznikiem dla inkwizytorów, dającym pojęcie, jak wyglądało przesłuchanie al-bigenów.

„Pyta się podejrzanego, czy widział lub poznał gdziekolwiek jednego lub wielu heretyków; gdzie widział, ile razy i kiedy...”

item, czy miał jakieś stosunki z nimi, gdzie, kiedy i kto go polecił;

item, czy przyjmował w swoim mieszkaniu jednego lub wielu heretyków; kogo mianowicie i kto ich przyprowadzał; jak długo u niego pozostawali, gdzie poszli, kto ich odwiedzał, czy słyszał ich kazania i czego dotyczyły;

item, czy oddawał cześć lub wiedział, że ktoś inny oddaje cześć heretykom;

item, czy jadał chleb poświęcony z **nimi** i w jaki sposób poświęcali ten chleb...

item, czy pozdrowiał lub widział, jak inne osoby pozdrowiały heretyków...

item, czy wierzył, że osoba przyjąwszy wiarę heretycką może być zbawiona...”

Inne pytania dotyczyły poglądów i przyszłości ludzi, z którymi stykał się podejrzany.

Tylko z pozoru ten sposób indagacji wydaje się mało elastyczny, tępy i nie prowadzący do niczego. W istocie jego chłodna bezosobowa logika zwalniała prowadzącego śledztwo od uwzględniania psychologicznej gry, wnikania w motywy i okoliczności, a osobę podejrzaną porażała lekkością ogarniającą zawsze, kiedy spotykamy się nie z żywą istotą, ale z surową koniecznością. Oba porządki: porządek moralno-psychologiczny i porządek faktów są od siebie idealnie separowane. Poezja trubadurów staje się przedmiotem gwałtownej ofensywy, jakby nie dość było, że dwory i mecenasowie znaleźli się w rękach żołnierzy z północy. „Tak bardzo zmienił się świat, że poznać go nie można” — biada Bertram d'Alamanon. Biskupi i dominikanie nawołują, aby porzucić „pieśni pełne próżności”, a legat papieski odbiera przysięgi rycerzy, że nigdy już nie będą składali wierszy. Miejsce liryki (zjawisko znane zresztą z innych epok historycznych) zajmują ciężkie kolu-bryny ideologiczne, składane przez pobożnych ry-miarzy. Jeden z zachowanych poematów jest po prostu wykładem katechizmu i nie byłby utworem literackim, gdyby nie to, że po każdej z wyłożonych prawd następował taki refren:

Jeśli nie wierzysz, zwróć oczy na płomienie,

w których palą się twoi towarzysze. Odpowiedz więc jednym lub dwoma słowami — Albo spłoniesz w tym ogniu, albo połączysz się

z nami.

Poezję prowansalską przenika idea „miłości grzesznej”, którą wyklada się w nudnych poematach. *Breviaire d'amour* mistrza Matfre'a Ermen-gauta liczy 27 445 wierszy. Scholastyka zaczyna wkraczać do poezji i wzmiankowany poemat zawiera także rozdział „O nikczemności ciała”. „Szatan chcąc zadać cierpienie mężczyźnie zaszczerpił mu bałwochwalczą miłość kobiety. Zamiast wielbić z całego serca i z całej mocy umysłu płomienną miłością Stwórcę, oddaje on kobiecie to, co winien Bogu... Wiedźcie, że ktokolwiek uwielbia niewiastę, zaiste uwielbia szatana i czyni Bogiem nieprawego demona”.

Oczywiście istnieją jeszcze autentyczni trubadurowie i być może, że odbywają się ich konspiracyjne zjazdy i spotkania. Ostatni spośród nich Guiraut Riquier umiera w 1280 roku, a więc blisko w 40 lat po stosach w Montsegur. Jego głos jest smutny jak głos pasikonika na ruinach. Był wierny tradycji i przez dwadzieścia lat idealnie kochał się w żonie wicehrabiego Narbonne, a dzięki delikatności uczuć staje w rzędzie najlepszych przedstawicieli gatunku. Pod koniec życia ulega nowemu prądowi i pisze wyłącznie hymny maryjne, przy czym konfuzja przedmiotu miłości ziemskiej i niebieskiej jest tutaj aż nazbyt niepokojąca. „Do niedawna śpiewałem miłość, lecz prawdę mówiąc nie wiedziałem, co to jest, próżność i szaleństwo biorąc za uczucie, lecz teraz prawdziwa miłość zniewoliła mnie, abym oddał swoje serce damie, której nigdy nie potrafię kochać i uwielbiać tak, jak na to zasługuje... Nie jestem wcale zazdrosny o nikogo, kto pragnie jej serca, i modłę się za wszystkich jej wielbicieli, aby prośba każdego z nich wysłuchaną została”.

Na przykładzie dekadencjonalnej poezji trubadurów można jak na preparacie anatomicznym studiować zjawisko formalizmu. Nie oznacza on wcale przerostu ozdób językowych czy metafor, ale sytuację, w której dawne środki wyrazu starają się oddać nową, zmienioną atmosferę uczuciową i historyczną. Dodajmy, że byłoby naiwnością sądzić, iż cała poezja trubadurów jest odbiciem kryształowej czystości i miłości platońskiej. Historia przekazała nazwiska sławnych poetów-libertynowych znanych z awantur i bardzo wolnomyślnych wierszyków, takich jak Sordel i Bertram d'Alamonon.

Poezja trubadurów zawsze była mieszaniną ognia i błękitu, ale może to nie jest najgorszy stop poetycki. Całe canto XXVI *Boskiej* ma kolor ciemnej purpury i chłodnego blasku. W czyścicu dusza dobrego poety Arnolda Daniela czeka na dzień wyzwolenia. Dante wystawia swemu mistrzowi piękny pomnik. Pieśń kończy się w języku pro-wansalskim i ma to czar oddalającej się piękności.

Ale wróćmy do przerwanej historii. Jesteśmy po traktacie w Meaux i zjeździe w Tuluzie, który rozciągnął nad krajem władzę inkwizycji. Nie nad całym, bo w niedostępnych zamkach tli irredenta. Poza tym inne kraje, a zwłaszcza Lombardia, z którą heretycy księstwa Tuluzy i Prowansji mieli zawsze bliski kontakt, od dawna były względnymi oazami pokoju i udzielały pomocy bratniemu Kościołowi.

Cóż robić? Akcja apostolska katarów była napiętnowana wszelkimi nędzami konspiracji. Miasta były niepewne, więc „doskonali” spotykali się z wiernymi w górach, na leśnych polanach, tropieni przez szpiegów i wydawani w ręce inkwizycji, nieustraszeni jednak i przemycający się pod osłoną nocy, pod spojrzeniem przyjaznym, spojrzeniem tropiącym, spojrzeniem obojętnym ze strachu. Czasami udawało im się na jakiś czas przycupnąć nad szewskim kopytem lub w czepku piekarza na głowie, a w szczególności ulubiony był przez katarów zawód lekarza, odpowiadający postawie czynnego miłosierdzia.

Tymczasem Rajmund VII prowadzi politykę uległości wobec papieża, nie ukrywa natomiast, że chciałby się pozbyć inkwizytorów. Aby wykazać dobrą wolę, powoduje pojmanie i spalenie szeregu albigensów, w tej liczbie ukrywającego się w Montsegur diaka Johana Cambitora i jego trzech towarzyszy. Na cztery lata od 1237 do 1241 działalność inkwizytorów w księstwie zostaje zawieszona. Wydawało się, że pokój wewnętrzny jest bliski.

Ale zupełnie niespodziewanie z szybkością wezbranych górskich strumieni schodzi latem 1240 mściciel — Rajmund Trencavel, syn zmarłego w więzieniu wicehrabiego Beziers. Są z nim wydziedziczeni przez Francuzów panowie okupowanych zamków i świetna aragońska jazda. Armia szybko posuwa się naprzód, biorąc po drodze zamki, które nie stawiają żadnego oporu. Ale zamiast uderzyć zaraz na stolicę — Carcassonne, młody wódz kontentuje się błahymi zwycięstwami. Namieśnik króla Francji organizuje obronę, wysyła gońca do Paryża i zwraca się o pomoc do księcia Tuluzy, ten jednak niedwuznacznie odmawia. Atak młodego Trencavela na stołeczne miasto jest pełen furii, mury drżą i sypią się, ale nadciągająca z odsieczką pomoc Jana de Beaumont, senesza Ludwika IX, zmusza młodego wojownika do wycofania się. Drugi fatalny błąd tej kampanii polega na tym, że Trencavel nie wycofuje się tam, gdzie system gór i sprzymierzeńcy dają rękojmnię długiej obrony, ale

idzie na zachód wprost w paszczę wroga. Nic dziwnego, że zmuszony zostaje do zamknięcia się w Montrealu. Broni się tam jednak tak dzielnie, że otrzymuje honorowe warunki kapitulacji (pozwolenie wycofania się z armią i taborami do Aragonii). Francuzi rozpoczynają odbijanie utraconych zamków, przy czym w akcję wchodzi nie tyle maszyny oblężnicze, ile negocjacje, chociaż nie brak także i tutaj okrucieństw i gwałtów.

Zachowanie się Rajmunda VII jest pełne niejasności. Wiadomo bowiem, że sprzyjał Trencave-łowi, a jednocześnie obiecywał Ludwikowi VII zburzenie stolicy katarów, Montsegur. Przystąpienie księcia Tuluzy do walki przeciwko Francuzom mogłoby zmienić obraz wydarzeń, ale on fatali-stycznie zapatrzył się na klęskę swego sprzymierzeńca, tak samo jak ojciec jego apatycznie asystował klęsce Rajmunda Rogera. Historia *magistra uitae*? Jeśli ktoś napisze kiedyś psychoanalizę postaci historycznych, warto tym wypadkom poświęcić osobny rozdział.

Jakby czując, że prześlepił znakomitą okazję, książę Tuluzy rzuca się w wir zręcznie i z rozmachem prowadzonych kombinacji politycznych, które dają podstawę do stworzenia wcale silnej koalicji antyfrancuskiej, bo jednoczącej królów Kastylii, Nawarry, Aragonii, a nawet Henryka III. Upewniony, że alianse są dostatecznie mocne, Rajmund VII wypowiedział traktat w Meaux. Wypadki przyspiesza masakra w Avignonet.

Powiedzieliśmy, że Rajmund VII uzyskał u papieża Grzegorza IX zawieszenie działalności inkwizytorskiej braci kaznodziei. Ale w kwietniu 1242 roku biskup rzymski umiera i dominikanie podejmują swą działalność. W grudniu tegoż roku płonie już wielki stos kacerzy w Lavour.

W maju 1242 roku do małej miejscowości Avi-gnonet, położonej w środku prowincji Lauraguais, zjeżdżają inkwizytorzy. Cała kompania złożona z jedenastu osób trybunału; w tej liczbie były trubadur, Rajmund de Costiran, kanonik katedry św. Stefana w Tuluzie, notariusze i woźni. Zajmują oni pomieszczenia w zamku kasztelana Ra-mona d'Alfaro. Nikt z inkwizytorów nie spodziewa się, że mimo dobrego przyjęcia są właściwie w pułapce. Trudno odczuwać wielką sympatię dla instytucji zwanej inkwizycją, ale to nie powinno umniejszać podziwu dla odwagi ludzi, którzy zjawili się bezbronni w samym gnieździe herezji, w momencie faktycznej wojny. Ramon d'Alfaro zawiadamia załogę Montsegur i wkrótce sześćdziesięciu zbrojnych pędzi drogą do Avignonet. Rebe-lianci zatrzymują się koło bramy miasta, tuż koło domu trędowatych, gdzie wysłannik kasztelana wręcza im dwanaście siekier. Potem ponury pochód udaje się pod komnatę, w której śpią inkwizytorzy. Prowadzi ich sam Ramon d'Alfaro. Kiedy pod ciosami siekier padają drzwi, siedmiu obudzonych mnichów klęczy na kolanach i rozpoczyna śpiewać *Salve Regina*. Rzeź jest pełna furii i okrucieństwa. Źródła mówią, że rozbitej czaszki jednego z inkwizytorów, Wilhelma Arnaud, morderca używał jako czary do wina.

Chwilowe sukcesy księcia Tuluzy kończą się, gdy armia francuska rusza w drogę i eliminuje z ogromną szybkością wszystkich sprzymierzeńców Rajmunda, w tej liczbie Henryka III, który pobity pod Taillebourg wycofuje się do Bordeaux.

Opuszczony przez wasali i sprzymierzeńców, książę Tuluzy zostaje sam i nie ma innego wyboru, jak poddać się raz jeszcze Kościołowi i królowi Francji. W styczniu 1243 roku w Lorris podpisany zostaje ostateczny układ. W sześć lat później umiera Rajmund VII nie pozostawiając męskiego potomka. Jego córka wychodzi — na mocy układu — za mąż za Alfonsa de Poitiers, brata Ludwika IX. W ten sposób Langwedocja związana zostaje na zawsze z koroną francuską.

Oczy zwycięzców obracają się teraz na południe ku dwóm niezdobytym zamkom, ostatnim twierdzom albigensów.

Montsegur — święte miejsce katarów (dziś już nazwa oznaczająca pustkę), znajduje się w środku dzikiego górskiego pejzażu. Góra z ruinami wygląda teraz jak kopiec olbrzymich mrówek. Od południowej strony opada ku dolinie niemal prostopadła zerwą litej skały. Położenie Montsegur jest zagadkowe, gdyż zamek „nie króluje” nad niczym, i nie zagraża żadnej drogi, tak jakby jego budowniczym chodziło o względy inne niż praktyczne. Sam kształt ruin przypomina raczej podłużny sarkofag niż twierdzę. Dziwy mnożą się, kiedy wężową ścieżką dochodzimy do resztek budowli. Mury są nagie i pozbawione strategicznego charakteru — strzelnic, blank i wież. W dodatku ta tajemnicza konstrukcja nie zajmuje całej powierzchni szczytu. Ale najbardziej dziwne są dwie szerokie bramy nie bronione przez żadne urządzenia fortyfikacyjne, co jest zupełnie nie spotykane w średniowiecznej architekturze obronnej.

Do wszystkich owych zagadkowych szczegółów doszło spostrzeżenie, że plan Montsegur jest zupełnie wyjątkowy. Badania nad symboliką sztuki nie ograniczają się dzisiaj bynajmniej do studiowania

kapiteli, tympanów i innych szczegółów ornamentacyjnych, dzięki czemu pięciobok gołych murów może przemówić ukrytym sensem. Metafizyka architektury wyraża się także w module, proporcji brył, układzie okien, orientacji budowli, a nawet w rodzaju materiałów i zaprawy. Zamek w Montsegur, jego plan i rzut poziomy pozwalają z dużą precyzją określić główne pozycje wschodzącego słońca w różnych okresach roku. Na tym opiera się śmiała hipoteza, że Montsegur nie był zespołem obronnym, ale świątynią katarów, być może pozostałością kultu manichejskiego.

Wróćmy do faktów. Jest maj roku 1243. Hu-geus des Arcis nowy seneszał królewski z Car-cassonne i jego dziesięcioletnia armia rozbijają namioty wokół Montsegur, okrzykniętego „synagogą szatana”. Za drewnianą palisadą i murem znajduje się wielu diaków, znakomitych albigensów i „doskonałych” z Bertrendem Martym na czele. Garnizon zamku składa się z piętnastu rycerzy i stu sierżantów. Nie więcej niż stu pięćdziesięciu ludzi pod bronią. Wojska francuskie otaczają Montségur półkolem, tylko południowa część góry wolna jest od oblegających (jest to owa prawie prostopadła zerwa skalna, opadająca w przepaść, w której obrońcy dojrzeć mogą obraz swego losu).

Zaczawszy oblężenie w maju, atakujący sądzili, że słońce wypije w lecie cysterny. Po sześciu miesiącach, gdy sytuacja nie zmieniła się, nie liczone już na pomoc nieba. Zapasy żywności w twierdzy były dostateczne, a kontakt ze światem przez cały czas utrzymany dzięki doświadczonym przewodnikom spuszczającym się nocą na sznurach po prostopadłej ścianie. Znaczna różnica poziomów nie pozwoliła Francuzom użyć maszyn oblężniczych i wszystko wskazywało na to, że gniazdo katarów nie może być wzięte szturmem, lecz fortelem.

Obrońcy i mieszkańcy Montsegur nie mogli spodziewać się chyba, że potężna armia francuska któregoś dnia zwinie namioty i odejdzie. Tak więc blisko pół tysiąca osób zamkniętych w twierdzy, których wspólny los czyni jedną rodziną, przez wiele miesięcy przygotowuje się do śmierci.

Francuzom udaje się przekupić baskijskich ochotników, doświadczonych górali, którzy po ciężkich walkach usadawiają się na wąskiej platformie, w odległości osiemdziesięciu metrów od zamku. W listopadzie armia królewska otrzymuje znaczne posiłki. Do obozu przybywa biskup z Albi Durand. Jest to pomoc bardziej techniczna niż duchowa, bowiem biskup jest znakomitym konstruktorem maszyn oblężniczych, które wkrótce wkraczą do akcji. Sytuacja nie jest jeszcze beznadziejna, bo oto nocą do twierdzy przybywa Bertrand de la Baccalaria, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, inżynier wojskowy, dzięki któremu nawiązany zostaje dialog miotaczy kamieni.

Zima dla oblężonych jest bardzo ciężka, tracą wielu zabitych, a rzadkie posiłki nie wyrównują strat. Stłoczeni na niewielkiej przestrzeni kilkuset

metrów kwadratowych, odczuwają znużenie wielomiesięcznym bojem. Dowódcy garnizonu wysyłają kilkakrotnie do księcia Tuluzy posłańców z zapytaniem, czy sprawy idą dobrze. Odpowiedź jest potwierdzająca, ale dokładnie nie wiadomo, o co idzie, czy o przygotowanie do nowego powstania, czy zorganizowanie odsieczy, czy też negocjacje.

Do walki wchodzi najniebezpieczniejsza ze wszystkich broni — podstęp. W czasie jednej z długich zimowych nocy grupa lekko zbrojnych ochotników, prowadzonych przez baskijskiego przewodnika znającego sekretne przejścia, przedostaje się przez niedostępną grań i myląc załogę przyjaznym nawoływaniem, niespodziewanym atakiem masakruje obrońców wschodniej wieży. Przejście jest tak niebezpieczne, że na drugi dzień Francuzi wyznają, że nigdy nie odważyliby się przebyć tej drogi w pełnym świetle. Odtąd sytuacja jest bardzo poważna dla oblężonych, zwłaszcza że biskup Durand montuje nową maszynę w pobliżu murów Montsegur, która bez przerwy miota osierndziesięciofuntowe głazy. Dowódca załogi, Pierre Roger de Mirepoix, zarządza zabezpieczenie skarbów należących do Kościoła katarów. Dwaj albigensi, Mateusz i Piotr Bonnetowie, gromadzą złoto, srebro, *pecuniam infinitam* i ukrywają w bezpiecznym miejscu.

Mimo sytuacji beznadziejnej dla zamkniętych w twierdzy, oblężenie trwa i obrońcy odpierają ataki Francuzów. Kronikarz krzyżowców Wilhelm de Puylaurens pisze: „Nie dawano oblężonym wypoczynku ani we dnie, ani w nocy”. Dowódca załogi próbuje zorganizować pomoc z zewnątrz.

Corbario, szef 25 aragońskich zabijaków, którzy stanowiliby w nowoczesnej armii korpus wyborowych koman-

dosów, zobowiązuje się przeniknąć linie oblegających i odebrać zajętą przez Francuzów wschodnią wieżę, oraz zniszczyć maszyny oblężnicze. Pierścień otaczających wojsk jest jednak tak potężny, że Aragończycy są zmuszeni zaniechać akcji. Dowództwo obrony decyduje się na desperacką wycieczkę w nocy. Walka toczy się nad przepaścią, w której wielu znajduje śmierć. O świcie bój przenosi się aż pod mury twierdzy, na których stają obok rycerzy ich siostry i córki. Kontratak jest krwawo odparty.

Po nocy pełnej krzyku rannych, tratowanych i spadających w przepaść z murów Montsegur, rozlega się dźwięk rogu. Rajmund de Perella i Pierre Roger de Mirepoix jadą do obozu wrogów negocjować. Montsegur kapituluje po dziewięciu miesiącach oblężenia.

Zwycięzcy są tak wyczerpani, że przyjmują większość proponowanych warunków, które w efekcie okazują się korzystne. Obrońcy zatrzymują Montsegur jeszcze piętnaście dni (chodziło o umożliwienie obchodzenia święta albigensów wypadającego w połowie marca). Wybaczone żołdce błędy przeszłości, w tym nawet zbrodnie w Avignonet. Żołnierze wycofają się z bronią w ręku i dobytkiem, przejdą jednak przesłuchanie inkwizycji, ale tylko kary lekkie mogą być do nich stosowane. Inne osoby, znajdujące się w cytadeli, pozostaną wolne, jeśli wyrzekną się herezji, w przeciwnym wypadku czeka je stos. Twierdza oddana zostanie królowi Francji.

Tak więc po podpisaniu układu 2 marca 1244 roku zapanował w mieście upragniony pokój, piętnaście darowanych dni wolności przed śmiercią, piętnastodniowe pożegnanie tych, którzy zejżą w dolinę z wiosennym wiatrem, z tymi, których

strawi na górze płomień stosu. Jest rzeczą budzącą najwyższy szacunek, że w czasie rozejmu poprzedzającego oddanie twierdzy sześć kobiet i jedenastu mężczyzn przyjmuje wiarę katarów, co równało się wyborowi męczeńskiej śmierci (męczennicy religii niszczonej nie bywają kanonizowani).

16 marca 1244 roku do Montsegur wkraczają francuscy żołnierze, biskupi i inkwizytorzy. Rajmund de Perella, jeden z dowódców obrony, rozstaje się na zawsze ze swoją żoną i najmłodszą córką, które czeka ogień. Nie jest to zresztą jedyne pożegnanie rozdartych rodzin.

U podnóża góry, na miejscu, które nazywa się dziś Cramatchs (od *les cremats* — spaleni), żołnierze wznoszą potężny stos. O tej porze roku suchego drzewa jest mało, więc zamiast rusztowania, przetykanego gałęzmi, i pali, do których przywiązani bywali skazańcy, budują zwycięzcy palisadę otaczającą sporą warstwę chrustu. Do tej makabrycznej zagrody wpędzają zakutych albigensów. Źródła podają cyfrę dwustu osób — kobiet i mężczyzn. Palisadę podpala się z czterech stron. Rannych i chorych wrzuca się do środka. Żar jest tak wielki, że świadkowie muszą odejść od stosu. Śpiewy duchownych i krzyki umierających mieszają się ze sobą.

Nocą, kiedy na stosie żarzą się jeszcze ludzkie ciała, na sznurze, po prostopadłej południowej ścianie, wymyka się trzech albigensów, ukrytych przedtem w podziemiach Montsegur. Unoszą resztkę skarbów, święte księgi i świadectwo męczeństwa.

Ciężki, mdlący dym schodzi na doliny i rozwiewa się po historii.

Obrona Templariuszy

Wysoki Trybunale!

W tym procesie, toczącym się sześć i pół wieku, obrona nie ma łatwego zadania. Nie możemy raz jeszcze powołać oskarżycieli, świadków, a także oskarżonych, których ciała pochłonął ogień, a proch rozniosły wiatry. Z pozoru wszystko przemawia przeciwko nim. Oskarżyciel rzucił na stół, Wysoki Trybunale, stos dokumentów, z których nieuprzedzony czytelnik odtworzyć sobie może ponury zaiste obraz zbrodni i występku oskarżonych i znaleźć przekonywające dowody winy. Przekonywające, bo nie kto inny, tylko oni sami rzucają na siebie najcięższe oskarżenie. Naszym zadaniem będzie podważyć wiarygodność tych dokumentów i zachęcić was, Sędziowie, abyście czytali je niedosłownie, abyście zrozumieli tło, mechanizm i metody śledztwa. Dlatego będziemy musieli odwołać się do zdarzeń poprzedzających ów chłodny zmierzch, kiedy podpalono stos. Spłonęli na nim przywódcy Templariuszów: Jacques de Molay i Geoffroy de Charney. Czas i miejsce kaźni: 18 marca 1314 roku, mała wysepka na Sekwanie w obrębie Paryża. Jedyna łaska, jaką przyznano skazańcom: pozwolono im umierać z twarzą zwróconą ku białym wieżom Notre-Dame. Ostatnie słowa: „Ciała należą do króla Francji, ale dusze do Boga”.

Ostatnie słowa nie budzą zwykle entuzjazmu u rzeczoznawców. Historycy odmawiają im autentyczności. Ale ich wartość polega na tym, że są wytworem świadomości zbiorowej, a także próbą syntezy, definicją losu. Na początek, Wysoki Trybunale, proszę wziąć pod uwagę także to niepewne świadectwo.

Spróbujemy teraz w skrócie zrekonstruować dzieje zakonu Templariuszy.

W liczbie krzyżowców wyruszających na wyprawę do Ziemi Świętej w roku 1095 znajdował się niemłody szlachcic z Szampanii, o którym za chwilę będzie mowa. Wiemy, że wyprawa ta zakończyła się zdobyciem Jerozolimy w roku 1099 i utworzeniem królestwa. Ale tylko niewielu rycerzy zachodnich zostało w Palestynie. Większość wyczerpana waśniami, trudami wojny powróciła do domu. Los młodego Królestwa Jerozolimskiego, otoczonego morzem innowierców, stał pod znakiem zapytania. Ażeby utrzymać tę wyspę, należało nie tylko wzmocnić mury twierdz, ale stworzyć nowe społeczeństwo. Ta stara metoda kolonizatorów greckich i rzymskich miała swego propagatora w osobie kapelana Baldwina I, nazwiskiem Foucher de Chartres. Pisał on: „My, którzyśmy byli ludźmi Zachodu, staliśmy się ludźmi Wschodu... Ci, którzy mieszkali w Reims czy Chartres, stali się teraz obywatelami Tyru i Antiochii; zapomnieliśmy już, jakie jest miejsce naszego urodzenia, a wielu nie zna go. Jedni z nas posiadają w tym kraju służbę i domy, które będą przekazywali potomnym na zasadzie dziedziczenia. Inni poślubili kobietę, która nie jest ich rodaczką, ale pochodzi z Syrii czy Armenii, a nawet zdarza się, że jest Saracenką, która otrzymała łaskę chrztu. Jeden uprawia winnice, inny swe pola; mówią wprawdzie różnymi językami, ale zaczynają się już rozumieć; tych, którzy byli ubodzy w swoim kraju, uczynił Bóg bogatymi; tym, którzy nie mieli nawet folwarku, dał Bóg w posiadanie miasta. Po cóż więc mają wracać na Zachód, skoro tak dobrze jest na Wschodzie”? Tekst znamienity, nawet jeśli odrzucimy to, co jest w nim oficjalną propagandą. Nowa monarchia była bardziej demokratyczna, jeśli tak można powiedzieć, i bardziej republikańska niż wiele monarchii zachodnich. Władza królewska była ograniczona przez parlament, który składał się nie tylko z baronów, ale także z mieszczan. A miał on decydujący głos w wielu sprawach doniosłych, jak np. podatkowych. Wieśniacy byli wolni. Respektowano także swobodę religijną. W szeregu świątyń istniało *simultaneum* — zwyczaj odprawiania nabożeństw według wielu obrządków i wyznań. Tora, Koran i Ewangelia, na które przysięgano przed Trybunałami, współżyły z sobą po raz pierwszy chyba i nie tylko w praktyce sądowej. Oczywiście, obraz rzeczywisty zmieniał się zależnie od wydarzeń, napięć sił społecznych i daleki był od sielanki. Nie wolno jednak pominąć tego ważkiego eksperymentu stworzenia społeczeństwa wielorasowego i wielowyznaniowego.

Wróćmy do owego rycerza z Szampanii. Nazywał się Hugo de Payns, był, jak się rzekło, niemłody, ale bardzo dzielny i energiczny. Zamienił zielone wzgórza swego rodzinnego kraju na spiekła ziemię palestyńską nie dla korzyści materialnych, o których tak zachęcająco mówił wielebny kapelan Foucher. Z garstką towarzyszy założył zakon, którego celem była ochrona pielgrzymów przed bandytami i Saracenami, oraz strzeżenie cystern. Rodzaj zatem milicji drogowej. Król Baldwin I przeznaczył im domostwo na miejscu dawnej świątyni Salomona i stąd wywodzi się nazwa: Templariusze. Ślubowali czystość i ubóstwo, czego dowodem była jedna ze starych pieczęci, przedstawiająca dwu rycerzy jadących na jednym koniu. Jeśli wolno, Wysoki Trybunale, wybiec w

przyszłość, dopatrywano się w okresie śledztwa w owym rycerzu, jadącym z tyłu, szatana, złego inspiratora. Pomysłowość i wyobraźnia oszczerców jest, Wysoki Trybunale, zaiste niewyczerpana. Hugo de Payns wyjeżdża do Francji i Anglii, gdzie nowy Zakon spotyka się z entuzjastycznym przyjęciem zarówno świeckich, jak i duchownych. Sypie się istny deszcz beneficjów i darów. Książęta i baronowie wstępują w szeregi Zakonu. Sobór w Troyes ustala w roku 1128 regułę Templariuszy, których opiekunem duchownym staje się najwyższy autorytet moralny w Europie, św. Bernard. W jego słynnym liście *De laude nouae militiae ad Milites Templi* znajdujemy przeciwstawienie surowych i cnotliwych Templariuszy nowo wzbogaconym, próżnym jak kobiety i gnuśnym rycerzom Zachodu. „Niechętni są wszelkim przesadom, zarówno w jedzeniu, jak i ubraniu, a starają się tylko o rzeczy konieczne. Żyją razem, bez kobiet i dzieci... obelżywe słowa, zbędne czyny, śmiech niepohamowany, utyskiwanie i szemranie, jeśli są zauważone, nie pozostają u nich bez kary. Nienawidzą szachów i gry w kości, czują wstręt do polowań; nie znajdują żadnej przyjemności w nierozumnej pogoni za ptactwem, brzydzą się i unikają mimów, czarodziejów, zonglerów, lekkich piosenek i żartów. Włosy ucinają krótko i wiedzą z tradycji apostołów, że troska o fryzurę hańbi mężczyznę. Nie widziano ich nigdy, jak się czeszą, rzadko się myją, mają brody szorstkie, pełne kurzu, splamione od upału i trudu". W Jerozolimie zajmują wkrótce Templariusze dwa meczety, pod którymi znajdowały się potężne podziemia, przeznaczone na stajnie. W istocie ich warowne Templum było miastem w mieście. Życie panowało tam odrębne i nacechowane surowością i prostotą. Jedzono w wielkim refektarzu, którego ściany nie były ozdobione, w czasie posiłku milczano i każdy z rycerzy-mnichów pozostawiał część swego pożywienia dla biednych. Gdy umierał któryś z braci, jego porcje oddawano przez czternaście dni ubogiemu. Trzy razy w tygodniu nie jedzono mięsa, dwa razy w roku obowiązywał post zupełny. Dzień zaczynał się mszą, która odprawiana była na dwie godziny przed świtem. Potem każdy z rycerzy odwiedzał stajnię, swego konia i sprawdzał broń. O świcie znów słuchano mszy, a w ciągu dnia powtarzano dziesiątki nakazanych modlitw. Obiad, potem rodzaj apelu pod okiem mistrza. Nieszpory, modlitwy, kolacja i cisza aż do końca dnia. Reguła zawierała również kodeks karny. Za dziesięć przestępstw groziła kara wykluczenia z Zakonu, a nawet dożywotnie więzienie. Były to: symonia przy wstępowaniu do Zakonu, powtarzanie rozmów toczonej w kapitule, kradzież, ucieczka z pola bitwy, grabież, morderstwo chrześcijanina, sodomia, herezja (ten przepis, Wysoki Trybunale, warto zapamiętać), dalej kłamstwo i porzucenie Zakonu.

Pochwała mnicha z Clairvaux, św. Bernarda, uczyniła z Templariuszy — o, paradoksie historii — jednych z najpotężniejszych bankierów średniowiecza. W czasie II wyprawy krzyżowej Templariusze posiadają liczne dobra w całej niemal Europie i pielgrzymi udający się do Ziemi Świętej, aby uniknąć ryzyka, deponowali pieniądze w któryś z ich domów, po czym ekwiwalent otrzymywali w Jerozolimie. Dowodem potęgi finansowej Zakonu jest fakt, że wkrótce stają się wierzycielami nie tylko króla Jerozolimy, ale także monarchów Anglii i Francji. I to, Wysoki Trybunale, jak postaramy się wykazać, stało się główną przyczyną ich klęski.

Dochody Zakonu nie bogaciły jego członków. Istniał bowiem w regule surowy przepis, że jeśli po śmierci brata znaleziono przy nim pieniądze, miał być pochowany w nie poświęconej ziemi.

Templariusze, którzy z garstki mnichów-rycerzy przeobrazili się w potężną, wielotysięczną armię, mieli opinię doskonałych wojowników. Powołamy się, Wysoki Trybunale, na świadectwo Ludwika VII, który tak pisał do opata Sugeriusa:

„Nie wyobrażamy sobie zupełnie, jak byśmy mogli zdzierżyć w tym kraju (mowa o Ziemi Świętej) bez ich pomocy i obecności. Prosimy was przeto, abyście podwoili dla nich swoją sympatię, aby odczuli, że się za nimi wstawiamy". Potem jest jeszcze mowa o ogromnej sumie dwu tysięcy marek, pożyczonych królowi, i prośba, aby te pieniądze przez opata-regenta zostały zwrócone Zakonowi we Francji. Do pierwszej połowy XII wieku nie znajdujemy dokumentu, który wzmiankując o Templariuszach nie wystawiałby im pomnika rycerskich cnót i lojalności.

A potem? Jest rzeczą jasną, Wysoki Trybunale, że każdy organizm społeczny i polityczny ma swoje karty jasne i ciemniejsze. Ale oskarżyciel opuścił w swojej mowie wszystkie te fakty, które mogłyby świadczyć na korzyść oskarżonych. Pomiął cały bohaterski okres Zakonu, podkreślił natomiast wszystkie te momenty, które mówią o jego dekadencji, zeświecczeniu, porzuceniu ideałów, pysze i intrygach. Obrona daleka jest od ślepej gloryfikacji Templariuszy i nie będziemy polemizowali z oskarżycielem w tych punktach, gdzie dokumenty i źródła świadczą na niekorzyść Zakonu. Jednak wnosimy, aby nie brać faktów w izolacji, ale pilnie rozpatrywać tło polityczne i społeczne, na którym się one rozgrywały.

Dzieje Królestwa Jerozolimskiego należą do bardziej zagmatwanych i niejasnych okresów historii. Gdy studujemy tę epokę, mamy wrażenie, że pochylamy się nad wrzącym kotłem namiętności, intryg, żądzy sławy i zysków, wynaturzonych ambicji i skomplikowanych machinacji polityczno-dynastycznych. Templariusze, którzy stali się potęgą liczącą kilkanaście tysięcy zbrojnych, nie mogli stać z boku i przypatrywać się wydarzeniom, od których zależał nie tylko ich prestiż i dochody, jak mówił oskarżyciel, ale ich życie. Zmuszeni byli wmieszać się w wielką politykę. Ale dodajmy, Wysoki Trybunale, że nie brak ich było w żadnej decydującej bitwie, dzielili z krzyżowcami wszystkie nędze tej wielkiej, bo trwającej dwa wieki, batalii — niewolę, śmierć, długie oblężenia, marsze przez pustynie, rany i choroby. Krzyżowcy przychodzili i odchodzili, a błędy ich militarnych rajdów spadały na głowy tych, którzy jak Templariusze postanowili wytrwać do końca na skrawku zdobytej ziemi. Jest to, Wysoki Trybunale, niezbędny komentarz do zrozumienia spraw Zakonu i jego polityki.

W roku 1187 Saladyn odbiera Jerozolimę krzyżowcom. Odtąd przez długi okres królestwo jest bez stolicy. W dwa lata później rusza III wyprawa krzyżowa. Trójca wielkich suwerenów mogła odwrócić złą kartę, ale stało się inaczej. Fryderyk Rudobrodego wyeliminował z walki przypadek — śmierć w nartach rzeki. Ryszard Lwie Serce od początku rywalizuje z Filipem Augustem. Dowiedziawszy się, że król francuski płaci swym rycerzom trzy sztuki złota, Ryszard sprzedaje Cypr Templariuszom i ogłasza, że każdy, kto podąży za jego sztandarami, otrzyma cztery sztuki złota. Efekt: Filip August wycofuje się z wyprawy. Co gorsza, mimo interwencji Saladyna za pośrednictwem Zakonu (potem z podobnych faktów ukują zarzut, że Templariusze mieli dobre stosunki, a nawet spiskowali z muzułmanami), morduje dwa tysiące siedemset jeńców, co powoduje kontrmasakrę na jeńcach frankońskich. Mimo to Templariusze stanowią awangardę tej nieszczęsnej wyprawy, z której Ryszard wycofuje się nagle na wieść, że Jan bez Ziemi zagarnął jego tron. Opuszcza Palestynę, odziany w habit zakonu świątyni, i na ich statku.

W drugim dziesiątku XIII wieku niedobłą sytuację królestwa jerozolimskiego pogarsza jeszcze inwazja Mongołów. Papież Honoriusz III skłania cesarza niemieckiego Fryderyka II do małżeństwa z dziedziczką tronu jerozolimskiego Izabellą, córką Jana de Brienne. Cesarz chwytając zachłannie подарowane mu jabłko, zmusza króla do ucieczki, sam zaś wchodzi w układy z sultanem egipskim, ściągając na siebie ekskomunikę.

Dodajmy nawiasem, że tradycyjna polityka Templariuszy polegała na wręcz przeciwnych założeniach, a mianowicie: na utrzymaniu możliwie dobrych stosunków z sultanem Damaszku, co dawało niezłe rezultaty i było realizacją słusznej zasady wykorzystania sporów w obozie przeciwników. Na mocy cesarskich paktów udaje się odzyskać Jerozolimę, w której bezprawnie i samozwańczo Fryderyk ogłasza się królem. Stolica jest wreszcie w ręku chrześcijan — zdawałoby się — powód do dumy i radości. Ale okazuje się — układ cesarza z sultanem był tajny — że Jerozolima nie mogła być fortyfikowana ani broniona. Cała dzielnica Templariuszy, którzy od początku niechętni byli ekskomunikowanemu władcy, przypadła muzułmanom, którym w dodatku cesarz ofiarował to, czego nie miał, a mianowicie fortece Zakonu: Safet, Toron, Gazę, Darum, Krak i Montreal. Jeszcze nie koniec. Sam Fryderyk zajął zamek zakonny Chateau-Pelerin.

Trudno się dziwić Templariuszom, Wysoki Trybunale, że poniosła ich pasja. Dali znać cesarzowi, że jeśli nie wyniesie się z Palestyny, „zamkną go w takim miejscu, z którego już nie wyjdzie”. Zaalarmowany powstaniem gwelfów Fryderyk udaje się do Europy, pozostawiając władzę i pieczę nad królestwem wrogim Templariuszom, a znanym nam skądinąd dobrze rycerzom krzyżowym. Już zza opłotków rozpętuje oszczerczą kampanię przeciwko Zakonowi, który śmiało nie poddać się jego woli. Powtarza stary i wypróbowany zarzut, dyskredytujący Templariuszy w oczach chrześcijan — spiskują z innowiercami. Sam jednak z właściwym sobie cynizmem przyjmuje obyczaje wschodnie, pozostaje w dobrych stosunkach z sultanem Damaszku. Gości na swoim dworze ambasadorów sultana egipskiego, a nawet przedstawiciela izraelickiej sekty asasynów, którzy, według wszelkiego prawdopodobieństwa, za jego namową zabili podstępnie przeciwnika cesarza diuka Ludwika Bawarskiego.

Wreszcie wyprawa krzyżowa Ludwika IX w roku 1248. Można się było tym razem spodziewać, że zaistnieje harmonijna współpraca krzyżowców z rycerstwem miejscowym. Przemawiała za tym bezinteresowność dowódcy wyprawy, a także jego rozliczne i dobre stosunki z Templariuszami. Cóż, kiedy plany wojenne opracowane były w Europie z zupełnym pominięciem warunków lokalnych. Podjęto znów wbrew radom Templariuszy beznadziejną wyprawę przeciwko Egiptowi. Mimo opozycji Zakonu jego rycerze stanowią czoło armii. Dowodzi brat królewski Robert d'Artois. Nil po-

dzielił armię na dwie części. Wbrew perswazjom doświadczonych Templariuszy Robert nie czeka na resztę wojska i po błyskawicznie rozegranej zwycięskiej bitwie nad Turkami zapuszcza się w głąb kraju. Ale na wąskich uliczkach miasta Mansurah czeka na krzyżowców ze swoimi mamelukami emir Beybars. Pociski sypią się z dachów i zza barykad. Zamknięci w potrzasku krzyżowcy, naszpikowani strzałami jak jeże, ponoszą druzgocącą klęskę. Kontratak emira powoduje beznadziejną sytuację armii królewskiej, szkorbut, głód, pełne fosy trupów zmuszają Ludwika do złożenia broni. Potem niewola, z której schorowany dowódca wyprawy wykupiony zostaje za fantastyczną cenę pięciuset tysięcy funtów.

Zdając sobie doskonale sprawę z popełnionych i nie zawinionych przez nich błędów politycznych, Templariusze negocjują z Damaszkiem. Dowiedziawszy się o tym Ludwik IX podejmuje ostre środki dyscyplinarne, między innymi zdymisjonowanie Wielkiego Mistrza Zakonu i banicję tych, którzy próbowali zawrzeć układ bez jego wiedzy.

Wysoki Trybunał, te trzy wybrane, ale istotne epizody ilustrują chyba jasno stan permanentnego zagrożenia Templariuszy, rosnących nieporozumień, licznych upokorzeń i wciąż na nowo tkanej pajęczyny intryg, w których wikłali się coraz beznadziejniej.

Jedyną pociechą było to, że towarzyszy im zawsze łaska papieża, którzy w szeregu sporów skutecznie interweniowali na ich korzyść. W końcu jednak tracą i to oparcie.

Marszałek Templariuszy Etienne de Sissey zostaje w roku 1263 wezwany do Rzymu i pozbawiony swych funkcji. Jeśli wierzyć kronikarzowi Gerardowi de Montrealowi, chodziło tym razem o aferę miłosną, rywalizacja głośna i kompromitująca o względy jakiejś pięknej damy z Akry.

Ostatni akt dramatu rozpoczął się 5 kwietnia 1291 roku właśnie w tym mieście. Akra jest portem i broni się przez dwa i pół miesiąca. Sytuacja jest beznadziejna dla krzyżowców. Chociaż mogli opuścić łatwo twierdzę, jednak część mnichów-rycerzy wraz z Wielkim Mistrzem Zakonu Wilhelmem z Beaujeu pozostaje na straconej pozycji broniąc jej do końca. Akra tonie pod nawałem szturmujących. Królestwo krzyżowców przestaje istnieć.

Piero della Francesca

Jarosławowi Iwaszkiewiczowi

Tedy mówią przyjaciele: no, dobrze, byłeś tam, widziałeś dużo, podobał ci się i Duccio, i kolumny doryckie, witraże w Chartres i byki z Lascaux — ale powiedz, co wybrałeś dla siebie, jaki jest twój malarz, którego nie oddałbyś za żadnego innego. Pytanie wbrew pozorom sensowne, bo każda miłość, jeśli jest prawdziwa, powinna niszczyć poprzednią, porażać całego człowieka, tyranizować i żądać wyłączności. Więc zastanawiam się i odpowiadam: Piero della Francesca.

Pierwsze spotkanie: Londyn — National Gallery. Dzień pochmurny, na miasto schodzi dławiąca mgła. Tego dnia nie miałem w planie żadnego zwiedzania, ale trzeba się było gdzieś schronić przed inwazją dusznej wilgoci. Nie spodziewałem się ani w części tego wrażenia. Od pierwszej sali było dla mnie jasne, że londyńskie muzeum bije na głowę Luwr. Jeszcze nigdy w życiu nie udało mi się zobaczyć tylu arcydzieł na raz. Być może nie jest to najlepsza metoda oswojania ze sztuką. W programie koncertu obok Scarlatti, Bacha, Mozarta, dobrze umieścić, powiedzmy, Noskowskiego, nie dla przekory, ale dla nauki.

Najdłużej zatrzymałem się przy malarzu, którego nazwisko znane mi było wyłącznie z lektury. Obraz nazywa się *Narodzenie* i z miejsca atakuje niezwykłością kompozycji pełnej światła i poważnej radości. Miałem to samo wrażenie, jak wtedy, gdy po raz pierwszy zobaczyłem Van Eycka. Trudno określić ten rodzaj estetycznego porażenia. Obraz przykuwa do jednego, jedyne miejsce, nie można od niego odejść ani przybliżyć się jak do obrazów współczesnych, żeby powąchać farbę i podpatrzeć fakturę. Tło *Narodzenia* stanowi stajenka licha, a właściwie ceglany, walący się mur ze spadzistym, lekkim daszkiem. Na pierwszym planie, na wytartej jak stary dywanik murawie leży Nowo narodzony. Za nim chór, zwróconych twarzami do widza, pięciu aniołów, bosych, mocnych jak kolumny i bardzo ziemskich. Ich chłopskie twarze stanowią kontrast do prześwieconego jak u Baldovinetti oblicza Madonny, która klęczy po prawej stronie w niemej adoracji. Pałają się kruche świece jej pięknych rąk. W tle masywny tors byka, osioł, jeszcze dwóch, rzekłbyś, flamandzkich pasterzy i święty Józef zwrócony profilem do widza. Dwa pejzaże po bokach, jak okna, przez które leje się pienne światło. Mimo uszkodzeń kolory są czyste i dźwięczne jak na witrażu. Obraz malowany w ostatnich latach twórczości artysty jest, jak ładnie ktoś powiedział, wieczorną modlitwą Piera do dzieciństwa i świtu. Na przeciwległej ścianie *Chrzest Chrystusa*. Ta sama solenna architektoniczna powaga kompozycji, chociaż obraz jest wcześniejszy od *Narodzenia*, jedno z pierwszych ocalałych płócien Piera. Cieleśna solidność postaci kontrastuje z pejzażem lekkim, melodyjnym i czystym. Jest coś ostatecznego w położeniu liści na kartę nieba, chwila przemienia się w wieczność.

Mądra zasada Goethego: „*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*”

— tłumaczy się w dziedzinie malarstwa w ten

sposób: obrazy jako owoce światła należy oglądać pod słońcem ojczyzny artysty. Naprawdę nie wydaje się, aby Sassetta w najpiękniejszym amerykańskim muzeum był na swoim miejscu. Postanowiłem tedy pielgrzymować do Piero della Francesca, a że środki były skromne, musiałem zdać się na hazard i przygodę. Dlatego opis ten nie zgadza się z miłą uczynioną w piśmie chronologią.

Naprzód trafiłem do Perugii. W zielono-złotym umbryjskim pejzażu leży to posępne miasto, najbardziej chyba mroczne z miast włoskich, do dziś jeszcze skute murami. Jest zawieszona na wysokiej skale nad Tybrem i porównywano je do ręki olbrzyma. Miasto etruskie, rzymskie i gotyckie, napiętnowane historią okrutną i gwałtowną. Symbolizuje ją Palazzo dei Priori, potężny budynek o metalowych ozdobach i ścianie wygiętej jak sztaba w ogniu. Za placem, który zajmują dziś wytworne hotele, a przedtem stał tam zburzony pałac Baglionich, rozpoczyna się fantastyczny labirynt uliczek, schodów, pasażów, podziemi — architektoniczny odpowiednik niespokojnego ducha mieszkańców. „*Perugini sono angeli o demoni*” — mówił Aretino. W herbie miasta gryf o rozwartej paszczy i drapieżnych pazurach. W okresie świetności republika perugiańska dominowała nad Umbrią i terytorium jej broniło sto dwadzieścia zamków. Temperament jej mieszkańców reprezentuje najlepiej można rodzina Baglionich, z których niewielu umarło naturalną śmiercią. Byli mściwi, okrutni i organizowali z artystyczną finezją w czasie pięknych, letnich nocy kunsztowne masakry swoich wrogów. Pierwsze „obrazy” szkoły perugiańskiej to sztandary wojskowe. Kościoły mają tu charakter bastionów, a piękna fontanna Giovanniego Pisana nie tyle miała być przedmiotem estetycznej kontemplacji, ile zbiornikiem wody dla obrońców w czasie licznych oblężeń. Po długotrwałych walkach wewnętrznych miasto popadło we władzę papieża. Aby je ostatecznie

ujarżmić, zbudowali oni tutaj cytadelę „*ad coercendam Peru-sinorum audaciam*”.

Rano jadłem śniadanie w małym, pełnym piwnicznego chłodu bistro. Naprzeciw mnie siedział siwy mężczyzna o zarośniętej twarzy, wąskich oczach i posturze emerytowanego boksera. Przypominał mi Hemingwaya znanego z fotografii. Ale okazało się (powiedział mi o tym z dumą właściciel lokalu), że jest to Ezra Pound. Właściwy człowiek na właściwym miejscu. Ten gwałtownik czułby się znakomicie w towarzystwie Baglionich.

W połowie XV wieku Piero della Francesca, artysta w tym okresie dojrzały i podobnie jak jego koledzy „wędrowny sztukmistrz”, udaje się do Rzymu, gdzie malował w pokojach Piusa II freski, które, niestety, uległy zniszczeniu. W drodze na dwór papieski zatrzymał się był w Perugii.

Miejscowa pinakoteka posiada jego poliptyk. *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych*.

Uderzające jest tło. Złote tło w pełni Quattrocenta! Zagadkę wyjaśnia kontrakt z klasztorem św. Antoniego. Po prostu bracia, dla których Piero malował obraz, mieli gust konserwatywny i życzyli sobie, aby święci stali nie w pejzażu, ale w abstrakcyjnej rajskiej glorii. Nie jest to pewno najlepszy obraz Piera, ma jednak charakterystyczną dla artysty dosadność w traktowaniu postaci o solidnych głowach i ramionach jak korony drzew.

Ale zupełnie uderzająca jest predella tego poliptyku, przedstawiająca świętego Franciszka, otrzymującego stygmaty. Renesansowy mistrz nawiązuje tu bezpośrednio do tradycji Giotta. Dwie postacie mnichów w pustynnym pejzażu na spękanej ziemi przetartej popiołem, nad nimi bizantyjski ptak — Chrystus.

W połowie drogi między Perugią a Florencją Arezzo. Miasto przywarte do wzgórza z kamienną czapą cytadeli. Tu urodził się syn florenckiego uchodźcy, Petrarca, który po latach odkrył ojczyznę wygnańców — filozofię, a także Aretino, „którego język ranił żyjących i zmarłych i tylko o Bogu nie mówił źle, tłumacząc się tym, że go nie zna”.

Kościół św. Franciszka jest ciemny i surowy. Trzeba przejść przez całą ogromną sień mroku, aby dotrzeć do chóru i jednego z największych cudów malarstwa wszystkich czasów. Cykl czternastu fresków, *Legenda Krzyża*, malował Piero między rokiem 1452 a 1466, a zatem w okresie swej pełnej dojrzałości. Temat zaczerpnięty jest z apokryficznej ewangelii Nikodema i ze *Złotej legendy* Jakuba de Voragine. Postarajmy się (przedsięwzięcie beznadziejne) opisać fresk.

Śmierć Adama. Drzewo krzyża, zgodnie z legendą, wyrosło z ziarna złożonego pod językiem umierającego Ojca Rodzaju. Nagi Adam kona w ramionach starej Ewy. Postacie starców u Piera nie mają nic wspólnego z tą ruiną człowieka, jaką lubił malować Rembrandt. Są pełne patosu i mądrości umierających zwierząt. Ewa prosi Seta, aby poszedł do raju i przyniósł oliwę, która uzdrowi Adama. Po lewej stronie fresku przed bramą raju Set rozmawia z aniołem. W środku, pod drzewem rozpaczliwie nagim, leży wyciągnięty sztywno Adam, któremu Set wkłada w usta ziarno. Kilka postaci pochyla głowę nad zmarłym. Kobieta rozpostarłszy ramiona bezgłośnie krzyczy, a w jej okrzyku nie ma przerażenia, jest tylko proroctwo. Cała scena jest patetyczna, prosta i helleńska, jakby wersety Starego Testamentu pisane przez Ajschylosa.

Odwiedziny królowej Saby u Salomona. Średniowieczna opowieść mówi, że drzewo krzyża dotrwało do czasów Salomona. Król kazał je ściąć i użyć do budowy mostu nad źródłem Siloe. W tym właśnie miejscu królowa Saba tknięta wizją pada na kolana, otoczona zdumionymi dworakami. Jest to cały ogród kobiecej urody. Piero jak tylko największy z największych tworzył człowieka. Rysy jego postaci można nieomylnie rozpoznać i zapamiętać na zawsze, jak niepodobna pomylić kobiety Botticellego z kobietą jakiegokolwiek innego mistrza. Modelki Piera mają owalne głowy, osadzone na długich, ciepłych szyjach, i pełne, mocno zarysowane ramiona. Kształt głowy podkreślony jest przez mocno do czaszki przylegające włosy. Twarze są nagie, całe oddane spojrzeniu, rysy napięte i skupione. Oczy o migdałowych powiekach nigdy niemal nie spotykają się ze spojrzeniem widza. To jedna z charakterystycznych cech malarstwa Piera, który stroni od taniej psychologii, czyniącej z malarstwa teatr gestów i grymasów. Jeśli już chce wyrazić dramat (jak np. tutaj, bo królowa Saba jest samotna w swoim mistycznym doznaniu), to otacza swoją bohaterkę grupą zdziwionych dziewcząt i dla większego kontrastu dodaje jeszcze

stojące pod drzewem konie i dwu giermków, prostych, zgrabnych chłopców, którzy nad cuda przekładają końskie kopyta i sierść. Pora jest taka jak w wielu innych obrazach Piera: nieokreślona, może różowo-błękitny świt, a może południe.

Scena przedłuża się, mistrz kontynuuje swoją opowieść zachowując jedność perspektywy, jakby umowną jedność miejsca w klasycznym teatrze. Pod korynckim portykiem, malowanym z precyzją

architekta, odbywa się teraz spotkanie królowej Saby z Salomonem. Dwa światy — żeński dwór królowej, kolorowy i bardzo teatralny, oraz dygnitarze Salomona, studium surowej politycznej mądrości i powagi. Renesansowe bogactwo ubiorów, ale bez pisanellowskich ornamentów i szczegółów. Dostojnicy Salomona stoją mocno na kamiennej posadzce, a ich wydłużone, widziane z profilu stopy przywodzą na myśl malowidła egipskie.

W wyniku wizyty most zostaje rozebrany. To jest tematem następnej sceny, w której trzech robotników dźwiga ciężki blok drewna. Jest to jakby antycypacja drogi Chrystusa na Golgotę. Ten jednak fragment jest przyciężki i, z wyjątkiem może centralnej postaci, malowany naiwnie, więc historycy domyślają się w tym ręki uczniów Piera.

Zwiastowanie wkomponowane jest w precyzyjną albertiańską architekturę o świetnie wyważonych masach i nieomyślnej perspektywie. Surowość marmurów harmonizuje z surowym tonem relacji. Masywny Bóg Ojciec w chmurze, Anioł po lewej stronie i Maria, renesansowa, spokojna, rzeźbiarska. *Sen Konstantyna*. Piero opuszcza teraz kamienne portyki i maluje złotobrazowe wnętrza namiotu Konstantyna, jeden z pierwszych, świadomych światłocieniowych nokturnów w sztuce włoskiej. Blask pochodni modeluje łagodnie dwu strażników, na pierwszym planie postać siedzącego dworzanina i uśpionego cesarza.

Zwycięstwo Konstantyna przywodzi na myśl Uccella i Velazqueza zarazem, z tym zastrzeżeniem, że Piero prowadzi swój temat z antyczną prostotą i wzniosłością. Nawet chaos kawalkady jest u niego zorganizowany. Znając znakomicie zasadę skrótu nigdy nie wykorzystuje go dla ekspresji, nigdy nie rozbija harmonii płaszczyzn. Uniesione pionowo lance podpierają zaranne niebo, pejzaż ocieka światłem.

Tortura Hebrajczyka — idzie o człowieka imieniem Judasz, który znał miejsce, gdzie ukryte było drewno krzyża; ponieważ nie chciał wydać tajemnicy, na rozkaz matki cesarza, Heleny, został wrzucony do wyschłej studni. Scena przedstawia moment, w którym dwu ludzi cesarskich za pomocą bloku i liny zawieszonych na trójkątnym rusztowaniu wyciąga skruszonego Judasza. Sene-szal Bonifacy mocno uchwycił go za włosy. Temat sugeruje studium okrucieństwa, a tymczasem Piero mówi o tym rzeczowym i obojętnym językiem. Twarze osób dramatu są nieporuszone i pozbawione emocji. Jeśli jest coś przerażającego w tej scenie, to owo trójkątne rusztowanie z blokiem i liną, do której przywiązany jest skazaniec. Jeszcze raz geometria pochłonęła pasję.

Znalezienie i dowód prawdziwości krzyża. Fresk dzieli się na dwie części, które pozostają ze sobą w nierozzerwalnym związku tematycznym i kompozycyjnym. Scena pierwsza to wydobycie trzech krzyży przez robotników, którym przygląda się matka Konstantyna. W dali, w siodle doliny, średniowieczne miasto pełne wież, spadzistych dachów, murów różowych i żółtych. W scenie drugiej półnagi człowiek z martwych powstaje, dotknięty krzyżem. Matka cesarza i jej dworki adorują scenę. Architektura stanowiąca tło jest jakby komentarzem przedstawionego wydarzenia. Nie jest to jak poprzednio średniowieczne miasto-zjawia, ale harmonia marmurowych trójkątów, kwadratów i kół, renesansowa dojrzała mądrość. Architektura gra tu rolę ostatecznej, racjonalnej weryfikacji cudu. Trzysta lat po znalezieniu krzyża król Persów Chozroes zagarnia Jerozolimę wraz z najcenniejszą relikwią chrześcijaństwa. Cesarz Herakliusz zadaje mu klęskę. Bitwa opowiedziana jest z rozmachem. Skłębiona masa ludzi, koni i wojennych narzędzi na pozór tylko przypomina słynne batalie Uccella. To, co uderza widza, to ogromny spokój emanujący z fresków Piera. Eitwy Uccella są głośne. Miedziane jego konie tłuką zadami, wrzask masakry i tętent leci aż pod blachę nieba i ciężko pada na ziemię. U Piera gesty są jakby zwolnione, solenne. Narracja jest po epicku beznamietna, a mordowani i mordujący spełniają swój krwawy obrządek z powagą drwali wycinających las. Niebo nad głowami walczących jest przejrzyste. Rozwiane na wietrze sztandary „pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami, jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki”.

Wreszcie zwycięski Herakliusz, na czele uroczystej procesji, bosonóż niesie krzyż do Jerozolimy. Świta cesarska składa się z duchownych armeńskich i greckich o kolorowych dziwnych w formie nakryciach głowy. Historycy sztuki zastanawiają się, gdzie to Piero mógł podpatrzeć podobne fantazyjne kostiumy. Być może jednak, że zaważył tu wzgląd czysto kompozycyjny. Zgodnie ze swym gustem do monumentalności, Piero wieńczy głowy swych bohaterów jak architekt kapitale kolumn. Marsz Herakliusza, finał złotej legendy, brzmi dostojnie i czysto.

Arcydzieło Piera uszkodziła poważnie wilgoć i nieumiejętni konserwatorzy. Kolory są przygaszone, jakby przetarte mąką, a poza tym fatalne oświetlenie chóru nie pozwala w pełni kontemlować fresków. Ale gdyby ocalała jedna tylko postać tej legendy, jedno drzewo, kawałek nieba, można by z

tych ułomków jak z fragmentów świątyni greckiej rekonstruować całość.

Szukając klucza do tajemnicy Piera zauważono, że był to jeden z najbardziej bezosobowych, ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów. Berenson porównuje go do anonimowego rzeźbiarza Partenonu i Velazqueza. Potęgą tej sztuki bierze się stąd, że w postaciach ludzkich dzieje się patetyczny dramat półbogów, herosów i gigantów. Nieobecność ekspresji psychologicznej pozwala odbierać lepiej walory czysto artystyczne, tkwiące w formie, w ruchu brył i światła. „Wyraz twarzy jest rzeczą tak niepotrzebną i często do tego stopnia żenującą, że wolę często statwę bez głowy” — wyznaje Berenson. Podobnie Malraux, który wita w twórcy *Legandy Krzyża* wynalazcę obojętności jako dominującego wyrazu jego postaci: „Jego rzeźbiarski tłum ożywia się tylko w czasie sakralnego tańca... co jest zasadą współczesnej wrażliwości żądającej, aby ekspresja malarza pochodziła z samego malarstwa, a nie z postaci, które przedstawia”.

Nad walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością zbudował Piero delia Francesca *lucidus ordo*, wieczysty porządek światła i równowagi.

Myślałem, że można sobie darować Monterchi, malutką miejscowość położoną o dwadzieścia pięć kilometrów od Arezzo — taki kamienny stawek zarośnięty rzęsą błękitu i cyprysów. Zachęcił mnie jednak list przyjaciela. Pisał: „Cmentarz i kaplica w Monterchi leżą na wzgórku, nieco z boku drogi, ze sto metrów od wioski, w której pojawienie się obcego samochodu wywołuje niejaką sensację. Podjeżdża się oliwkową aleją wśród winnic. Kaplica i domek opiekuna cmentarza stoją w jednym rzędzie z kostnicami i, dzięki bujnej winorośli dokoła, mają wygląd sielankowy. Dziewczeta i matki z dziećmi przychodzą tu na swoje wieczorne spacerki”.

Z zewnątrz kaplica jest żółta, w środku wa-piennio-biała, może barokowa, ale w gruncie rzeczy pozbawiona jakiegokolwiek stylu. Jest bardzo mała, mensa ołtarza mieści się w niszy, a w środku jest ledwo miejsce na trumnę i parę osób. Ściany są gołe, jedyną ozdobą jest właśnie obraz — przeniesiony w ramy fresk mocno zniszczony po bokach i u dołu. W wędrówce przez stulecia aniołowie z fresku pogubili sandały i jakiś niezdarne konserwator musiał je dorabiać.

Jest to na pewno jedna z najbardziej prowokujących Madonn, jakie kiedykolwiek artysta odważył się malować. Ludzka, pastoralna i cielesna. Włosy opięte mocno na czaszce odsłaniają duże uszy. Ma zmysłową szyję i pełne ramiona. Nos prosty, usta nabrzmiałe i zacięte, powieki opuszczone, mocno naciągnięte na czarne źrenice patrzące w głąb ciała. Prosta suknia z wysokim stanem rozcięta jest od piersi aż do kolan. Lewą

rękę opiera o biodro, gestem wiejskiej družki, prawą dotyka brzucha, ale bez żadnej wulgarności, tak jak się dotyka tajemnicy. Dla chłopów z Monterchi namalował Piero to, co przez wieki będzie wzruszającym sekretem wszystkich matek. Dwa anioły po boku energicznym ruchem odsłaniają draperie jak kurtynę.

Szczęśliwym trafem Piero nie urodził się ani we Florencji, ani w Rzymie, ale w malutkim Borgo San Sepolcro. Z dala od tumultów historii, wśród cichych pól i łagodnych drzew. Mistrz często i chętnie powracał ze świata do rodzinnego miasta, piastował miejskie urzędy i tu właśnie umarł.

Dwa dzieła swego największego syna przechowuje Palazzo Municipale. Poliptyk *Madonna Miłosierna*, którą Focillon uważa za pierwsze samodzielne dzieło Piera. Górna część przedstawia ukrzyżowanie. Chrystus malowany jest patetycznie i surowo, ale dwie postacie stojące u stóp krzyża, Madonna i święty Jan, pełne są niespotykanej w późniejszych dziełach Francesca ekspresji. Gest ich ramion, ich rozwarte palce, wyrażają gwałtowną rozpacz, jakby Piero nie wypracował jeszcze jemu tylko właściwej poetyki powściągliwości i milczenia. Za to główny obraz — Madonna osłaniająca płaszczem wiernych, ma już załążki przyszłego stylu. Postać centralna jest wysoka, potężna i bezosobowa jak żywioł. Jej szarozielony płaszcz spływa na głowy klęczących wiernych jak ciepły deszcz.

Zmartwychwstanie malował Piero pewną ręką czterdziestoletniego mężczyzny. Figura Chrystusa stoi mocno na tle melancholijnego toskańskiego pejzażu. Jest to postać zwycięzcy. W prawej ręce trzyma krzepko porzecz. Lewą uchwycił całun

jak senatorską togę. Ma mądrą, dziką twarz o przepaścistych oczach Dionizosa. Lewą nogę wsparł na krawędzi grobowca, tak jak przygniata się szyję pokonanego w pojedynku. Na pierwszym planie czterech rzymskich strażników porażonych snem. Kontrast tych dwóch stanów — nagłego przebudzenia i ciężkiego letargu ludzi zmienionych w przedmioty — jest uderzający. Światło akcentuje niebo i Chrystusa; strażnicy, pejzaż w tle napełnieni są cieniem. Chociaż cała grupa jest pozornie statyczna, Piero genialnie, jak fizyk, zademonstrował problem bezładu i ruchu, żywej energii

i drętwoty, cały dramat życia i śmierci wyrażonej miarami bezwładności.

Ktoś porównał Urbino do wielkiej damy siedzącej na czarnym tronie, okrytej zielonym płaszczem. Owa dama to pałac dominujący nad małym miastem, tak jak nad jego historią dominowali właściciele pałacu, książęta Montefeltro.

Na początku byli to rycerze rozbójnicy i Dante, najwyższy autorytet w sprawach ostatecznych, umieszcza jednego z nich, Guida, w piekielnym kręgu, gdzie jęczą siewcy waśni. Z czasem jednak temperamenty uspokoiły się i charaktery wysubtelniały. Federico, który objął panowanie w 1444 roku, był wzorem generała humanisty. Jeśli podejmował wojny, jak np. z awanturniczym Małatestą z Rimini, mordercą dwu żon, którego Piero przedstawił w nabożnej pozie klęczącego przed świętym Zygmuntem — to robił to z wyraźną niechęcią do krwawych widowisk. Był w tym samym stopniu dzielny, co rozważny i dzięki kondotierskiej służbie u Sforzów, Aragończyków i papieża potroił swoje posiadłości. Chętnie przechadzał się po stolicy księstwa w czerwonych prostych szatach sam, bez eskorty (już wówczas znany był ów chwyt propagandowy) i rozmawiał ze swymi poddanymi jak człowiek z człowiekiem. Wprawdzie poddani w czasie tych przyjacielskich pogawędek klękali przed nim i całowali go w rękę, ale jak na owe czasy Federico uchodził za władcę naprawdę liberalnego.

Dwór jego, w którym panowała wyjątkowa w tej epoce *sanitas* obyczajów, był oazą humanistów i Castiglione wziął go za model dla swego *Dworzanina*. Książę kolekcjonował antyki, artystów i uczonych. Bywali na jego dworze, pracowali tam lub co najmniej pozostawali w ścisłych związkach tacy ludzie, jak Alberti, najsłynniejszy architekt tych czasów, rzeźbiarz Rossellino Rossellini, mistrzowie Joos van Gent, Piero, Melozzo da Forlì. Zachował się portret księcia, malowany przez tego artystę. Federico siedzi w swojej bibliotece w pełnej zbroi (ale to żelastwo jest tutaj tylko dekoracją potęgi) i trzyma opartą o pulpit ogromną księgę. Bo też książę Urbino był bibliofilem najwyższej miary. Po bitwie pod Volterrá zażądał jako łupu nie koni, nie złota, ale Biblii po hebrajsku. Jego księgozbiór był na pewno bogatszy niż zbrojownia i zawierał rzadkie rękopisy teologów i humanistów.

Mówimy tyle o Fryderyku da Montefeltro, ponieważ przez długie lata był on przyjacielem i protektorem Piera delia Francesca, co stanowi ważny tytuł do jego pośmiertnej sławy. Być może, że nasz artysta spędził tu najszcześniejsze lata swego życia. Vasari, ważne źródło dla zrozumienia, ile arcydzieł zaginęło — podaje, że mistrz malował w Urbino szereg małych w formacie obrazów, które podobały się bardzo księciu, ale zaginęły, niestety, w czasie wojen, jakie przeszły nad krajem.

Nie w Urbino, ale we Florencji, w Galerii Uffizi, przechowuje się dyptyk Piera, przedstawiający Fryderyka i jego żonę Battistę Sforze. Kontrast tych dwóch postaci jest uderzający. Battista ma twarz woskową, bez kropli krwi (stąd domysły, że obraz malowany był po śmierci księżnej). Za to ogorzała twarz księcia bije energią. Profil jest sępi, głowa osadzona na lwim karku i potężnym korpusie. Czerwone nakrycie głowy i takąż szata, kruczoczarne gęste włosy. Popiersie księcia Montefeltro wznosi się jak samotna skała na tle fantastycznego, dalekiego i bardzo delikatnie malowanego pejzażu. Żeby przebyć dystans między postacią a krajobrazem, spojrzenie musi runąć w przepaść bez żadnych pośrednich planów, bez żadnej ciągłości przestrzeni i perspektywy. Z niewypowiedzianie lekkiego nieba spada na pierwszy plan postać księcia jak gorący meteor.

Dwie sceny alegoryczne na odwrocie portretów pełne są dworskiej poezji. Są to ulubione w malarstwie renesansowym triumfalne pochody. Wóz księżnej, otoczonej czterema cnotami teologicznymi, zaprzężony jest w dwa jednorożce. Pejzaż szary, ziemisty i zgaszony rozjaśnia się dopiero na granicy nieskończonego widnokągu. Aluzja do śmierci, zapewne.

Triumfalny wóz księcia ciągną białe rumaki. Fryderykowi towarzyszą Sprawiedliwość, Siła i Umiarkowanie. Fantastyczny górski widok pełen jest światła. Niebieska zorza powtarza się w lustrze wody. Inskrypcja tej alegorii głosi:

Clarus insigni vehitur triumpho Quem parem summis ducibus perhennis Famę virtutum celebrat decenter Sceptra tenentem.

Galeria w Urbino posiada dwa arcydzieła Francesca, pochodzące z dwóch różnych epok jego życia. Pierwsze to Madonna z dwoma aniołami, zwana *Sinigalia* od kościoła, w którym przedtem się znajdowała, uważana jest mimo braku dokumentów za jedno z ostatnich dzieł mistrza. Niektórzy dopatrują się w nim oznak starczej dekadencji. Trudno zgodzić się z tym sądem. Wypada raczej przytaknąć tym, którzy widzą w dziele próbę odnowienia stylu.

Nowe światło przyszło z północy. W żadnym innym obrazie nie można lepiej obserwować dramatycznego starcia wyobraźni włoskiego mistrza z potężną siłą Van Eycka, któremu zresztą ulegał i w

młodości. Te wpływologiczne podejrzenia potwierdza niespotykana w innych dziełach Piera pasja szczegółu. Ręce aniołów, Madonny i Dziecka malowane są z iście flamandzkim umiłowaniem detalu. Cała prostota i statyczna scena dzieje się we wnętrzu. Nie jest to renesansowa architektura jak we freskach z Arezzo, ale — rzecz niebywała u Piera — wewnątrz intymne, fragment szaronie-bieskiej komnaty z otwartym po prawej stronie korytarzem. Perspektywa korytarza nie jest doprowadzona do końca, urywa się ukośną ścianą posiadającą okna, z których pada blask niepotrzebny do oświetlenia postaci stojących na pierwszym planie. Jest to etiuda na temat światłocienia. Układ postaci jest zwięzły i monumentalny. Madonna ma pospolitą twarz piastunki, kar-micielki królów. Mały Jezus wznosił rękę władczym gestem i patrzy przed siebie mądrym, surowym spojrzeniem. Jest to jakby pomniejszona postać przyszłego cezara, świadomego swej potęgi i losu.

Drugi obraz to *Biczowanie*, zaskakujący widza zupełną oryginalnością w potraktowaniu tematu i absolutną harmonią kompozycji. Dokonana została tutaj synteza malarstwa i architektury, jakiej darmo by szukać w malarstwie europejskim. Powtarzaliśmy wiele razy słowo monumentalność, znaczenie architektury w malarstwie Piera. Pora teraz tym sprawom przyjrzeć się z bliska. Jest to zresztą zagadnienie wybiegające poza epokę, bo w zaniku zmysłu architektury — najwyższej sztuki organizującej to, co widzialne — tkwi dramat współczesnego malarstwa.

Człowiekiem, który wywarł na Piera wpływ donioślejszy niż wszyscy żyjący i zmarli malarze (Domenico Veneziano, Sassetta, Van Eyck, współcześni perspektywiści: Uccello i Masaccio), był architekt Leon Baptysta Alberti.

Urodzony około roku 1400, pochodził ze znakomitego rodu florenckiego, wygnanego z rodzinnego miasta. Pojęcie o znaczeniu Albertich da się wyrazić cyfrą, a mianowicie bardzo wysoką nagrodą za zabicie członka tej rodziny, wyznaczoną przez zwycięskich i mściwych Albizzich. Leon Baptysta odbył iście renesansowe studia w Bolonii, i to w warunkach studenckiej nędzy, gdyż umarł był w tym czasie jego ojciec. Doktoryzował się z prawa, ale uczył się także greki, matematyki, muzyki i architektury. Studia uzupełniły podróże, które odbywał jako człowiek związany z papieżem.

Fortuna dla niego była zmienna, a los uśmiechnął się dopiero wtedy, gdy jego przyjaciel humanista Tomasz z Sarzany został papieżem Mikołajem V. Alberti ceniony był zarówno dla urody, jak i zalet intelektualnych, stanowił renesansowy wzór atlety i encyklopedysty, „mąż świetnego urnysłu, bystrego sądu i gruntownej wiedzy”. Angelo Poliziano tak go przedstawia Lorenzowi Mediciemu: „Nie były temu człowiekowi nie znane ani najstarsze księgi, ani najbardziej osobliwe umiejętności. Mógłbyś się zastanowić, czy bardziej był uzdolniony w kierunku wymowy czy poezji. Czy styl jego ma więcej powagi czy wytworności. Tak dokładnie zbadał pozostałości antycznych budowli, że sposób budowania starożytny poznał całkowicie i jako wzór pokazał; wymyślił nie tylko maszyny i automaty, ale także wiele pięknych budynków, prócz tego uważany był za świetnego malarza i rzeźbiarza”. Koniec jego życia (umarł w roku 1472) opromienia sława. Porównywano go do Sokratesa. Przyjaźnił się z takimi możnymi jak Gon-zagowie i Medyceusze.

Pozostawił po sobie blisko pięćdziesiąt dzieł, opracowań, traktatów, dialogów i rozprawek moralnych, nie licząc listów i apokryfów. Sławę swoją u potomnych zawdzięcza rzeczom o rzeźbie, malarstwie i architekturze. Jego główny traktat *De re aedificatoria* nie jest wcale podręcznikiem dla inżynierów (choćby w tym stopniu, co traktat Wi-truwiusza), ale pełną erudycji i uroku książką dla mecenasów sztuki i humanistów. Mimo klasycznego układu treści, rzeczy fachowe mieszają się z anegdotą i sprawami pozornie nieważnymi. Jest tam i o fundamentach, i o tym, jaka okolica jest bardziej, a jaka mniej właściwa do wznoszenia budynku, o sposobie murowania, o kławkach, kołach, osiach, dźwigach, kilofach i „o tym, jak wytrzebić i wytepić węże, komary, pluskwy, muchy, myszy, pchły, mole i tym podobne uprzykrzone nocne gady”. Dziełem, które wywarło bezpośredni wpływ na Piera, był traktat Albertiego o malar-

stwie z roku 1434. Autor zastrzega się na wstępie, że nie będzie opowiadał historyjek o malarzach, ale postara się zbudować *ab ovo* sztukę malarską.

Według rozpowszechnionego poglądu na Renesans twierdzi się, że artyści tego okresu ograniczali się do naśladowania starożytnych i natury. Pisma Albertiego dowodzą, że sprawa nie przedstawiała się tak prosto, jak podają encyklopedie i podręczniki. Mówi on, że artysta jest w większym stopniu nawet niż filozof budowniczym świata. Wychwytuje oczywiście z natury pewne *zależności*, proporcje i prawa, ale dochodzi do nich nie na drodze matematycznej spekulacji, ale widzenia. „To, czego nie można uchwycić wzrokiem, nie interesuje wcale malarza”. Obraz powstający w oku jest kombinacją promieni, które jak nici idą od przedmiotu do widza konstruując piramidę. Malarstwo to cięcie owej

wizualnej piramidy.

Wynika z tego ściśle określony łańcuch operacji, oparty na logice widzenia. A więc najpierw należy ustalić miejsce, jakie zajmuje przedmiot w przestrzeni. Dalej opisać go linearnym konturem. Potem dostrzega się szereg powierzchni przedmiotów, które trzeba z sobą zharmonizować i to nazywa się sztuką kompozycji za pomocą koloru.

Różnice między kolorami wynikają z różnic oświetlenia. Przed Albertim malarz grał kolorem (renesansowi teoretycy sarkali często na chaos chromatyczny średniowiecza), po nim — światłem. Akcent położony na kolor powoduje, że forma nie może być określona ostrym konturem. Doskonale tę lekcję rozumiał Piero i swoiście ją rozwinął. Uwaga malarza skupia się nie na granicach przedmiotu, ale na jego wnętrzu. Akt Seta czy głowa królowej Saby obwiedzione są świetlistą otoczką jak brzegi obłoków. Ten jasny kontur jest praktycznym zastosowaniem teorii Albertiego.

Kompozycja jest metodą, dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się w obrazie na całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się z sobą powierzchnie jak ściany diamentu. Bez geometrycznego chłodu wszelako. Venturi słusznie zauważył, że kompozycja Piera, jego formy mają geometryczną aspirację, jednak zatrzymują się przed Platońskim rajem stożków, kul, sześciątów. Jest on — jeśli wolno użyć tego anachronizmu — podobny do malarza przedmiotowego, który przeszedł szkołę ku-bizmu.

Alberti sporo miejsca poświęca malarstwu narracyjnemu, ale zastrzega się, że obraz powinien działać sam przez się i czarować widza niezależnie od tego, czy rozumie on opowiadaną historię. Emocja ma wyzwalać się z dzieła nie przy pomocy grymasów, ale ruchu ciał, czyli form. Przestrzega przed zbytnim tumultem, przeladowaniem i szczegółami. Z przestrogi tej wysnuł Piero dwa prawa, które rządzą jego najznakomitszymi kompozycjami: zasadę współgrającego tła i prawo spokoju.

W najlepszych jego obrazach (*Narodziny*, *Portret księcia Urbino*, *Chrzest*, *Zwycięstwo Konstan-tyna*) dalekie, przepaściste tło jest tak znaczące i wymowne, jak figury. Kontrast masywnych postaci, widzianych zwykle od dołu, i delikatnego pejzażu podkreśla i zaostrza dramat człowieka w przestrzeni. Krajobrazy są zwykle bezładne, zamieszkałe tylko przez elementy, wodę, ziemię i światło. Ciche skandowanie powietrza i wielkich

planów jest jak chór, na tle którego milczą postacie dramatów Piera.

Prawo spokoju nie polega tylko na architektonicznym wyważeniu bryły. Jest to zasada wewnętrznego ładu. Piero rozumiał, że nadmiar ruchu i ekspresji rozbija nie tylko przestrzeń malarską, ale skraca czas obrazu do jednorazowej sceny, błysku istnienia. Stoicy bohaterowie jego opowieści są skupieni i beznamiętni, nieporuszone liście drzew, kolor pierwszego ziemskiego poranku, pora, której nie wybije żaden zegar, nadają tworzonym przez Piera rzeczom ontologiczną niezniszczalność.

Wróćmy do *Biczowania*; jest to dzieło najbardziej albertiańskie w twórczości Piera. Wszystkie nici kompozycji są chłodne, rozważne i napięte. Każda z postaci stoi w rozumnie budowanej przestrzeni jak bryła lodu. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że demon perspektywy panuje tu absolutnie.

Scena podzielona jest na dwie części. Dramat właściwy dzieje się po lewej stronie pod marmurowym portykiem, wspartym na korynckich kolumnach, gdzie mogłaby się przechadzać czysta inteligencja. Prostokąty posadzki prowadzą wzrok do wpołobnażonej postaci Chrystusa. Jest on oparty o kolumnę, na której Piero umieścił kamienny symbol — posąg greckiego bohatera z wyciągniętą ręką. Dwu oprawców zamierza się jednocześnie różgami. Ich razy będą regularne i beznamiętne jak tykanie zegara. Cisza jest absolutna, bez jęków ofiary i nienawistnego sapania katów. Jeszcze dwie postacie obserwatorów, jedna stojąca tyłem do widza, druga siedząca profilem po lewej stronie. Gdyby pozostała tylko ta strona obrazu, byłaby to scena w pudełku, model zatopiony w szkle, rzeczywistość oswojona. Piero nigdy — w przeciwieństwie do ironisty Bruegla, *vide Śmierć Ikara* — nie umieszczał zdarzeń ważnych w perspektywie, wiedząc, że geometria pożera pasję. Ważne postacie jego dramatów stoją na pierwszym planie, jakby tuż przed rampą sceny. Więc wytłumaczenia tego zagadkowego obrazu szukano w znaczeniu i symbolicznym sensie trzech mężczyzn stojących po stronie prawej na planie pierwszym i odwróconych tyłem do sceny męczeństwa.

Berenson i Malraux interesowali się tylko ich funkcją kompozycyjną. „Żeby uczynić tę scenę jeszcze bardziej surową i okrutnie bezosobową, artysta wprowadza do swego obrazu trzy wspaniałe formy, które stoją na pierwszym planie jak wieczyste skały”. Tradycja jednak wiązała to dzieło ze współczesnym zdarzeniem historycznym, a mianowicie z gwałtowną śmiercią księcia Guid-antonia Montefeltra otoczonego tu dwoma spiskowcami. Za ich plecami iść się morderczy zamiar,

usymbolizowany w scenę biczowania. Su-arez puszcza wodze fantazji i brnie w ryzykowną eksplikację. Dla niego owi trzej zagadkowi mężczyźni to wielki kapłan jerozolimskiej świątyni, rzymski prokonsul i faryzeusz. Odwrócenie tyłem do zdarzenia, które wstrząśnie historią świata, waży jednak w umysłach jego znaczenie i konsekwencje. Suarez widzi w ich zaszyfrowanych twarzach wyraz trzech różnych stanów: powściągliwą nienawiść faryzeusza, tępą pewnością rzymskiego biurokraty i cyniczny spokój kapłana. Jakichkolwiek jednak dobieralibyśmy kluczy, wydaje się, że *Biczowanie* pozostanie na zawsze jednym z najbardziej nie poddających się interpretacji obrazów świata. Oglądamy je przez cienką szybę lodu, przykuci, zafascynowani i bezradni jak we śnie.

Ostatnim obrazem Piero, jak sądzą badacze niełatwego problemu chronologii jego dzieł, jest *Madonna z Dzieciątkiem* w otoczeniu aniołów i świętych. Znajduje się obecnie w Galerii Brera w Mediolanie, a jego atrybucja była przez długi czas przedmiotem dyskusji, zanim dzieło ostatecznie przypisano malarzowi *Legendy Krzyża*. Dziesięć postaci otacza Madonnę półkolem, dziesięć kolumn z krwi i ciała, a za nimi rytm ten powtarza architektura. Scena dzieje się w absydzie, nad którą otwiera się pełny łuk i sklepienie w formie muszli. Ze szczytu muszli na cienkiej linii wisi jajo. Bardzo trywialnie brzmi to w opisie, ale ten niespodziewany akcent formalny jest tu zdumiewająco logiczny i trafny. Obraz jest testamentem Piera. A jajo, jak wiemy, w symbolice oznaczało tajemnicę życia. Pod dojrzałym sklepieniem swojej architektury, na prostej linii to nieruchome wahadło wybija dla Piera delia Francesca godzinę nieśmiertelności.

Czy wielkość jego sztuki była również oczywista dla jego współczesnych i dla potomnych, tak jak jest jasna dla nas dzisiaj? Niewątpliwie Piero był artystą cenionym i chętnie zapraszany. Pracował zresztą bardzo wolno i nie zrobił tak błyskotliwej kariery, jak jego koledzy z Florencji. Ceniono go zresztą głównie za jego dwie prace teoretyczne, napisane pod koniec życia. Nic więc dziwnego, że częściej był cytowany przez architektów niż przez malarzy i poetów. Co prawda Cillenio poświęca mu sonet, wzmiankuje go ojciec Rafaela, Giovanni Santi, w swej rymowanej kronice, inny zaś poeta czyni w swym poemacie aluzję do portretu Fryderyka Montefeltra. Niewiele tego.

Vasari, urodzony dziwiętnaście lat po śmierci Piera, dorzuca o nim niewiele szczegółów biograficznych. Podkreśla jego ekspresję, realizm i pasję szczegółów, co jest jawnym nieporozumieniem. A potem już beznamiętne i monotonne mamrotanie cytujących go kronikarzy i historyków sztuki. W wieku XVII i XVIII sława Piera przygasa i imię jego pogrążone jest w niepamięci piasku pewnie dlatego, że marszruta artystycznych wojaży prowadziła z Florencji do Rzymu, zostawiając na uboczu Arezzo, nie mówiąc już o małym Borgo. Nie wiadomo, czy dużej ilości wypitego wina, czy gustowi epoki zawdzięczamy nieprzychylną wzmiankę w *Italienische Forschungen*, napisaną przez filologa i estetykę von Rumohra, który mówi, że nie warto się zajmować malarzem zwanym Piero delia Francesca. Dopiero w połowie ubiegłego wieku zaczyna się rehabilitacja artysty, wykreślonego przez ślepą historię z listy wielkich. Stendhal — nie pierwszy to wypadek, że pisarze wyprzedzają w odkryciach historyków sztuki — wydobywa Piera z zapomnienia, porównuje go z Ucce-Ilo, podkreśla jego mistrzostwo perspektywy oraz syntezę architektury i malarstwa, ale jakby zasugerowany sądem Vasariego mówi: „*Toute la beauté est dans l'expression*”. Wydana po angielsku w latach 1864—66 *History of Painting in Italy* pióra Cavalcasellego i Crowe'a przywraca twórcy *Legendy Krzyża* należne mu miejsce w rzędzie największych malarzy europejskich. Potem już sypią się liczne przyczynki i studia od Berensona aż do świetnego monografisty Piera, Roberta Longhiego. Malraux mówi, że czterem artystom oddał nasz wiek sprawiedliwość. Są to Georges de la Tour, Vermeer, El Greco i Piero.

Co wiemy o jego życiu? Nic albo prawie nic. Nawet data jego urodzenia jest niepewna i historycy piszą po gwiazdce 1410—1420. Był synem rzemieślnika Benedetta dei Franceschi i Romany di Perino z Monterchi. Pracownia Domenica Ve-neziana we Florencji była jego malarską akademią. Ale w mieście tym nie zagrał miejsca. Najlepiej chyba czuł się w swoim małym Borgo San Sepolcro. Pracował kolejno w Ferrarze, Rimini, Rzymie, Arezzo i Urbino. W 1450 roku ucieka przed zarazą do Bastii; w Rimini kupuje dom z ogrodem; w roku 1486 sporządza testament zawierający jego własnoręczny podpis. Swoje doświadczenie malarskie przekazał nie tylko uczniom, ale pozostawił po sobie dwa teoretyczne traktaty: *De quinque corporibus regularibus* i *De prospectiva pingendi*, gdzie traktuje problemy optyki i perspektywy metodą ściśle naukową. Umiera 1 października 1492 roku. Nie można napisać o nim romansu. Jest tak szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku.

Dostał najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędzach swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło.

Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą San Sepolcro w stronę miejskiej bramy, za którą jest już tylko cmentarz i umbryjskie wzgórze. Ma szary płaszcz zarzucony na szerokie ramiona. Jest niski, krępy, idzie pewnym chłopskim krokiem. Odpowiada na pozdrowienia milcząco.

Tradycja mówi, że pod koniec życia oślepl. Niejaki Marco di Longara opowiadał Bertowi degli Albertiemu, że jako mały chłopiec chodził po ulicach Borgo San Sepolcro ze starym, ślepym malarzem, imieniem Piero della Francesca.

Mały Marco nie domyślał się pewnie, że prowadził za rękę światło.

Wspomnienia z Valois

Adieu Paris. Nous cherchons Uamour, le bonheur, l'innocence. Nous ne serons jamais assez loin de toi.

Nie wiem, dlaczego Polacy, naród przecież ruchliwy, a już przez historię nieco przesadnie zachęcany do dyslokacji, przyjeżdżając do Paryża wpadają w rodzaj drętwej kontemplacji. Miasto oczywiście piękne, ale raczej chyba mają ci, którzy mówią, że prawdziwa Francja przenosi się coraz bardziej poza jego bramy.

Warto tedy zrobić nie tylko tradycyjną wycieczkę do Chartres i Wersalu, ale powłóczyć się po mniej znanych uroczych miasteczkach, rozsianych wokół stolicy w promieniu 100 kilometrów, a więc autem pana Hulot można tam dotrzeć za godzinę i pół. Klucz z najpiękniejszych gotyckich katedr. Morierwał, St-Loup-de-Naud dla tych, którzy chcą wiedzieć, co to jest romańszczyzna nie wyjeżdżając do Burgundii czy Prowansji. Ruiny w Les Andelys. Pałace w Compiègne, Fontainebleau, Rambouillet. I lasy, lasy, wspaniałe lasy, gdzie słychać jeszcze róg historii.

Na północ od Paryża — Valois — najstarsza Francja. Dziedziczna ziemia niewielkiego królika Franków, Klodwiga. Z czasem staje się najbardziej cennym hrabstwem i księstwem. Dwukrotnie była domeną braci królewskich i dwukrotnie księża krwi z Valois zasiadali na tronie. Kraj, gdzie, jak mówi poeta, w ciągu z górą tysiąca lat biło serce Francji.

Chantilly

Wśród lasów, nad rzeczką, która nazywa się jak dziewczyna z bajki — Nonette, leży Chantilly, syte miasteczko z pałacem, willami wyższej sfery i słynnym torem wyścigów konnych. Przyjeżdżam tu po raz trzeci. Tym razem, aby odwiedzić Sa-ssette. Trzeba przejść całe miasto, aby go zobaczyć.

Domy są czyste i dostatnie. Błyszczą jak miedziana wizytówka, z której wyziera zamożność pana notariusza. Godzina jest ranna, okiennice zawarte, furtki zamknięte. Ogrody odgradzone od siebie dokładnie i zazdrośnie, jak feudalne księstwa. Właśnie widać przez niski murek, jak wasal w niebieskich portkach maszynką na kółkach strzyże trawnik seniora.

Najczęściej spotykanym tutaj słowem jest przymiotnik „prywatny”: prywatna droga, prywatna własność, prywatne studnie, prywatne przejście, prywatna łączka. Na takiej właśnie łączce, pieczołowicie przystrzyżonej i ogrodzonej, odbywa się scena z Degasa. Czterech panów i cztery panie na koniach, w takt walca, dokonują szeregu ewolucji. Nie, nie, nic z cyrku, to wszystko jest bardzo nobliwe, a więc dość nudne: para za parą, potem gęsiego, pani w prawo, pan w lewo i kółeczko. Cóż zresztą mogę wiedzieć o tych rozkoszach, sko-

ro mój kontakt z grzbietem końskim trwał kilka minut, i to, pożałuj Boże, w czasie festynu ludowego. W każdym razie, zanim doszedłem do pałacu w Chantilly, wydało mi się, że dotknąłem zamierzchłej epoki.

Po drodze mijają się Wielkie Stajnie w stylu Ludwika XV, arcydzieło XVIII-wiecznej architektury. Ogromny budynek w kształcie podkowy, w którym za dawnych, dobrych czasów mieściło się dwieście czterdzieści koni, czterysta dwadzieścia psów myśliwskich, nie licząc armii stajennych, koniuszych, gończych i weterynarzy. Po tej stajni pałac nie sprawia wielkiego wrażenia. Zbudowany w „stylu renesansowym” i ma dolepioną „gotycką” kapliczkę, którą na kilometr czuć falsyfikatem. Przed dwoma tysiącami lat znajdowało się na tym miejscu gallorzymskie umocnienie, zwane *Cantilius*. W czasach średniowiecznych było siedzibą *bouteiller de France*, który z opiekuna piwnic królewskich stał się doradcą korony. W XIV wieku kanclerz Orgemont buduje tu zamek, który dzięki mariażom przechodzi na własność baronów Mont-morency, konetablów, wojowników, doradców monarchy, spokrewnionych z rodziną królewską. Zwłaszcza jeden z nich przeszedł do historii — Annę de Montmorency, potężną postać rycerza, dyplomaty i doradcy sześciu kolejnych królów Francji, od Ludwika XIII do Karola IX. Posiadał ponad sto zamków, astronomiczną fortunę, ogromne wpływy i niepożyte ciało, bo w siedemdziesiątym piątym roku życia, w bitwie przeciw protestantom pod Saint-Denis, trzeba było pięciu pehnięć szpadą, dwu uderzeń obuchem w głowę i postrzału z arkebuza, żeby go powalić, a upadając złamał jeszcze szczęką głowicę swojej szpady.

W historii sentymentalnej Francji Chantilly zajmuje również poczesne miejsce, tu bowiem przeżył ostatnią swoją miłość Vert-Galant, czyli Henryk IV. Zakochał się mianowicie w córce swego przyjaciela i gospodarza, Karolinie de Montmorency. Śliczna Lola była w wieku Lolity, król miał lat pięćdziesiąt cztery, ale że był wytrawnym politykiem, wyswatał Karolinę z Henrykiem I Bourbo-nem-Kondeuszem, który odznaczał się tym, że był skromny, niezgrabny i miał opinię niezguły, czyli

zupełnie odwrotnie niż Vert-Galant Intryga przejrzysta. Los jednak chciał inaczej, bo młoda para uciekła z Chantilly i schroniła się w Brukseli, pod opieką króla hiszpańskiego. Henryk IV szalał, czego dowodem jest, że zwrócił się z prośbą o intencję do papieża w tej dość świeckiej aferze. Niedługo potem sztylet Ravaillaca uspokoił królewskie serce.

Chociaż dzisiejszy pałac jest niezbyt udaną imitacją, braki architektury wynagradza otoczenie: park, las, szeroka zielona fosa, w której pławią się żarłoczne karpie. Widok ich wiecznie otwartych gęb może wzbudzić apetyt nawet u ascety. Co prawda we Francji nie ma zbyt wielu gastronomicznych ascetów, a Chantilly związane jest z Va-telem, który przeszedł do hagiografii obżartuchów i smakoszy. A było to tak: 23 kwietnia 1671 roku Ludwik XIV wraz z dworem zjechał do Chantilly, które wówczas należało do Wielkiego Kondeusza. Zjazd był potężny — pięć tysięcy osób — co wymagało armii służby i kucharzy. Dowodził nimi *contrôleur general de la Bouche de Monsieur le Prince* nazwiskiem Vatel. Wszystko z początku szło znakomicie, ale pewnego dnia na dwu stołach (było ich razem sześćdziesiąt) zabrakło pieczystego. Biedny Vatel nie mógł znieść hańby i przebił się szpadą. O czym ze smakiem i rumieńcami emocji opowiada pani de Sevigne.

Galeria w Chantilly jest godna Luwru, chociaż szkoły i epoki są tak przemieszane, że trudno się w nich na pierwszy rzut oka rozeznac. W dodatku księżęta kolekcjonerzy (przez roztargnienie zapewne) powtykali między arcydzieła niewiarygodne XIX-wieczne knoty. Bez tej jednak kolekcji nasza wiedza, zwłaszcza o malarstwie francuskim XV i XVI wieku, byłaby niepełna. Wymieńmy tylko portrety Corneille'a de Lyon, bogaty zbiór rysunków i obrazów Jana i Franciszka Cloueta, *Godzinki Stefana Cheualiera* iluminowane przez Jana Fouqueta, i jeden z najwspanialszych ilustrowanych rękopisów nie tylko francuskich *Les tres ri-ches heures du duc de Berry*.

Oglądanie miniatur i przeżywanie ich wymaga szczególnych dyspozycji i zdolności. Trzeba wejść w świat zamknięty szczelnie jak szklana kula. Znajdujemy się po trosze w sytuacji Alicji w krainie czarów, która złotym kluczykiem otwiera drzwi i widzi najpiękniejszy chyba na świecie ogród, zbyt mały jednak, aby tam wejść. „Och, gdyby można było składać się jak teleskop”. Oglądanie miniatur jest dla tych, którzy potrafią składać się jak teleskop.

Historia przekazała tylko imiona iluminatorów — Poi, Jan i Herman — i wiemy o nich, że pochodzili z Limburgii, a więc Flandrii, która w XV wieku należała do potężnych i oddanych sztuce książąt burgundzkich.

Powiedzieliśmy, że *Les tres riches heures* to są miniatury, co jest ściśle w sensie inwentaryzacyjnym, ale pod względem artystycznym sprawa ma się zupełnie inaczej. Dotykamy punktu, w którym malarstwo opuszcza karty rękopisów i rodzi się obraz sztalugowy. Aby to nastąpiło, nie wystarczy wyrwać kartki z książki i zawiesić na ścianie. Ten gest musi być poprzedzony „wewnętrzny” rozwojem miniatury. Musi ona nabrać intensywności koloru o takiej skali, aby można było wyrazić całą zmienną materię świata. Trzeba, aby zapaliła się własnym światłem, niezależnym od otoczenia; i w końcu, aby posiadała określone granice i głębię. Słowem, aby obrosła w ontologiczne ciało i ze szczebla bytów prostych przeszła na wyższy szczebel struktur rozwiniętych. Miniatury braci z Limburgii zapowiadają ten przełom. Perspektywa linearna jest naiwna i uroczo nieporadna, ale budowanie przestrzeni kolorem jesttak przekonywujące, że oko przechodzi w głąb obrazu bez potknięć.

Lipiec. Na pierwszym soczystozielonym planie — strzyżenie owiec. Wzrok przebiega przez żółty prostokąt zboża, skok przez rzeczkę i zderzenie z twardą, perłową ścianą zamku z modrym daszkiem. Za stożkowymi górami błękit — oko nieskończoności.

Pejzaż dodany jest do scen rodzajowych — nie na zasadzie dekoracji, ale partnera — osoby dramatu, przy czym pasja szczegółu u braci z Limburgii jest uderzająca. Pod znakiem Skorpiona i Wagi trwa zasiew. Skiby oddzielone równo i zaplecione jak warkoczyki. W brzdach ptaki wydziobują ziarno. A że obraz jest nie większy od dłoni i trzeba na nim było zmieścić zamek ze wszystkimi wieżami, ziarna i robaków już nie dało się przedstawić, co zapewne malarza bardzo martwiło, gdyż jego głód prawdy był iście flamandzki.

Ale Sassetta, gdzie jest Sassetta, przyszedłem tutaj do Sassetty. Cóż za przyjemność znaleźć „swój” obraz na właściwym miejscu. Jest mały i prawie zupełnie przygłuszony otaczającymi płótnami. Nazywa się *Zaręczyny św. Franciszka z ubóstwem*. Dwaj mnisi (św. Franciszka poznać po aureoli) stoją na przeciw trzech wysmukłych dziewcząt: szarej, zielonej i purpurowej. Od dłoni świętego do dłoni postaci środkowej przechodzi ruch subtelny jak snucie delikatnej nici. Na lewo w górze owe trzy mistyczne panny ulatują w niebo, naturalnie i bez gwałtownych gestów, tylko wygięte do tyłu stopy

jak ptasie nóżki mówią o locie. Biały kamienny zamek po prawej stronie jest tak lekki, że mógłby go porwać motyl. Pejzaż toskański — szarzielony, bo właśnie zbliża się wieczór. Korony drzew leżą osobno w krajobrazie, jak nuty. Niebo schodzi w pasmach, jak u wschodnich malarzy — na szczycie chłodny błękit, ale nad linią łagodnie modulowanych wzgórz jest już świetlista poświata bez wagi i bez kresu.

Jeśli oceniać dzieło według tego, jak „popycha” ono sztukę naprzód, to obraz Sassetty jest skandalicznie anachroniczny i dowodzi ślepoty artysty na to, co „nowe”. Żyje w połowie Quattrocenta, a maluje jakby to był trzynasty wiek. Ciało buduje z włókien roślinnych, a nie z mięsa i kości, jak należałoby w epoce Masaccia i Donatella. Jego pogarda dla praw grawitacji jest absolutna, a czuły linearyzm sprawia, że bliższy jest Bizantyjczykom niż jakikolwiek malarz Florencji czy Wenecji. A mimo to trudno oderwać się od Sassetty, którego obrazy nie rewoltują widzenia, ale emanują nieodparty czar. Na szczęście historia sztuki różni się od podręcznika geometrii i jest w niej miejsce także dla artystów uroczych, takich jak Sano di Pietro ze Sieny, Baldovinetti z Florencji czy we-necjanin Carpaccio.

Z pałacu przez wielkie stopnie schodzi się w logiczny ogród francuski, zamknięty Aleją Filozofów, kędy przechadzali się książęcy goście: Bossuet (jego mowa pogrzebowa na śmierć Wielkiego Kondeusza do dziś spędza sen z powiek uczniom licealnym, ale cóż to za świetne oratorstwo!), Fenelon, Bourdaloue, La Bruyere (uczył książęcego wnuka), Moliere (zawdzięczał księciu wystawienie *Świętoszka*), *BoWeau*, Racine, La Fontaine, panie: de La Fayette i de Sevigne — słowem, antologia literatury francuskiej XVII wieku. Za Aleją Filozofów po prawej i po lewej stronie pleni się park angielski — kręte ścieżki, zarośla, zupełne nieposzanowanie klasycznych reguł, ale za to miłe sercu kaskady, wyspy miłości i miniaturowe wioski z młynami i chatami, w których wytworne towarzystwo, przebrane za wieśniaków, trawiło sute posiłki.

Zanim autobus jadący do Senlis zagłębi się w las, widać jeszcze raz w bramie zieleni pałac odbity w wodzie. Ukazuje się nagle jak widok w błyskawicy.

Senlis

Kto pomyślał tę przepaść i odrzucił ją w górę

Julian Przyboś

Demain, les archers de Senlis doivent rendre le bouquet a ceux de Loisy.

Syluie

Senlis jest miastem, przez które przeszła historia. Mieszkała w jego murach parę wieków, potem odeszła. Została arena zarośnięta trawą, rozerwany pierścień rzymsko galijskich murów, które szturmują dzikie wino, resztki królewskiego pałacu, opactwo Świętego Wiktora przeobrażone w rozkrzyczany internat i katedry jedna z najstarszych z wielkiego klucza katedr gotyckich Ile--de-France.

A przecież Senlis nie jest miastem smutnym, nie jest miastem beznadziejnie smutnym jak korona wyjęta z grobu. Jest jak srebrna moneta z wizerunkiem groźnego niegdyś cesarza, którą teraz można obracać w palcach bezpiecznie jak orzech. Stoi na niewielkim wzgórzu, opasane Nonette'ą w obliczu wiecznych lasów.

Powiedzieliśmy, że katedra w Senlis jest jedną z najstarszych katedr gotyckich, co wymaga pewnego wyjaśnienia, gdyż chronologie w tej materii są zawodne i mylące. Inicjatorem — jeśli tak można powiedzieć — gotyku był Suger, minister i regent królestwa, który mianowany opatem koronacyjnej katedry Saint-Denis (obecnie znajduje się na robotniczym przedmieściu Paryża i czarna jest od fabrycznych dymów), przystąpił do rekonstrukcji starego karolińskiego kościoła poszerzając portale, chór i podnosząc sklepienie. Zastosowano przy tym ostrołuki i sklepienie krzyżowo-żebrowe, co dla niektórych badaczy stanowi

0 istocie gotyku. 19 stycznia 1143 przeszedł nad miastem potężny huragan przewracając drzewa i burząc domy. Katedra, będąca jeszcze w trakcie budowy, została nietknięta, co nabożni pocztytywali za cud, a architekci za dowód konstrukcyjnej trwałości nowego typu sklepień. Nowa epoka w architekturze została otwarta.

Jest jednak kwestią sporną, czy łuki krzyżujące się w kształcie litery X w sklepieniu krzyżowo-żebrowym (których wynalazek zresztą mylnie przypisywano budowniczym katedr) mają tak kapitalne znaczenie funkcjonalne i konstrukcyjne, jak to sądzili Viollet-le-Duc, Choisy czy Lasterrie. Nowsze badania inżyniera Saboureta i architekta Pola Abrahama wysunęły rewelacyjną tezę, że ten rodzaj budowania sklepień nie jest niczym innym, jak tylko elementem dekoracyjnym, a wniosek ten

oparty został na obserwacji katedr zbombardowanych w roku 1914 i badaniu laboratoryjnym wytrzymałości ówczesnych materiałów. Kwestia wcale nie tak prosta, jak by się na pierwszy rzut oka wydawało. W dodatku historycy sztuki o skłonnościach estetycznych kładą raczej nacisk na styl niż na konstrukcję, na zupełnie nowy system proporcji gotyku.

Według popularnego poglądu nowy styl w sztuce zjawia się wtedy, kiedy stary przekwita. Ta botaniczna teoria nie da się utrzymać, jeśli chodzi o następstwo romańszczyzna — gotyk. W połowie XII wieku, kiedy pojawia się gotyk, styl romański wcale nie nosi na sobie znamion upadku. Jego wyparcie nie było uzasadnione ani chęcią budowania większych kościołów, bo katedra w Vezelay nie jest o wiele mniejsza od paryskiej Notre-Dame, a także plan katedry nie uległ w zasadzie zmianie. Niektórzy narodziny gotyku łączą z polityczną ekspansją Kapetyngów, walką ducha Północy z duchem Południa, co znalazło swój krwawy wyraz w krucjacie przeciw albigensom. Jest rzeczą ponad wszelką wątpliwość pewną, że pojawienie się nowego stylu odpowiadało nowej postawie duchowej. Skupionym, kontemplacyjnym katedrom romańskim przeciwstawiono budowlę dynamiczne i gwałtowne, w których światło, „esen-

cja boskości", zaczęło odgrywać dominującą rolę. Spotkało się to z zamiłowaniem Sugera do splendoru, bogactwa wnętrza i witraży — owych konstelacji drogich kamieni przy tysiącu zapalonych świec. Suger jest postacią żywą i pasjonującą. Syn sługi, przyjaciel królów, polityk, organizator i budowniczy, kryje pod duchowną suknią pasje potężne. Wielu współczesnych drażnił swą namiętną miłością przepychu. Kiedy pisze o złocie, kryształach, ametystach, rubinach i szmaragdach, które niespodziewanie przynoszą mu trzej opaci, aby mógł nimi inkrustować krucyfik, czuje się, jak oczy jego rozbłyskują bardzo świeckim blaskiem. A i skromność osobista nie jest jego silną stroną. W wydatkach opactwa przewiduje koszty urządzenia po śmierci święta na swoją cześć, co dotychczas było przywilejem królów. Kazał umieścić w katedrze trzynastą inskrypcję podkreślających zasługi własne. Na jednym z witraży widzimy go u nóg Marii Panny. Stopy złożył pobożnie, ale ręce są pełne akcji. A w dodatku jego imię jest wypisane tak samo dużymi literami jak imię Dziewicy.

Suger był pisarzem subtelnym i umysłem bystrym, a jego związki z neoplatonizmem są poza dyskusją. Świętego Bernarda, przedstawiciela cysterskiej surowej gałęzi benedyktynów, gorszył niepomierne, i spór tych dwóch potęg Kościoła jest równie pasjonujący jak spór klasyków z romantykami.

Zresztą przebudowa opactwa Saint-Denis była nie tylko sprawą ambicji i gustów estetycznych Sugera, ale także koniecznością. Z werwą dziewiętnastowiecznego prozaika tak oto opisuje świąteczny dzień w bazylice:

„Często można było widzieć rzecz oburzającą, takie parcie do tyłu zbitej masy ludzkiej przeciw tym, którzy usiłowali wejść, aby uczcić i ucałować święte relikwie, Gwóźdź i Koronę Pana Naszego, że nikt z tysięcy ludzi nie mógł ruszyć nogą, tak wszyscy ściśnięci byli. Nie pozostawało im nic innego, jak tylko pozostać na miejscu jak marmur. Jedyna rada to podnosić wrzask. Strach kobiet był ogromny i nie do zniesienia; duszone jak w tłoczni przez masę silnych mężczyzn miały twarze, które wydawały się bezkrwistymi znakami śmierci; podnosiły krzyk przeraźliwy jakby w bólach porodu; jedne z nich były żałośnie deptane, inne niesione na głowach mężczyzn, którzy z litości dawali im pomoc; wielu ostatnim tchem dopadło ogrodu klasztornego, gdzie ciężko dyszeli zrezygnowawszy ze wszystkiego. Niekiedy bracia, którzy pokazywali znaki Męki Pańskiej wiernym, zniecierpliwieni ich złością i klótniami, nie mając innego wyjścia, uciekali z relikwiami przez okno". Uroczyste poświęcenie nowego chóru w Saint-Denis odbyło się w drugą niedzielę czerwca 1144 roku. Był to nie tylko wielki dzień Sugera, ale przełomowa data w historii architektury. W uroczystości brał udział król Ludwik VII, królowa, panowie, arcybiskupi i biskupi. Ci ostatni na pewno nie mogli spać spokojnie, gdy wrócili do swych ciemnych kościołów w Chartres, Soissons, Reims, Beauvais i Senlis.

Już w roku 1153 biskup Senlis, Thibault, otrzymuje od króla list polecający dla kwestorów, którzy rozjechać się mają po Francji, aby zbierać środki niezbędne do rozpoczęcia budowli. Prace posuwają się wolno i uroczyste poświęcenie odbyło się w 1191 roku. Dzieło wszelako nie było skończone.

W połowie XIII wieku dorzucono nawę poprzeczną i nasadzono na południową wieżę wspianą iglicę. Jest to część katedry najpiękniejsza. Lot 80-metrowej wieży zapiera oddech w piersi. Fasada jest szczupła, surowa i naga. Iglica Senlis chwieje się w chmurach jak drzewo. Bezimienni budowniczowie dotknęli tutaj tajemnicy architektury organicznej.

Pożar otworzył drogę niefortunnym odnawiaczom. Fasada południowa kontrastuje gwałtownie z licem katedry, jest cała w gęstwie splątanych linii gotyku płomienistego. Nic nie może konkurować z

prostą architekturą wielkiego XIII wieku i wyszukane grymasy gotyku XVI-wiecznego zwiastują śmiertelne wyczerpanie.

Do wnętrza prowadzą trzy portale; dwa boczne tympanony mają rzadki motyw architektoniczny (kolumny i łuki, czyli abstrakcja, a nie anegdota), tympanon nad wejściem głównym otwiera nową epokę w historii ikonografii. W miejsce romańskiego Sądu Ostatecznego — potężny Chrystus w majestacie, tłum apostołów i świętych, zbawieni ciężko ulatujący w niebo i potępieni spychani do piekielnych czeluści — pojawia się właśnie w Senlis po raz pierwszy temat Marii podjęty potem przez Chartres, paryską Notre-Dame, Reims i inne katedry.

Ikonografowie stronią od ryzykownych hipotez, ale wydaje się, że nagłe pojawienie się tematu Marii w monumentalnej rzeźbie gotyckiej było odpowiedzią na miłosną poezję trubadurów, kult kobiety i teorię miłości dwornej, którą Kościół uważał za stosowne sublimować.

Śmierć, zmartwychwstanie i tryumf Marii opowiedziane są z prostotą i werwą. Najpiękniejsze jest *Zmartwychwstanie*. Sześć aniołów podnosi z łóżka Marię owiniętą w kokon surowej materii. Aniołowie są pyzaci, młodzi i odgrywiają tę scenę z przejściem i takim rozmachem, jakby na plecach nosili nie skrzydła, ale tornistry.

Wołanie gotyku jest równie nieodparte, jak wołanie gór i nie można długo pozostać biernym obserwatorem. To nie katedry romańskie, gdzie z beczkowych sklepień spływają krople konsolacji. Katedra gotycka odwołuje się nie tylko do oczu, ale także do mięśni. Zawroty głowy mieszają się z uczuciami estetycznymi.

Zaczynam wspinać się na wieżę. Naprzód schody z wyraźnymi jeszcze stopniami jak kamienista droga. Wkrótce wychodzę na szeroką platformę *triforium*. Wygląda tak, jakby przeszła tędy kamienna lawina. Maszkarony, żygulce, odłupane głowy świętych leżą w nieładzie. Rzut oka w dół i w górę. Jestem w środku między kamiennym sklepieniem a posadzką nawy.

Dalsze zdobywanie wieży jest trudniejsze. Stopnie są wytarte, często trzeba szukać uchwytów. Wreszcie wydostają się na nową platformę, niezbyt szeroką galeryjkę prostopadle położoną nad głównym portalem. Po obu stronach dwa szczyty — wieże z wysmukłą turniczką iglicy. Z tyłu jak potężny szalał ze świerków dach kryjący nawę główną.

Osiem wieków przemieniło tę budowlę w twór bliski przyrodzie. Czapy mchu, trawa między kamieniami i jaskrawożółte kwiaty tryskające z załomów. Katedra jest jak góra i żaden inny styl epok późniejszych, ani Renesans, ani oczywiście Klasycyzm, nie wytrzymałby tej symbiozy architektury z wegetacją. Gotyk jest naturalny.

Zwierzęta są tu także. Zza skalnego występu patrzy na mnie ogromna jaszczurka o wylupiastych złotych oczach. Psiogłowe potwory wygrzewają się w górze na niedostępnych skalnych półkach. Cały ten zwierzyniec śpi teraz. Ale na pewno któregoś dnia (być może, iż będzie to dzień Sądu) zaczną schodzić po kamiennych szczeblach w dół na miasto.

Cztery rzeźby ozdabiają galeryjkę. Adam i Ewa, i dwaj święci mają wdzięk rzeźb ludowych. Zwłaszcza Ewa jest śliczna. Gruboziarnista, wo-looka, przysadzista. Ciężkie pasmo gęstych włosów spada na jej szerokie, ciepłe plecy.

Trzeba ruszać w drogę. Kończy się łatwe podejście i zaczyna partia szczytowa. Jest to pionowy komin. Niekiedy robi się zupełnie ciemno, idę na oślep, uczepony oburącz ściany. Na wielu odcinkach stopnie przechodzą w piargi. Coraz częściej zatrzymuję się, aby złapać oddech. Czasem skalny mur rozdzierają małe okienka, przez które wpada jaskrawe światło, oślepiające na chwilę. Przez przerwę w ciemności widać chmury i niebo. Jestem wysoko w kamiennym gardle, otwartym na przestwór. Teraz schody się kończą. Mam przed sobą ścianę, w której muszę szukać uchwytów. Gdyby była bardziej pochyła, stanowiłaby typową przewieszkę. Trzeba wspinać się pionowo, balansując całym ciałem. Wreszcie eksponowana platforma — koniec wspinaczki. Krew wali w skroniach. Przywarłem do małej skalnej niszy. Pode mną kilkudziesięciometrowa zerwa. Dalekie pola oddychają łagodnie. Napływają do oczu jak uspokojenie.

„Z kielnią w rękę śpiewa mularz Abraham Knupfer, śpiewa zawieszony w powietrzu na rusztowaniu tak wysokim, że czytając wiersze gotyckie na wielkim dzwonie ma pod stopami i kościół o trzydziestu łukach wyniosłych, i miasto

0 trzydziestu kościołach.

Widzi, jak kamienne gargule rzygają potokami łupku w pogmatwaną bezdeń galerii, okien, balkonów, dzwonnicy, wieżyczek, dachów i drewnianych wiązań, do których szarą przylgnęło plamą oskubane, bezwładne skrzydło jastrzębia”.

Zejsście na dół trwa długo jak zejście do piekieł. Wreszcie wychodzi się na wąską uliczkę ze złożonymi skrzydłami i pamięcią lotu.

Naprzeciw katedry resztki pałacu królewskiego opartego o potężne rzymskogalijskie mury. Pałac chętnie odwiedzany przez królów dwóch pierwszych dynastii, zanim gusta ich się nie odmieniły i nie przenieśli się do Compiègne i Fontainebleau. Jak warstwy geologiczne leżą na sobie kamienie: rzymska podstawa kolumny, ślady budowli Me-rowingów, łuk romański i gotycki.

Obok Musée de la Venerie (myślistwa), które przewodnik zachwala jako jedyne w Europie i poleca koniecznie zwiedzić. W istocie jest to żalosny magazyn trąb, rogów, wypchanej zwierzyny, kopyt przytwierdzonych na drewnianych deseczkach wraz ze zdartą skórą, zaplecioną w warkoczyk, oraz portrety książąt, wicehrabiów i psów. Wszystko to ułożone nawet dość metodycznie i z troską o objęcie całokształtu wiedzy o myślistwie, jak na przykład cykl szkiców, obrazujących różne upadki z konia na głowę, plecy itd. oraz etapy polowania na jelenie. Dowiedziałem się z tego, że piękne słowo *hallali* oznacza po prostu dorzynanie zwierzęcia. W położonym w pobliżu uroczym pałacyku, do którego schodzi

się krętymi uliczkami, jest muzeum archeologii i rzeźby.

Niedaleki las Halatte był w czasach rzymskich czymś w rodzaju świętego uzdrowiska. Kamienni ludzie na eks-wotach podnoszą kamienne koszule i ukazują części wstydlive. Nie wiem, czy owe płaskorzeźby badane były przez historyków nauki, zwłaszcza medycyny, ale stanowią one naprawdę kapitalny materiał naukowy. W lapidarium w Dijon znajdują się kamienne płuca, ofiarowane bogu przez jakiegoś starożytnego gruźlika. Na pierwszy rzut oka — rzeźbione głowy wyglądają jak portrety uzdrowieńców. Ale należy pochylić się nad nimi i bacznie przypatrzeć. Tak. To są twarze idiotów, melancholików, debilów, i rzeźbiarz, nie artysta przecież, ale półkamieniarz definiował chorobę z precyzją psychiatry.

Na pierwszym piętrze muzeum, gdzie znajduje się monumentalna rzeźba gotycka, przykuwa oczy „głowa wariata”. Prawdopodobnie pochodzi z katedry i na drabinie stworzeń zajmowała miejsce bliskie gadom. Nie jest to szaleniec, ale łagodny głupek, pośmiewisko miasteczka, który chodzi w czerwonej czapce i pieje. Oczy ma puste jak skorupa kurzego jaja, usta otwarte w jakby przepaszalnym uśmiechu. Obok jedno z arcydzieł wczesnej rzeźby gotyckiej, tzw. „głowa proroka” — studium szlachetnej mądrości i godności ludzkiej. Byli świadomi skali człowieczeństwa owi gotyccy rzeźbiarze.

Zeszyt i szkicownik idą do kieszeni i zaczyna się najprzyjemniejsza część programu — flanowanie, to znaczy:

włóczenie się bez planu według perspektyw, a nie przewodników,

oglądanie egzotycznych warsztatów i sklepów: ślusarza, biura podróży, zakładu pogrzebowego,

gapienie się,

podnoszenie kamyków,

wyrzucanie kamyków,

picie wina w możliwie najciemniejszych kątach: „Chez Jean”, „Petit Vatel”,

zadawanie się z ludźmi,

uśmiechanie się do dziewcząt,

przytykanie twarzy do murów w celu łowienia zapachów,

zadawanie konwencjonalnych pytań tylko po to, aby sprawdzić, czy życzliwość ludzka nie wyschła,

przyglądanie się ludziom ironicznie, ale z miłością,

asystowanie przy grze w kości,

wstępowanie do antykwariatów z zapytaniem, ile kosztuje grające hebanowe pudełko i czy można

posłuchać, jak gra; potem wychodzenie bez hebanowego pudełka,

studiowanie menu wytwornych restauracji, które zwykle wywieszono są na zewnątrz i pograżanie się

w lubieżnych rozważaniach: homar czy ostrygi na początek, kończy się na odwiedzeniu „patronki”

zakładu „Au Bon Coin”; jest miła, cierpi na serce i częstuje trunkiem zwanym „Ricard”, o

obrzydliwym anyżkowym smaku, który przełknąć można tylko z szacunku dla upodobań krajowców,

dokładne czytanie programu festynu z nagrodami, jakie można wygrać w Tomboli dla żołnierzy,

a także wszystkich innych ogłoszeń, zwłaszcza pisanych ręcznie.

Cień przesuwa się na tarczy słonecznego zegara. W gęstym jesiennym powietrzu śpi Senlis jak staw pod rzęsą.

Trzeba jechać dalej. Idąc do dworca mijam stary kościół Świętego Piotra i kościół Świętego

Framburga. Początek budowy obu sięga przełomu XI i XII wieku. Obecnie są zamknięte. W pierwszym jest targ, w drugim garaż. Bogaty naród ci Francuzi.

Chaaalis

Ta siara, samotna siedziba cesarska nie przedstawia nic godnego zachwytu prócz ruin klasztoru o arkadach bizantyńskich, których ostatni rząd przeglądał się jeszcze w zwierciadle stawów.

Sylvie

Spod dworca w Senlis, tuż koło pomnika poległych, arcydzieła patetycznej brzydoty, odjeżdża się rozklekotanym autobusem do Chaaalis. Tą drogą tłukł się kariolką Gerard de Nerval z bratem Sylwii jadąc na przedstawienie, na którym po raz ostatni miał ujrzeć Adriannę, przebraną za anioła.

W geografii literackiej francuskiego romantyzmu Valois zajmuje równie poczesne miejsce jak Szkocja u Anglików. Gerard de Nerval poświęcił tym okolicom *Sylwii* napisaną dwa lata przed śmiercią, gdy gasły już dla niego światła Orientu i po epoce entuzjazmu i miłości wkraczał w epokę rozpacz. Krąg jego podróży zacieśnił się do okolic Paryża, małych opuszczonych miasteczek, biednych jak gołębniki zaścianków, gdzie za zielonymi

okiennicami, obramowanymi różami i winem, chwiała się klatka z piegżami. Nic bardziej uspokajającego jak prowincjonalna noc „Pod Wizerunkiem Świętego Jana” w pokoju ze staroświeckim obiciem, tremem i zwierciadłem. Wieczorami na łąkach białe ubrane dziewczęta śpiewały i spletały girlandy, a nocą barki z chorągiewkami wiozły młodych na Cyterę. W wilgotnych lasach Valois, wśród ruin klasztorów i zamków „Werter bez pistoletów” poluje na chimery.

Malarze i poeci romantyczni sławili wniebogłosy ruiny opactwa. Należy żałować, że tak niewiele dotrwało do naszych czasów, gdyż kościół w Chaaalis należał do pierwszych gotyckich budowli cystersów. Rozmiary miał imponujące — 81 x 27 metrów i oba ramiona potężnego transeptu zakończone były pięcioma promienistymi kaplicami. Zachowały się łodygi kolumn o kapitelach czystych jak znaki muzyczne. Opactwo jest jak opuszczone gniazdo pod wysokim sklepieniem nieba. Silnie spięte łuki, przypory, pilastry, wyzwolone od nacisku kamieni, odpychają napór nieskończoności.

Na lewo od ruin pałac z XV wieku zbudowany przez Jana Auberta, tego, który wzniósł wielkie stajnie w Chantilly. W środku kolekcja nosząca imię Jacquemart-Andre. Ta zasłużona dla sztuki rodzina posiadała też pałac i kolekcję w Paryżu przy bulwarze Hausmanna (dziś znakomite muzeum). Pewien malarz o arystokratycznych koligacjach opowiadał mi, że w czasach, gdy obecne muzeum było jeszcze prywatną rezydencją, asystował w obiedzie, w czasie którego pani domu robiła cierpkie wymówki mężowi, że z uporem trzyma w jadalni „tego okropnego Tycjana”.

Kolekcja w Chaaalis nie dorównuje kolekcji paryskiej, jest typowym *bric a brac*, uroczym, ale trochę denerwującym. Starożytne popiersie z XVIII wieku, ciężkie jak zapachy kuchenne martwe natury Holendrów, wazy, barometry, parawan z małpami, samowary, kopia marmurowego tronu Wielkiego Mogoła i Giotto. Ten Giotto nie podobał mi się od pierwszego wejrzenia. Były to dwa suche i konwencjonalne *panneaux* o zgaszonym kolorze. Zdradziłem się z moimi wątpliwościami jednemu z muzealnych strażników w granatowym mundurze ze srebrnymi guzikami. Stał pod ścianą i, jak to oni, wiódł tajemniczą egzystencję półrzeczy-pół-człowieka. Wolno podniósł wężowe powieki, wysłuchał moich uwag, a potem zasycał, że w muzeum Jacquemart-Andre nie ma falsyfikatów. Nie było, nie ma i nie będzie. Zostawiłem go w spokoju pod ścianą. Jak wyschnie już zupełnie, zamienią go na halabardę lub krzesło.

Na pierwszym piętrze w dwu małych pokoikach pamiątki po Janie Jakubie Rousseau. Parę imaginacyjnych portretów, z których jeden przedstawia młodzieńca uśpionego na ławce w parku. („</. *J. sans argent, sans asile, a Lyon et pourtant sans souci sur l'avenir passę souvent la nuit a la belle etoile*” — mówi komentarz). W gablotce kołnierzyk nie bardzo czysty, co rzuca ujemne światło na towarzyszkę życia filozofa, i tak dostatecznie nie cierpianą przez jego biografów. Jest także kapelusz, pióro i fotel, na którym autor *Wyznań* oddał ostatnie tchnienie. Fotel jest hipotetyczny, ale dotychczas nie znaleziono kontrfotela, więc słusznie ten mebel stanowi przedmiot hołdów. Na ścianie sztych przedstawiający ostatnie chwile Jana Jakuba. Ilustrator zamieścił też rzekomo autentyczne ostatnie słowa filozofa, w których głosi on pochwałę zieleni, natury, światła i Boga oraz wypowiada swą tęsknotę za wiekiustym spokojem. Aria jest długa i nieprawdziwa jak w operze. Osobliwości przyrodnicze znajdują się w niedalekiej odległości od pałacu i noszą romantycznie przesadne nazwy — Morze Piasku i Pustynia. Morze ma niecały kilometr średnicy. Wygląda tak, jakby w środek lasu wpadł meteor i wypalił ziemię. Las jest piękny, gęsty, brzoźowo-dębowy i bu-

kowy, a więc miedziany od spodu. Stanowi on dziką część ermenonvillskiego parku. Przez las prowadzi asfaltowa szosa. Bez przerwy wałą nią samochody. Jestem jedynym piechurem. Kilka wozów zwalnia — przyglądają mi się bacznie.

Ermenoiwille

Dotychczas literatura francuska była idealnie obojętna na widok zieloności: dopiero Rousseau miał ją objawić. Z tego punktu widzenia można określić go jednym słowem: Rousseau pierwszy wprowadził zieloność do naszej literatury.

Sainte-Beuve

Recytowałem dalek fragmenty z Heloizy, podczas gdy Sylwia zbierała poziomki.

Syluie

Teoria ogrodów jest bardziej niezbędna do zrozumienia klasycyzmu i preromantyzmu niż teoria poezji. Spacer po Ermenonville daje więcej niż lektura Delille'a. Zresztą osiemnastowieczny *jar-din paysager*, zwany także angielskim, jest właś-

ciwie poetyką, katalogiem figur i tropów, tyle że objaśnionych kaskadą, mostkiem, grupą drzew, sztucznymi ruinami. Było tam wszystko, co trzeba dla czułych serc: „grota sekretnych spotkań”, „ławkę utrudzonej matki”, „grobowiec nieszczęśliwego kochanka”. Historia obeszła się okrutnie z sadzonkami sentymentalizmu. Tym bardziej warto zobaczyć Ermenonville, który należy do najlepiej zachowanych ogrodów XVIII wieku.

Jest dziełem markiza René de Girardin, którego portretował Greuze. Pan niezbyt piękny, o dużej bladej twarzy i łagodnych oczach wyżyła. Odziany, jak mówi biograf, *avec une elegance naturelle et tres aristocratique* w strój Wertera — sukienny surdut, biały, fantazyjnie zawiązany fular i skórzane spodnie spięte pod kolanami. Karierę rozpoczął pod znakiem Marsa, bardziej jednak z szacunku dla tradycji niż powołania. Był kapitanem na dworze księcia Lotaryngii Stanisława Leszczyńskiego. Po jego śmierci poświęca znaczną część życia na urządzenie swej dziedzicznej własności, a zwłaszcza stworzenie parku na dookolnych pustynnych obszarach i bagnach. Po jedenastu latach owoc swoich doświadczeń zawarł w książce *De la composition des paysages sur le termin ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable a l'utile* (1777). Nad dziełem markiza unosi się duch Jana Jakuba, którego uwielbiał, i wiele stronic *Nowej Heloizy* recytują liście w Ermenonville. W wychowaniu swych dzieci kierował się zasadami *Emila*, uzupełniając je swymi pomysłami; na przykład umieszczał na szczycie wysokiego słupa koszyk z obiadem i kazał się malcom po niego wspinać. Mimo to dzieci wyrosły na ludzi normalnych i doszły nawet do znacznych godności. Markiz wiele podróżował; w młodości zwiedził Niemcy, Włochy oraz — co jest szczególnie ważne dla jego idei — Anglię przeżywającą właśnie epidemię ogrodów. William Kent projektuje park przy zamku, który miał się stać często naśladowanym wzorem. Słynny *dandy* Cobham topi fortunę w parkowych przedsięwzięciach. Na estetykę Girardina najbardziej miało wpłynąć dzieło Williama Shenstone'a — ogród ozdobiony kaskadami, ruinami i skałami.

Poczynaniom tym towarzyszy literacki renesans Hezjoda, Teokryta i Wergiliusza, którym wtórują poeci nowi: Thomson, Gessner, Young i Gray. Bukolicznej literaturze we Francji patronuje długowieczny Fenelon. „Wśród topoli i wierzb, których delikatna i świeża zieleń kryje niezliczone gniazda ptaków śpiewających dzień i noc”, płynie rzeka Xanthe. „Wszystkie równiny pokryte są złocistymi zbożami, wzgórza uginają się pod ciężarem winorośli i owocnych drzew rosnących amfiteatralnie. Tutaj cała natura była uśmiechnięta i powabna, a niebo słodkie i pogodne; ziemia gotowa była trysnąć ze swych piersi nowymi bogactwami w zamian za trud rolnika”.

Sentymentalny pejzaż jest dekoracją sentymentalnej ekonomii i nie będzie chyba przesadą, jeśli się powie, że w Arkadii były źródła utopijnego socjalizmu. Tutaj Wergiliusz przechadzał się z Proudhonem. Chłopka Proxinoe „robiła znakomite ciastka. Hodowała pszczoły, których miód był słodszy od tego, jaki w Złotym Wieku ludzkości ściekał po dębowych pniach. Krowy same przychodziły ofiarowywać strumienie mleka... córka naśladowała swoją matkę i z największą przyjemnością śpiewała przy pracy, prowadząc swoje baranki na pastwisko. W takt tej pieśni czułe jagnięta tańczyły na murawie”.

Obok terenów poświęconych zadumie filozoficznej i wzruszeniom markiza i jego gości część parku poświęcona była „kochanym wieśniakom”. Było tam miejsce, gdzie strzelano z łuku (od niepamiętnych czasów sport ten był bardzo wenerowany w Valois), i rondo pod dębem, gdzie tańczono przy dźwiękach wiejskiej kapeli tradycyjne tańce guillot, saute i perrette.

Des habitants de l'heureuse Arcadie, Si vous avez ies nobles moeurs, Restez ici, goiitez-y les douceurs Et les plaisirs d'une innocente vie...

Tak kazał wyręć w kamieniu markiz, który był także autorem wierszy, i fakt, że gęsto naszpikował

nimi park w Ermenonville, wskazuje, że żywił pewne iluzje co do swego talentu.

Koncerty dla wyższej sfery odbywały się w parku, często na Wyspie Topolowej, i to właśnie z powodu muzycznych zainteresowań Girardin spotkał się z autorem *Wiejskiego Wieszcza*. Jan Jakub zjechał do Ermenonville 20 maja 1778 roku i zamieszkał w jednym z pawilonów parku z nieodstępną Teresą Levasseur. Były to ostatnie dni filozofa. Błądził po okolicy („trzeba, by ciało było w ruchu, aby pobudzić mój umysł”), w kieszeniach pełno miał ziarna dla ptaków. Bawił się z dziećmi i opowiadał im bajki. Nosił się z zamiarem napisania dzieła, które uzupełniałoby *Emila* i snuł plany muzyczne. Ale nade wszystko przechadzał się po parku, jak przystało na autora *Marzeń samotnego wędrowca*, herboryzował i wzdychał nad

swoją ulubioną rośliną — barwiczkiem. „Te sześć tygodni nie liczą się w historii pisarstwa Rousseau; ani jedna linia jego dzieła nie opatrzona jest datą pobytu w Ermenonville”. Żył w parku markiza jak w sercu urzeczywistnionego marzenia.

Z łaski natury śmierć miał lekką, ale jej nagłość wzbudza podejrzenie. W dwa dni po zgonie, 4 lipca 1778 nocą, przy pochodniach ciało jego spoczęło w najpiękniejszym miejscu parku, na Wyspie Topolowej. Napis na grobowcu głosi: „*lei repose l'homme de la nature et de la Verite*”. Poza stroną romantyczną tego pogrzebu działał też wzgląd praktyczny. Pięć tygodni wcześniej duchowieństwo odmówiło religijnego pochówku Wolterowi.

W grobowcu ozdobionym płaskorzeźbą Lesueu-ra spoczywało ciało Rousseau. Zgodnie z uchwałą Konwentu (przy niemałej współpracy Teresy Levasseur) zostało przeniesione do Panteonu. Ale duch Jana Jakuba pozostał w Ermenonville, które stało się miejscem pielgrzymek literackich, filozoficznych, a nawet cesarsko-królewskich. Tutaj — jeśli wierzyć tradycji — Napoleon wypowiedział swoje sławne: „*L'avenir dira s'il n'eut pas mieux valu pour le repos de la terre, que ni Rousseau ni moi n'eussions existe*”.

Powietrze w parku jest zielone i duszne od umarłych sentymentów. Ścieżki przeznaczone są dla tych, którzy nie dążą do żadnego celu, a tylko błądzą przez wiszące mostki nad brzegami sztucznych wód ku Ołtarzowi Marzenia. Teraz już nikt na nim nie opiera gorącego czoła. Także Świątynia Filozofów (poświęcona Montaigne'owi i celowo nie wykończona) nie budzi zamierzonych refleksji, chyba tylko tę, że nie należy budować ruin. Historia potrafi produkować je w nadmiarze. Kilka kolumn oderwało się od świątyni. Cierpliwe korzenie wgniatają je coraz głębiej w ziemię.

Grób Rousseau nie jest jedynym kamieniem skłaniającym do myśli o przemijaniu. Na lewym, wysokim brzegu nad rzeczką l'Aunette, przez którą przeskakują fantazyjne mostki, znajduje się „Grób Nieznajomego”. W lecie 1791 roku trzydziestoletni neurastenik popełnił malownicze samobójstwo „*Victime de l'amour*”, jak sam ochrzcił się w liście do markiza Girardina, prosząc, aby raczył pochować go „*sous quelque epais feuillage*”.

Wody stawu opadają kaskadą. Obok kaskady oczywiście Grota Najad. Niedaleko ławka królowej, skąd Maria Antonina patrzyła na grobowiec filozofa, odbity w nieruchomości wód. Kamienny prostokąt o szlachetnych proporcjach szarzeje w wysokiej trawie. Topole są bardzo wysokie. Gdy wieje wiatr, suche zielone płomienie wyglądają jak anioły Tintoretta.

Ermenonville — subtelny instrument wzruszeń i refleksji, został poważnie uszkodzony przez czas. Szereg budowli rozsypało się w proch. Nie ma już Ołtarza Przyjaźni, Obelisku Muzy Pastoralnej ani też Piramidy na cześć poetów bukolicznych, od Teokryta do Gessnera.

Teraz park jest własnością Touring Clubu. Przyjeżdżają tutaj wycieczki i zwartymi stadami mkną przez ścieżki oznaczone w przewodniku. Grób Rousseau — *et voila*. Kaskada — *tiens, tiens, tiens*. Ołtarz Marzenia — *c'est a d7-oite*. Powietrze jest ciężkie od wilgoci i westchnień, duch markiza de Girardin przesłania oczy i płacze. Dlatego do Ermenonville należy jeździć wczesną wiosną lub późną jesienią. Najady śpią, Kaskada milczy i wokół Wyspy Topolowej spuszczone jezioro jest jak lustro z błota.

Powrót

Uroki prowincji: brak poczucia symetrii, zanik zmysłu czasu i niechęć do tępych reguł.

Wymaga to nie lada kunsztu, aby dowiedzieć się, gdzie staje autobus jadący z Ermenonville do Paryża. *On ne salt jamais*, bo czasem koło mostu, a czasem koło Tabacu. Postawiłem na Tabac i wygrałem. Jedziemy w noc.

Postój w Senlis. Na przystanku żołnierz i dziewczyna, objęci mocno, zatopieni w sobie, całują się. Kierowca chrząka. Następnie trąbi, wypuszcza smugę światła, a potem odwraca się i uśmiecha do

pasażerów. W końcu rusza, ale bardzo wolno, tak aby żołnierz mógł się niezbyt brutalnie oderwać i na rogu wskoczyć do autobusu. Przez radio (albo z grającej szafy) żali się Edith Piaf:

La filie de joie est belle Au coin de la rue la-bas Elle a une clientele Qui lui remplit son bas

Kiedy przyjadę tu za dwadzieścia pięć lat, Piaf będzie już martwą gwiazdą jak Mistinguette. Ale z ludźmi mego pokolenia, z ludźmi, którzy przeżyli te same wojny, będę mógł się porozumieć rzucając od niechcenia to nazwisko.

Za dwadzieścia pięć lat. Ileż to pokoleń karpi legnie w mule stawu koło pałacu w Chantilly. Tylko Sassetta będzie ten sam i cnota ubóstwa ulatująca w niebo będzie jak nieruchoma strzała Ele-aty. Dzięki Sassetcie wstąpię dwa razy w tę samą rzekę i czas, „chłopiec grający w kamyki”, będzie na moment dla mnie łaskawy.

Znów jestem w ruchu. Śpieszę do śmierci. Przed oczami Paryż — hałas świateł.