

Uciekinier

Robertowi Gaspard

Czy właśnie tak mam to zrobić?

Charlotte Corday (do kata, rzucając się na deskę gilotyny)

Rewolucja — zdaniem Marata (1743–1793) — zawiodła nadzieje. „Od czterech lat lud nazywa siebie wolnym. Chociaż w rzeczywistości jest nadal w niewoli; już cztery lata, jak przyrzeka mu się wolność, sytość i pokój, a nigdy nie był bardziej ujarzmiony, niespokojny, pogrążony w nędzy”¹. Człowiek, który miał być w ogniu rewolucji oczyszczony ze swych przywar, pozostał dawnym człowiekiem. „Próżność, pycha, ambicja, skąpstwo, pragnienie wywyższenia się i wszystkie złe strony miłości własnej”, które „uczyniły człowieka wrogiem drugiego człowieka, zrobiły z niego dręczyciela, ciemności, tyrana i sprawiły, że ludzie w swych wzajemnych stosunkach przekształcili się w tygrysy” — istnieją nadal.² „Odmawiają mi tytułu filantropa” — wołał jednocześnie — „Jaka niesprawiedliwość! Kto nie widzi, że chcę ściąć niewiele głów, by uratować większość”³. Niemniej Marat, dokonawszy ostatecznych obliczeń, zażądał dwustu siedemdziesięciu trzech tysięcy. Terror czerwony miał uratować Francję przed grożącym jej terrorem białym. Wiele karykatur ukazuje Marata w szlafroku, pochylonego nad podobnymi obliczeniami. „Rachmistrz-patriota”, jak tytułują go gawiury, w swym rejestrze mozolnie odejmuje głowy, które piętczą się na blacie jego stołu. Są to głowy: Foulona, Bertiera, Flessellesa, de Launaya, Losme’a; oto jak człowiek staje się liczbą⁴. Pisząc *à propos* masakr wrześniowych, Marat wskazywał na ekonomiczne aspekty problemu: „Sprawiedliwym i ludzkim czynem jest przelanie kilku kropel krwi nieczystej, by zapobiec popłynięciu potoków krwi

czystej.⁵ Niech krew nieczysta zrosi nasze niwy” — ten imperatyw zawierała sama *Marsylianka*. W podobnym tonie mówił również o Maracie „wściekły” Hébert, tym razem pewnie z podziwem, twierdząc, iż pił on na śniadanie kilka kwart tego napoju.

Jakże daleko odszedł Marat w swej retoryce od „sakralnego” nastroju wydarzenia z 21 stycznia 1793 roku; „Głowa tyrana spadła pod mieczem prawa [...]. Lud zdawał się przeniknięty pogodną radością; można by rzec, że powrócił z religijnego święta” — pisał⁶. Sam król, jako „boski prototyp”, otwierał ów długi korowód „piekielnych” męczenników, który triumfalnie zamknąć miał (w towarzystwie znakomitych kolegów) także autor dwustu siedemdziesięciu trzech tysięcy pomysłów na wolność, równość i braterstwo, dołączając tym samym do grona „tych mieszanych istot, którym nie można przypisać żadnej płci” — jak to określił de Sade (1740–1814). Zresztą świętość była w owych czasach równie niestabilna co owa abstrakcyjna „płeć”; wahania tego okresu najpełniej obrazuje los doczesnych szczątków Marata. W dwa miesiące po śmierci Robespierre’a deputowani przenieśli je uroczyście, acz już z niewielkim zapalem, do paryskiego Panteonu. Cztery miesiące później wydano dekret, na mocy którego szczątki „Przyjaciela Ludu” zostały wyrzucone z narodowej świątyni. Gipsowe biusty Marata, stanowiące dotąd obowiązkowy element dekoracji sal teatralnych (a zarazem ulubiony cel ataków „złotej młodzieży”, zawsze chętnej do użycia swoich słynnych pałek), „trafiły do błota, gdzie bawiły się nimi dzieci (»Może chce pan kawałek Marata?« — wołały), lub na uliczne stragany, gdzie zmyślny paryski ludek wysprzedawał je okazyjnie jako całkiem apolityczne strachy na wróble” — pisze o tej powszechnej „demaratyzacji” Monika Milewska⁷ — „Odłamki Marata przestały zagrażać widowni. Jego popiersia zastąpiono zgodnie popiersiami Jana Jakuba — patrona melodramatów”⁸. Jakże groteskowo — i to z podwójną siłą — musiał wówczas brzmieć patetyczny czterowiersz, który „obywatelowi Louisowi Sade” miał posłużyć jako list żelazny w „okresie błędów i wypaczeń”:

Wzorem niechaj nam będzie dziecię republiki!

Po stracie Marata pociechą pomniki.

Cnoty wielki da temu, przez kogo wielbiony:

*Ze Scewoli prochów Brutus wszak zrodzony.*⁹



Jednak pośród rewolucyjnych dokonań Sade'a dziełkiem bodaj czy nie najbardziej zdumiewającym jest *Mowa do cieniów Marata i Le Pelletiera*. I to pod każdym względem. Oto bowiem 29 września 1793 roku, w dniu święta upamiętniającego dwu zamordowanych bohaterów rewolucji francuskiej, „wielki pan libertyn, usytuowany na piedestale pomiędzy popiersiami tychże »przyjaciół ludu«, w otoczeniu wystrojonych kobiet, wygłosił do zgromadzonych

tłumnie paryskich sankiulotów płomienną, patriotyczną »homilię«, określaną przeszło dwa wieki później przez pełnych uwielbienia krytyków jako „satyrę przez antyfrażę, parodię” i, w związku z tym — i pomimo tego — jako „arcydzieło rewolucyjnej teatralności”¹⁰.

Niepoślednie miejsce zajęła w tym panegiryku zabójczyni Marata, „virgo intacta”, Marie Anne Charlotte de Corday d’Armont (1768–1793), prawnuczka Pierre’a Corneille’a, czytelniczka Plutarcha, Tacyta, Rousseau i adeptka nowych idei. „Płci słodka i płocha, jak to możliwe, że twe delikatne dłonie chwyciły naostrzony wdziękiem sztylet? [...] Ach! Twój pośpiech, by złożyć kwiaty na grobie prawdziwego przyjaciela ludu każe nam zapomnieć, że zbrodnia w tobie znaleźć mogła ramię. Barbarzyński zabójca Marata, podobny tym mieszanym istotom, którym nie można przypisać żadnej płci, wypluty przez Piekło ku rozpaczycy obu, nie należy właściwie do żadnej. Niech pamięć o nim na zawsze okryta zostanie żałobnym całunem; przede wszystkim zaś należy zaprzestać, jak to niektórzy ośmielają się czynić, przedstawiania jego wizerunku o zachwycająco p i ę k n y c h rysach. Nazbyt wyrozumieli artyści, zozydżajcie, wypaczajcie, zniekształcajcie rysy tego potwora albo ukazujcie go naszym oburzonym oczom jedynie pośród Furii Tartaru.” — wzywał de Sade¹¹.

Jednak z postawy Karoliny Corday do końca emanowała antyczna godność, widoczna nawet na angielskich karykaturach, choć w cztery dni po zabójstwie, 17 lipca 1793 roku zabójczyni, prowadzona na szafot w czerwonej szacie, w którą zazwyczaj ubierano morderców własnych rodziców lub najbliższych krewnych (wyglądała bardzo p i ę k n i e w tym podkreślającym śmiertelną już bladość jej twarzy przybraniu; nic dziwnego, że paryskie elegantki próbowały jej dorównać, jeśli nie odwagą, to przynajmniej strojem¹²), sama rzuciła się na deskę, pytając: „Czy właśnie tak mam to zrobić?”¹³. Co więcej, kiedy pomocnik kata, François Le Gros, stolarz z zawodu i zwolennik Marata, pokazując tłumowi uciętą głowę ofiary, uderzył ją w policzek, przypatrujący się tej scenie widzowie utrzymywali, że „obydwa policzki zaczerwieniły się w sposób widoczny” i że głowa „wykazywała wyraźne oznaki oburzenia”.¹⁴ Tym samym ów wzniosły (a więc pełen trwogi, jak pisał Edmund Burke) fakt, demiurgiczny i demoniczny zarazem, został niejako „zaklęty” (cytując Wolfganga Kaisera) siłą ludowej wyobraźni, która w sytuacjach krańcowych nieraz wykazuje zaskakujące „wyczucie konwencji”.

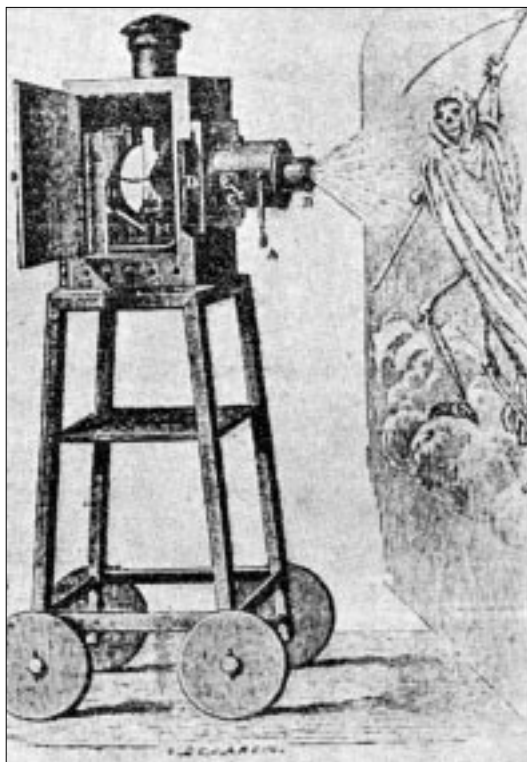


Oto na życzenie publiczności odradzała się idea średniowiecznego karnawału — święta, które Johan Huizinga nazwał „suwerennym wyrazem kultury”, a którego katalizatorem był bergsonowski z ducha śmiech — nieoczekiwane postrzeżenie mechanizacji narzuconej życiu.

W istocie bowiem gilotyna stała się czymś na kształt opisanej przez de Sade’a „maszyny rozśmieszającej”, wytwarzającej „tak silny ból, że rodzi on sardoniczny śmiech, najciekawszy przedmiot obserwacji”¹⁵. Publiczności nie wystarczył więc sam spektakl gilotyny, potrzebowała jeszcze jego odbicia, rysowanej na żywo karykatury. Czasami te dwie rzeczywistości teatru marionetek i teatru gilotyny przenikały się jednak w sposób tragiczny. Małżeństwo lalkarzy z teatrzyku na Champs-Élysées zostało stracone po tym, jak ośmieliło się pokazać p i ę k n ą kukielkę Karoliny Corday, każąc jej na dodatek krzyknąć: „Precz z Maratem!” I kukielki mogły (in effigie?) wywołać kontrrewolucję¹⁶.

Owa epoka, spragniona sacrum i teatralnego katharsis do tego stopnia lubowała się w nakładaniu masek, iż z aktów „racjonalnej eksterminacji” uczyniła rodzaj tragedii dell’arte. Na ten teatralny aspekt życia publicznego

Republiki wskazywał z dwuznacznym zachwytem również de Sade, pouczając rzesze sankiulotów, iż „wymowa staje się jednym z pierwszych talentów obywatela”¹⁷. Jednak już po kilku latach w jego szkicu *Idée sur les romans* (będącym w istocie pierwszym zarysem poetyki powieści gotyckiej), republikański „surrealizm stosowany” przybiera niewyraźne kształty „czarów



i fantasmagorii”, będących, zdaniem autora „niezbędnym owocem wstrząśnięć rewolucyjnych, które odczuła cała Europa”¹⁸. Nieco dosadniej wyraził tę myśl Coleridge, stwierdzając, iż w nowej epoce uczucia ludzkie uległy takiemu stopniowi, że „tylko najbardziej ordynarne i najbardziej wyzywające podniety” są w stanie zaspokoić publiczną żądzę makabry i obrzydliwości¹⁹.

Niewątpliwie doskonale medium dla owych „wyzywających podniety” stanowił *phantoscope*, zwany również „latarnią magiczną”, machina przez długi czas postrzegana jedynie jako „ekonomiczne perpetuum mobile”.

Twórcą fenomenu owej paleo-kinematografii był belgijski fizyk i iluzjonista Robert Gaspard (1763–1837), zwany Robertsonem. Jego — dobranym z niewątpliwym znanstwem — poligonem doświadczalnym miał stać się Paryż — „Rzym demokratów”, przeżywający apogeum Wieku Świąteł, a zarazem przesiąknięty gotycką z ducha grozą.



W istocie, fantasmagorie były nawrotem do czarnej magii średniowiecza. Gaspard doprowadził pokazy ruchomych obrazów do perfekcji, „ożywiając” rysunki zgodnie z technologicznymi receptami Muschenbroeka i Guyota, popartymi doświadczeniem kilku pokoleń szarlatanów. Aparat umieszczono na ruchomym podwoziu, dzięki czemu można było bez hałasu, stopniowo lub gwałtownie cofać latarnię magiczną, w zależności od wymaganego efektu powiększać lub zmniejszać, rozpraszać lub konkretyzować obraz. Dla spotęgowania efektu obrazy były rzutowane na obłok dymu unoszący się przed

ekranem; wówczas obrazy zdawały się być zawieszane w powietrzu. Podobny efekt uzyskiwało się również przez zasłonięcie obiektywu kawałkiem tiulu; podczas cofania aparatu obraz powiększał się, a tiul odrzucano, dzięki czemu projekcja przybierała na jasności i wielkości. Poza upiorami i zjawami straszącymi żądnymi sensacji widzów, Robertson często „ożywiał” również postaci z niedawnej przeszłości, siłą kontrastu zestawiając Voltaire’a z Robespierrem oraz „patrona melodramatów” Rousseau z „Przyjacielem Ludu” Maratem. Podczas owych fantastycznych demonstracji widzowie z entuzjazmem dawali się ponieść przerażeniu na widok Robespierre’a powstającego z trumny, pełni chwiejnej nadziei, iż w kluczowym momencie uderzenie „boskiego” pioruna zamieni tyrana w proch. Zakończenie seansu obwieszczał Diogenes, przechadzający się z latarnią pośród koronowanych laurem autorytetów: Voltaire’a, Rousseau i Lavoisiera (który znalazł się w gronie bardziej lub mniej przypadkowych ofiar Rewolucji).

Jednak niewątpliwie *clou* programu stanowiła próba „wskreszenia” Marata, kiedy to „mistrz ceremonii” wylewał na ruszt dwie szklanki krwi (czy była to krew, o której wspominał *énragé Hébert?*), 12 kropeł kwasu azotowego, dorzucając jeszcze dwa egzemplarze *Dziennika ludzi wolnych*. „Mistycznym zaczynem” eksperymentu miał być legendarny vitriol, bezskutecznie pożądany przez alchemików minionej ery. Z tej mieszaniny symbolizującej niejako przeszłość podnosił się duch Marata, który „robił grymas” i znikał z ekranu. Celem wywołania dreszczyku emocji na zakończenie seansu zjawiał się na ekranie szkielet człowieka oraz inskrypcja głosząca, iż podobny los czeka każdego.

Jednakże odmalowywane światłem obrazy Robertsona istotnie stanowiły reinkarnację „Przyjaciela Ludu”, którego krzywdząco jednoznaczna sława rewolucjonisty przysłoniła fakt, iż to właśnie Marat, lekarz, filozof i fizyk, jako jeden z prekursorów kinematografu z powodzeniem stosował „latarnię magiczną” już w roku 1779, konstruując nawet własny jej wariant, określane przez enigmatyczne zapisy jako „mikroskop słoneczny”.

Robertson, dla zwiększenia tajemniczości swoich pokazów, rozsiewał pogłoski, że jest w zмовie z diabłem. Przyszedł okres, w którym władze Dyrektoriatu zabroniły mu dalszych pokazów tego rodzaju w Paryżu, jednak już po krótkim czasie mógł wrócić do stolicy i zainstalować swój teatr magicznych cieni niedaleko placu Vendôme (stałego miejsca rewolucyjnych egzekucji),



w opuszczonym klasztorze Kapucynów — niegdyś siedzibie Section des Piques, do której należeli de Sade i Robespierre — wśród posągów i stojących w niszach, według ówczesnych zwyczajów zakonnych, szkieletów zmarłych mnichów. Smaku (czy dobrego?) całej sytuacji dodawały jeszcze makabryczne dekoracje, dostosowane przez „reżysera” do wnętrza klasztoru i do rodzaju seansów. Jak widać z powyższego, niesamowite otoczenie wywoływało już z góry dreszczyk grozy, toteż kiedy Robertson rzutował na ekran dymny obraz diabła, przerażeni widzowie potrzęsali laskami, a nawet wyciągali szable.²⁰ Niewiele zatem przesadził Heinrich Heine, pisząc że „tu, w Paryżu upiory lepiej by się bawiły niż u nas żyjący!”²¹. *Phantascope*, podobnie jak rewolucja, korzystając ze spuścizny oświecenia, przywoływał rzeczywistość rodem ze średniowiecznego katalogu potworności. Nie byłoby to możliwe bez owego mistycznego vitriolu — niezbędnego katalizatora spektaklu; alchemiczna formuła (*visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem*) mówi o nieokreślonym „wnętrzu ziemi”, które miałyby zrodzić „kamień filozoficzny”. *Interiora terrae* to synonim destrukcyjnego chaosu żywiołów i ciemności, pozornie pustej, choć zawsze gotowej zappełnić się magmą przypuszczeń.

Ciemność i wysnuty z niej „oswojony” cień od zawsze zdawały się być fundamentem założycielskim sztuk wizualnych, co stwierdził jednoznacznie Leonardo:

Cień jest potężniejszy niż światło, albowiem światło nigdy nie jest w stanie rozproszyć wszystkich cieni.²² Najbardziej fascynujące było tło. Czarne, głębokie jak przepaść a zarazem płaskie jak lustro, dotykalne i gubiące się w perspektywach nieskończoności. Przeźroczysta pokrywa czeluści.

Pisał Herbert o *Martwej naturze z wężem* Torrentiusa.

Właśnie owo „fascynujące tło” stało się osnową „jednego z najciekawszych przykładów sztuki nowoczesnej”, jak określił Davidowską *Śmierć Marata* (1793) Baudelaire. To „arcydzieło monumentalnej lapidarności”²³ zdołało pogodzić reportaż z alegorią, sztukę niską z wysoką. Oryginalna kompozycja, dzieląca obraz horyzontalnie na dwie części, podkreśla jeszcze współistnienie odrębnych światów: wielka szara płaszczyzna partii górnej (ściana) przeciwstawiona jest mniejszym, bardziej zróżnicowanym płaszczyznom bieli, ciemnej zieleni i ugru w sektorze dolnym (prześcieradło, draperia i stołek). Na zetknięciu tych dwóch sektorów znajduje się głowa Marata w zawoju, stanowiącym najjaśniejszy akcent obrazu. Realizm plastycznego ukazania ciała, głowy, rekwizytów, poddany został postawie w pełni idealizującej. Jak Benjamin West, David (1748–1825), chcąc nadać doniosłość obrazowanemu wydarzeniu uciekł się do schematów malarstwa religijnego, ukazując zamordowanego Marata jak martwego Chrystusa złożonego do grobu; pospolita wanna stała się antycznym sarkofagiem. Jednak właściwego tematu dzieła paradoksalnie należałoby szukać w pełnej efektownej prostoty omroczonej przestrzeni. „Jest to strawa silnych, ale i triumf ducha” — oddajmy ponownie głos Baudelaire’owi — „obraz, okrutny jak sama natura, ma w sobie przeciwieństwo ideału”²⁴.

A „na zewnątrz” lub „w środku” wiedzie swoje „ciche życie” dagerytypowo trwała rzeczywistość: „Kształty bez formy, cienie bez barwy/Siła odjęta, gesty bez ruchu”²⁵. Świat pełen „niedoczynów”, możliwości niemożliwych, którym z pomocą przyszłyby alchemiczne właściwości kinematografii, z ciemności i przestrzeni wydobywającej świetlne skamieliny, a następnie ożywiającej abstrakcyjną pustkę bezruchu. Ujrzelibyśmy może



to, czego tak bardzo żałował rewolucyjny dziennikarz Jean-Louis Carra, zwracając się do kata: „Irytuje mnie to, że muszę umrzeć. Bardzo bym chciał zobaczyć, co będzie dalej”²⁶. Dostrzegliśmy magię nie mniejszą niż obraz zbrodniarza rażonego piorunem: spazmatyczny grymas konającego, ustępujący miejsca mglistej fali spokoju; opadającą powiekę, czyniącą oko podobnym do drobnej rany, z której niemal bezszelestnie wysunął się nóż; kroplę atramentu pęczniejącą na ostrzu pióra; poruszoną powietrzem kartkę sztywno ujętą przez konwulsyjnie zaciśniętą dłoń. Oto świat phantoscope’u, zasnuty kinematograficznym mrokiem — pozostałością lub zapowiedzią spektaklu; świat, w którym trzeba „zasnąć, śnić może”.

Ów mrok, na równi z neoklasyczną precyzją rysunku, stał się wyznacznikiem rewolucyjnego stylu Davida, który wiele zawdzięczał lekcji rzymskiej, ale i — o czym rzadko się wspomina — niderlandzkim studiom nad kolorem.

Peter Greenaway — zafascynowany Vermeerem (orędownikiem *camera obscura*), ale i „falszerzem sfalszowanego” Van Meegerenem — uznaje Niderlandy za ojczyznę filmu i, podobnie jak Godard, twierdzi, że obrazy mistrza z Delft, korzystającego z optycznego *simulacrum*, mają „aspekt fotograficzny”, a więc także kinematograficzny²⁷. Właśnie Niderlandy w XVII stuleciu stały się ogniskiem rewolucji technologicznej która — za sprawą teleskopu Keplera i Galileusza oraz mikroskopu Leeuwenhoek’a (który przyjaźnił się z Vermeerem) — zbliżyła człowieka do dwóch pascalskich nieskończoności, zarazem stając się inspiracją dla śmiałych spekulacji epistemologicznych.

Również sztuka w epoce manierystycznej *subtilitas* — posłużmy się określeniem Gerolamo Cardano — zyskała samoświadomość, by tym samym stanąć u progu abstrakcji i w dobie rewolucji suprematystycznej — jak notował Malewicz, przeciwny francuskiej tradycji „peinture-peinture” — ukazać „»nic«, które stało się zagadnieniem”²⁸. To maksymalistyczne malarstwo było w istocie sztuką redukcji formy do wartości esencjonalnych, do (meta)fizycznej, „nagiej” powierzchni (przestrzeni?) płótna — *przezroczyściej pokrywy czeluści* (czy byłaby to *czeluszka* naszej podświadomości?). „Teraz malarstwo usiłowało uchwycić to wszystko, co umykało fotografii, nie mieściło się w polu widzenia pojedynczej soczewki, na przykład: czas, trwanie, wielość punktów obserwacji, świadomość subiektywnie przeżywanej rzeczywistości.” — dowodził David Hockney, analizując postępujący od połowy XIX stulecia rozłam między „fotografią chemiczną” a malarstwem²⁹.

Świadomości tej najwyraźniej zabrakło Paulowi Delaroché, rywalowi Ingesa, który, zetknąwszy się po raz pierwszy z dagerotypem, prorokował śmierć malarstwa. „Niektórzy, dla ratowania sytuacji, gotowi są zrobić wasz konterfekt w camera obscura, to zaś bardziej niż wszystko inne jest krzywdzące, bądźcie bowiem pewni, że zostaniecie tam przedstawieni w najbardziej ośmieszających pozach” — drwił Laurence Sterne³⁰. Jednakże David, zachowując niderlandzki z ducha realizm, zdał się przywołać na pomoc całą „poezję soli srebra”, która dla Sterne’a była przede wszystkim prozą rysowanej na żywo karykatury.

W erze nowożytnej *camera obscura* stała się „metaforą samego oka, metaforą umysłu jako miejsca, dokąd w postaci obrazów rzucanych w pustkę przez światło docierają zmysłowe wrażenia”³¹. Podobnie w obrazie Davida światło ma charakter nieokreślonej interwencji; jest jedynym, choć niematerialnym znakiem istnienia świata zewnętrznego. Światło jest d e f i n i c j ą (a więc brzytwą, której chwyta się tonący), bez której człowiek zniknąłby „w ciemności i przestrzeni”, o której pisze Mary Shelley w ostatnich słowach „Frankensteina, czyli współczesnego Prometeusza”, opisującego z romantycznej perspektywy przeszłą (przyszłą?) epokę światła, ów abstrakcyjny „rok 17”. Światło jest okrucieństwem; jedynie niewidomy (niewidzący?) zdobywa się na akceptację Nieznanego, personifikowanego w postaci bezimiennego Monstrum, którego powrót do „Ciemności” jest antytezą narodzin. Shelley z upodobaniem zresztą przywołuje symboliczny obraz (meta- lub antyimaginację) ciemności; całemu dziełu „przyświeca” skierowana do Stwórcy myśl — wątpliwość Milтона: „Czy Cię błagałem, byś mnie wezwał z Mroków?” (*Raj Utracony*).

Jednak w sensie czysto wizualnym „mityczne” pojęcia ciemności i przestrzeni wykluczają się; światło definiuje przestrzeń, prawdziwy Raj Utracony (w Ciemności i Przestrzeni), niknący we śnie i odnajdywany codziennie na nowo. „Jedną z najmniej zbadanych dziedzin sztuki są sny [...]” — twierdził Füssli (1741–1825)³². A zatem: sen jest sztuką, choć bywa koszmarem; „El sueno de la razon produce monstruos”. Ta myśl zdawała się towarzyszyć Goyi (1746–1828), gdy tworzył swoje *Capricios*, stanowiące w istocie próbę zagospodarowania sennych nieużytków. Jean Onimus określił sytuację tego typu mianem „groteski”, gdyż „marzenia, które rodzi, zmierzają nie do ideału, lecz do koszmaru”³³.

Podobną ideę objawiła twórczość Füssliego. Jego najsłynniejszy, namalowany w pięciu wersjach obraz nosi tytuł *The Nightmare* i przedstawia kobietę pogrążoną w dręczącym śnie; na jej piersiach siedzi stwór, zwany inkubem, nocną zmorą lub koszmarem. Ma on wiele cech wspólnych z wampirem, nieraz bywa z nim wprost utożsamiany; Ernest Jones wskazał nawet na „tajny pakt” między koszmarem a wampirem³⁴. Stopniowo ta „koszmarna dosłowność” nabiera cech ludycznej groteski, despotycznie zawłaszczając przestrzeń zarezerwowaną dla dynamicznej świadomości obserwatora.

O ile jednak owa „tyrania obrazu” w fantastycznych dziełach Füssliego i Goyi jawi się ledwie jako groźba, to doprowadziła ona do klęski artystycznej akademika Paula Baudry’ego (1828–1886). Jego *Charlotte Corday* była jednym z najzapalczywiej dyskutowanych obrazów Salonu 1861; krytykowany ostro, przyciągał jednak tłumy widzów. Chcąc być jak najwierniejszym historycznym przekazem, Baudry oparł się, jako na dokumentach z epoki, na obrazie Davida i ówczesnym portrecie zabójczyni Marata. W stosunku do ujęcia Davidowskiego zmienił wszakże punkt widzenia, jakby przesunięty o 90°, usytuowany u wezłowania zabitego i zarazem cofnięty, co rozszerza pole obserwacji. U Davida było ono ograniczone do samej wanny, skrawka podłogi niżej i pustej ściany powyżej. Rygorystyczna powściągliwość i oszczędność, która nadawała surowy, ale monumentalny wyraz obrazowi Davida, została tu zastąpiona drobiazgową rejestracją szczegółów. Rozrzucone na podłodze papiery, przewrócone krzesło, firanka powiewająca przy oknie, półka z książkami, obsunięty z brzegu wanny blat do pisania, nawet kapelusz, który spadł z głowy Charlotte — nic nie zostało pominięte. Wrażenie chaosu spotęgowane zostało jeszcze przez ciasną, płytką przestrzeń obrazu. Zostało to zresztą natychmiast wytknięte malarzowi przez krytykę, bardzo czułą na tak podstawowy element budowy dzieła, jak jego przestrzena kompozycja. Dramatyczny majestat śmierci zastąpiły: straszliwy grymas konającego, konwulsyjny skurcz ręki zaciskającej się na skraju wanny, teatralna poza i mimika Charlotte Corday. U Davida o zabójstwie mówiła tylko niewielka, krwawa rana i nóż, jak atrybut męczeństwa, leżący na podłodze. Tu mamy nie tylko zabójczynię, ale i narzędzie zbrodni tkwiące w ciele ofiary³⁵. Oczywistość przeradza się w groteskę, tym bardziej „groteskową”, że niezamierzoną.



Nie oznacza to jednak, iż jakkolwiek próba parafrazy dzieła mistrzowskiego nieuchronnie prowadzi do kompromitacji, czego najlepszym dowodem niech będzie dramaturgiczna reinterpretacja obrazu Davida i wspomnianego panegiryku de Sade'a, pod znamienym tytułem *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade* (1966). Sztuka Petera Weissa (1916–1982), po witkacowsku „metafizyczna” (ale ze „śpiewkami”), z libertyńską de-

zynwolturą szargająca wszelkie świętości, szerokim łukiem omija mielizny postmodernistycznej zabawy, nabierając cech — w tym wypadku w pełni zamierzonej — groteski.

Za pośrednictwem aktorów-pensjonariuszy zakładu psychiatrycznego, demoniczny (i demiurgiczny zarazem) reżyser przywołuje wydarzenia z 13 lipca 1793 roku, oglądane tu z napoleońskiej perspektywy „piętnastu wspaniałych lat”; skromne *resumé*, przerzucające pomost między „starym” i „nowym” zawiera parodystyczny *interruptus* (opóźniający zresztą finałowy akt zabójstwa Marata), określony przez Narratora-figuranta jako „typowy chwyt artystyczny” de Sade’a (którego dzieła, jak zauważył Barthes, należałoby ze względu na obfitość dygresji raczej kartkować, niż czytać — w tradycyjnym tego słowa znaczeniu). Hagiograficzna aluzja, obecna już w tytule, znajduje pełne rozwinięcie w ramach szyderczej poetyki utworu, pełnego rozmaitych „adoracji” i „liturgii”, gęsto przetykanych ludycznymi „litanijkami”, bardziej lub mniej zresztą bluźnierczymi. Marat, poddawany tu nieustannej „hydroterapii”, jest, podobnie jak pozostałe postaci tego szkatułkowego teatru, zaledwie figurą-kukłą, jakby zaszcztą przez własny mit, któremu nie jest w stanie sprostać.

Jacques Roux, „jedna z najbardziej pociągających postaci Rewolucji”, eks-duchowny, przewyższający jeszcze Marata w swojej pasji agitacyjnej (a jednak skazany przez niego kilka dni przed śmiercią, być może pod wpływem manii prześladowczej), występuje w dramacie Weissa jako — wedle słów samego autora — ten, który „nadaje wymierną skalę jego teozom”³⁶: „Chciałeś jasności/i dlatego badałeś naturę ognia i światła [...]/i duszę umieściłeś w mózgu/aby nauczyła się myśleć”³⁷; lecz oto kolejnym ogniwnem hagiograficznej legendy staje się przedśmiertne kuszenie intelektualnego pustelnika przez „boskiego markiza”: „Maracie/czymże są wszystkie mowy i pamflety/wobec niej [...] /Może przyniosła nóż/dla podniecenia gry miłosnej”³⁸ (czy był to ów „naostrzony wdziękiem sztylet”?). Zamiast „gry miłosnej” Marat wybiera (posłużmy się określeniem Rolanda Topora) „sytuację paniczną”, gdyż oto nadchodzi *umbra mortis*, u Weissa jakże materialna: „Gdzie są moje papiery [...] /dlaczego jest tak ciemno” — wykrzykuje „ślepnący” rewolucjonista, głuchy także na zdroworoządkowe wyjaśnienia kochanki: „To była tylko chmura którą przygnał wiatr/albo dym/teraz palą ciała”³⁹. W śmiertelnym zamroczeniu Marat ignoruje nawet samą śmierć: „[...] nie możesz mnie widzieć Marat/ponieważ jesteś umarły”⁴⁰ — chłodno stwierdza Corday. Faktycznie, Marat jest



„umarły” już w pierwszej scenie spektaklu, zarówno dosłownie (co podkreśla jeszcze historyczna perspektywa oglądu wydarzeń), jak i w sensie bardziej, nazwijmy go, „metafizycznym” — „całkiem jak dziecko, które zamyka oczy, chcąc się ukryć przed tym, kto go szuka”, by posłużyć się słowami „brulionisty” Lichtenberga⁴¹: „Jakaż osobista korzyść [...] jeszcze za życia niemal zamknęła [cię] w grobowcu?”⁴² — pytał retorycznie w *Mowie do cieniów Marata i Le Pelletiera* de Sade, który, jako wieloletni więzień Bastylii, doświadczył przedstawionej sytuacji najzupełniej realnie. W *Męczeństwie...* de Sade dokonuje inwersji (jakże markiz upodobał sobie to określenie!) powyższej metafory, czyniąc przy tym aluzję do „szukającej rewanżu niższości” swego adwersarza: „Skulony jak embrion pływasz w wodzie/sam ze swoim wyobrażeniem świata”⁴³.

Najwyraźniej „dusza” wiecznego uciekiniera „nie nauczyła się myśleć”, tak jak i nie zdołała po kartezjańsku zwątpić w samą siebie, zmielona w żarnach nieustannej „dziejby”.

Co zatem oferuje nam nadzwyczaj gadatliwa pustka Davidowskiego obrazu — pustka, która zrodziła być może *Czarny kwadrat* Malewicza i wraz z nim, epokę abstrakcyjnych wątpliwości?

Jest pytaniem — niczym więcej. O co — nie pytajmy.

Nie ważmy się o czymkolwiek „wiedzieć”, bo i wszechświat — jak rzekł Pascal — nie wie nic.

Przypisy

¹ Jean-Paul Marat, *Pisma wybrane*, Warszawa 1951, s. 135.

² Ibidem, s. 116.

³ Daniel Gerould, *Historia gilotyny*, Gdańsk 1996, s. 210.

⁴ Monika Milewska, *Ocet i lzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2001, s. 68–71.

⁵ Ibidem, s. 86.

⁶ Ibidem, s. 20.

⁷ Ibidem, s. 185–187.

⁸ Ibidem, s. 206.

⁹ Donatien Alphonse François de Sade, *Strofy do popiersia Marata*, cyt. za: idem, *Dzieła*, t. II: *Pisma polityczne*, Warszawa 1997, s. 179–181, przekł. Bogdan Banasiak.

¹⁰ Por. Bogdan Banasiak, *Obywatel Louis Sade, albo le marquis sans-culotte parvenu*. III. *Productions civiles, albo farsa patriotyczna*, [w:] D.A.F. de Sade, *op. cit.*, s. 34.

¹¹ Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, s. 169–174.

¹² Monika Milewska, *op. cit.*, s. 44.

¹³ Daniel Gerould, *op. cit.*, s. 255.

¹⁴ Ibidem, s. 47.

¹⁵ Por. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Warszawa 1996, s. 163.

¹⁶ Monika Milewska, *op. cit.*, s. 26–28.

¹⁷ Donatien Alphonse François de Sade, *Zgromadzenie Ogólne i Permanentne Sekcji Pik do Rady Generalnej Komuny*, [w:] idem, *op. cit.*, s. 195.

- ¹⁸ Maria Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm, Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 368.
- ¹⁹ Daniel Gerould, *op. cit.*, s. 12.
- ²⁰ Władysław Jewsiewicki, *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953, s. 100–103.
- ²¹ Maria Janion, *op. cit.*, s. 327.
- ²² Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 219.
- ²³ *Ibidem*, s. 350–351.
- ²⁴ Fabienne Gambrelle, *Wielcy Malarze: Jacques-Louis David*, nr 85, Warszawa 2003, s. 15.
- ²⁵ Thomas Stearns Eliot, *The Hollow Men/Wydrżeni ludzie*, przekł. Czesław Miłosz.
- ²⁶ Daniel Gerould, *op. cit.*, s. 258.
- ²⁷ E. Mazierska, *Peter Greenaway*, Warszawa 1992, s. 77.
- ²⁸ B. Toruńczyk, *Zagadka Malewicza*, *Zeszyty Literackie*, nr 3(79)/2002, r. XX, s. 193–194.
- ²⁹ Lawrence Weschler, *Zwierciadło*, *Zeszyty Literackie*, nr 1(77)/2002, r. XX, s. 115.
- ³⁰ Katarzyna Górska, *Malowane światłem*, *Gazeta Wyborcza. Magazyn*, nr 17 (321), 29 IV 1999, s. 61.
- ³¹ Lawrence Weschler, *op. cit.*, s. 113.
- ³² Heinrich Füssli, *Aforyzm 231*, por. J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978, s. 98.
- ³³ Jean Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, [w:] Michał Głowiński (red.) *Groteska*, Gdańsk, 2003, s. 73.
- ³⁴ Maria Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 118.
- ³⁵ Por. Maria Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 152–153.
- ³⁶ Peter Weiss, *Uwagi dotyczące tła historycznego naszej sztuki*, [w:] *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*, przekł. Andrzej Wirth, *Dialog*, nr 1 (105)/1965, s. 92.
- ³⁷ *Ibidem*, s. 74.
- ³⁸ *Ibidem*, s. 84.
- ³⁹ *Ibidem*, s. 65.
- ⁴⁰ *Ibidem*, s. 86.
- ⁴¹ Georg Christoph Lichtenberg, *Aforyzmy*, przekł. Artur Szlosarek, *Zeszyty Literackie*, nr 4(84)/2003, r. XXI, s. 26.
- ⁴² Donatien Alphonse François de Sade, *op. cit.*, s. 171–172.
- ⁴³ Peter Weiss, *op. cit.*, s. 55.

Bibliografia

- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Warszawa 1996.
- Gerould D., *Historia gilotyny*, Gdańsk 1996.
- Głowiński M., (red.), *Groteska*, Gdańsk, 2003.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Jewsiewicki W., *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953.
- Marat J. P., *Pisma wybrane*, Warszawa 1951.
- Milewska M., *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Gdańsk 2001.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, Warszawa 1980.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986.
- D. A. F. de Sade, *Dzieła*, t. II: *Pisma Polityczne*, Warszawa 1997.
- Suchodolski B., *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1967.
- Weiss P., *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*, przekł. A. Wirth, [w:] *Dialog*, nr 1 (105)/1965, s. 40–92.

Artykuły prasowe

Gambrelle F., *Wielcy malarze: Jacques-Louis David*, nr 85, Warszawa 2003.

Górska K., *Malowane światłem*, Gazeta Wyborcza. Magazyn, nr 17 (321), 29 IV 1999, s. 58–63.

Weschler L., *Zwierciadło*, Zeszyty Literackie, nr 1(77)/2002, r.XX, s. 108–123 (przedruk za: *The New Yorker*, 31 I 2000).

Ilustracje

str. 247 *Rachmistrz-patriota*, rycina anonimowa

str. 249 *Śmierć Marata*, rycina anonimowa

str. 250 Latarnia magiczna, rycina anonimowa

str. 251 Ulotka anonimowa z czasów Rewolucji ok. 1794 r.

str. 253 *Triumf Marata w piekle*, rycina anonimowa

str. 255 Jacques-Louis David *Marat zamordowany*, 1793 r.

str. 259 Paul Baudry *Charlotte Corday*

str. 261 *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade*, 1966