

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2025/2026

UMK TORUŃ



Numéro 3



53.02304° N/
18.56896° E

LE P'TIT NICOLAS

*Czasopismo tworzone przez członków Koła Romanistów EX-centricy oraz studentów
Filologii Romańskiej i Lingwistyki Stosowanej UMK Toruń*

SŁODYCZ PO FRANCUSKU – Z CZYM TO SIE JE?



UN DIALOGUE



LUDWIK XVI I JEGO MEBLE



CNOTA MARKIZA DE SADE A TANTRYZM



REDAKTOR NACZELNY:
mgr Sylwia Mołoń

KOMITET REDAKCYJNY:
dr hab. Anna Gęsicka, prof. UMK, dr Krzysztof Trojanowski, prof. UMK,
dr Emanuel Lajus, dr Marcin Skibicki

SPIS TREŚCI

FRANCUSKA ELEGANCJA W MĘSKIM WYDANIU: KLASYKA I
NOWOCZESNOŚĆ – ARKADIUSZ GWIZDOŃ, STR.3

PRZYKŁADY WPŁYWU MODY SZLACHECKIEJ NA PRZEKSZTAŁCENIA
JĘZYKA FRANCUSKIEGO – KARYNA VASYLIEVA, STR. 4

ŁUDWIK XVI I JEGO MEBLE – MARTYNA SŁOMIŃSKA, STR.5

L'ART EN FRANCE – GARAZI MENDIVIL, STR.6

LE CINÉMA ET LA MODE EN FRANCE
– HAIMAR BILBAO SARDUI, STR.7

SŁODYCZ PO FRANCUSKU – Z CZYM TO SIĘ JE?
– JULIA PANEK, STR. 8

KRÓLE, DAMY, WALETY: TOŻSAMOŚCI FIGUR KARCIANYCH
– JAKUB KOWALSKI, STR. 9

CNOTA MARKIZA DE SADE'A I TANTRYZM
- SZYMON JERZY KOCHAŃSKI, STR.10

MORALNOŚĆ KONTRA OKRUCIEŃSTWO: TEATRALNA
DYCHOTOMIA SCHILLERA I ARTAUDA – JULIA SUŁECKA, STR.12

SŁOŃCE MESSIDORA - MAŁGORZATA SOJAK-TAUER, STR.13

UN DIALOGUE – MARTA TADYCH, STR.16

Francuska elegancja w męskim wydaniu: Klasyka i nowoczesność

Francja od wieków uchodzi za kolebkę mody, a Paryż jest jej niekwestionowaną stolicą. Męska moda francuska to nie tylko zestaw ubrań – to sztuka, która łączy w sobie swobodną elegancję, ponadczasowy styl i dbałość o najdrobniejsze szczegóły. Styl paryski nieustannie ewoluuje, wprowadzając nowoczesne akcenty do klasycznych fasonów, co sprawia, że mężczyźni na całym świecie czerpią z jego inspiracji, tworząc unikalne zestawienia idealnie wpisujące się w ich osobisty gust. Jednym z najbardziej charakterystycznych elementów francuskiej mody męskiej jest umiejętność łączenia tradycji z innowacją. Podstawą garderoby są długie trencze w neutralnych kolorach, takich jak beż czy granat, które znakomicie komponują się z różnorodnymi dodatkami i nadają całości elegancki, lecz swobodny charakter. W ostatnich latach zauważalny jest również wpływ trendów streetwearowych, które wprowadzają do klasycznych zestawów elementy oversize – luźniejsze koszule, szerokie spodnie czy kurtki w większych rozmiarach. Ta mieszanka stylów pozwala na tworzenie kompozycji, które są zarówno wyrafinowane, jak i nowoczesne. Francuzi słyną z dbałości o detale, a ich wybór palety barw to tego najlepszy dowód. Dominują stonowane kolory – czerń, biel, granat, szarości oraz beże, które symbolizują elegancję i ponadczasowość. Minimalistyczne podejście do kolorystyki pozwala skupić się na jakości wykonania oraz na właściwościach materiałów. W kolekcjach paryskich projektantów dominują naturalne tkaniny, takie jak wełna, kaszmir czy organiczna bawełna, które nie tylko gwarantują komfort, ale także podkreślają dbałość o detale i jakość produktu. Starannie dobrane materiały sprawiają, że ubrania są trwałe i zachowują swój elegancki wygląd na wiele sezonów. Kluczem do francuskiego stylu jest idealne dopasowanie ubrań. Francuzi wiedzą, że dobrze skrojony garnitur, płaszcz czy nawet codzienna koszula potrafią odmienić całą stylizację. Dlatego w ich szafie nie ma miejsca na przypadkowo dobrane elementy – każdy detal jest przemyślany. Widać to nie tylko w cięciach ubrań, ale również w dodatkach. Stylowe zegarki, skórzane paski, kapelusze czy eleganckie okulary przeciwsłoneczne to elementy, które nadają charakteru nawet najbardziej minimalistycznym zestawom. Każdy z tych dodatków stanowi nie tylko uzupełnienie całości, ale także wyraz indywidualności i wyczucia estetyki. Francuski styl męski kładzie ogromny nacisk na obuwie. Dla paryżan odpowiednio dobrane buty to nie tylko element ubioru, ale prawdziwy fundament każdej stylizacji. Niezależnie od tego, czy mówimy o eleganckich oksfordkach, czy nowoczesnych sneakersach, francuscy mężczyźni wiedzą, że buty mogą zarówno „podkreślić”, jak i „zrujnować” cały look. Dlatego tak ważne jest, aby obuwie było nie tylko estetyczne, ale przede wszystkim zadbane i odpowiednio dopasowane do reszty stroju. Wielu projektantów zwraca uwagę na detale, takie jak wykończenie szwów czy wybór materiałów, co czyni francuskie buty symbolem elegancji i praktyczności. Męska moda francuska nieustannie się rozwija, reagując na zmieniające się gusta i potrzeby współczesnego świata. W obliczu globalizacji i wpływów kulturowych, paryskie stylizacje stają się coraz bardziej uniwersalne, łącząc tradycję z nowoczesnymi trendami. Widać to szczególnie w rosnącej popularności elementów sportowych w codziennych zestawach, a także w eksperymentach z formami i materiałami. Projektanci coraz częściej zwracają uwagę na zrównoważony rozwój i etyczną produkcję, co idzie w parze z dbałością o detale i jakość wykonania. Przyszłość francuskiej mody męskiej wydaje się być nie tylko innowacyjna, ale także świadoma ekologicznie, co z pewnością wpłynie na sposób, w jaki mężczyźni będą postrzegać elegancję i luksus.

Arkadiusz Gwizdoń

PRZYKŁADY WPŁYWU MODY SZLACHECKIEJ NA PRZEKSZTAŁCENIA JĘZYKA FRANCUSKIEGO

W historii języka francuskiego moda szlachecka odegrała istotną rolę, wpływając nie tylko na kulturę, ale także na zmiany lingwistyczne.

Dwory królewskie, a zwłaszcza dwór francuski, były przez wieki centrum innowacji, które kształtowały język używany zarówno wśród arystokracji, jak i w szeroko pojętym społeczeństwie.



Dwór królewski jako motor językowych innowacji

Francuska szlachta, od czasów średniowiecza aż po XVIII wiek, nadawała ton nie tylko modzie odzieżowej, ale także językowi. Na dworze Ludwika XIV, znanego jako Król Słońce, pojawiła się potrzeba wyrażania wyrafinowania i elegancji poprzez język. Arystokraci, chcąc podkreślić swoją pozycję społeczną, zaczęli używać określonych zwrotów, które nierzadko stawały się częścią standardowego języka. W tym okresie powstało wiele nowych wyrażen związanych z modą, które odzwierciedlały ówczesne trendy.

Przykładem może być słowo *toilette*, które pierwotnie oznaczało mały ręcznik lub płócienny obrus, a później nabrało znaczenia rytuału ubierania się i przygotowywania do dnia.

Wpływ mody na słownictwo

Moda była jednym z głównych tematów rozmów wśród szlachty, co doprowadziło do wzbogacenia słownictwa o terminy związane z odzieżą, materiałami i stylizacją.

Słowa takie jak *corset*, *perruque* czy *manteau* przeniknęły z języka codziennego arystokracji do języka powszechnego.

Co więcej, arystokracja miała tendencję do zapożyczania terminów z innych języków, szczególnie z włoskiego, który był uważany za język sztuki i mody.

Na przykład słowo *bal* czy *couture* były dowodem wpływów zagranicznych na francuską kulturę.

Stylizacja języka i etykieta

W sferach szlacheckich nie tylko wprowadzano do użytku nowe słowa, ale także modyfikowano sposób mówienia. Wprowadzono wyrafinowane formy gramatyczne i składniowe, które odzwierciedlały wysoką kulturę i elegancję. Wiele fraz i wyrażen z tamtego okresu, na przykład zwroty grzecznościowe typu *Votre Grâce* czy *Monsieur/Madame*, stało się standardem w języku francuskim.

Upadek arystokracji i dziedzictwo językowe

Rewolucja francuska w 1789 roku przyniosła kres hegemonii szlachty, jednak wpływ mody arystokratycznej na język francuski pozostał trwały. Wiele terminów używanych w tamtym okresie nadal używa się we współczesnym francuskim, często w nieco zmienionej formie.

Podsumowanie

Wpływ mody szlacheckiej na język francuski jest niezaprzeczalny. Dwory królewskie, ze swoją obsesją na punkcie stylu i elegancji, nie tylko kształtowały kulturę materialną, ale także wprowadzały innowacje lingwistyczne, które przetrwały do dziś. Współczesny język francuski zawdzięcza wiele swojej elegancji i bogactwa właśnie wpływom dawnej arystokracji.



LUDWIK XVI I JEGO MEBLE

Ludwik XVI żył w latach 1754-1793, był królem Francji i Nawarry, a później królem Francuzów. Podczas swojego życia był członkiem nadwornej loży wolnomularskiej. Nie umarł śmiercią naturalną, lecz został stracony na gilotynie podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Styl Ludwika XVI pojawił się w okresie jego panowania. Charakteryzował się wyraźnymi nawiązaniami do klasycyzmu. Inspiracje czerpano ze starożytnej Grecji i Rzymu oraz świeżo odkrytych starożytnych miast, takich jak Pompeje i Herkulanum. Artyści odwoływali się do antycznych świątyń, rzeźb i naczyń. Styl ten wyróżniał się geometrycznymi kształtami, prostymi liniami i symetrią, a jego charakterystycznymi elementami były kolumny, girlandy, wieńce laurowe, liście akantu. Stanowiło to silny kontrast do wcześniejszego, dekoracyjnego oraz pełnego przepychu stylu rokoko.



Najbardziej typowym elementem tego stylu są zaczynające się kwadratem i przechodzące w zwężające ku dołowi nogi, inspirowane kolumnami jońskimi lub kanelowanymi. Oparcia i siedziska foteli i krzeseł miały kształt prostokąta i były zwieńczone delikatnym żłobieniem. Wśród najczęściej wykorzystywanych tkanin znajdowały się jedwab, adamaszek oraz gobeliny. Popularnymi kolorami były błękit, złoto, beż, róż, jasna zieleń. Komody wykonywano w kształcie prostokąta, często z marmurowymi blatami. Stoły były owalne, postawione na jednej nodze lub czterech, które były zbudowane jak te od foteli. Marmur chętnie stosowano zarówno we wnętrzach pomieszczeń, jak i w formie blatów niewielkich stoliczków (tzw. table bouillote), które często otaczano delikatną, koronkową balustradką z miedzi. Jednym z najbardziej modnych mebli tamtego okresu, dostępnym na rynku również w obecnych czasach, jest fotel bergère - tapicerowany fotel z zamkniętymi bokami.

Dlaczego ten styl jest aż tak popularny?

Połączył on estetykę z funkcjonalnością. Stał się stylem ponadczasowym, który do dziś dominuje w naszych wnętrzach, zinterpretowany na nowo. Jego klasyczne formy łatwo dopasowują się do różnych pomieszczeń, od pałacowych po współczesne. Kojarzy się on z luksusem oraz wyrafinowaniem, które nigdy nie wyjdą z mody. Styl Ludwika XVI stał się również symbolem zmian politycznych. Pomimo iż przedstawiał królewski przepych, to w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej zaczął oznaczać wyrafinowany gust, a niekoniecznie arystokratyczną władzę.

Maria Antonina, żona Ludwika XVI, była jedną z głównych promoterek tego nowego stylu. Pałac w Wersalu oraz rezydencja Petit Trianon zostały udekorowane zgodnie z jego zasadami, co umocniło jego miejsce w historii sztuki i designu.

Słomińska Maryna

L'art en France

La France a toujours été un pays très important pour l'art. Beaucoup d'artistes français ont créé des styles nouveaux et différents qui ont changé la façon de faire de l'art. Du romantisme au street art, ces mouvements montrent la richesse et la diversité de l'art en France. Le romantisme est né à la fin du XVIIIe siècle. C'était une période où les artistes voulaient montrer leurs émotions fortes, la nature et la liberté. Ils cherchaient à exprimer des sentiments comme la tristesse, la passion ou la colère à travers leurs œuvres. Eugène Delacroix est un artiste très connu de ce style. Son tableau La Liberté guidant le peuple est célèbre. Cette période correspond à des moments historiques importants comme la Révolution française, qui a changé la société et les idées en Europe.

L'impressionnisme apparaît dans les années 1870. Les artistes comme Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et Edgar Degas voulaient peindre la lumière et le mouvement. Ils peignaient souvent dehors pour capturer des moments de la vie quotidienne, comme des promenades dans les jardins, des pique-niques ou des scènes de danse. Au début, beaucoup de gens n'aimaient pas leur style, car ils ne respectaient pas les règles classiques de la peinture. Mais aujourd'hui, ce courant est très admiré et reconnu dans le monde entier.



Après la Première Guerre mondiale, le surréalisme commence avec André Breton, qui a écrit un texte important appelé Manifeste du surréalisme en 1924. Ce style cherche à montrer les rêves, l'imagination et les pensées cachées. Les artistes surréalistes croyaient que les rêves pouvaient révéler des vérités cachées sur la réalité. Salvador Dalí, même s'il était espagnol, a travaillé avec les artistes surréalistes à Paris. Ses tableaux sont remplis d'images étranges comme des montres molles ou des animaux fantastiques. Ce mouvement veut briser les règles et faire des œuvres très originales.

Dans les années 1970, le street art apparaît dans les rues de Paris. Des artistes comme Blek le Rat et Invader dessinent sur les murs pour exprimer leurs idées. Cet art est souvent fait sans autorisation et critique la société. Paris, avec des quartiers comme Belleville ou Montmartre, est un lieu important pour le street art. Aujourd'hui, on trouve ce style aussi dans les musées et les galeries. Le street art utilise des techniques variées comme le graffiti, les pochoirs ou les affiches collées. Il peut être coloré, humoristique ou engagé politiquement.

En plus de ces mouvements, il y a aussi le cubisme, né au début du XXe siècle avec Pablo Picasso et Georges Braque. Le cubisme change la façon de représenter les objets, en utilisant des formes géométriques et en montrant plusieurs perspectives à la fois. Ce style est complexe, mais il a inspiré beaucoup d'artistes modernes.

Le fauvisme est un autre mouvement important du début du XXe siècle. Les artistes comme Henri Matisse utilisent des couleurs vives et fortes pour exprimer leurs émotions. Ce style est très différent des peintures traditionnelles, et il choque les critiques au début. Mais aujourd'hui, il est reconnu comme une étape importante de l'art moderne. L'art contemporain en France est très varié. Certains artistes continuent à peindre, mais d'autres utilisent des matériaux nouveaux comme le métal, le plastique ou même des objets trouvés dans la rue. Ils font des performances, des installations et des œuvres numériques. Cela montre que l'art est toujours en évolution.

La photographie a aussi une grande place dans l'art français. Des artistes comme Henri Cartier-Bresson ont capturé des moments de la vie quotidienne avec sensibilité. La photographie moderne continue d'évoluer avec des artistes qui utilisent des techniques numériques.

L'architecture est également un aspect important de l'art en France. Des monuments comme la tour Eiffel ou le Centre Pompidou sont des exemples de l'innovation architecturale française. Ils attirent des millions de visiteurs chaque année. La musique est un autre domaine artistique influent en France. De la chanson française avec Edith Piaf à la musique électronique avec Daft Punk, la France a marqué l'histoire musicale. Les festivals de musique, comme celui de Cannes, montrent cette diversité.

La France est donc un pays où l'art est très vivant. Les artistes d'aujourd'hui continuent à s'inspirer de ce mouvement pour créer des œuvres nouvelles et intéressantes. Les musées comme le Louvre ou le musée d'Orsay à Paris montrent l'importance de l'art dans l'histoire du pays. Cela prouve que la culture artistique française est toujours forte et dynamique. Chaque année, des festivals et des expositions célèbrent l'art contemporain et traditionnel, permettant à tous de découvrir et d'apprécier ces richesses artistiques.

Garazi Mendivil

Le cinéma et la mode en France

Le cinéma est une grande partie de la culture française. La France est le pays où le cinéma est né, et depuis, elle a joué un rôle important dans son développement. Dans cet article, nous allons découvrir l’histoire du cinéma français, ses réalisateurs célèbres, ses films connus et son influence dans le monde.

Le cinéma est né en France grâce aux frères Lumière. En 1895, ils ont montré leur premier film à Paris. C’était un film très court, mais c’était une grande invention. Après cela, beaucoup de films ont été produits.

Au XXe siècle, la France a continué à développer le cinéma. Pendant les années 1950 et 1960, un mouvement appelé la Nouvelle Vague a changé la façon de faire des films. Des réalisateurs comme Jean-Luc Godard et François Truffaut ont utilisé des techniques nouvelles pour raconter des histoires plus personnelles et réalistes.

La France a eu beaucoup de réalisateurs importants. Agnès Varda a parlé des femmes et de la société. Luc Besson a fait des films populaires comme Le Grand Bleu ou Léon.

De nombreux films français sont devenus célèbres dans le monde. Par exemple, Amélie (2001) a été vu par des millions de spectateurs, enchantés par la vision d’un Paris romantique et magique.

Le Festival de Cannes est un des festivals de cinéma les plus connus au monde. Chaque année, en mai, des acteurs, réalisateurs et journalistes du monde entier vont à Cannes pour voir des films nouveaux. Le prix le plus important est la Palme d’Or.

Grâce à ce festival, le cinéma français continue à être respecté. Il montre que la France aime la culture et l’art. En plus, beaucoup de pays francophones regardent des films français, comme au Canada, en Afrique ou en Belgique. Aujourd’hui, le cinéma change. Il y a des plateformes comme Netflix ou Amazon. Mais le cinéma français continue à évoluer. De nouveaux réalisateurs arrivent. Ils vont créer des films modernes avec des sujets comme l’environnement, la diversité ou la jeunesse. Le cinéma français va aussi utiliser plus de technologies, comme les effets spéciaux ou l’animation. Le public va découvrir de nouvelles histoires.

Le cinéma français a une longue histoire. Il a commencé avec les frères Lumière et il a continué avec des réalisateurs talentueux et des films créatifs. Il a gagné beaucoup de respect dans le monde. Aujourd’hui, il continue à changer, mais il garde son style unique. Aller au cinéma en France, c’est toujours une belle expérience.



La mode

La France est connue pour son style, son élégance et sa créativité. Depuis des siècles, elle est une référence dans le monde de la mode. Paris est la capitale de la mode, et beaucoup de marques françaises sont célèbres. Dans cet article, nous allons découvrir l’histoire de la mode française, ses grands créateurs et son influence mondiale. La mode en France a commencé très tôt. Au XVIIe siècle, sous le roi Louis XIV, les vêtements étaient déjà très importants. Le roi voulait que la noblesse porte des habits riches et élégants.

Plus tard, au XIXe siècle, Charles Frederick Worth a créé la première maison de haute couture à Paris. C’était le début d’une nouvelle époque.

Depuis, la France a toujours été à la pointe de la mode. Les créateurs français ont inventé des styles modernes et originaux. Beaucoup de créateurs français sont devenus célèbres dans le monde :

- Coco Chanel a changé la mode pour les femmes. Elle a proposé des vêtements simples, confortables et élégants.
- Christian Dior a créé le style « New Look » après la guerre.
- Yves Saint Laurent a inventé le tailleur-pantalon pour les femmes, une révolution à l’époque.

Aujourd’hui, des marques comme Chanel, Dior, Louis Vuitton ou Balmain continuent d’être des symboles du luxe.

Paris est une ville très importante pour la mode. Chaque année, il y a la Fashion Week, une semaine où les créateurs présentent leurs nouvelles collections. Des mannequins, journalistes, stylistes et célébrités viennent du monde entier pour assister aux défilés. Pendant ces événements, les rues de Paris deviennent un grand spectacle de style.

La mode française influence le monde entier. Les vêtements français sont synonymes de bon goût, d’élégance et de créativité. Les jeunes créateurs français ont lancé de nouvelles marques modernes et responsables. Aujourd’hui, la mode évolue. Elle devient plus écologique et inclusive. Les marques vont utiliser des matières durables et créer des vêtements pour tous les corps et tous les styles.

La mode française va continuer à inspirer les autres pays, mais aussi à s’adapter au monde d’aujourd’hui. La mode en France est plus qu’un style, c’est une culture. Elle fait partie de l’identité du pays. Grâce à son histoire, ses créateurs et son influence, la France reste un leader dans le monde de la mode. Dans les prochaines années, elle va encore surprendre, innover et briller.

Haimar Bilbao Sardui

SŁODYCZ PO FRANCUSKU - Z CZYM TO SIE JE?

Francja od wieków uchodzi za światowego lidera w dziedzinie kulinariów, a jej tradycja cukiernicza jest uznawana za jedną z najbogatszych i najbardziej wyrafinowanych na świecie. Francuskie słodycze to nie tylko uczta dla podniebienia, lecz także forma sztuki, element kultury i tożsamości narodowej. Od wytwornych makaroników podawanych w luksusowych salonach Paryża, po regionalne przysmaki serwowane w prowansalskich miasteczkach – każdy deser opowiada własną historię. W artykule chciałabym przybliżyć temat francuskich słodyczy, ich historii oraz miejsca, która zajmują we francuskiej kulturze.

Historia francuskiego cukiernictwa sięga średniowiecza, kiedy to cukier był rzadkością i symbolem luksusu. Wówczas stosowano go głównie w medycynie oraz w konfiturach i syropach przygotowywanych dla arystokracji. Przełom nastąpił w epoce renesansu, kiedy to Katarzyna Medycejska sprowadziła do Francji włoskich cukierników i nowe receptury. Dzięki nim francuska kuchnia zaczęła się zmieniać i nabierać wyrafinowania, a słodycze stały się nieodłącznym elementem dworskich uczt[1]. W 1653 roku ukazało się (anonimowo) pierwsze kompletne dzieło z przepisami cukierniczymi *Le pâtissier françois*, którego autorem był najprawdopodobniej uznany i doświadczony kucharz, François Pierre de La Varenne.

W XVIII i XIX wieku, wraz z rozwojem technologii oraz handlem z koloniami, cukier i kakao stały się bardziej dostępne[2]. To właśnie wtedy narodziły się pierwsze domy cukiernicze i szkoły sztuki cukierniczej. W 1895 roku powstała słynna szkoła École Lenôtre, która do dziś kształci mistrzów cukiernictwa. Od tamtej pory cukiernicy zaczęli być postrzegani jako artyści, a ich dzieła – jako połączenie smaku, estetyki i technicznej precyzji.

Francuska cukiernia obfituje w klasyki, które zdobyły uznanie na całym świecie. Do najpopularniejszych należą makaroniki (macarons) – kruche z zewnątrz i delikatne w środku ciasteczka z mielonych migdałów, przełożone kremem lub ganache. Współczesne makaroniki rozślawiły domy Ladurée i Pierre Hermé, oferując dziesiątki smaków, od klasycznych po eksperymentalne. Nie można zapomnieć o eklerku (éclair), ciastku z ciasta parzonego, nadziewanym kremem pâtissière i polanym czekoladą, ani o mille-feuille (napoleonce), tysiącwarstwowym cieście z kremem waniliowym. Tarte Tatin, legendarna odwrócona tarta z karmelizowanymi jabłkami, powstała przez przypadek w XIX wieku i do dziś jest symbolem rustykalnej francuskiej kuchni[3]. Innym deserem o światowej sławie jest crème brûlée – delikatny, kremowy deser z chrupiącą warstwą karmelizowanego cukru na wierzchu. Choć jego pochodzenie bywa przedmiotem sporów między Francją a Anglią, to francuska wersja zdobyła najwięcej zwolenników.

Francja to kraj o silnych tradycjach regionalnych, co znajduje odzwierciedlenie również w cukiernictwie. W Prowansji popularne są calissons d’Aix – słodycze z mielonych migdałów i kandyzowanego melona, pokryte lukrem. W Montélimar powstaje słynny nugat z miodem i orzechami, który posiada chronione oznaczenie geograficzne. W Bretanii króluje kouign-amann, tłuste i słodkie ciasto warstwowe karmelizujące się podczas pieczenia. Bordeaux szczyci się canelés – małymi babeczkami o aromacie rumu i wanilii, z chrupiącą skórką i miękkim wnętrzem. Każdy z tych przysmaków ma swoje miejsce w lokalnych tradycjach i świętach, będąc często związanym z konkretnymi festiwalami czy okresami roku liturgicznego.

Francuskie słodycze to nie tylko przyjemność smakowa, ale również ważny element kultury. Towarzyszą uroczystościom rodzinnym, świętom religijnym i codziennym spotkaniom przy kawie. Cukiernicy – zwłaszcza ci nagradzani tytułem Meilleur Ouvrier de France[4] – są traktowani z ogromnym szacunkiem, a ich praca uznawana jest za formę sztuki użytkowej.

Współczesne cukiernictwo francuskie łączy tradycję z nowoczesnością. Coraz więcej cukierników eksperymentuje z nowymi składnikami: roślinnymi alternatywami, zmniejszoną ilością cukru czy bezglutenowymi recepturami. Technologie 3D czy kuchnia molekularna otwierają nowe możliwości dla twórców deserów, ale najważniejsze pozostaje jedno – zachowanie równowagi między smakiem a formą.

Francuskie słodycze to coś więcej niż tylko jedzenie – to forma ekspresji kulturowej, duma narodowa i jeden z filarów dziedzictwa kulinarnego. Od prostych wypieków wiejskich po złożone kompozycje haute pâtisserie, każdy deser ma swoje miejsce w historii i sercach Francuzów. Niezależnie od tego, czy sięgamy po klasyczny éclair, czy nowoczesną wariację makaronika z yuzu, uczestniczymy w długiej tradycji, która łączy smak, estetykę i rzemiosło na najwyższym poziomie.

Julia Panek



[1] <https://the-history-girls.blogspot.com/2013/07/sweet-as-candy-few-notes-on-sugar-in.html> (dostęp: 1.07.2025)

[2] <https://www.alimentarium.org/en/fact-sheet/history-sugar> (dostęp: 1.07.2025)

[3] <https://przeszloscodkuchni.com/2016/02/22/tarta-tatin/> (dostęp: 1.07.2025)

[4] https://www.lexpress.fr/styles/plaisirs/saveurs/tout-ce-qu-il-faut-savoir-sur-le-titre-de-meilleur-ouvrier-de-france-ou-mof_1648941.html?cmp_redirect=true (dostęp: 1.07.2025)

KRÓLE, DAMY, WALETY : TOŻSAMOŚĆ FIGUR KARCJANYCH



Każdy, kto choć raz trzymał w ręku talię kart wie, że w znajduje się w niej dwanaście kart zwanych figurami — cztery króle, cztery damy, cztery walety. W standardowej talii pięćdziesięciu dwóch kart z ewentualnymi jokerami zwykle ich miejsce leży między dziesiątką a asem, lecz są i takie gry, w których król jest faktycznie najmocniejszą starszą kartą, a także gry, które ten porządek przewracają, jak na przykład nasz „tysiąc”, w którym nie dość, że as — czyli „jedyńka” (łac. *assus* — jednostka; i w rzeczy samej we Francji asy dalej są oznaczane jedynką raczej niż literą A) — jest nad królem, to między nimi plasuje się jeszcze dziesiątka. Lecz na tym się szaleństwo starszeństwa nie kończy; francuska gra narodowa, *belote*, a także spokrewniona z nią polska *derda*, idzie o krok dalej i wywyższa nad asa dziewiątkę oraz waleta atutowego, skutkując starszeństwem J-9-A-10-K-Q-9-8 w kolorze atutowym, tudzież V-9-I-10-R-D we Francji. Dawniej natomiast we Włoszech, Francji, Hiszpanii a nawet Wielkiej Brytanii (co zresztą można wyczytać u Shakespeare’a w jego *Wesołych kumoszkach z Windsoru*) grywano w grę zwaną, zależnie od kraju, *primiera*, *primera*, *prime* czy *primero*, odpowiadającą naszemu współczesnemu pokerowi. W tej grze starszeństwo jest zupełnie niebywałe: figury są najmłodszymi kartami, bite przez kolejno dwójkę, trójkę, czwórkę, piątkę, asa, szóstkę i siódmkę!

Można doszukiwać się w tych starszeństwach alegorii przewróconego porządku rzeczy, niebywałych bohaterów pokroju szewczyka *Dratewki*, czy też zwyczajnie zdać sobie sprawę, że wszelka hierarchia kart jest arbitralna i zależy wyłącznie od umowy graczy, tak samo jak hierarchia wśród ludzi zależy od umowy społecznej.

W każdym razie, figury zwą się figurami, bo w odróżnieniu od pozostałych kart przedstawiają postacie ludzkie, choć w innych taliach również i asy mogą takowe przedstawiać (np. niektóre talie niemieckie). Na większości talii, z wyjątkiem tych tematycznych, nie ujrzymy jednak ludzkich postaci, historycznych czy legendarnych, z wyjątkiem kart węgierskich, na których widnieją postacie z dramatu *Wilhelm Tell* spod pióra Friedricha Schillera. Dwanaście figur, ale żadna z nich nie jest człowiekiem, o którym możemy przeczytać w książce. . . chyba że zapytamy Francuza.

Wg tradycji francuskiej, królowie, damy i rycerze, których widzimy na kartach to faktyczne osobistości, historyczne, religijne lub legendarne. Wśród króli możemy ujrzeć biblijnego Dawida reprezentującego piki, Karola Wielkiego na kierach, Juliusza Cezara na karach, na treflach zaś Aleksandra Wielkiego.

Na damy składają się, w tej samej kolejności kolorów co wcześniej, grecka bogini Atena Pallas, która wspierała Achillesa i Odyszeusza podczas wojny Trojańskiej i żeglugi na Itakę, biblijna Judyta, która pozabawiła głowy medyjskiego generała Holofernesa, biblijna Rachela, żona Jakuba Izraela, oraz Argine, która nie jest ani postacią historyczną, ani legendarną. Argine to zwyczajnie anagram łacińskiego Regina (królowa).

Walety natomiast to, w tej samej kolejności kolorów, Ogier Duński, jeden z paladynów Karola Wielkiego, La Hire, zwany także Lahir, a właściwie Étienne de Vignolles, który walczył u boku Joanny d’Arc podczas wojny stuletniej, oraz Hektor, którego pokonał Achilles pod Troją. Walet trefl zmieniał swoją tożsamość na przestrzeni wieków; przed 1613 rokiem znano go jako Judę Machabeusza, którego historię — odparcie Greków i poświęcenie Świątyni Jerozolimskiej — upamiętnia żydowskie święto Chanuka. Od 1613 walet ten nosił nazwę producenta, zaś po dwustu latach, od 1813 roku, znamy go jako Lancelota du Lac, jednego z rycerzy okrągłego stołu, poszukującego świętego Graala.

Wszystkie króle oraz dwa walety — Hektor i dawny Juda — należą do grona Dziewięciu Bohaterów, ideałów średniowiecznego rycerstwa w trzech triadach: pogańskiej (Cesar, Hektor, Aleksander), żydowskiej (Dawid, Juda, Jozue) i chrześcijańskiej (Karol, Artur, Gotfryd z Bouillon). Z dam jedynie Judyta należy do paralelnego grona Dziewięciu Bohatek.

Co ciekawe, choć dziś te imiona ograniczają się jedynie do Francji, gdzie wciąż można kupić karty podpisane tymi właśnie imionami, były one dawniej znane także w Polsce. Jak pisze Ignacy Krasicki w swoim *Graczu*:

Ślusznie niżnik czerwieny, a kinal z nazwiska,
Uczczony matedorstwem. Jemu kart igrzyska
`winniśmy; a walecznym dumne bohatyrem,
Wyszły na świat szulery pod wodzem Lahirem.

Niżnik Czerwieny to w dawnych kartach polskich karta odpowiadająca waletowi kier. Kinal to nazwa wywodząca się z hiszpańskiego *quinola*. W grze *chapanka*, która ma swe korzenie we francuskiej *reversis*, uznawanej za przodka dzisiejszych kierek, kinal był jedną z najlepszych kart w grze, o czym mówi powyższy fragment („uczczony matedorstwem” — matedor, dziś *matador* to ogólnie jeden z najstarszych atutów lub inaczej najstarsza karta, zazwyczaj niezmienna). Krasicki pisze o tym także w swoich *Matedorach*:

Póki trwała chapanka między kartownikami,
Bił kinal z pancerołą króle i wyżniki.
Skończyła się chapanka, zaczęto grę inną,
Aż owa panceroła szóstką tylko winną.
Tym smutniejszy był koniec, im miłsze początki;
Biła króle, biły ją potem i dziewiątki.

Jak widać, historia kart do gry skrywa wiele uroczych sekretów, które odkrywamy, zagłębiając się w kulturę karcianą różnych krajów. Szkoda tylko, że niektóre figury straciły swoje dawne nazwy. Może nadszedł czas, by nadać im nowe?

Jakub Kowalski

CNOTA MARKIZA DE SADE I TANTRYZM

Nie powinno być niczym niezwykłym rozpoczęcie niniejszej pracy od tezy–negacji mówiącej, że nie istnieje jeden Markiz de Sade; mnogość spójnych ze sobą opisów jego pochodzenia genealogicznego niesie wraz z sobą współmiernie dużo informacji sprzecznych co do jego późniejszych poczynañ, co współcześnie uniemożliwia wytworzenie jednego i koherentnego obrazu kim tak naprawdę był ten XVIII–wieczny prozaik. Możliwym jest to, że nigdy nie było to zadaniem wykonalnym w stopniu obiektywnym, bowiem zmyślnie tworzona auto–legenda[1], od samych początków jego twórczości, zakrzywiała rzeczywistość faktów, tworząc dualizm dzielący onego autora na „De Sade'a człowieka” i „De Sade'a pisarza”, który w przestrzeni publicznej uchodził powszechnie za brutalistycznego erudyte, zaś w życiu prywatnym postrzegano go jako mężczyznę o niezwyklej czułości, o czym świadczy bogata korespondencja od młodych, zafascynowanych jego osobą kobiet, z lubością tytułujących go „świętym”, lub „biednym”[2], w zależności od tego, czy jego nazwisko przewijało się wówczas przez welur paryskich salonów, czy też dlatego, że odbywał on właśnie któryś ze swoich licznych wyroków za nierząd i sodomie[3].

Pewną spójną podstawę do analizy tego niebanalnego charakteru odnajdujemy jednak w obszernym dorobku artystyczno–filozoficznym twórcy, którego analiza porównawcza z hinduskim nurtem doktryny tantryzmu będzie stanowiła temat niniejszej pracy. W pierwszej kolejności omówimy system filozoficzny autora, w drugiej przejdziemy do wytłumaczenia kilku podstawowych terminów doktryn Wschodu (w tym tantry), by następnie móc oba te systemy myśli ze sobą porównać.

Elementem kluczowym dla myśli filozoficznej Markiza de Sade’a jest koncept cnoty, który w ontologii chrześcijańskiej stanowi stałe przejawy dobra, realizowane przez człowieka poprzez czyny – zarówno fizyczne, jak i mentalne – będące wyrazem jego ciągłego aspirowania do stanu moralnej doskonałości oraz współpracy z łaską Bożą. Ks. Artur Niemira stwierdza, że pytanie o istotę cnotliwości jest tym samym, co próba odpowiedzenia na pytanie „o szczęście i cel ostateczny człowieka, o realizację siebie jako osoby w sposób wolny, świadomy i odpowiedzialny, a więc o bycie osobą, której decyzje i czyny konstytuują własne człowieczeństwo”[4]. De Sade przyjmuje w swoich dziełach tę właśnie definicję, jednak to, jak ją postrzega, jest całkowitym wypaczeniem jej pierwotnego rozumowania chrześcijańskiego.

Autor zakłada bowiem, że cnota, zaprawdę, przyczynia się do pogłębiania dobra jako stanu wewnętrznego człowieka, jednak owo dobro a priori nie przyczynia się do pogłębiania siebie samego w znaczeniu uniwersalnym, tzn. jest ono pozbawionym realnej mocy sprawczej symbolem, a więc i także – działaniem moralnie i rzeczywiście względnym, któremu w swej esencji brak Boskiego uprawnomożenia, którego odbicie można byłoby odnaleźć w świecie doczesnym.

W wizji de Sade’a, cnotą prawdziwą dla konstrukcji świata, posiadającą rzeczywistą moc jego kształtowania, jest zło, które, będąc najbardziej aktywną siłą w jego naturze, odwrotnie niżli czynienie dobra, przyczynia się do jego rozwoju. Świat przestałby istnieć, gdyby nie jego destrukcyjna natura. Wyraża on ową myśl poprzez słowa Markiza de Bressac’a, jednej z wielu postaci, które napotyka na swojej drodze Justyna, bohaterka noweli Niedole cnoty: „[...] w oczach natury każda forma jest równie dobra, nic nie ginie w tym ogromnym tyglu, w którym dokonują się wszystkie jej zmiany, wszystkie części materii, które tam wpadają, odnawiają się bez przerwy pod innymi postaciami [...] zniszczenia ożywiają jej władzę, utrzymują jej energię”[5]. W znaczeniu indywidualnym de Sade utrzymuje tę samą tezę, twierdząc, że jedynie poprzez hiper–egoistyczne postępowanie szczęście jednostki może zostać osiągnięte w stopniu zadowalającym, nawet jeżeli dokonuje ona zła. Sylogistycznie ujmując: jeżeli czynienie zła przyczynia się do jej [jednostki] dobra, jak może nie być ono dla niej przejawem dobra obiektywnego, natomiast jak to, co jest określane mianem „złego”, a nie jest złym dla owej jednostki, może wydawać się dla niej czymś innym niż zło rozumiane czysto subiektywnie?

Odpowiadając zatem na rozwinięte przez ks. Niemirę pytanie o istotę cnoty, przyjmując perspektywę Sade’a, można z pełną stanowczością stwierdzić, że szczęście możliwe jest tylko wtedy, gdy jednostka, nie zważając na nic poza własnym dobrem, czyni tak, by za wszelką cenę dopełniać swoje rządze, bez baczenia na ich potencjalną szkodliwość dla bliźniego; jest to jednocześnie celem ostatecznym człowieka, a także drogą ku jego samorealizacji, której dokonuje on poprzez objęcie całą swoją istotą drogi rządzi, która, jak notorycznie podkreśla to Sade poprzez kreację swoich postaci starających się odzwierciedlić sobą istotę idei libertynizmu, zawsze pozostawiona jest przed indywidualnym wyborem człowieka, który, będąc z natury wolnym, samodzielnie decyduje, czy czynić z ukierunkowaniem na dobro (nie zważając przy tym na dobro własne), lub czy czyny swe podejmować tak, by wszystko, co dokota jednostki było przez nią ukierunkowywane w jej własną stronę.

Wypaczenie pryncypiów w celu uzyskania wewnętrznego spełnienia: taki sposób myślenia prowadzi do zasadniczego przewartościowania kategorii moralnych. Sade, konsekwentnie odrzucając moralność zewnętrzną i instytucjonalną, dokonuje jej radykalnej reinterpretacji. Na gruncie jego filozofii jednostka nie tyle odrzuca cnotę, co przekształca ją zgodnie z własnymi potrzebami, kierując się zasadą absolutnej autonomii, co z perspektyw filozofii Wschodu odpowiada w sposób bardzo bliski tantrycznej doktrynie Drogi Lewej Ręki, która nim zostanie przyrównana do systemu myślowego francuskiego oświeceniowca, musi zyskać drobne wprowadzenie.

W buddyjskim[6] systemie Powszechnej Drogi Wyzwolenia[7] (san. Mahajana), występuje doktrynalny podział na dwie drogi o cechach wzajemnie sobie „sprzecznych”, jednak mających wspólny początek i koniec – są to: Droga Prawej Ręki (san. Dakszinaczara) oraz „przeciwna jej” Droga Lewej Ręki (san. Vamakara). Ich cechową dychotomię można zamknąć w uproszczonym podziale na kontemplację (Dakszinaczara) i akcje (Vamakara). Pierwsza z nich cechuje się pogłębianiem własnych dóbr moralnych powszechnie określanych przez ogół jako cnoty oraz podtrzymywaniu ich, rozwijaniu ich wzdłuż zastanej linii percepcyjnej ogółu, nadawaniu jednej, lub kilku z nich, określonych form o nowych wymiarach ich urzeczywistniania. Swoją istotą Dakszinaczara odpowiada „klasycznej” drodze Dharmy[8], która dzieli się na trzy elementarne „stany wtajemniczenia” (san. dharmā[9]), których osiągnięcie skutkuje osiągnięciem przez adepta (san. sidhhi) stanu oświecenia (san. moksza). Owe „stany” to: 1. artha, oznaczająca rezygnację z dóbr doczesnych oraz oderwanie się od przywiązania do nich, 2. kama, oznaczająca wyrzeczenie się pożądliwości cielesnej oraz impulsów seksualnych, 3. dharmā, w tym kontekście oznaczająca poznanie istoty Dharmy, rozumianej tu jako zasadnicza struktura rzeczywistości i fundament porządku kosmicznego, obejmującego zarówno byt materialny, jak i metamaterialny. Należy nadmienić, że zarówno Dakszinaczara jak i Vamakara należą do szerszego nurtu tantry, której etymologia[10] odnosi się do nieprzerwanego działania – aktu wpisanego w ciągłość duchowej praktyki i wynikającego z przynależności adepta do określonej linii przekazu.

[1] „W jednym z listów, który nazwał Wielkim listem do Pani de Sade, omawia szczegółowo swe przewinienia, dowodząc, że winy jego wyolbrzymiono, a część oskarżenia polega na fałszywych zeznaniach. Jak pisze Georges Bataille (La Littérature et le Mal), «policia nie mogła obciążyć go żadną prawdziwą zbrodnią»”. Cf: Niedole cnoty. Zbrodnie miłości, D.A.F. de Sade, tłum. Jack Trznadel, wyd. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985, str. 235. Fragment z posłownia Jacka Trznadela.

[2] Metaphisits of Sex, Julius Evola, wyd. Inner Traditions International, Rochester, Vermont 2018, str. 106.

[3] Sam autor również zdawał się na czule gesty, dedykując drugą wersję Justyny swojej wieloletniej partnerce, aktorce teatralnej Marii Konstancji Renelle–Quesnet. Cf: Justyna czyli nieszczęścia cnoty, D.A.F. de Sade, tłum. Marek Bratui, wyd. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, str. 6–7, 236.

[4] Czy warto dziś rozmawiać o cnotach?, Ks. Artur Niemira, wyd. Studia Włocławskie 8, Włocław 2005, str. 86.

[5] Niedole cnoty. Zbrodnie miłości, str. 51.

[6] „Wpływ buddyzmu tantrycznego na hinduizm był tak głęboki, że aż do dnia dzisiejszego większość naukowców Zachodu jest pod wrażeniem tego, że tantryzm jest tworem hinduistycznym, który następnie został przejęty przez bardziej lub mniej dekadentkie szkoły w buddyzmie” (podkreślenie moje). Cf: Zasady buddyzmu tantrycznego, Anugrika Govinda, w: Buddyzm, wybór tekstów i opracowanie: Jack Sieradzan, Wit Jaworski, Marian Dziwiś, wyd. Biblioteka Pisma Literacko–Artystycznego, Kraków 1987, str. 92.

[7] Innym z dopuszczalnych tłumaczeń terminu „Mahajana” jest „Wielki Wóz” (Cf: Ibid., str. 231.) lub „Wielka Droga”. W klasycznym podziale nurtów buddyjskich Mahajana przeciwstawiana jest „Małej Drodze” (san. Hinajana), co odpowiada ogólnemu rozróżnieniu na buddyzm północny i południowy. Francuski historyk religii René Guénon postrzegał buddyzm północny jako tradycję pełną – metafizyczną, ukierunkowaną na poznanie Dharmy – w przeciwieństwie do buddyzmu południowego, który uznawał za formę niepełną. Guénon analogicznie zestawiał ten podział z dwoma głównymi systemami myśli w starożytnych Chinach: taoizmem (przeznaczonym dla elit intelektualnych i politycznych) oraz konfucjanizmem (powszechnie praktykowanym przez niższe warstwy społeczne). Cf: Introduction to the Study of the Hindu Doctrines, René Guénon, tłum. Maro Pallas, wyd. Sophia Perennis, Hillsdale NY 2004, str. 140.

[8] Adekwatnym tłumaczeniem terminu „Dharma” jest „[Podtrzymywane] Prawo/[Porządek [Wszelczeczy]]”. We Wschodniej kosmologii jest ona odwiecznie nieporuszoną naturą rzeczywistości i nad–rzeczywistości; jest ona punktem lub osią, która „dyktuje” miejsce i trajektorię poruszania się każdego z bytów; jest ona środkiem, początkiem, inicjatorem wszelczeczy, „mimowolnym rytuałem” kosmicznego porządku rzeczy, obejmującym wszystkie byty i wszystkie stany bytów. W swojej istocie stoi ona poza moralnością, która ze swojej natury czyniłaby ją dualistyczną – Dharma stoi poza dobrem i złem, poza „tak” i poza „nie”. Cf: Studies in Hinduism, René Guénon, tłum. Henry D. Fohr, Cecil Bethell, wyd. Sophia Perennis, Hillsdale NY 2001, str. 48–50.

[9] W tym miejscu pisownia „dharmy” nie przez pomyłek została zapisana małą literą, ponieważ terminy dharmā i Dharma, choć są sobie pokrewne, a w sanskrycie zapisywane są za pomocą słów o tej samej pisowni i wymowie fonetycznej (Dharma = धर्म, dharmā = धर्म), nie są one znaczeniowo identyczne. „Mała dharmā” odnosi się do indywidualnych obowiązków, norm moralnych i ról społecznych, jakie przypisane są człowiekowi w indywidualnym kontekście życiowym. Jest to więc dharmā „osobista” lub „sytuacyjna”, której przejawy w świecie doczesnym są zmaterializowanymi elementami „większej dharmy”, która przegajawia się za pomocą trzech swoich postaci: arthy, karmy i dharmy.

[10] „Tantra” oznacza także „związ materiału”, co odnosi się do pojęcia sutry oznaczającego skondensowany, aforystyczny traktat. Samo słowo „sutra” pełni tę samą rolę znaczeniową, co słowo „nie”: tantra jest zatem zwojem materiału uplcionego z sutr (nici) symbolizujących ciągłość przekazu tradycji. Cf: Symbolism of the Cross, René Guénon, tłum. Angus Macnab, wyd. Sophia Perennis, Hillsdale NY 2001, str. 75.

Nim zostanie opisana Droga Lewej Ręki należy wcześniej wytłumaczyć historię powstania jej doktryny. By to uczynić niezbędnym jest w pierwszej kolejności wytłumaczenie podstawowego dla hinduskiej eschatologii kosmologicznego konceptu zwanego Epokami Manu^[1] (san. Manavantara)^[2]. Zgodnie z tym poglądem, czas w hinduizmie nie jest postrzegany w sposób linearny — z jasno określonym początkiem (Stworzenie świata) i końcem (Apokalipsa) — jak ma to miejsce w kulturze Zachodniej, zarówno w tradycjach przedchrześcijańskich, jak i chrześcijańskich. Zamiast tego, czas ma charakter cykliczny i wiecznie powtarzający się. Każda epoka świata (san. kalpa) dzieli się na cztery kolejne cykle, zwane jugami. Są to: Krita Juga^[3], Treta Juga^[4], Dwapara Juga^[5] i Kali Juga (Wiek Żelazny/Wiek Ciemny). Koncepcja Drogi Lewej Ręki została wytworzona w trakcie trwania tej ostatniej^[6] — Kali Jugi — cechującej się największym zepsuciem człowieka, jego duchowego upadku polegającym na kultywacji przemocy i ignorancji, która w hinduizmie jest postrzegana na równi z głupotą (san. awidja), przejawiającą się poprzez niechęć lub silną, mentalną niemożność poznania Dharmy. Jej zainicjowaniu przyświecała chęć, utrudnionego przez naturę czasów, podtrzymaniu w człowieku duchowego, jedyne prawdziwie uniwersalnego i Absolutnego pierwiastka — Dharmy — co miało zostać dokonane przy jednoczesnym posłużeniu się esencją swojej epoki poprzez jej absorbację i transformację (san. Guhjasamadża)^[7]. Adept Vamakary wykorzystuje zatem swoje anty-cnoty, maksymalizując je w sobie do ich możliwych granic, które w pewnym momencie odkrywają przed nim granice swojej skończoności, iluzoryczności i nietrwałości. Są one zaprzeczeniem Dharmy, a zatem — powinny zostać przezeń odrzucone jako fałszywe, wprowadzające jego umysł w niebezpieczny dla duszy stan awidji, a następnie przekształcone w dharmy.

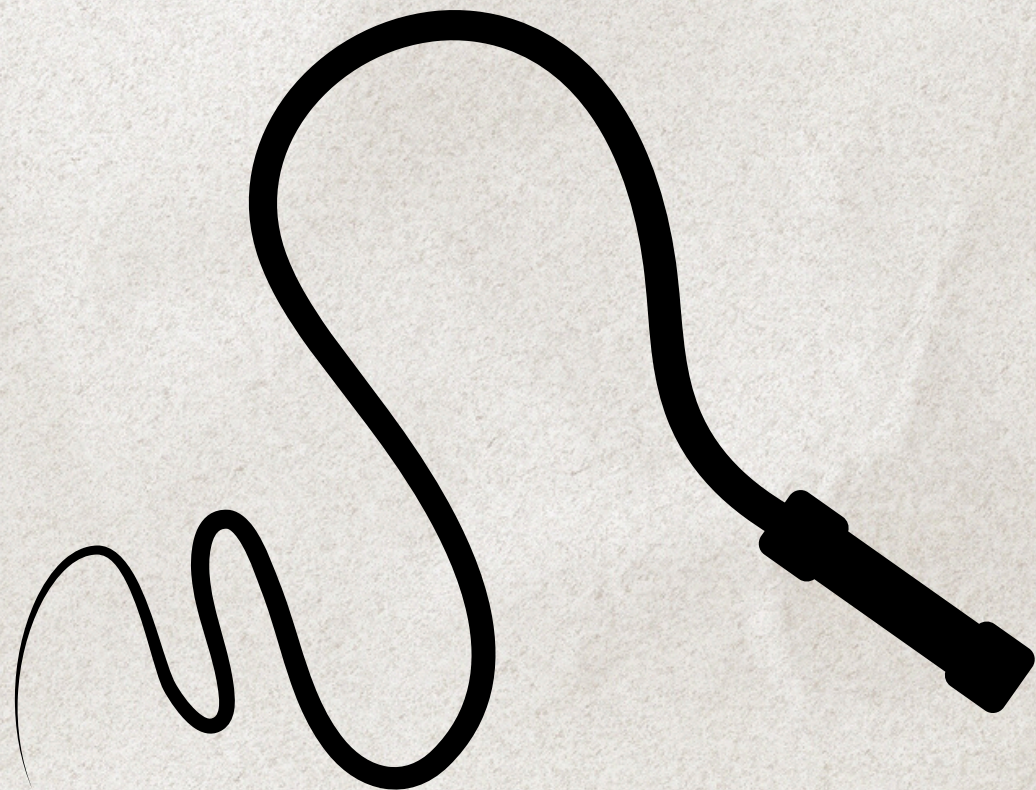
Choć opisany powyżej system może wydawać się wypaczeniem w stosunku do pierwotnej doktryny Drogi Prawej Ręki, należy podkreślić, że — w przeciwieństwie do chrześcijaństwa — tradycja hinduistyczna wykazuje znacznie większą „tolerancję” wobec tworzenia „nowych” odłamów doktrynalnych. O ile bowiem dana „nowa” nauka odwołuje się do Dharmy i opiera się na autorytecie Wedy, uznawanej za Uniwersalną Prawdę o ponadludzkim pochodzeniu (san. apauruszeja)^[8], jest ona akceptowana również przez starsze szkoły jako im równoprawna.

To właśnie opisane powyżej „wypaczenie” oryginalnej i tradycyjnej formy duchowej drogi ku Absolutowi tworzy głęboką korelację z sadowską ontologią filozoficzną, w której autor odwraca katolickie postrzeganie Boga jako istoty dobra, ładu i opatrności. Tym, co odróżnia de Sade’a od innych oświeceniowych krytyków chrześcijaństwa — chociażby takich jak Wolter — nie jest sama krytyka zastanych struktur, lecz bezwzględna konsekwencja w realizacji postulowanego przez siebie systemu [anty-]etycznego oraz próba osobistej transformacji opartej na jego podstawie. Bóg Sade’a, podobnie jak Bóg Woltera, oczywiście, istnieje — nie jednak jako źródło dobra, lecz jako beznamiętny Demiurg.

Bóg Sade’a świadomie zaprojektował świat jako tępiący wszelkie dobro, będący wrogi każdej istocie żyjącej, która występuje przeciw Niemu, kierując się przy tym humanistycznymi ideami, będącymi w swojej esencji sprzecznymi z istotą bezideowej, mechanistycznej Natury, która nagradza makabrę zła. Przekonanie to znajduje swoje literackie odzwierciedlenie w powieści Justyna (swą kompozycją wzorowanej na popularnej wówczas formie wolterowskiej powiastki filozoficznej), w której dwie siostry — Julietta i Justyna^[9] — wraz z chwilą śmierci ich ojca rozdzielają się, podążając dwiema wzajemnie sobie przeciwnymi ścieżkami: Julietta staje się ekskluzywną kurtyzaną, dzięki czemu w szybkim tempie pomnaża ona swoją część ojcowskiego spadku, zyskując przy tym sławę oraz wysoką pozycję społeczną; Justyna pragnie zaś pozostać wierna swoim chrześcijańskim ideałom, za co zostaje ona skarcona przez los, zostając przezeń skazana na liczne rabunki, poniżenia, tortury, gwałty, czego kulminacją staje się jej śmierć w wyniku porażenia piorunem, która, jak słusznie zauważa badacz Jacek Trznadel, symbolizuje fallizm^[10], co rozwinięte może zostać także o hinduskie postrzeganie burzy, której pioruny symbolizują święte, cielesne połączenie (san. maithuna) Śiwy symbolizującego stałość, który pragnie osiąść chaotyczną naturę Śiakti reprezentującą naturę świata.

W przeciwieństwie do tantrycznej Drogi Lewej Ręki, która dopuszcza użycie anty-cnoty jako narzędzia duchowego rozwoju i ostatecznego przekroczenia iluzji (san. maja), de Sade nie dostrzega w swoich pragnieniach ich fundamentalnie iluzorycznej natury. Choć doskonale rozumie mechanizmy, które rządzą światem i człowiekiem — co ukazuje choćby w słowach markiza de Bressac’a — nie dokonuje on aktu transformacji (mokszy). De Sade pozostaje tym, który w drodze akcji uznaje, że moc jest celem samym w sobie; jego ścieżka nie prowadzi ku oświeceniu, ponieważ jego pragnienia, mylnie brane za nieskończone, sprawiają, że (popadając w awidję), nie rozpoznaje ich jako znaków nierealności świata doczesnego. Z tej perspektywy, filozofia de Sade’a przypomina drogę tantryczną tylko pozornie — jako odwrócenie tradycyjnych wartości czynione jest z pominięciem finalnego etapu sublimacji esencyjności wszechświata (Dharmy). Podczas gdy prawdziwy adept Vamakary transmutuje własne anty-cnoty w narzędzia transcendencji i powrotu ku Dharmie, de Sade celebrował je jako końcowy cel skończony, zatrzymując się w połowie drogi — na granicy Absolutnego poznania esencji wszechświata, lecz z dala od jego całkowitej absorpcji.

Szymon Jerzy Kocharński



^[1] „Manu” oznacza „kosmiczną inteligencję” cechującą się uniwersalnością, która manifestuje się w „sumie istot stworzonych przez Boga” (san. prajapatia); to ona odpowiada za przebieg danych cykliw (jug). Cf: Introduction to the Study of the Hindu Doctrines, René Guénon, tłum. Marco Pallis, wyd. Sophia Perennis, Hillsdale NY 2004, str. 148-149.

^[2] Etymologiczne znaczenie słowa „manava” oznacza „istotę myślącą” i wiąże się ono także ze słowem „mana” oznaczającym psychiczne lub racjonalne zdolności człowieka. Guénon nazywa Manavantarę mianem „prawa harmonii”. Cf: Ibid.

^[3] Zwana jest „Złotym wiekiem”; cechuje się ona harmonią wszechrzeczy; ludzie w nim żyjący żyją według Dharmy z samej zasady swojej wewnętrznej natury.

^[4] Zwana jest „Wiekami Srebrnym”; cechuje się koniecznością werbalizacji Dharmy za pomocą religijnych rytuałów.

^[5] Zwana jest „Wiekami Brązowym”; cechuje się początkiem narastania duchowych niepokojów, a personalne doświadczenie Absolutu staje się dostępne wyłącznie dla pojedynczych jednostek.

^[6] Studies in..., str. 63.

^[7] Buddyzm, str. 91, 234.

^[8] Ibid., str. 125-126.

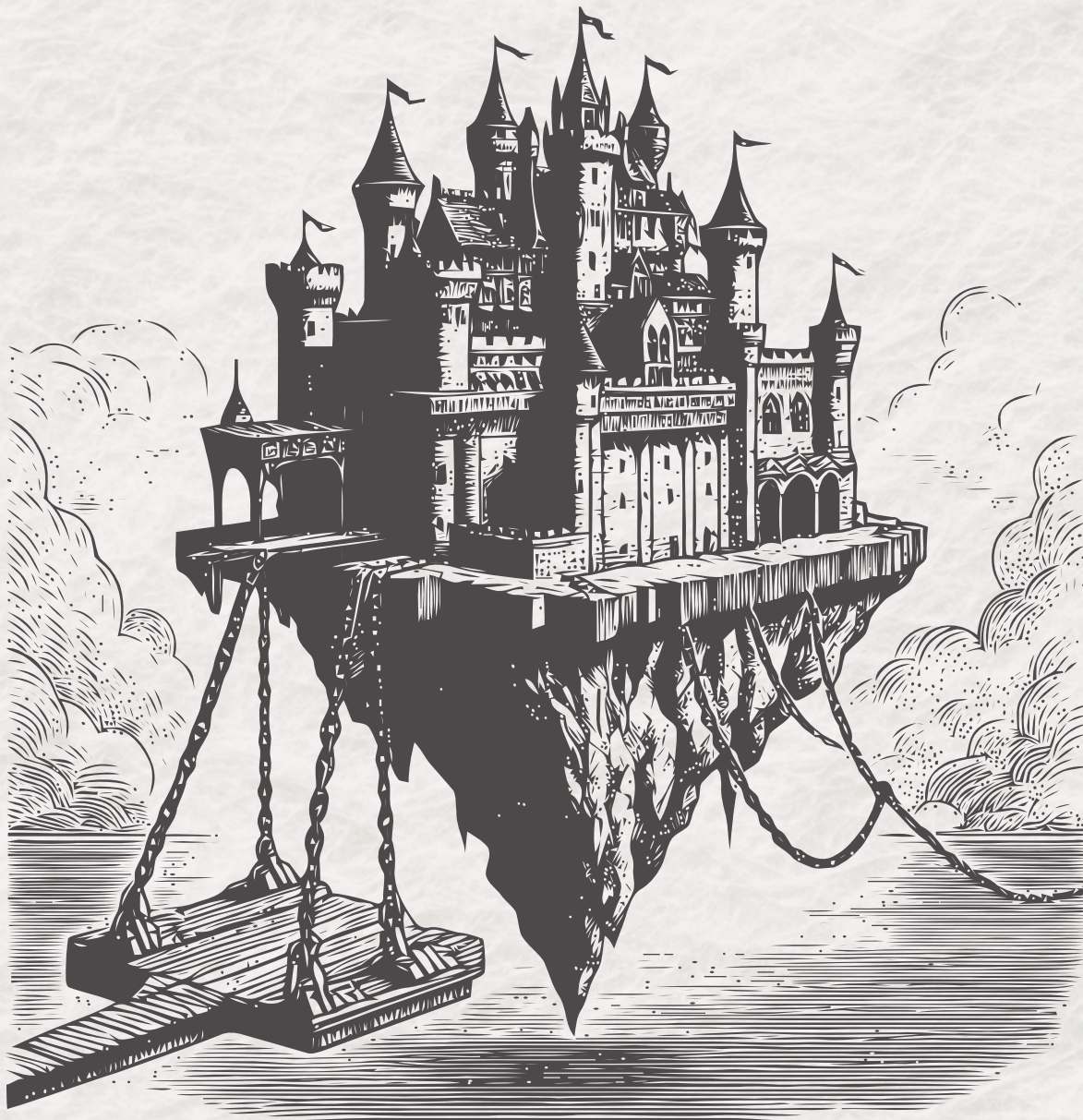
^[9] Symboliczny wymiar tej historii pogłębia również etymologia imion sióstr, których źródełsłów wywodzi się z łacińskiego iustitia, oznaczającego sprawiedliwość. Justyna i Julietta stają się więc symbolizującą parabolą sadowskiej koncepcji tego, co uznawane jest powszechnie za sprawiedliwość — z jednej strony przez człowieka, osadzonego w moralnych ramach chrześcijańskiej tradycji, z drugiej zaś przez bezosobową i brutalną Naturę, która kieruje się logiką radykalnie odmienną. Ostatecznie to nie cnota i posłuszeństwo zostają nagrodzone, lecz makiaweliczne dostosowanie się do mechanizmów świata — zgodnych z jego prawdziwą, niemoralną esencją.

^[10] Niedole..., str. 241, z postawia tłumacza.

MORALNOŚĆ KONTRA OKRUCIEŃSTWO : TEATRALNA DYCHOTOMIA SCHILLERA I ARTAUDA

W historii europejskiej myśli teatralnej trudno bowiem o bardziej wyrazisty kontrast niż ten między Friedrichem Schiller'em^[1] a Antoninem Artaud'em^[2]. Choć dzieliły ich filozofie, język a przede wszystkim ramy czasowe, obaj pozostawili w swych dziełach radykalnie odmienne wizje idei teatru - jedną moralizującą - humanistyczną, drugą brutalno - ekspresjonistyczną.

Schillerowskie rozumowanie teatru, można by rzec, jest silnie ukierunkowane przez jego doświadczenia z dzieciństwa. Urodzony bowiem w czasach wojny siedmioletniej, był synem wojskowego lekarza i od młodości doświadczał rygorów autorytarnego wychowania, a także opresyjnej edukacji, której to szczerze nienawidził. Nie będzie zatem wielkim zdziwieniem, iż w jego dramatach odnaleźć można buntownicze echa młodzieńczego sprzeciwu wobec władzy i skostniałym normom. Debiutancka sztuka Zbójcy, wystawiona w Mannheim w 1782 roku, wywołała entuzjastyczne reakcje widzów, ale też cenzurę – Schillerowi zakazano dalszego pisanie i zmuszono do ucieczki.



^[1] Niemiecki dramaturg epoki Sturm und Drang (Burzy i naporu) a także Weimarer Klassik (klasyka weimarska.)

^[2] Francuski aktor, dramaturg, reżyser, pisarz, teoretyk teatru epoki modernizmu.

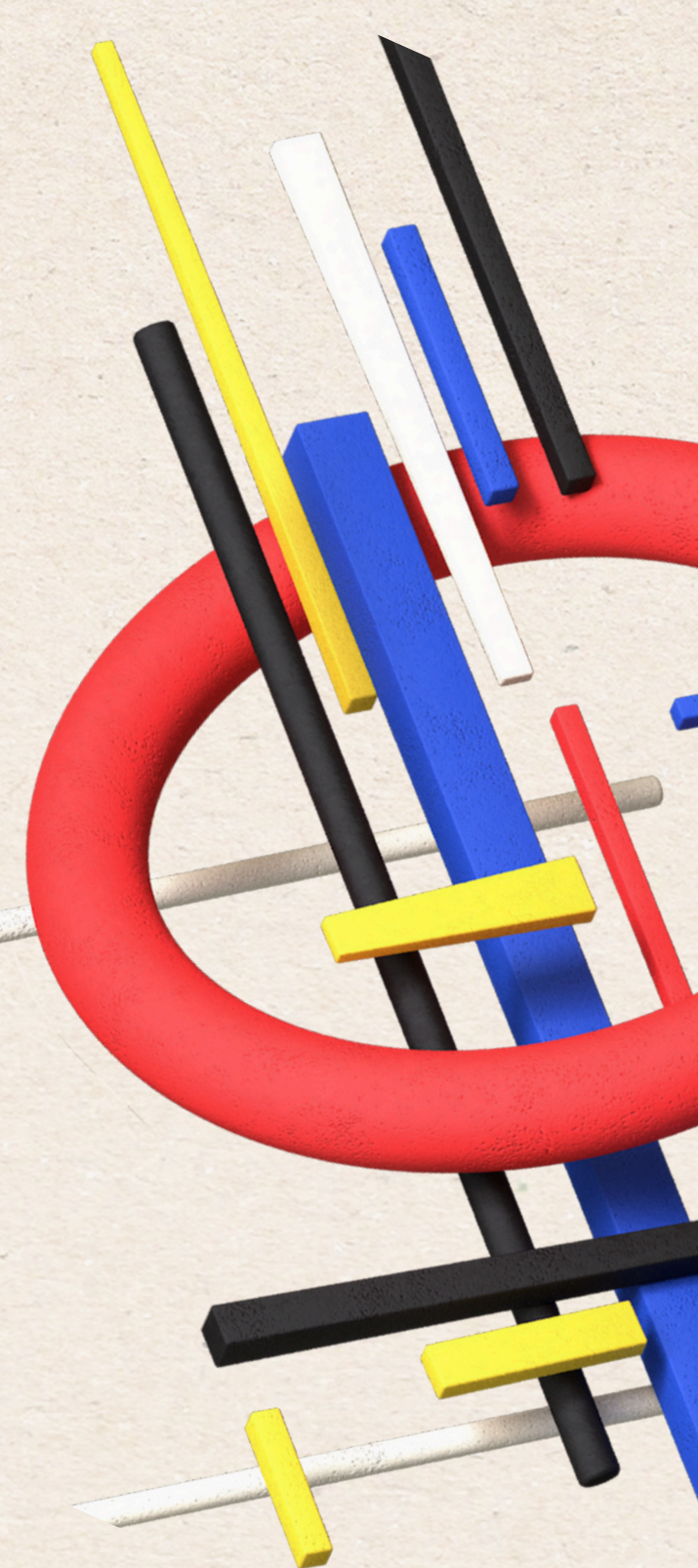
W jego dramatach oprócz buntu widać także wyraźnie swojego rodzaju fascynację ideą moralności (moralische Anstalt des Theaters), tolerancji oraz silne przekonanie, że teatr powinien propagować funkcję wychowawczą. W eseju Teatr jako instytucja moralna^[1] Schiller postawił tezę głoszącą, iż to właśnie scena teatralna ma kształtować wszelkie cnoty obywatelskie, uczyć współczucia a przede wszystkim tolerancji oraz szeroko rozumianej sprawiedliwości. Silnie inspirowany kantowską filozofią postulował, by tragedia ukazywała nie tyle co cierpienie, co moralny opór wobec niego - bohaterską walkę jednostki o zachowanie godności i wolności wewnętrznej. Ponadto Schiller nakierowuje także na wizję, mówiącą że teatr to szkoła praktycznej mądrości: “Theater als Schule der praktischer Klugheit” - miejsce, w którym można nie tylko doświadczyć emocji, ale i nauczyć się sprawiedliwego osądu w duchu kantowskiej filozofii. Sama tragedia dla Schillera nie polegała stricte na wzbudzaniu litości w imię cierpienia, lecz na ukazaniu moralnej niezależności bohatera, jego oporu wobec losu i wierności obowiązującym ówczesnie zasadom. Patos de facto jest niezbędny, aby podnieść rozum i nadać dramatowi prawdziwy wpływ. Sprzeciwiał się sentymentalizmowi, który poruszał ducha, ale nie pozostawiał trwałego wrażenia. W swoim traktacie O wzniosłości^[2] rozwinął ideę, że sztuka może uodpornić człowieka na tragedie życia poprzez reprezentowanie wolności moralnej. Odwołując się do Lessinga i Kanta, podkreślał, że teatr powinien przekazywać wartości takie jak tolerancja, prawda i braterstwo ludzi. Chociaż później został niesłusznie oskarżony o nacjonalizm, jego prawdziwym celem było pokazanie uniwersalnego ducha - niezależnie od klasy^[3], pochodzenia czy czasu. Dla Schillera patos był narzędziem budowania wzniosłości, a wzniosłość – swoistą drogą do wewnętrznej niezależności ducha.

^[1] Friedrich Schiller, 1784.

^[2] Friedrich Schiller, 1793-1796.

^[3] Ständeklausel - klauzula stanowa, którą odrzucał w swych dziełach Schiller.

Tymczasem Artaud, awangardysta i twórca wizji théâtre de la cruauté (teatru okrucieństwa), odrzucał ideę teatru jako moralnej lekcji. Jego sztuki teatralne miały bowiem za zadanie wstrząsnąć ciałem, jak i duszą, miały przebić się przez skorupę racjonalistycznego, współczesnego człowieka a co najważniejsze, dotrzeć do często to brutalnych i pierwotnych instynktów natury ludzkiej. Okrucieństwo nie oznaczało wyłącznie dla niego przemocy fizycznej, lecz radykalne zerwanie z konwencją, w tym także z hipokryzją wynikającej z moralności. Artaud chciał, by teatr nie tyle wychowywał, co wypalał kłamstwo z widza jak żelazem. Artaud związany z surrealizmem, lecz szybko wyobcowany nawet z danej awangardowej grupy, Artaud głosił konieczność zerwania z racjonalnym, literackim i moralizującym teatrem Zachodu. W swojej słynnej koncepcji Teatru Okrucieństwa postulował scenę, która nie poucza, lecz wstrząsa – wywołuje reakcję cielesną, pierwotną, niemal rytualną. Cruauté nie oznaczało brutalności fizycznej, lecz nieuchronność konfrontacji z najciemniejszymi aspektami ludzkiej egzystencji – lękiem, śmiercią, obłędem. Jego teatr miał działać jak katharsis przez szok, poprzez dźwięk, ruch i obraz, a nie przez słowo. Odrzucał tekst jako centralny element przedstawienia, twierdząc, że prawdziwe znaczenie rodzi się poza językiem – w doświadczeniu cielesnym i emocjonalnym.



W Teatrze i jego sobowtórze^[1] Artaud pisał o potrzebie „prawdziwego teatru”, który nie reprodukuje życia, ale je przekształca. Jego wizja była mistyczna, anarchiczna i antyintelektualna - teatr nie miał edukować, ale wyrwać widza z marazmu cywilizacji. W tym sensie jego myśl była nie tylko krytyką europejskiej tradycji, ale także egzystencjalnym krzykiem - próbą dotarcia do głębokiej, zapomnianej warstwy człowieczeństwa.

Ciekawym może być, iż w jednej kwestii Schiller oraz Artaud się zgadzali. Podobnie jak Artaud, Schiller był zdania, że nie należy reprodukować a tworzyć - być Tatmensch (człowiekiem czynu). Ową myśl zauważyć można chociażby w dramacie Die Räuber (Zbójcy), gdzie postacie wypowiadają kwestie - cytując wersję oryginalną, która moim zdaniem najlepiej odzwierciedla ideę - “Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum.” W polskim tłumaczeniu proponuje się dany przekład: “Gdy o wielkich ludziach czytam w Plutarchu swoim, obrzydliwość mnie bierze na ten wiek ślimaczy.”^[2] Dane słowa można interpretować jako swoiste przeciwstawienie się bierności twórczej, polegającej bowiem na byciu tzw. wiederkäufer^[3] - czyli przeżuwaczami tego, co już powszechnie powstało i funkcjonuje. Co więcej, Schiller używa także określenia “Kastraten Jahrhundert”, co w tym samym przekładzie zostało przetłumaczone jako “wiek kastratów”, które także nawiązuje do powyższej bierności oraz ‘przeżuwania’ przez innych twórców.

Dychotomia ta pozostaje aktualna i inspirująca: czy teatr powinien służyć wspólnocie jako narzędzie etycznej formacji, czy raczej burzyć normy i demaskować iluzje kultury? Współczesna scena często łączy oba bieguny – moralność i okrucieństwo – w napięciu, które pozwala widzowi nie tyle się „nauczyć”, co doświadczyć granic swojego człowieczeństwa.

Julia Sułeczka

^[1] Antonin Artaud, 1938.

^[2] Tłumaczenie: Michał Budzyński.

^[3] Określenia tego używał Nietzsche.

SŁOŃCE MESSIDORA

Z perspektywy Palais Royal naprawdę jest się panem świata, a przynajmniej Paryża. Tłum wypływający z kawiarni zapomina na chwilę o Ludwikach. Tak, Camille’u, ci ludzie czekają aż ty ich poprowadzisz. Nie zastanawiaj się czy dasz radę; historia chce wybudować ci posąg trwalszy niż ze spiżu, nie ma chwili na wahania! Liście, które odgarniasz z czoła, bo natrętnie wpadają w twoje oczy, to wieniec laurowy, który ofiarowuje ci natura. A ona się nie myli. Oczy paryżan błyszczą i nie jest to spowodowane promieniami słońca, które w te lipcowe dni samotnym, leniwym krokiem przechadza się po niebie. Natura się nie myli, ale jest pełna paradoksów. Symbol Ludwika XIV jest najjaśniejszy właśnie wtedy, kiedy lud Paryża jednoczy się w obliczu walki o sprawiedliwość i wolność. Nastął punkt zwrotny w historii Francuzów i każdy będzie miał szansę przyczynić się do zmian, które nadejdą. Każdy, bez względu na urodzenie i majątek. Camille ma wybujałą wyobraźnię i wręcz widzi rękę Rousseau, która podaje wyzwolonemu ludowi francuskiemu umowę społeczną, najbardziej oddająca stan natury w świecie cywilizacji. Wizja tak samo śmieszna, co heretyczna, sprawia, że uśmiecha się pod nosem. Woli jednak nie wiedzieć, co zrobiłby Maximie, gdyby dowiedział się, co jego przyjaciel wymyśla o wielkim filozofie. Właśnie! Robespierre! On też musi gdzieś tu być. Cudownie byłoby wcielić w życie marzenia, któr snuli na korytarzach kolegium Ludwika Wielkiego. Może Maximilien będzie mniej sceptycznie nastawiony do idei republiki, kiedy zobaczy, że znajduje się ona na wyciągnięcie ręki?

Camille czuje, że ktoś uważnie mu się przygląda i rozgląda się wokół siebie niespokojnie. Czy to możliwe, że ktoś doniósł władzy o wrzeniu, które powoli wylewa się z Palais Royal? Czy już teraz, na samym początku, zacznie się ucieczka? Ludzie nie będą chcieli odejść, co stanie się, jeśli król pozwoli na użycie siły? Jeśli padnie chociaż jeden strzał? Czy zniszczy on wszystkie nadzieje tych ludzi? Czy ten jeden potencjalny strzał, na nowo zmieni bieg historii i sprawi, że lud na nowo pogrąży się w ciemnościach? Camille zaczyna coraz bardziej chaotycznie obserwować osoby zebrane wokół niego. Gdzie są te oczy, które tak uparcie śledzą jego ruchy!? Gdzie!? Spostrzega je w końcu i w jego serce wlewa się ciepło, które nie powoduje lipcowa temperatura. Lucille... Jest tutaj, kochana, wytęskniona, słodka panna Duplessis. Także rozgląda się nerwowo, jakby bała się, że dostrzeże ją ktoś obcy. Ale wzrokiem prowokuje Camille’a, chce żeby ją zobaczył. Przyszłaś najdroższa, przyszłaś dla mnie. Zobaczysz, zmienię Francję i wtedy twój ojciec nie będzie sprzeciwiał się naszemu małżeństwu. Cały świat pobłogosławi naszą miłość, będą stawiali nas za wzór córkom i synom. Ale czy wiesz, dlaczego, ma chérie? Dlatego, że przyszłaś, bo to oznacza, że pójdziesz za mną wszędzie. Podzielisz mój los. Ale nie martw się, on nie będzie zły. Będzie pełen glorii i chwały. A to dzięki wolności i twojej miłości.

Camille odwraca wzrok. Ma świadomość, że najpierw przyszedł czas na wolność, dopiero potem będzie mógł walczyć o miłość. Teraz ważniejsze jest to, że król odwołał ze stanowiska Neckera, nie płonące pragnieniem oczy Lucille. Wybacz najdroższa, nadszedł czas na działanie. Tłum z zaskoczeniem obserwuje młodzieńca, który pełen zapалу wskakuje na jeden ze stolików. Wydaje się nawet, że namiętności na chwilę przygasają. Wystarczy jednak chwila, a wśród ludzi ożywiają się krzyki.

– Co on sobie wyobraża!? To nie czas na wygłupy godne żaków! – uczucia tłumu są zgubne, przecież wystarczy kilka słów Desmoulinsa, a będzie go czcił jako ojca zmian. Na ten moment widzi w nim tylko chłopaka, który chwieje się, jakby miał się zaraz przewrócić i nieudolnie próbuje utrzymać równowagę, przez ściskanie szpady w jednej, a pistoletu w drugiej ręce. Dla Camille’a uczucia tłumu są widoczne jak na dłoni. Tłum nie rozumie, co się dzieje, potrzebuje kogoś, kto go poprowadzi. Kogoś, komu będzie mógł zaufać i kogo będzie mógł pokochać. Jeszcze o tym nie wiesz, Francjo i twój lud także nie jest tego świadomy. Ale to ja, Camille Desmoulins, będę tą osobą. To za mną pójdą, ja będę prowadził![1] Zbiera się na odwagę, przecież będzie musiał powstrzymać swój drżący głos, który zawsze zawodzi go w najważniejszych momentach. Ale to nie jest wystąpienie w szkole przed kolegami i nauczycielami, które w kontekście życia jest zupełnie nieistotne. Od tego, co powie zależy zbyt dużo, żeby dał się pochłonąć czarnym myślom. Zbiera się na odwagę i bierz głęboki oddech.

– Do broni! – słowa gładko wypływają z jego ust, ale nikt nie zwraca na nie uwagi. Szepty jeszcze nie ustały. – Do broni! – powtarza i widzi, jak Lucille gwałtownie odwraca głowę w jego stronę, jednocześnie uspokajając osoby, stojące wokół niej, i nakazując im milczenie. – Do broni! – krzyczy po raz trzeci, teraz już w pełni korzystając z możliwości swoich płuc. Setki par oczu wpatrują się w niego z zaciekawieniem i niecierpliwością. Och, Camille’u, teraz nie ma już odwrotu, cała Francja na ciebie patrzy, nie zawieź jej!

Camille nigdy nie będzie umiał powtórzyć swojej mowy. Ma wrażenie, że w momencie, w którym ogniste słowa wylatują z jego ust, znikają z jego pamięci. Wielkie namiętności uszkadzają wspomnienia. Pamięta zarys tego, co mówił. Wielokrotnie padało nazwisko Neckera. Król odwołał go niesprawiedliwie, pokazując, co czego zdolna jest monarchia. Tak naprawdę, to były minister jest bohaterem tego słonecznego dnia. On, Camille Desmoulins jest tylko posłańcem. A mimo to, na niego spływa chwała. Ale to nic dziwnego, posła można tak samo ukarać za wiadomość, którą przekazał, jak i nagrodzić. Istotne, że tłum go słucha. Nie jest cicho, cały czas z różnych zakątków odzywają się pomruki albo krzyki i Camille’a przez ułamek sekundy czuje, że głos mu się załamie. Zaczyna szukać oczu Lucille, które powinny przynieść uspokojenie. Znajduje je bliżej siebie niż się spodziewał. Na początku wystąpienia dziewczyna stała z tyłu, podpierając jedną z kolumn, teraz jest tak blisko, że wystarczyłoby wyciągnąć rękę, żeby dotknąć jej twarzy. Ma ochotę to zrobić. Lud usłyszał, to co powinien. Wie już, o co musi walczyć. Został uświadomiony, reszta należy już tylko do niego, Camille może się usunąć. W podburzeniu tłumu, a potem obserwowaniu go z cienia miłości, nie ma nic złego. Przychodzi chwila załamania. Mógłby teraz zeskoczyć ze stołu, porwać dziewczynę w objęcia i, nie zważając na obecność tylu osób, gorąco ją pocałować. Pewnie udawałaby, że się opiera, ale przecież wiedziałby, że jest zachwycona. Wszyscy wiedzieliby, że to właśnie ją wybrał. Zastanów się Desmoulins czy chcesz, żeby właśnie tak to się skończyło. Rola sentymentalnego kochanka nie jest zła, ale należałoby ją połączyć z działalnością innego rodzaju. Masz ochotę uciec, emocje zaczęły opadać i powoli do głosu dochodzi przerażenie. Prawda jest taka, że nie jesteś mówcą i nigdy nim nie będziesz. Robisz teraz coś wielkiego, ale nie jest to coś, co przychodzi ci z łatwością i przyjemnością. Przemawiać będzie Robespierre, on się do tego nadaje. Pamiętasz, jak pięknie przemawiał w szkole. W głębi wiesz, do czego zostałeś stworzony. Przypomnij sobie, ile razy udało ci się opisać oczy pięknej Lucille? Twoją bronią jest pióro. Podburzyłeś lud, wysłałeś go do walki przeciw historii, teraz pozostało jedno. Stwórz temu ludowi symbole godne tej walki. Tłum zauważa wahanie młodzieńca i szmer staje się coraz głośniejszy.

[1] Zbieżność z V Pieśnią Beniowskiego oczywiście przypadkowa. (Mrugnięcie w stronę Voltaire’a).

– Do bronii! – krzyczy Camille po raz ostatni i przez chwilę otacza go cisza. – Natura jest po naszej stronie! Rozumie naszą wolność! Pokażmy to, niech każdy ozdobi swój stój zieloną kokardą, bo jest to kolor nadziei! – wyciąga rękę i zrywa liść, który wcześniej przykrywał jego czoło. Drzewo poddaje się temu, nie stawiając oporu. Tłum powtarza gest Camille’a i Palais Royal wygląda, jakby jesień przyszła za wcześnie. Lucille śmieje się, próbując wpiąć liść we włosy. Desmoulins zeskakuje ze stołu i staje się częścią tłumu, który klepie go po ramieniu i zachwyca się jego postawą. – Niech zielony stanie się także kolorem wolności! – krzyczy i obejmuje ukochaną ramieniem.

Lud otacza Bastylię i Camille nawet przez chwilę nie zastanawia się, czy właśnie to chciał osiągnąć swoją mową. Podobą mu się, że zmiany zaczynają się od zniszczenia czegoś, co jest symbolem zniewolenia i absolutyzmu. Na ulicy panuje radość, ludzie śpiewają, pozdrawiają się, nie zważając na wcześniejsze spory. Tak właśnie wolność jednoczy ludzi bez względu na wszystko. Nie rozumie tylko, dlaczego żołnierze tak zawzięcie bronią więzienia. Czyżby nie chcieli zmian, równości i wolności dla wszystkich? W tym momencie to oni, a nie król są największymi wrogami Paryża. Dlaczego gubernator nie usunie dział? Czy jest tak wielkim zwolennikiem monarchii? Powinien wiedzieć, że jeśli wypuści lud do Bastylii stanie się bohaterem. Król nie będzie mógł go uwięzić, będzie bezpieczny. Dlaczego Bernard-Rene de Launay nie chce wysłuchać żadnej z delegacji? Czyżby aż tak obawiał się prawdy? Znajduje się w większym niebezpieczeństwie, opierając się paryżanom, dlaczego tego nie dostrzega! Do Camille powoli zaczyna docierać, że zryw, który właśnie się rozpoczął, nie będzie miał samych zwolenników. Arystokracji wcale nie żyje się źle, nie będzie chciała zmian; dlaczego miałyby się dzielić z innymi stanami swoimi dobrami i przywilejami? Nie każdy markiz wierzy w świętości, które objawili oświeceni filozofowie. Encyklopedia, która stoi na półkach w większości bogatych domów, nie zastąpiła Biblii. Nie chce zmian ten, komu dobrze się wiedzie i będzie z nimi walczył. Camille’u, czyżby było ci ich żal? Dostali swoją szansę na oświecenie, nie wykorzystali jej. Pławili się w luksusach kilkaset lat, nadszedł czas, żeby role się odwróciły. Przypomnij sobie, jak wyglądają rządy arystokracji z królem na czele? Panuje wśród nich sprawiedliwość? Dobrze wiesz, że nie. Może czasem zdarzy się mały wybuch miłosierdzia i litości, ale czy naprawdę myślisz, że jest on szczerzy? Spójrzmy prawdzie w oczy, ich berłem od zawsze był miecz. Miecz jako narzędzie sprawiedliwości... Teraz lud ma okazję wymierzyć tę sprawiedliwość. Nikt nie ma prawa wymagać od niego łagodności i miłosierdzia. Wieki upokorzenia i pogardy muszą zostać oczyszczone, a czyż krew nie oczyszcza? Krew arystokracji spłynie do rynsztoków razem z krwią biedaków i dopiero wtedy będzie mógł nastać pokój. Z grzechy trzeba płacić... Desmoulins daje się porwać tłumowi, który coraz bardziej chaotycznie naciera na mury Bastylii. Każdy dołączy kiedyś do danse macabre, dlaczego nie można zrobić tego już za życia? Szczególnie, że w tym wypadku śmierć oznacza sprawiedliwość. Umiera Bastylia, umiera zniewolenie, umrą też pewnie ludzie, ci zupełnie niewinni także, ale zmiany wymagają poświęceń.

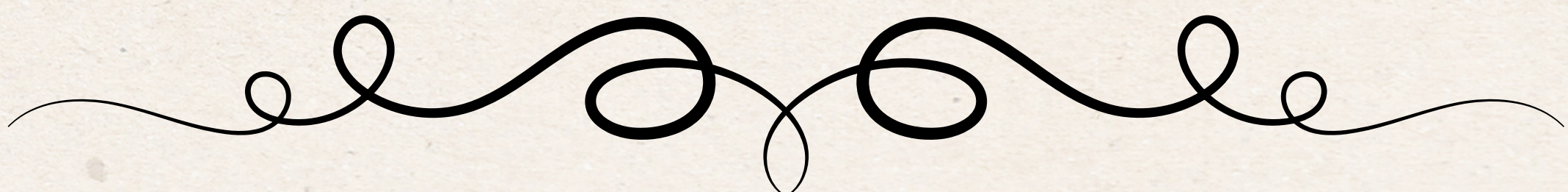
Bastylia się poddaje, lud sforsował bramę i jest już na dziedzińcu. Radosne wycie tłumu, zagłusza przerażone krzyki żołnierzy, którzy wiedzą już, że nie dadzą rady ludziom, którzy w tym momencie przypominają raczej dzikie zwierzęta. Rousseau cieszy się w zaświatach widząc ten wybuch natury czy może odwraca wzrok z obrzydzeniem i strachem? Czy to są pańscy ludzie? Czy to dzięki pospolitym morderstwom da się przywrócić stan bliski naturze? Ostatnie krzyki żołnierzy stają się pierwszymi krzykami ludzi, których Paryż określi mianem patriotów. Tak właśnie wygląda odwrócenie się losu i historii. Gubernator się nie poddał i został ukarany. Jego głowa, nabita na pal, staje się symbolem zwycięstwa, ruchomym łukiem tryumfalnym. Camille odwraca się, zasłaniając dłonią usta. Nie żałuje Launaya, ale nie podobają mu się jego otwarte oczy, w których nie widzi przerażenia, tylko dumę i pogardę. To właśnie czułeś w momencie śmierci? Pogardę do ludzi, których nie chciałeś wpuścić do więzienia i dumę z powodu tego, że im się nie poddałeś. Powinni cię ocalić tylko dlatego, żebyś musiał oddać temu tłumowi pokłon. Myślisz, że boję się twojego spojrzenia? Desmoulins sam przed sobą próbuje udowodnić, że tak nie jest i spogląda prosto w martwe oczy gubernatora. Możesz mnie przewiercać na wskroś, proszę bardzo, moje intencje są czyste. Byłeś żołnierzem, wiesz, że nie da się niczego osiągnąć bez rozlewu krwi. Mogłeś się do nas przyłączyć, nie chciałeś. Dokonałeś wyboru i lud ten wybór ocenił. Zrobił dokładnie to, co arystokracja robiła do tej pory. Ukarał cię. Nie mnie oceniać czy była to sprawiedliwa kara. Historia ją oceni. Nie wierzę w życie po śmierci, ale myślę, że gdyby istniało, spotkalibyśmy się w tym samym miejscu. Bo obaj jesteśmy wierni wartościom, w które wierzymy. Tylko one są zupełnie różne. I teraz nadszedł czas, żeby to, co wyznaję znalazło się bliżej słońca. Głowa gubernatora znika na zakręcie i Camille bierze głęboki oddech. Przez chwilę boi się, że spotka go podobny koniec, sprawiedliwość historii jest inna niż ludzka sprawiedliwość. Przypomina sobie jednak, że postanowił stać się ojcem symboli nowych czasów, a za co nic mu przecież nie grozi. Wolność oznacza także wolność słowa. Poza tym nie ma już Bastylii. Jest bezpieczny. Odrzuca wszelkie obawy na bok i rusza za tłumem w płataninę ciasnych uliczek. Lud Paryża odniósł zwycięstwo i nic nie może tego zaćmić.

Słońca skłania się ku horyzontowi w towarzystwie niecichnących głosów mieszkańców Paryża. Jego ostatnie promienie są przyćmiewane przez liczne ogniska, rozpalone na ulicach. Jest tak samo samotne, jak wtedy, kiedy oświetlało bladą twarz Camille’a Desmoulinsa, podczas jego płomiennej mowy w Palais Royal. Tym razem jednak nie pławi się on już w jego blasku. Pochylony nad ogniem, rozmawia z paryżanami, gratulując im ich chwalebego czynu. Śmieje się szczerze, ale trochę za chaotycznie, jakby bał się, że jeśli przestanie to robić, do głosy dojdą myśli, których nie chce. Otoczony tłumem kobiet i mężczyzn, wznosi do góry kubek i zaczyna mówić głośniejszym głosem, ale tym razem jego słowa nie są płynne. Płacz się i zacina. Patrioci klepią go po ramieniu.

– No, Camille, spójrz, czego dokonaliśmy dzięki tobie – uśmiecha się i chce coś powiedzieć, ale tym razem zagłusza go pieśń. Nie przyłącza się do śpiewu i na odchodzi na bok. Unosi oczy w górę i ze spokojem obserwuje ostatnie promienie słońca, które przemykają między zniszczonymi murami Bastylii. Pierwszy raz tego pamiętnego czternastego lipca w Camille’u budzi się dusza poety.

– Czy wiesz, że jutro wstaniesz w zupełnie innym Paryżu? – słońce nie odpowiada, tylko bardziej zniża się ku horyzontowi. Camille’owi przechodzi przez myśl, że wygląda jakby upadało i nie jest to wcale optymistyczna odpowiedź, nawet jeśli wygląda to tak tylko w jego wyobraźni. Odwraca się w stronę ogniska i przyłącza do szalejącego tłumu. Już teraz znajdujemy się w innym Paryżu. Powtarza te słowa na głos i w górę unoszą się kubki, z których wylewa się alkohol. Ale tego słońce już nie widzi.

Małgorzata Sojak-Tauer



UN DIALOGUE

Personnages : **Raphaël** – un jeune des banlieues (langage familier)

Le Policier – (langage soutenu)

Le Policier : Bonjour, vous avez signalé un cambriolage, monsieur. Pouvez-vous m'expliquer ce qui s'est passé exactement ?

Raphaël : Ouais, c'est ça. C'est chelou en vrai. J'reviens chez moi hier soir, la porte était pas forcée, mais y'avait un truc zarbi. J'vais dans ma chambre, j'ouvre la vieille armoire, et là j'vois que mon flingue a disparu. J'me suis dit : y'a un truc qui tourne pas rond.

Le Policier : Vous parlez bien d'une arme à feu ? Était-elle déclarée et enregistrée ?

Raphaël : Ben non... Quand j'voulais l'enregistrer j'avais la gueule de bois, du coup j'ai oublié. Désolé... Mais personne était censé savoir.... Sauf un mec... Thomas !!

Le Policier : Vous pensez donc qu'il peut être responsable de ce cambriolage ? À cet égard la situation devient plus dangereuse...

Raphaël : Bah ouais, c'est ça. Mais je pense ça car il s'est pointé l'autre jour, genre pour bouffer. Mais il arrêta pas de déconner et de tourner autour de ma chambre. Il me tape grave sur le système ce mec. Il a la grosse tête celui-là.

Le Policier : Il convient d'agir rapidement. Bien que ces circonstances soient compliquées, je vous promets de mener cette affaire jusqu'au bout.

Raphaël : Ouais, j'suis grave vénère !! J'espère que vous l'trouverez vite... Inch'Allah !!

Le Policier : Merci de votre coopération. Ne vous inquiétez pas, ça va aller. Vous avez beau vous énerver, cela ne changera rien.

Raphaël : Bah ouais, mais c'est ouf cette situation !!

Marta Tadych

