



Władysław Panas

## Jeździec Niebieski

Magiczne miejsce

*zwija się zaulek zawily  
zagubiony we własnych załomach*

J. Czechowicz, *elegia uśpiania*

### 1.

*Unzer sztetł brent!* Płonie Kowalska, Nadstawna, Szeroka, Jateczna, płoną wszystkie bezimienne i jakże zawile zaułki, płoną zagubione we własnych załomach podwórka, zwijają się w ogniu domy i kramy, karczmy i synagogi (prawie jak w Czechowiczowskim obrazie Wieniawy *Gną się kucają domki, zajazdy, bożnice...*), pali się Maharszalszul i Maharamszul, gminny bethamidrasz i mykwa, ogień trawi święte księgi i uczone komentarze, traktaty racjonalistów i natchnione hagady mistyków, w płomieniach giną ludzie i zwierzęta, i wszelki dobytek.

Jeszcze raz słyszymy ów pożar: śmiertelnie przerażone głosy (Czechowicz powie tak: *w każdym głosie słyhać w całym bezwstydzie/ Ostatecznego Dnia trąby*), lament, strzępy hebrajskiej modlitwy, skwierczenie, syk, trzaski, szumy, grzmoty... Jeszcze raz czujemy swąd spalenizny: mięsa, skór, kości, sosnowego drewna, szmat, piór, farby drukarskiej... Jeszcze teraz mamy w ustach popiół i w oczy gryzie nas dym... Brakuje nam słów i obrazów, więc bierzemy je z wierszy tutejszego poety: *dymy zataczały się na bruku/ spitym mglistorudawym pożarem, a blask siarkowy płynął po ścianach*. A niebo? *Niebo ogniste/ miasto mdlejące przestrzeń która rzezi*. Ta przestrzeń, którą wydano tu na pastwę niszczycielskiego żywiołu, to skulone u stóp zamkowej góry Miasto Żydowskie. W jednej z bram, najprawdopodobniej gdzieś na Szerokiej, dostrzegamy postać, która wyraża i reprezentuje cały ludzki wymiar dotkniętego zagładą miasta: podświetlona przez pożar sylwetka rzuca na ziemię poszarpany i chybotliwy cień, ognisty podmuch rozwiewa jej szaty, dramatycznie rozrzucone ręce są wzniesione ku niebu. Nie pomylimy się przecież, jeśli zobaczymy w tej postaci odwieczną figurę Hioba. I nie omyli nas również słuch, gdy w głosie tego człowieka usłyszymy zarówno rozpacz, jak i gniew, zarówno złorzeczenie, jak i błagalną prośbę, zarówno

klątwę, jak i błogosławieństwo. W takiej bowiem jak ta sytuacji, czyli - mówiąc po Jaspersowsku - w sytuacji granicznej, wolno mężowi pobożnemu i skądinąd bogobożnemu krzyknąć do swego Boga, wolno protestować przeciwko Jego decyzjom i wolno próbować wymusić ich zmianę. *El male rachamim!*

Najbardziej jednak zaskakuje nas w tej skrajnie tragicznej scenerii fenomen zupełnie przedziwny: ogarnięte pożarem Miasto Żydowskie tonie niemal w ciemnościach. Potężne płomienie dają bardzo mało światła i tylko gdzieś tam pojawia się jakiś nieco jaśniejszy rozbłysk, który pozwala tu cokolwiek dostrzec. Nawet woda z położonego w najniższej partii obrazu rozlewiska Czechówki, stanowiąca zazwyczaj naturalne lustro, niczego nie odbija i jest tak samo mroczna, jak rozciągnięte nad jej brzegiem miasto.

Zresztą w ciemnościach, jakie pokrywają ów świat, granica między ziemią i wodą zaciera się całkowicie i jedynie nader niewyraźny zarys łodzi z wiosłarzem każe domyślać się, że w tej okolicy musi znajdować się najwidoczniej jakiś zbiornik wody. Oczywiście, nie byłibyśmy wcale zdziwieni, gdyby komuś w tym momencie nasunęło się skojarzenie z Charonem, przewożącym przez Czechówkę, która przemieniła się w Styks, dusze pogorzalców do szeolu. Ten ogień, co wszystko niszczy i zabija, ale niczego nie oświetla i nie ogrzewa, kataliści nazywają *or szachor* - czarny ogień - i jest on jednym z symbolicznych obrazów radykalnego zła. W *Księdze Zohar* wiele się na ten temat mówi. Kabalista z ulicy Szerokiej, kiedy ujrzał w swoim oknie płonąca ciemność, przypomniał sobie zapewne słowa Zoharu: „Ciemność ta wznosi się aż do kryjówki ogniowego dymu, i cała ona jest barwy dymu, barwy ognia i barwy czarnej. Te trzy barwy rozdzielają się na wszystkie strony i przenikają w najgłębsze zakamarki świata”. Wiedział już, że każda z tych barw niesie zło.

Barwa dymu: zstępuje ona na świat i rozchodzi się na wsze strony, a z nią rozprzestrzeniają się po świecie i tu, nisko, tchnienia witalne synów ludzkich, pełne złości, tak by krzywiły się ich ścieżki i by utwierdzali się w swej złości. [...] Barwa ognia: ta barwa zstępuje na świat i rozchodzi się na wszystkie strony, aby pobudzać do zła, do zabijania, przelewania krwi i maltretowania synów człowieczych. [...] Barwa czarna: ta barwa spływa na świat, aby zarządzać wszelkimi rodzajami ran, biciem, aresztowaniami, więzieniem, dala, krzyżowaniem i duszeniem, wszelkimi krzywdami, jakie zawsze spadają na ludzi.

Miasto chrześcijańskie również płonie, ale zdecydowanie inaczej. Przede wszystkim jest rozświetlone i bardzo kolorowe. To kolorystyczne rozdwojenie, które istnieje tu w obrębie przecież tego samego żywiołu, stanowi bodajże pierwszą i zarazem podstawową cechę obrazu, jaka natychmiast narzuca się naszemu spojrzeniu. Naturalnie, są w tym obrazie także jeszcze inne różnice i wewnętrzne napięcia, ale odkrywamy je dopiero przy uważniejszym oglądzie.

Wprawdzie i w mieście chrześcijańskim znajduje się niewielkie gniazdo ciemnego ognia, lecz autor malowidła zepchnął je w odległy kąt płótna, który jest równocześnie granicą ówczesnego miasta. W ten sposób ognista ciemność obramowuje chrześcijańską aglomerację - wstępu do jej

centrum jednak nie ma. Niech nas wszakże zbytnio nie myli owa barwność miasta, gdyż została wywołana przez pożar, czyli czynnik bądź co bądź zewnętrzny i poniekąd sztuczny. Okoliczność ta powoduje, że widzimy w tych kolorach raczej chorobliwe wypieki zagrożonego organizmu, jakieś niezdrowe rumieńce gorączkującej istoty, jakieś plamy, wykwyty i przebarwienia, które wystąpiły na powierzchni ciała jako wyraźne oznaki infekcji. Oględziny wstępne dominikańskiego płótna ujawniają zatem, że w świecie przedstawionym obrazu - wydawałoby się na pierwszy rzut oka dość prostym, powiedzmy wprost, prowincjonalnie prostym i wręcz schematycznym - zawiera się niezwykle złożona i dramatyczna wizja zarówno naszego miasta, jak i całego uniwersum. Dotąd lekceważyliśmy ten obraz - wierny, ale mierny! - teraz już wiemy, że będziemy musieli przyjrzeć się mu z najwyższą uwagą, bo ma nam do powiedzenia prawdy straszne i ważne.

## 2.

Od razu chcę wyznać, że opisuję ten obraz nie po to, żeby go jakoś przemycić do historii sztuki, zwłaszcza tej wielkiej, jako dzieło - powiedzmy - do tej pory przez fachowców nie doceniane. Nie będę więc go przemocą wpychał ani do tego szeregu, gdzie wśród licznych widoków miast stoją - na przykład - widoki Toleda El Greca, ani te do tego szeregu, gdzie pośród wielu obrazów płonących miast znajduje się - na przykład - *Pożar San Marcuola* Francesco Guardiiego.

Chociaż muszę zaznaczyć, że Toledo i nasze miasto łączą skądinąd głębokie, znacznie głębsze niż można by przypuszczać, analogie. A byli tu nawet i tacy, jak Klemens Junosza-Szaniawski przed stuleciem z górą, co dostrzegli w naszym mieście również pewne podobieństwo - mówili o tym, jakżeby inaczej, żartobliwie - do Wenecji:

[...] jeżeli to jest wiosna i Bystrzyca szeroko wylała, to może nam się zdawać, że jesteśmy na lagunach w Wenecji... Domy i woda, woda i domy... Na upartego można znaleźć i plac Św. Marka (targ się na nim odbywa) i pałac Dożów. Nie zaręczyłbym, że który obywatel tej dzielnicy nie nazywa się Jankiel Doża.

Wprawdzie tutejsze rzeczki i ruczaje od dawna już nie tworzą malowniczych rozlewisk pozorujących laguny Serenissiny, bo cywilizacyjny wysiłek mieszkańców przemienił je dość skutecznie w ścieki, co sprawiło, że są dzisiaj raczej mizerną repliką rzymskiej Cloaca Maxima, lecz jeśli podejść do tej sprawy - jak powiada autor *Cudu m Kirkucie* - „na upartego”, to przecież ów kawałek ciemnego stawu czechowskiego na dnie naszego malowidła rzeczywiście przypomina wcale nie większy i podobnie ulokowany fragment weneckiego kanału na płótnie Guardiiego. Przy odrobinie samozaparcia moglibyśmy przeprowadzić również paralelę między kolorystyką, odrealnioną i niepokojącą, tolekańskich pejzaży hiszpańskiego Greka a barwami, także niepokojącymi i nierealnymi, dominikańskiego wizerunku Lublina. Ale porzucam tego typu asocjacje, aczkolwiek wątek tolekański kusi mnie bardzo, gdyż zmierzam w zupełnie inną stronę. Żeby przynajmniej tymczasowo zamknąć kwestię estetycznego wymiaru prezentowanego

w notatkach obrazu, powiem tak: jaki jest, każdy widzi. Nie wybrzydźmy jednak zbyt mocno, ponieważ w mieście, które niesłychanie rzadko pozowało malarzom do całopostaciowych portretów i ma ich naprawdę niewiele, nawet skromna uroda naszego płótna jest nie do pogardzenia.

Kiedy patrzymy na ów obraz, powinniśmy pamiętać, że ludziom, którzy zlecili jego wykonanie, nie chodziło o piękno, lecz przede wszystkim o prawdę. Piękno jako wartość autonomiczna nie było tu czynnikiem szczególnie pożądanym, albowiem nie znany nam malarz miał sporządzić ściśle określony dokument - widoczek miasta „lanczaft”, jak wówczas pisano. Zatem niejako już z samego założenia czysto plastyczna uroda konterfektu musiała się podporządkować prawdzie fotograficznego przekazu. Naturalnie, piękno mogło pojawić się w tym przedstawieniu, ale jedynie jako cecha drugorzędna, jako dodatkowa wartość komunikatu, który w pierwszym rzędzie chciał pełnić funkcję poznawczą.

Dokumentalny charakter malowidła ujawnia jego specyficzna kompozycja. Jest ono bowiem złożoną, może wręcz zawiłą - jak Czechowiczowski zaułek zagubiony we własnych załomach - całością ikoniczno-słowną, którą tworzą w jednoczesnym bodajże stopniu zarówno składniki obrazowe, jak i językowe. Oznacza to, iż mamy do czynienia z takim wizerunkiem, który wymaga od nas podwójnej percepcji: oglądania i czytania, czytania i oglądania. Płótno zostało podzielone na dwie odrębne formalnie, choć nierówne części. W górnej partii - większa, mniejsza - w dolnej. Właściwy obraz, czyli panorama ogarniętego pożarem miasta, znajduje się w części górnej. Część dolną natomiast wypełnia tekst słowny, a dokładniej - zestaw kilku tekstów. I właśnie ta tekstowa warstwa informuje odbiorcę, że to wszystko, co pokazano wyżej, należy traktować jako dokument bezwzględnie prawdziwy. Przejrzyjmy więc zgromadzone tu *dossier*.

Składa się on z trzech różnych zapisów. Pierwszy zapis - najobszerniejszy - mieści się w dosyć wąskim paśmie, jakie rozciąga się bezpośrednio pod częścią ikoniczną płótna. Jakiś anonimowy skryba - nie wiadomo, czy był nim sam malarz, czy może ktoś inny - opowiedział w tym miejscu „fabułę” obrazu. Jego relacja jest co prawda nader skrótowa i schematyczna, ponieważ w sześciu ponumerowanych i oddzielonych od siebie przestrzennie punktach wymienia tylko parę najbardziej dramatycznych momentów, ale zawiera jednak wcale jednoznaczną interpretację oglądanych przez nas wydarzeń. To wystarczy, aby widz nie miał żadnych wątpliwości co do najgłębszego sensu malowidła.

Zapis drugi - najważniejszy - zajmuje cały środek dolnej strefy. Ulokowano go w ozdobnym kartuszu - jedyny w tej kompozycji element o funkcji wyłącznie estetycznej - gdyż jest on oficjalnym podpisem i zarazem tytułem, w którym raz jeszcze, chociaż już bardzo syntetycznie, formułuje się ostateczną wykładnię dominikańskiego płótna.

Trzeci zapis - najdziwniejszy chyba - zachował się, niestety w szczątkowej formie. Otóż pod pasmem narracyjnym, na najniższym poziomie kompozycji, można zauważyć cztery owalne pola, po dwa z każdej strony kartusza, ale tylko na jednym z nich widnieje mocno zatarty fragment

jakiegoś tekstu. Dopiero wnikliwa autopsja umożliwiła rekonstrukcję jego treści. Okazuje się, że zamieszczono tu materiał ściśle prawniczy: coś w rodzaju wyciągu z protokołu przesłuchania świadków, którzy pod przysięgą zeznali, iż przedstawiony na obrazie przebieg wydarzeń odpowiada prawdzie. Być może analogiczna dokumentacja znajdowała się także na trzech pozostałych, dziś pustych, polach.

Wszystkie te teksty i załączniki, które - dodajmy - zajmują ponad jedną czwartą powierzchni obrazu, mówią zgodnym chórem, że zawieszony w dominikańskim kościele wizerunek naszego miasta jest ikonograficznym świadectwem. Czego? Oczywiście - cudu! W tutejszym piśmiennictwie - jakże skąpym, gdy idzie o ten obraz - nadaje się owemu wizerunkowi całkowicie błędny, bo wbrew autentycznemu podpisowi, tytuł: „Pożar Lublina w 1719 roku”. Tymczasem umieszczony w kartuszu podpis - dobrze widoczny i specjalnie przecież wyeksponowany - brzmi następująco: „Przecudowna Krzyża Świętego nad tym miastem Lublinem podczas ciężkiego tegoż pożaru protekcja z osobliwej providencji Boskiej raz nie dawno pokazana widziana y w innych cudach doznana”.

Zatem skrócona wersja tytułu powinna mieć taką postać: „Cudowne ocalenie Lublina podczas pożaru w 1719 roku”. Trochę rozwlekła i mało poręczna? Owszem, lecz wiernie oddaje to, co ów obraz przedstawia. Wszak malarz - ustalmy to wreszcie raz na zawsze - nie namalował pożaru, ale cud, który ochronił miasto przed straszną katastrofą, jaką mógł spowodować pożar. Jak wiadomo, w cuda albo się wierzy, albo nie, lecz z faktami na pewno się nie dyskutuje. A fakty są widoczne gołym okiem - wystarczy spojrzeć na malowidło - niszczycielska moc żywiołu, która wielokrotnie zamieniała miasto w stertę gruzu, tym razem nie zdołała się w pełni rozwinąć i Lublin wyszedł z potencjalnie zagrażającej mu opresji... prawie bez szwanku. Prawie, gdyż występują jednak w tym wizerunku dość istotne komplikacje, psujące nieco - mówiąc oględnie - jego jednoznacznie optymistyczną wymowę.

Komplikacje te osłabiają także jednoznaczność tego, co przed chwilą napisałem, z właściwą sobie stanowczością, o braku pożaru.

Moja opowieść o dominikańskim płótnie, rozpoczęła się wszakże od apokaliptycznego niemal opisu płonącego miasta! Więc jak w końcu: pali się, czy nie pali? Ucierpiało miasto podczas ciężkiego tegoż pożaru, czy nie ucierpiało? No, i co nam tu oglądać. Teraz bowiem trzeba powiedzieć w ten sposób: miasto pali się i nie pali się, ogień je niszczy i nie niszczy, cud dokonuje się i nie dokonuje się. Może jeszcze dokładniej, uwzględniając proporcje między owymi skrajnymi „stanami” miasta: bardziej się nie pali, niż pali; bardziej się nie niszczy, niż niszczy; bardziej się cud dokonuje, niż nie dokonuje. Że jakby absurd? Ależ skąd! To najściślejsza deskrypcja obrazu, który dokumentuje wydarzenia, jakie rozegrały się w naszym mieście 2 czerwca 1719 roku. Tego dnia w lubelskim Mieście Żydowskim wybuchł gwałtowny pożar i zaczął się szybko rozprzestrzeniać, docierając również w kilku miejscach do chrześcijańskiej części miasta. I wtedy przeciw żywiołowi wyruszyła z kościoła Dominikanów procesja z cudowną relikwią -

przechowywanym w tej świątyni od kilku stuleci fragmentem drzewa Krzyża Świętego. Ogień, który już gdzieniegdzie przeniknął w obręb miejskich murów, zgasł. Miasto chrześcijańskie, dzięki Bogu, ocalało. Miasto Żydowskie spłonęło jednak doszczętnie.

Autor malowidła nie był z pewnością wielkim artystą, ale majstrem okazał się niezłym, albowiem potrafił pokazać nam te wszystkie dramatyczne i zarazem cudowne, choć z komplikacjami, zdarzenia z kronikarską wręcz rzetelnością, a jego wizerunek architektury miasta odznacza się wprost inwentaryzacyjną precyzją. Pod jego solidnym pędzlem dokument teologiczny nabrał także wszelkich cech dokumentu po prostu historycznego. Aczkolwiek obraz anonimowego malarza cudem sztuki rzecz jasna nie jest, przecież ma za przedmiot rzeczywistość cudowną. Chcemy jeszcze zobaczyć, jak prowincjonalny artysta poradził sobie z taką niezwykłą materią. Nie kryję, że intryguje mnie ta jego cudowna robota.

### 3.

Bez większego trudu odszukujemy to miejsce, z którego osiemnastowieczny malarz patrzył na nasze - może i jego? - miasto. Znajduje się ono na wzniesieniu za Czechówką, na terenie dawnej jurydyki Probostwo, tam gdzie dzisiaj biegnie ulica o tej samej nazwie. Należy tak się ustawić, żeby mieć wprost przed oczami przesmyk między kościołem Dominikanów i kościołem Jezuitów (katedra). Linia, dzieląca obraz na dwie duże połowy - rzecz jasna, linia wymaginowana - przechodzi prawie dokładnie przez środek owej międzyświątynnej przełęczy.

W ten sposób wyznaczamy dla świata przedstawionego na płótnie coś w rodzaju południka Greenwich. Artysta zajął pozycję na jego północnym biegunie, który mieści się właśnie na Probostwie, mniej więcej tu, gdzie teraz stoimy. Gdzieś w tej okolicy rozstawił sztalugi i zabrał się do szkicowania. Parę kroków w lewo albo w prawo, trochę do przodu lub do tyłu - i już mamy ów punkt pod stopami. Teraz nasze oczy mogą ogarnąć tę samą panoramę, co oczy tego, który spoglądał stąd przed nami. Jeszcze tylko rozciągamy je mocno - aż do bólu - aby lewym kącikiem uchwycić wzgórze zamkowe z basztą i kaplicą św. Trójcy, prawym zaś kawałek placu Litewskiego ze wznoszącym się tam wówczas kościołem Bonifratrów. Czujemy, że bez pomocy wewnętrznego oka nie obędzie się. (Ciągle mamy w pamięci zalecenie Herberta: Słuchaj rad wewnętrznego oka.)

Warto poświęcić nieco czasu, żeby w tym najzupełniej realnym pejzażu ustalić możliwie precyzyjnie punkt widzenia malarza, gdyż za chwilę w to autentyczne pole widzenia wdrze się niewidoczne i niewidzialne. Niewidoczne, bo zakryte przed wzrokiem, niewidzialne, bo w ogóle niedostępne zmysłowo. Za chwilę oczy malarza, a więc i nasze, zobaczą rzeczy niesłychane. Jak w wierszu Czechowicza:

Otworzyły się oczy niebieskie  
widzą razem witrynę sklepową i Sąd

przenika się nawzajem tłum - archanioły i ludzie  
chmurne morze faluje przez łąd

Za chwilę dowiemy się, dlaczego niemal w środku obrazu widzimy niewidoczne z Probostwa drzwi dominikańskiego kościoła. Za chwilę ujrzymy, jak niewidzialna moc odpycha ogień od bram chrześcijańskiego miasta. Za chwilę w znieruchomiałym obrazie pojawi się ruch...

Oto z białej w zbocze staromiejskiego wzgórza Bramy Grodzkiej zwanej także Żydowską, wtedy jeszcze gotyckiej, dopiero kilkadziesiąt lat później Dominik Merlini nadał jej obecny kształt, wysuwa się powoli procesja z cudowną relikwią, którą opiekowali się lubelscy dominikanie. To wyjaśnia, dlaczego w centrum płótna znalazły się drzwi ich świątyni: stamtąd wyruszył święty orszak, tam rozpoczęła się sakralna akcja. Podczas gdy szukaliśmy sobie odpowiedniego miejsca widokowego na Probostwie, procesja zdążyła dotrzeć - poza naszym wzrokiem - do Bramy Grodzkiej i teraz akurat wkracza na prowadzący do zamku i do Miasta Żydowskiego mostek.

Już z daleka dostrzegamy białe habity dominikanów: tego z chorągwią, który otwiera pobożny pochód i tych następnych, którzy niosą zapalone świece, i wreszcie - zapewne - przeora z relikwiarzem, kryjącym fragmenty Drzewa Krzyża Świętego. A naprzeciw - po drugiej stronie kładki - wystrzela w niebo ciemny, silnie spiętrzony masyw grodzkiego wzgórza, obrywającego się prawie pionowo tuż przy baszcie, wokół której stłoczyły się zamkowe budowle. Zamek to isticie Kafkowski, bo nieosiągalny, chociaż tak bliski - na wyciągnięcie ręki. Wszak na taką stromiznę trudno się wdrapać! Nie tylko zamiejscowym geometrom. A naprzeciw - po drugiej stronie rozpadliny - leży Miasto Żydowskie, całe w płomieniach i dymie. A pod nogami - przerzucony nad przepaścią, która zresztą nie wygląda zbyt przepastnie, co świadczy, że jest raczej przepaścią aksjologiczną niż geologiczną, drewniany mostek zwodzony. I bardzo zwodniczy zarazem, gdyż jego konstrukcja nie budzi zaufania. Cienkie deski pomostu - nie zdziwilibyśmy się przecież, gdyby okazało się, że nadpróchniałe - podtrzymywane są od dołu przez krzywe, byle jak zbite podpórki. Wątle jak pajęczyna linki konopne - nie zaskoczyłaby nas wcale informacja, że lekko zetlałe - utrzymują tę rachityczną strukturę od góry. Naturalnie, w pierwszym rzędzie obraz ten mówi o ówczesnym stanie, nader kiepskim, rozmaitych miejskich instalacji i urządzeń. Jego znaczenie wyczerpuje się jednakowoż na tym poziomie, ponieważ ów kruchy i chybotliwy mostek nabiera tu także cech wyraźnie symbolicznych. Można powiedzieć nawet, iż jest wyjątkowo pojemną metaforą, która doskonale odwzorowuje pewne istotne właściwości egzystencji naszego miasta, jego - żeby posłużyć się poetycką formułą Sępa-Szarzyńskiego - „bytu podniebnego”: Wątle, niebaczny, rozdwojony w sobie.

Kiedy na to liche przejście wstępuje procesja, skutki są od razu widoczne: ogień cofa się i rozpląszcza jakby przygnieciony jakimś potężnym podmuchem z niewidzialnych ust. I wszędzie tam, gdzie pojawi się procesja z relikwią, ogień będzie wstępował. Wieczny - cud. Ale autor malowidła pokazał cudowność w inny jeszcze, zaiste, niezwykły sposób. Mowa o sprawie bodaj

najbardziej bulwersującej w tym płótnie. Otóż ta sama procesja, która dopiero co zaczęła wychodzić z Bramy Grodzkiej, jest też na Świętoduskiej, dociera właśnie do klasztoru Karmelitanek, od wezwania kościoła nazywanych również Józefatkami, i jest już także przed Bonifratrami na Krakowskim Przedmieściu. Widzimy więc ją w trzech miejscach równocześnie! Sarmacki artysta, nie czekając aż Lessing ogłosi, co wkrótce nastąpi, że malarstwo jako sztuka z natury przestrzenna nie jest w stanie pokazywać zdarzeń rozgrywających się w czasie, z dziecięcą wręcz prostotą - ktoś mógłby rzec: naiwnością - przystąpił do rozwiązywania nierozwiązywalnego, wydawałoby się, dylematu plastycznych przedstawień. Problem ruchu w nieruchomym obrazie trapił artystów nieomal od zawsze. Różnie też starano się go zamarkować. Minie jednak w sztuce jeszcze kilka epok, kiedy Cezanne w słynnej Górze św. Wiktorii - nie mogąc uruchomić samego świata przedstawionego w obrazie, uruchomi po prostu proces jego percepcji. Lubelski malarz takimi kwestiami, zdaje się, głowy sobie nie zawracał i nie oglądając się ani wstecz, ani do przodu, ani na przeszłą, ani na przyszłą teorię sztuki, ani na wcześniejszą, ani na późniejszą praktykę artystyczną, najzupełniej beztrąsko połączył w swoim obrazie dwa przeciwstawne systemy przekazu: realistyczny, który respektuje ograniczone prawa widzenia, i symboliczny, który te ograniczenia ignoruje. Z jednej strony zachował się jak typowy europejski pejzażysta, który pokazuje to, co widzą oczy, z drugiej natomiast jak artysta naiwny albo... ikonopiśca, który przedstawia to, czego oczy nie mogą zobaczyć. Tym sposobem stworzył wizerunek naszego miasta trochę dziwny, lecz - nie bójmy się tego słowa - fascynujący. Przy okazji zilustrował też eleacki paradoks strzały, gdyż uruchomiona przez niego procesja w każdym punkcie przestrzeni, którą przebywa, stoi faktycznie w miejscu. Ruch przemienił się zatem u naszego malarza w bezruch wieczności, czyli mówiąc inaczej nieco - w wieczny ruch, w którym nie ma ani przeszłości, ani teraźniejszości, ani przyszłości. Odtąd procesja z relikwią będzie już zawsze w tym samym czasie wychodziła z Bramy Grodzkiej i wchodziła równocześnie na Świętoduską, i dochodziła w tej samej chwili do Bonifratrów na dzisiejszym placu Litewskim.

Ten sakralny w istocie ruchomy bezruch lub - jak kto woli - nieruchomy ruch został w obrazie ostro przeciwstawiony ruchowi, powiedzmy, doczesnemu, który należy całkowicie do świata profanum: wieczną procesję mijają - i przemijają! - galopujący jeźdźcy, jakiś niewielki oddziałek wojska z tłukącym w bęben doboszem, w Mieście Żydowskim ludzie usiłują gasić pożar, ktoś lamentuje, ktoś ucieka... Wszystko gwałtowne, wszystko ma tu swój początek i koniec, wszystko wyczerpuje się w czasie... Tylko święty orszak jest tu zawsze i wszędzie. Wolno nam w tej sytuacji zapytać: Co tak naprawdę namalował artysta, który malował pożar Lublina w 1719 roku? Owszem, konkretne wydarzenie historyczne. Ale czy tylko?

#### 4.

Teraz już chyba mogę to powiedzieć: „Cudowne ocalenie Lublina podczas pożaru w 1719 roku” jest ikoną naszego miasta. Nie, nie przejęzyczyłem się. I nie popełniłem też terminologicznego



nadużycia, gdyż do takiego właśnie stwierdzenia upoważniają mnie wszystkie dotychczasowe obserwacje. Wydaje się jednakowoż, iż tak rewelacyjną - przypomnijmy - proklamację trzeba zaopatrzyć w jakieś dodatkowe objaśnienia. Służę. Najpierw wypada więc zauważyć i podkreślić z niemalym naciskiem! - że dominikańskie malowidło jest, owszem, ikoną miasta, lecz niekoniecznie jego mieszkańców. Rzecz jasna, ludzie są tu obecni, ale w liczbie mocno ograniczonej: tyle tylko, żeby miasto nie sprawiało wrażenia kompletnie wyludnionego. No i żeby było z kogo uformować pobożną procesję z cudowną relikwią. Zresztą, jedynie ta zwielokrotniona (wszak rozmieszczana w trzech różnych punktach płótna) procesja nieco poprawia statystykę demograficzną obrazu. Troszeczkę poprawia, lecz radykalnie jednak jej przecież nie zmienia, albowiem i ona nie jest zbyt tłumna. Przeciwnie. Kiedy orszak z relikwią wkracza na Świętoduską, widzimy go w całej okazałości i łatwo możemy policzyć wszystkich jego uczestników. Otóż w tej procesji, złożonej bodajże z samych duchownych, idzie zaledwie siedem osób! To mniej, nawiasem mówiąc, niż biblijne kworum sprawiedliwych, które było niezbędne do ocalenia Sodomy i Gomory. Ale na nasze miasto nie spadł totalny deszcz siarki i ognia. (Nadpaliło się tylko fragmentarycznie.) Wolno zatem przypuszczać, że według autora obrazu św. Niedostatek sprawiedliwych rekompensuje tu z naddatkiem obecność świętej relikwii. Najwidoczniej malarzowi nie zależało specjalnie na portretowaniu mieszkańców miasta. Ich nader skromna reprezentacja wystarczyła mu w zupełności. Miasto natomiast potraktował z największą uwagą. I przedstawił je ze szczególną akrybią. W jego obrazie odnajdujemy bowiem całą substancję architektoniczną Lublina, jaką mógł zarejestrować osiemnastowieczny obserwator ulokowany na wzgórzu za Czechówką, czyli na Probostwie: świątynie i klasztory, gęsto stłoczone kamienice w obrębie miejskich murów i pojedyncze domy poza murami, królewski zamek z wieżą i mieszczańskie wały obronne z basztami, basztkami, furtami... Oko sarmackiego artysty dostrzegło nawet dziurę w murze, przez którą wypływały miejskie nieczystości. A ręka - jakżeby inaczej! - skwapliwie ten detal uwieczniła. Urbanistyczne nastawienie autora omawianego płótna ujawnia się ze zdwojoną siłą, gdy zestawimy jego dzieło z innym obrazem, który również znajduje się w świętokrzyskiej galerii lubelskich Dominikanów. Ten drugi obraz - w swoim czasie brał udział w głośnej wystawie „Polaków portret własny” - też wyszedł spod pędzla anonimowego malarza i także pokazuje procesję z cudotwórczą relikwią, która uchroniła miasto przed zagładą podczas wojny z Chmielnickim w 1648 roku, ale konkretyzacja tej wizji jest tu całkowicie odmienna: płótno zostało wypełnione - aż po same brzegi i niemal bez reszty - wielkim tłumem ludzi. Miasto zaś - ledwo zaznaczone, mocno odrealnione i prawie nieobecne.

Oczywiście - ikona miasta. Tak, lecz na czym polega ów ikoniczny charakter naszego malowidła? Że ma religijny temat? Że występują w nim elementy specyficznej stylistyki? Bez wątplenia są to okoliczności ważne, ale nie wystarczające, aby mu przyznać status ikony. Podstawowe znaczenie ma dla mnie coś innego: jego archetypiczna wprost reprezentatywność. Tak się bowiem składa, iż ta opowieść nieznanego nam twórcy o konkretnym zdarzeniu historycznym zawiera również w sobie pewną uniwersalną prawdę o naturze i egzystencji naszego miasta. Kiedy

patrzy się na ten obraz, nie sposób przecież zapomnieć o wpisanym w tutejsze dzieje i stale powtarzającym się przedziwnym rytmie apokaliptycznych - mniej lub bardziej - katastrof i cudownych - mniej lub bardziej - ocalań. Właśnie w tym konwulsyjnym rytmie, który wiąże ze sobą skrajnie przeciwstawne stany świata, dostrzegam główną bodaj zasadę organizacyjną miejscowego *genius loci*. Gdybyśmy chcieli sporządzić wykres ilustrujący przebieg naszej historii, przybrałby niechybnie kształt sinusoidy, najczęściej spokojnej, czasami jednak spazmatycznej jak gwałtownie pulsujący zapis elektrokardiografu. Tę niepokojącą rytmikę miasta ciągle oscylującego między sielanką a katastrofą najlepiej wyczuwają mistycy i poeci: Widzący z Lublina i Józef Czechowicz. Ona też ma przemożny wpływ na ich wyobraźnię. Tubylcy zwykli, jeśli można się w taki sposób wyrazić, mają zazwyczaj spore trudności z jej uchwyceniem, ponieważ realizuje się w długiej perspektywie czasowej i poszczególne bieguny są od siebie odsunięte na zbyt dużą - jak na możliwości percepcyjne przeciętnego człowieka - odległość. Długiego okresu absolutnego wyciszenia i raptowne najazdy apokaliptycznych jeźdźców - taką ma naturę schemat metryczny Lublina. Jak klasyczny trochej albo równie klasyczny jamb. Mieszkańcy, zwiedzeni tym powoli toczącym się dziejowym rytmem, mają wyraźną skłonność, aby postrzegać swoje miasto jako przestrzeń, w której nic się nie dzieje, nic się nie spełnia, nic się nie rozwija. Prawie jak w Schulzowskiej *Ulicy Krokodyli*:

Powiedzmy bez ogródek: fatalnością tej dzielnicy jest, że nic w niej nie dochodzi do skutku, nic nie dobiega do swojego *definitivum*, wszystkie ruchy rozpoczęte zawisają w powietrzu, wszystkie gesty wyczerpują się przedwcześnie i nie mogą przekroczyć pewnego martwego punktu. Mogliśmy już zauważyć wielką bujność i rozrzutność - w intencjach, w projektach i w antycypacjach, która cechuje tę dziedzinę. Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą. [...] Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia, lecz na tym się też kończy.

Jakże głęboko myślą się ci wszyscy, którzy żywią podobne mniemanie. Wyprowadźmy ich czym prędzej z błędu. Nie możemy dalej utrzymywać, że w naszym mieście króluje wielkie „nic” i że tkwimy - aż po czubek głowy w gigantycznej „nicości”, bo prawdziwe „nic” i autentyczna „nicość” są bardzo poważnymi jakościami metafizycznymi, którymi nie wolno ust sobie wycierać. Warto pamiętać, że niektórzy kabaliści i teozofowie terminami tymi określali wyłącznie Absolut. Tak samo chasydzi. Rabbi Szneur Zalman z Ładów powiedział tuż przed śmiercią:

Ja widzę jeszcze tylko Boże Nic, które ożywia świat.

A rabbi Abraham, zwany Aniołem, pragnął przemieniać Coś w Nic. Rabbie Aron z Karolina, gdy pytano go, czego nauczył się u swojego mistrza, odpowiedział:

Niczego. Nauczyłem się niczego. Nauczyłem się znaczenia niczego. Nauczyłem się, że jestem niczym, a przecież jestem.

Takie Nic to dopiero Coś, takie Nic to ho, ho... Nasze „nic” nie ma z tym Nim nic wspólnego. Uściślenie, które proponuję, brzmi więc następująco: u nas nie dzieje się nic, lecz - po prostu i najzwyczajniej - niewiele. Naturalnie, gdy jesteśmy w okresie arkadyjskiej sielanki.

Żeby nie pozostać gołosłownym retorem, a i obniżyć cokolwiek wysoką ponad dopuszczalną miarę tonację, podam przykład, który - jak sądzę - pomoże lepiej pojąć różnicę między „nic” i „niewiele”. Kiedy w naszym mieście występują kłopoty, oczywiście przejściowe, z podażą dostatecznie dramatycznych wydarzeń, skupiamy się na zdarzeniach mniejszego kalibru. Mogą to być na przykład pękające spodnie. Najlepiej, czyli najgorzej, gdy ów akt ma miejsce na jakiejś publicznej imprezie. I koniecznie przy paniach. W trakcie pobieżnej kwerendy znalazłem w literaturze na razie dwa tego typu przypadki, ale mam zamiar kontynuować moje poszukiwania. Ze zgromadzonej przeze mnie dokumentacji wynika niezbicie, że początek tej tragicznej serii dały spodnie hrabiego Aleksandra Fredry, który stacjonował u nas gdzieś w latach 1809-1811. Bezcelne sukno, nie bacząc na powagę sytuacji, pękło kompromitująco na kolanie podczas rozkosznej zabawy w ciuciubabkę u generałowej Kamienieckiej. Analogiczny los zgotowały swemu właścicielowi spodnie Onufrego Pietraszkiewicza, wileńskiego filomaty i przyjaciela Mickiewicza, który tu odbywał nauczycielską katorgę w roku szkolnym 1821-1822. Może nawet gorszy, bo trzasnęły dwukrotnie. Po raz pierwszy w karnawale 1822 - na pikniku, co zmusiło promienistego filomatę do rejterady, a liczył, że - jak pisze w liście do Malewskiego - dopomoże obecnym tam dziewczicom do włożenia szlafrocza lub salopki. Mógłby ktoś w tym momencie pomyśleć, że fakty tak trywialne należą całkowicie do sfery profanu. I pomyliłby się srodze, gdyż po raz drugi spodnie Pietraszkiewicza puściły w kościele św. Michała podczas Podniesienia - *choć nie barzo nisko przyklękam*.

Znakomity komentarz, rozbijając szczerzy i porażająco trafny, dla prezentowanej w tym fragmencie historiozofii Lublina znajduję u tutejszego diariuszysty, Ignacego Baranowskiego, który 13 czerwca 1815 roku zanotował:

Nie umiem rozwiązać, czyli mamy teraz spokojność, czyli niespokojność? Widzimy jakieś uciszenie w naszym horyzoncie, a po gabinetach i różnych zakątkach szmeru dosyć. Albo co nadzwyczajnego wybuchnie, albo się wszystko uspokoi.

Podpisuję się pod tą diagnozą oburącz, bo to odwieczny nasz problem: coś czy niewiele?

Nieoceniony Baranowski napisał jeszcze i tak: *W tym tygodniu nie było żadnej komedii, ale dzisiaj ma pono być. W jakiś czas później dodał informację: W tę niedzielę żadnej tu komedii nie było. Ani Boskiej, ani Nie-Boskiej. Tylko co? Mamy teraz spokojność czy niespokojność? Albo co wybuchnie, albo nie wybuchnie.*

## 5.

Czekając zatem cierpliwie na owego Godota, który jawi się nam pod postacią dylematu (można go nazwać dylematem Baranowskiego): albo coś tu wybuchnie, albo i nie wybuchnie, chcę w tak zwanym międzyczasie uzupełnić nieco moje wcześniejsze informacje o pękających spodniach Aleksandra Fredry i Onufrego Pietraszkiewicza. Trochę dręczą mnie te spodnie, ponieważ obawiam się, że mógłby ktoś na podstawie mojej relacji odnieść niezupełnie prawdziwe wrażenia, iż wyjąca po ulicach oraz salonach pospolitość jest podstawową cechą naszego miasta. Czy nie uprościłem zbyt rzetelności, ogłaszając, że tutejsza historia pulsuje jedynie skrajnościami: apokalipsa lub arkadia?

A między nimi - czarna dziura? Tylko dziura w spodniach? Przecież zawsze coś przez taką dziurę prześwituje. Nie mówię, że musi być od razu Heideggerowski prześwit, ale jednak jakiś prześwit jest. Prześwit swojski, skrojony (chyba raczej: rozdarty) na naszą miarę. Z prześwitem bowiem jest dokładnie tak samo, jak z przepaścią. Wszak czytaliśmy kiedyś u Herberta:

nie jest to przepaść Pascala  
nie jest to przepaść Dostojewskiego  
jest to przepaść  
na miarę Pana Cogito

Cóż więc takiego odsłaniają te zdradzieckie szczeliny w spodniach hrabiego tudzież filomaty i filarety w jednej osobie? Tak się złożyło (pytanie: czy przypadkowo?), iż obydwaj pechowi panowie poprzedzają swą opowieść o niemiłym incydencie garderobianym narracją o zgoła odmiennych wydarzeniach i doświadczeniach. U Fredry wydarzenia te mają charakter wręcz tragiczny i musiały pozostawić w jego psychice, jak wolno przypuszczać, traumatyczny ślad. U Pietraszkiewicza są one erotycznej natury i spłynęły po nim - jak sądzę - dość gładko. Być może jednak to te właśnie zdarzenia przesądziły o późniejszych losach obydwu mężczyzn.

Aleksander Fredro, wówczas zaledwie średnionastoletni chłopiec, a już porucznik w armii Księstwa Warszawskiego, został w Lublinie odkomenderowany do pracy w sądzie wojskowym, albowiem - jak pisze z nieukrywanym sarkazmem - „dobrze tańczył, nawet bardzo dobrze”. Do jego obowiązków należało między innymi komunikowanie wyroków osądzonym żołnierzom. Po latach powie o sądownictwie wojskowym krótko i dobitnie: *Nasze sądy w owym czasie były prawdziwą zgrozą*. Zetknął się z nią bezpośrednio, twarzą w twarz, akurat u nas. Była sprawa kilku żołnierzy oskarżonych o rabunek. Rzec w wygłodzonej okrutnie armii zdaje się nie tak znowu rzadka. Lecz książe Pepi dbał o dyscyplinę i przywódcę rabusiów skazano na śmierć. Młodziutkiemu oficerowi zlecono ponurą misję: odczytać nieszczęśnikowi wyrok. Najpierw w celi, później jeszcze raz, tuż przed egzekucją. Fredro nie spał całą noc. O świcie ubrał się w galowy mundur i poszedł do aresztu, który mieścił się w pojezuickim klasztorze. Koszmarna scena: mroczne i wilgotne gmaszysko, poranny chłód trzęsie ciałem, złowieszczy odgłos kroków na

pustych korytarzach, ksiądz odmawiający ze skazańcem pacierz, ogarnięty śmiertelnym już strachem człowiek, który na klęczkach błaga o litość, na otępienie - szklanka wódki. Wszystko w zgodzie z obowiązującym rytuałem. Brak jedynie wzmianki o papierosie. Czyżby nie było jeszcze wtedy w użyciu? Wreszcie - publiczna egzekucja na placu Litewskim, ale o tym niech opowie sam Fredro, bo to jego doświadczenie, a nie moje:

Nazajutrz na placu przed Kapucynami, tam gdzie teraz pałac komisji wojewódzkiej, czyli raczej, niestety, guberskiej, odczytałem raz jeszcze wyrok z konia wobec oddziałów z różnych pułków zgromadzonych na tę okropną uroczystość. A gdy konia zwróciłem, huknęły wystrzały jakby jeden. Wyrok został spełniony. - Głodny za kartofle... biedny za pięć złotych!... Śmierć! Więzienie!... Konieczność! Konieczność!... konieczna, wyparta zbiegiem okoliczności. - Okoliczności zatem jak kostki... jak padną, taka liczba... Ale kostkami graczy ciska, a okolicznościami niewiadoma ręka i dopiero wtedy dowiadujemy się o grze, kiedy już za nią płacić trzeba.

Drugiego dnia po tej przeprawie byłem blady, nic nie jadłem... trzeciego byłem smutny, nic nie piłem, a czwartego wieczór grałem u generałowej Kamienieckiej w pantofla, jakubka i ciuciubabkę.

Bardzo możliwe, że właśnie tamtego wieczoru pękły Fredrze spodnie. W każdym razie po opisie zgrozy na placu Litewskim następuje opis zgrozy w salonie generałowej Kamienieckiej. Zaiste, człowiek z takimi przeżyciami mógł zostać tylko komediopisarzem.

Onufry Pietraszkiewicz, z przymusu administracyjnego nauczyciel lubelskiej szkoły, dość młody jeszcze, bo dwudziestośmioletni, miał u nas przygodę znacznie przyjemniejszą niż hrabia Aleksander. W jego własnym mniemaniu - całkiem przyjemną. Mam co do tego mniemania poważne wątpliwości. Przyjemność, owszem, ale przecież nie całkowita. Nie ma w niej bowiem przynajmniej dwu istotnych składników, z których jeden - z mojego punktu widzenia - jest szczególnie ważny: nie doszedł mianowicie Pietraszkiewicz w swojej częściowej przyjemności do tego, co Roland Barthes nazywa „przyjemnością tekstu”. Mogła go ona - ta przygoda - postawić w rzędzie największych powieściopisarzy, ale nie postawiła. Oto miara niespełnienia.

Po kolei jednak. A kolej jest taka: Gustaw Flaubert urodził się 12 grudnia 1821 roku w Rouen. Kilkadziesiąt lat później miasto to posłużyło pisarzowi jako scena dla rozegrania jednego z najsłynniejszych epizodów w całej światowej literaturze. Na razie jesteśmy jeszcze w grudniu 1821. Jakies dwa tygodnie po narodzinach Flauberta wyrwał się Pietraszkiewicz na ferie Bożonarodzeniowe do Warszawy. Miło było w stolicy Onufremu: spotkał się z przyjaciółmi, troszeczkę rozerwał, wydał, jakże skromne miesięczne pobory. Z zalem więc niemałym puścił się w drogę powrotną do Lublina. I w tym dopiero momencie zaczyna się owa przygoda, o której chcę tu opowiedzieć. Przygoda - iście Flaubertowska. Zapyta ktoś może: co ma jedno do drugiego? Jaki też związek istnieje pomiędzy niemowlęciem z Rouen, które będzie w przyszłości wielkim pisarzem, i filomatą w karecie na trasie Warszawa - Lublin, który przecież nigdy nie zostanie pisarzem? Otóż istnieje, istnieje... Gdybym posiadał, chociaż odrobinę inne wyposażenie intelektualne niż posiadam, zdobyłbym się na stwierdzenie, iż Flaubert w *Pani Bovary* podąża

tropem naszego Pietraszkiewicza.

Naturalnie, chodzi o karete. A ściślej rzecz biorąc: o to, co się w niej odbywa. Ależ pamiętamy doskonale: Emma Bovary, z woli autora cudzołoży w karecie. Cóż, jak wiadomo, *Madame Bovary c'est moi*. To bez wątpienia najbardziej głośny w dziejach piśmiennictwa akt małżeńskiej zdrady. Ale jak wspaniale przedstawiony! Wprost zazdrość bierze. Rzecz jasna, pisarska. Zresztą, kto wie jaka... Emma wyznacza kochankowi schadzke w katedrze. Na pierwszy rzut oka - dziwne miejsce, bo zderzające ze sobą bezpośrednio świętość i grzech. Zestawienie - jakby zbyt oczywiste. Nie pomylił się jednakowoż mistrz\*\*\*: Wszystko ma tu głęboką motywację. Co najmniej podwójną: psychologiczną i literacką. Ta pierwsza dotyczy bohaterki: Emma już w istocie wewnętrznie uległa, już zgodziła się na cudzołóstwo, lecz jeszcze próbuje odwlec to, co nieuchronne, jeszcze oczekuje jakiegoś znaku - może od Boga? - który zatrzymałby bieg wydarzeń. Ta druga wiąże się z techniką narracji: Flaubert w ten sposób wprowadza klasyczną zwłokę epicką, która ma pobudzić czytelnicy apetyt. Napięcie zatem rośnie, kochanek Emmy niecierpliwi się coraz bardziej, czytelnicy Flauberta również. W końcu kochankowie wychodzą ze świątyni i wsiadają do karety. I Rouen staje się przestrzenią, w której realizuje się seksualna odyseja. Flaubert jest narratorem wyjątkowo perwersyjnym, gdyż skupia się wyłącznie na bardzo detalicznym opisie chaotycznej marszruty, „kołyszącej się jak okręt” karety, która przez dobre kilka godzin drążyła po mieście bez żadnego widocznego (dla postronnego obserwatora) celu.

A co z Pietraszkiewiczem? On także jedzie kareta: w towarzystwie konduktora, jakiegoś trunkowego porucznika i nieszpetyjnej pani. Od razu też zabrał się do umizgów, ale warunki miał niesprzyjające - za dużo świadków. Sytuacja poprawiła się wreszcie w Puławach, gdy wojskowy wysiadł, a konduktor zasnął. Wtedy... Oddaję mu głos - niech ma tę swoją przyjemność:

Wówczas, co napisał Katullus, sprawdziłem: całowałem po dwa, trzy, sto i nie wiem, wiele razy, ścisnąłem białą i toczystą pierś; ileż to sporów, ile całusków, nim spięcie odwiązał, nim paski, uciskające suknię, zwolnił, nim kołnierzyk uchylił! Taką białą pierś nie przez osłony całowałem, pieściłem się z nagą, jak samo chce przyrodzenie. Wszakże ty i sam przyznasz, że dotąd nic wszetecznego, ale wielki krok do wszeteczności. Śledziłem, kędy się miłość kryje. Szymanowskiego świątynia śpiewa:

Później złata do kolan i tam znaleziona.

Lecz tu już granica nie złata, ale jak troskliwa ptaszyna, osłania w gniazdku swe dzieci, tak ona strzeże fajniejszych zakątków. „Będę płakać”. Jeden wyraz rozbraja Onufra, tłumi ogień wszeteczny. W takiej walce i rozkoszy prawdziwie estetycznej zostawialiśmy przez cały sen konduktora.

Tylko tyle. Nic więcej. W Lublinie zaczęły Pietraszkiewiczowi pękać spodnie. Po dwakroć. Czyż można w tym nie dostrzec jakiejś symbolicznej zemsty materii? Że z panią nic więcej nie wyszło, pal sześc, ostatecznie to jego hormony ucierpiały, a nie nasze, lecz trudno wybaczyć, iż spaprał wyśmienity motyw literacki. Ale motywu, motywu szkoda! Miał szansę wprowadzić przynajmniej motyw do literatury. Gdyby zamiast rozwlekłego listu napisał jakąkolwiek powieść, byłby pierwszy. A tak, co Francuz wymyśli...

## 6.

Nie mam wątpliwości, że przez tutejsze dzieje, które pulsują tym konwulsyjnym rytmem, przewija się jakiś archetypiczny kod. Gdzie szukać do niego klucza? Wiadomo: w symbolicznych obrazach i opowieściach. Archetypy bowiem, jak nauczał mistrz Jung, w nich zazwyczaj znajdują bezpieczne schronienie. Proponuję zatem głęboką regresję, czyli lekturę najstarszej opowieści o naszym mieście. Jest ona szczególnie ważna, gdyż traktuje o jego absolutnym początku. Jeśli poddamy ją odpowiedniej egzegezie, dowiemy się, na jakim też archetypie został ufundowany nasz założycielski mit.

Opowiedział tę historię błogosławiony Wincenty Kadłubek w swojej słynnej i osławionej zarazem *Kronice polskiej*. Działo się to za panowania jednego z naszych przedhistorycznych władców, niejakiego Lestka. Był on wielkim wodzem i gromił przeciwników na wszystkich frontach niczym Napoleon w najlepszej formie. Przekonał się o tym na własnej skórze sam Juliusz Cezar, którego niezwyciężone skądinąd legiony rozbił Lestek w trzech kolejnych bitwach. Żeby jakoś zneutralizować niebezpiecznego sąsiada, upokorzony Juliusz proponuje polskiemu monarsze rękę swojej siostry Julii wraz z potężnym posagiem terytorialnym w postaci - bagatela! - Bawarii. Lestek ofertę przyjął i piękna Rzymianka (wprawdzie Kadłubek nic nie pisze o jej urodzie, ale myślę, że musiała być piękna, bo brzyduli nie ośmieliliby się chyba Cezar proponować w tak bardzo dla siebie niekorzystnej sytuacji militarnej) przyjechała do Polski. Natychmiast też podjęła wielce konstruktywną działalność: założyła mianowicie dwa miasta. Jedno nazwała imieniem brata, drugiemu zaś dała swoje imię - Julia. To drugie jest właśnie naszym miastem. Julia! Pięknie nazywaliśmy się, nieprawdaż? Jak pięknie moglibyśmy mówić: Jadę do Julii! Mieszkam w Julii! Jestem z Julii! Słowem, Julia i ja! Ale historia nasza, niestety, potoczyła się inaczej. Rzymski senat wkrótce zaczął burzyć się przeciw Juliuszowi, że okazał nadmierną uległość wobec jakiegoś nieokrzesanego barbarzyńcy i oddał mu we władanie pokaźną część swego imperium. Ślubne wiano Julii, czyli wspaniała Bawaria, zostało więc odebrane. Kto daje i odbiera, ten... Jak ty tak, to ja tak... I Lestek odprawił nieszczęsną Julię z powrotem do Rzymu. A jego kochanka, gdyż musimy wiedzieć, że król nasz oprócz legalnej małżonki miał również spory zastęp nałożnic, kierując się podwójnym uczuciem, nienawiścią do Rzymianki i miłością do swego królewskiego kochanka, pozmiaśniała nazwy założonych przez Julię miast. Naszą piękną i rzymską Julię przechrzcila na słowiański Lublin, pozostawiając w tym nowym mianie widoczny dla wszystkich ślad swej występnej namiętności. Jesteśmy zatem, nie da się ukryć, przechrztami zrodzonymi z nieprawego łoża. Dobrze, że nie kazała obrócić miasta w perzynę, bo nie mielibyśmy dzisiaj gdzie mieszkać.

Tyle Kadłubek. Teraz ja. *Przewodnik po przemianowanym mieście* - tak Josif Brodski zatytułował esej o miejscu, gdzie przyszedł na świat. Okazuje się, że my także mamy wszelkie dane, aby napisać podobny tekst o miejscu, gdzie najpewniej zejdziemy z tego świata, w każdym razie w dziedzinie przemianowywania my ze swoją (-im) Julią - Lublinem wyprzedziliśmy znacznie tandem Sankt Petersburg - Leningrad. I proszę nie mamrotać, że Błogosławiony był raczej

szemranym historykiem, ponieważ zmyślał bez żadnego umiaru. Owszem, można go śmiało uważać za prekursora rodzinnego pisarstwa postmodernistycznego, ale przecież nawet taki jak on prepostmodernista (skoro mowa tu o nadawaniu nazw, to dajmy i jemu: prepost) nie tworzy *ex nihilo*. Nikt - poza Stwórcą - nie jest w stanie wywołać z absolutnej nicości jakiegokolwiek bytu. A przytoczona wyżej opowieść o naszym mieście jest prawdą czy wymysłem? Ależ oczywiście prawdziwa, prawdziwa jak najbardziej, lecz nie w sferze faktów pojmowanych na sposób pozytywistyczny, a w sferze elementarnych doświadczeń archetypicznych i nieuświadomionych kompleksów. One to właśnie wcieliły się w Kadłubkową fabułkę, która długo służyła niemądrym i pysznym za przedmiot stałych żartów. Z kogo i czego się śmiejecie? W ogóle trzeba stwierdzić, że ten jakiś zdrobniały Kadłubek jest wcale tęgim pisarzem, który doskonale posługuje się pisarskim narzędziem i może zaimponować nawet takim jak my zgryźliwcom.

Wracam do Julii. Wiemy już, że postarano się, aby wszelki ślad po niej zagaśniał, lecz wiemy też, iż ten, kto tworzy ma prawo do formuły *non omnis moriar*. Wiemy również - przypomniał nam o tym Michał Bułhakow - że „rękopisy nie płoną”. Nigdy nie płoną. Jej dzieło, chociaż zmieniono mu tytuł i ktoś inny podpisał się pod nim, jednak przetrwało. Zapytajmy więc, czy oprócz wzmianki u średniowiecznego kronikarza coś tu jeszcze po niej pozostało? Sądzę, że istnieje taki trop - mocno zatarty i bezimienny - który wolno kojarzyć z jej postacią. Mam na myśli wyraźnie obecny w dziejach naszego miasta motyw winny. Kiedy zastanawiam się, skąd u nas wzięły się winnice, nikt inny nie przychodzi mi do głowy. Bo czy jesteście w stanie wyobrazić sobie, żeby delikatna Julia piła nasze ciężkie piwo? Ja takiej wyobraźni nie mam i dlatego uważam, że przekazy mówiące o uprawie tej szlachetnej rośliny w podlubelskim miasteczku zwanym Winiawa lub Winiary są jakimś swoistym postscriptum do Kadłubkowej historii. A jeszcze bardziej przekonują mnie o tym związku dalsze losy zarówno winorośli, jak i Winiar. Dostrzegam bowiem w tych losach przedziwną paralelę do losu, jaki spotkał Julię i jej miasto. Jak wiadomo, winnice dawno znikły z naszego pejzażu, a winną miejscowość zaczęto powoli przemianowywać, pozbawiając ją przy tym administracyjnej niezależności. W końcu Winiary stały się Wieniawą, którą pochłoniął bez reszty rozrastający się Lublin. W XIX wieku bodaj tylko Kraszewski konsekwentnie pisze w swych lubelskich powieściach o Winiarach. Chcę być ostrożny, ale nie mogę tego przemilczeć: w *Synu marnotrawnym* tam akurat mieszka Włoch Mellini z siostrzenicą Pepitą, która kocha się - uwaga! - w tubylcu Wicku. Powiedzmy wreszcie o ostatnim tekście - tym razem jest to tekst ikoniczny - gdzie przechował się ślad po Julii. Oczywiście, chodzi o nasz sławetny herb, w którym widnieje winny krzew i kozioł. Tak przedstawia się mniej więcej nasze *dossier*. Dochodzą w nim do głosu - jak się rzekło - nieświadome sensy. Jakże?

Żeby o tym coś powiedzieć, muszę do mistrza Junga dołączyć również mistrza Freuda. Oto z konieczności skrócona psychoanaliza naszego miasta połączona z krytyką archetypiczną. Gwałtowny i nierozwiązany konflikt jest tutaj emblematem. Żeński i kulturowy początek przekształcił się w męską i naturalną kontynuację, ale nie przekształcił się przecież ani pokojowo, ani naturalnie, ani harmonijnie. Przyjrzyjmy się raz jeszcze herbowej ikonie, gdzie dostrzegamy



Julię i Lublin, winorośl i kozła. Toż to obraz dwupoziomowy! Na poziomie symboliki interpretowanej w duchu freudowskiej psychoanalizy łatwo chyba dostrzec tu obraz seksualnego gwałtu. Ten brodaty cap, który wskakuje na kruchą roślinkę, żeby obgryzać listki... Na poziomie zaś obrazów odczytywanych archetypicznie widzimy tu brutalny akt przemocy, jaki *capia* i wulgarna Natura stosuje wobec Kultury z takim trudem zaszczerpionej w naszym mieście. Pytanie, w jakim stopniu obrazy te są adekwatne do tego, co się tutaj działo i dzieje, pozostawiam bez odpowiedzi.

## 7.

Rozwijam ten swój zawiły dyskurs, który ciągle zwija mi się i gubi w rozmaitych - nie tylko własnych - załomach i zaułkach, właściwie po to jedynie, żeby jakoś przygotować siebie (i ciebie też) na przybycie owego tajemniczego Jeźdźca Niebieskiego, bo zbliża się nieuchronnie ta pora, gdy wtargnie z wielkim impetem do mojego tekstu. A kiedy to nastąpi, na wyjaśnienia może być już za późno. Zanim więc ruszy z kopyta (na razie koń jego wisi kopytami nad ziemią) i spadnie na nas i na nasze miasto (i wcale nie jak łagodna madonna z wiersza Białoszewskiego), spróbuję ci jeszcze coś niecoś opowiedzieć. Może zdążę...

I zacznę w taki sposób: w dziejach naszego miasta odnajduję nie tylko wydarzenia, które pozwalają nawiązać do *Przewodnika po przemianowanym mieście* Brodskiego, ale dostrzegam również fakty, które wpisują się w *Powszechną historię nikczemności* Borgesa. Od samego początku snuje się tu bardzo mroczny wątek utkany ze zła we wszelkich jego przejawach. Tutejszy obywatel ma prawo powtarzać słowa poety: *To nie czarna się przedzie: Ona za mną, przede mną i przy mnie...* Jakimś przerażającym tego stanu rzeczy symbolem jest nasza słynna legenda o Chrystusie z trybunalskiego krucyfiksu: w 1637 roku Zbawiciel odwrócił od nas twarz, a szatan zostawił nam swoją piekielną sygnaturę. To jedna z najstraszniejszych opowieści, jakie znam. Jej wymowy nie osłabiają wcale legendarne okoliczności i nie da się też jej ograniczyć do określonej grupy zawodowej - niesprawiedliwych sędziów trybunalskich. Nie ludźmy się - chodzi o nas. Pewien bazylianin miał bowiem widzenie, które jednoznacznie rozszerza jej zasięg: Ukrzyżowany zwróci ponownie ku nam swoje umęczone oblicze, gdy z sądów zniknie przekupstwo, kler wyzbędzie się chciwości, a lud - pijaństwa. Kryterium mamy zatem jasne i każdy może samodzielnie ocenić, jaka odległość dzieli nas od spełnienia tej przepowiedni.

Tę akurat historię wszyscy w Lublinie świetnie znają i są z niej nawet w jakimś sensie dumni - że taka barwna i widowiskowa. No, i można dzieciom oraz turystom pokazać czarcią łapę. (Ciekawe, dlaczego nie pokazuje się owego krzyża trybunalskiego? Czyżby...) Ale jest też opowieść, mroczna jak czeluście piekielne i zagadkowa jak tajemny alfabet aniołów, której nikt dziś chyba tu nie pamięta. Wcześniej - także nie bardzo. Opowieść, którą tutejsze zbiorowe *superego* wypchnęło poza obręb tego, co by się chciało pamiętać. Jednak: *Nie bądź bezpieczny - poeta pamięta*. Coś w tym rodzaju, chociaż niezbyt ściśle. W formie pisemnej utrwalił ją bodaj tylko

Kraszewski. (Dzięki temu się uchowała - żeby kłuć nas w oczy.) Uczynił to w powieści *Krwawe znamię*, którą opublikował we Lwowie w 1878 roku. Mieliśmy duże szczęście, że istniał ktoś taki, jak on, bo gdyby go nie było, nasza obecność w literaturze - aż do czasu Czechowicza - byłaby mniej niż śladowa. Gdzie jak gdzie, ale w Lublinie poklepywać po ramieniu Kraszewskiego - że niby ilość, co nie przeszła w jakość - po prostu nie wolno. Nasze miasto znalazło się w wielu jego utworach, bardzo wielu. Narobił się przy nas - gęsim piórem - za parę pokoleń polskich literatów. Doceniło w swoim czasie tę jego niewymierną zasługę miasto - po książęcu. Opowiem o tym później. Mamy też jednak z Kraszewskim dużego pecha, ponieważ jego lubelskie powieści nie były wznawiane od XIX wieku i w konsekwencji mało kto je tutaj zna. Tym bardziej że komplety tych pierwodruków nie posiada żadna z miejscowych bibliotek. Dlatego wyjmuję z jego powieści poniższą historię. Ale najpierw - nie mogę tego sobie odmówić - chcę jeszcze wyprowadzić z przypadku Kraszewskiego (proponuję nazwę: *casus Kraszewski*) niewielki w sumie morał. Na dobrą sprawę nie miał Kraszewski powodu, żeby nas promować w literaturze. Miał natomiast powody, aby nas raczej nie promować. My go nie wypromowaliśmy, więc zobowiązań nie miał. Jednakże - po kolei. Kraszewski był w Lublinie tylko przez jeden rok szkolny (1826/1827) i ten jego dość krótki pobyt zakończył się wprost katastrofą: nie zdał do następnej klasy. Prymusem zatem przyszły pisarz nie był, zamiast wkuwać szkolne przedmioty, oglądał zabytki, lecz przysłużył się nam bardziej niż wszyscy miejscowi prymusi razem wzięci, bo z nich to my, jak dotąd, pożytków szczególnych nie mamy. Tak więc lokalne doświadczenie historyczne każe nam zwracać baczną uwagę na repetentów - mogą zrobić dla promocji miasta znacznie więcej, niż byłby w stanie przewidzieć najbardziej przewidujący pedagog.

A teraz historia, którą przytacza Kraszewski w *Krwawym znamieniu*, zapewniając, że jest autentyczna - zapoznał się z nią podczas tego niefortunnego (ze szkolnego punktu widzenia, oczywiście) roku w Lublinie. Pięćdziesiąt lat jej nie ujawniał! Rzecz dosyć dziwna, gdyż umieścił ją w powieści, której akcja nie rozgrywa się bezpośrednio w mieście: wsie podlubelskie są jej terenem. Dlaczego nie pojawiła się w jego wcześniejszych, ściśle lubelskich, utworach? Nie pamiętał o niej? Czy przypomniał ją sobie dopiero wtedy, gdy miasto ofiarowało mu pewien symboliczny prezent, ponieważ ma ów prezent związek z tą historią? Może było odwrotnie, może dostał ten prezent po ogłoszeniu powieści? Jak widać, już na tym poziomie mamy do czynienia z zagadką, którą bez specjalnych studiów trudno rozwiązać. Opowieść dotyczy kościoła św. Michała, co nadaje jej od razu wyjątkową rangę. Wśród faktów i legend, jakie oplatały tę zrodzoną z książęcej wizji świątynię, krążyła też w Lublinie przez stulecia uporczywa pogłoska, że hojny fundator, książę Leszek Czarny, postarał się ją zabezpieczyć materialnie również na przyszłość: ukrył mianowicie gdzieś w jej wnętrzu wielki skarb, który miał zostać użyty, gdyby anielski kościół znalazł się w jakiejś nadzwyczaj dramatycznej sytuacji. Niektórzy utrzymywali, że zakopał go w najbardziej symbolicznym miejscu kościoła - pod głównym ołtarzem, w pobliżu pnia dębowego, pod którym objawił mu się anioł. Jak wiadomo, ukryty skarb ma to do siebie, że rozpala wyobraźnię i budzi gwałtowne namiętności. Jest potężnym wyzwaniem i prowokuje do

poszukiwań. Tak było i w tym wypadku. Do akcji wkroczyli poszukiwacze tej miejscowej odmiany zaginionej Arki. Albo - jeśli wola - św. Graala. Obydwa motywy i pasje za nimi skryte są wszak niemal bliźniaczo podobne. Czechowicz, który zresztą, jak mi się wydaje, nie znał tej historii, napisał w debiutanckiej *Opowieści o papierowej koronie: Jadę na szukanie Graala, a może otchłani...* I otchłań ze św. Graalem otworzyła się w Lublinie. Wielu do niej zaglądało, lecz długo bez widocznego skutku. Wreszcie - nie wiadomo jednak dokładnie kiedy - na trop skarbu trafił zakrystianin od św. Michała. Rzeczywiście znajdował się w podziemiach kościoła - obok naznaczonego objawieniem anielskim dębowego pnia. Podzielił się swoim odkryciem z proboszczem i razem zabrali się do roboty. Wydobyli skrzynię, ale nie zdołali jej otworzyć, ponieważ posiadała trzy zamki, które wymagały równoczesnego otwarcia. Chcąc nie chcąc, musieli powiększyć krąg wtajemniczonych i do pomocy zaangażowali ślusarza, który uchodził za specjalistę od zamków. We trzech także nie poszło im gładko. Skrzynia uparcie broniła swej tajemnicy. Może z chciwości drżały im ręce? Biedzili się parę tygodni. Kiedy ją w końcu otworzyli, czekał ich olbrzymi zawód, bo zamiast kosztowności i pieniędzy, jakich się spodziewali, zobaczyli mały relikwiarzyk, pozłacany, lecz silnie już zaśnieżony, i pergaminową karteczkę. Dowiedzieli się z niej, że relikwiarz zawiera niezwykle drogocenny skarb, lecz w zupełnie innym wymiarze niż myśleli: był tam kawałek szaty Chrystusa, którą zabrali żołnierze rzymscy. Relikwię tę podarował księciu jakiś anonimowy krzyżowiec, a ten uznał, że najlepszym dla niej miejscem będzie nasza archanielska świątynia. Co się dalej stało z tą relikwią po świętokradczym czynie tych trzech nikczemników - nikt nie wie. Znikła i znikła też pamięć o niej. Wiadomo tylko, że zabrakło jej tu, gdy kościół św. Michała faktycznie znalazł się w potrzebie. Gdyby w nim spoczywała, nikt nie odważyłby się go rozebrać. Zaprawdę skarby duchowe, których nie umiemy cenić w naszym mieście, są ważniejsze niż wszystkie wyobrażane bogactwa materialne.

A Kraszewski dostał w prezencie od miasta kawałek tego dębu, co znajdował się pod świętomichalskim ołtarzem. Może warto go poszukać? Wybierzesz się ze mną na poszukiwanie tej otchłani?

Pierwodruk: cz.1 „Na Przykład” 1998, nr 5, s. 38-39.  
cz. 2 „Na Przykład” 1998, nr 8, s. 40-41.  
cz. 3 „Na Przykład” 1999, nr 1-2, s. 40-41.  
cz. 4 „Na Przykład” 1999, nr 5, s. 28-29.  
cz. 5 „Na Przykład” 2000, nr 1-2, s. 28-29.  
cz. 6. „Na Przykład” 2000, nr 5, s. 36-37.  
cz. 7 „Na Przykład” 2001, nr 2, s. 40-41.