

Antropologia jako ćwiczenie duchowe

Prace
Kulturoznawcze XII
Wrocław 2011

Tolle, lege. Weź, czytaj. Takie jest inicjalne motto, jedno z trzech. Tą sławną frazą z Augustynowych *Wyznań* rozpoczyna się — nie przypadkiem — książka Lindsaya Watersa, *Enemies of Promise: Publishing, Perishing, and the Eclipse of Scholarship*¹. Praca Watersa to publikacja dość osobliwa co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze: autor jest redaktorem naczelnym działu humanistyki w wydawnictwie Harvard University Press; umocowany w tak strategicznym miejscu ma więc wyjątkową sposobność obserwowania istotnych zmian zachodzących w humanistycznym myśleniu i praktyce. Po drugie: rzecz zapowiada się na specjalistyczne studium z dziedziny edytorstwa, a jest w istocie poważną diagnozą schorzeń uniwersyteckiej humanistyki i propozycją kuracji wstrząsowej. Po trzecie: książka opisuje bogactwo humanistycznej produkcji, ale sytuacja ta nie powinna być, według Watersa, powodem do dumy (zarówno instytucji, jak i autorów), przeciwnie — to symptom powszechnego upadku i zniaczenia dyscyplin humanistycznych, a imię tej choroby to nadmiar. Po czwarte: jego wypowiedź nie jest głosem chłodnego i dzielącego włos na czworo analityka; to pisana w poetyce pamfletu (przechodzącego miejscami w lament) rozprawka o nędzy świata humanistycznego i negatywnych konsekwencjach tego stanu rzeczy. Zarówno dla uniwersytetu, jak i dla kultury samej.

¹ Polska propozycja przekładu obydwu członów tytułu książki Watersa jest nie tylko dość nieszcześliwa, ale w dodatku wprowadza czytelnika w błąd: L. Waters, *Zmierch wiedzy. Przemiany uniwersytetu a rynek publikacji naukowych*, przeł. T. Bilczewski, Kraków 2009. Nie o żaden „zmierch wiedzy” (cokolwiek to miałoby znaczyć) chodzi w książce, a o fundamentalny kryzys uniwersyteckiej humanistyki, o próbę przededefiniowania jej zadań i zmianę rutynowego myślenia na jej temat. O ile mi wiadomo, książka ta przeszła u nas niemal bez echa (jeden panel z udziałem autora w trakcie krakowskiego Festiwalu Literackiego im. Josepha Conrada w 2009 roku), co zdaje się niemal niepojęte, a pośrednio poświadcza też prawdziwość jego zasadniczej diagnozy.

Powiedzieć trzeba od razu, książka to dość nierówna, a jej słabość bierze się głównie z obecnego w niej irytującego pomieszania materii. Raz zdaje się mówić do nas urzędnik i księgowy (surowe sądy o korporacyjnym i quasi-produkcyjnym charakterze współczesnych uniwersytetów), innym razem — weredyczny krytyk redukcyjnych strategii interpretacyjnych w studiach nad literaturą (złośliwości prawione wobec Stanleya Fisha, obsadzonego w roli *bête noire*), jeszcze innym razem zdjęty śmiertelną trwogą humanista obleczony w moralistyczną togę (uwagi o tryumfie systemu nad indywidualnością, technicyzacji języka, bankierach w humanistycznej świątyni).

Nie mam zamiaru detalicznie dyskutować z Watersem, przywołuję jego książkę z jednego tylko, ale ważnego, powodu. Chcę mianowicie wydobyć z niej niezwykle, moim zdaniem, istotną myśl — przewijającą się w niej meandrycznie, a wyartykułowaną z pasją — na temat duchowych powinności humanistyki. Tak właśnie: duchowych. Podkreślam to szczególnie, albowiem leksyka tej książki jest równie nie na czasie, jak pomieszczone w niej obserwacje i wnioski. Jest otóż niezwykle symptomatyczne, że pisząc o zadaniach humanistyki współczesnej, Waters używa raz po raz tak anachronicznych wyrażeń jak „pielęgnowanie duszy”², a pośród dywagacji o mordowaniu humanistyki przez demona nadprodukcji słowa drukowanego i zmoreę kwantyfikacji zniecka pojawia się umęczona albo zatruta dusza studenta wydziału humanistycznego.

Krótką introdukcja dobrze odsłania przestrzeń, w której Waters lokuje fundamentalne problemy, stojące dziś przed humanistami:

Nasz kłopot polega na tym, że w swej istocie humanistyka — w czym niepodobna jest do nauk ścisłych ani społecznych — koncentruje się na zdolności do wydawania sądów, na procesie, w którym wyobraźnia — jak pisze Kant w *Krytyce władzy sądenia* — „wnika w samą siebie”, a dusza „rozszerza się”. Władza sądenia stanowi fundament, na którym zbudowano humanistykę. W gruncie rzeczy funduje ją proces dążenia do autorefleksyjności, nadający istotom ludzkim wolność wydawania sądów, decydowania o tym, jak się rzeczy mają. [...] Nowoczesna humanistyka wzięła swój początek z debat nad wartością malarstwa, architektury, rzeźby i literatury prowadzonych w miastach Półwyspu Apenińskiego od czasów Dantego aż po dzień dzisiejszy. Ocena opiera się na subtelnym działaniu, w którym opinia i uczucie liczy się tak samo jak wiedza³.

Waters dość otwarcie krytykuje model humanistyki jako twardej scjencji, podkreśla jej autonomię i swoistość. Zdaje się, że chętnie by wrócił do terminu *Geisteswissenschaften* i tym nazewniczym gestem proklamował zapoznaną tradycję nauk o duchu. Irytuje go potężniejszy spektakl przyrostu wiedzy dla niej samej. Chce nas uwrażliwić na korzyści duchowej natury, które może przynieść uważne i poważne praktykowanie zadań humanistyki. W jego rozumieniu nie jest to tylko gra w poznanie w jego wąsko dyskursywnej wykładni. Nie sposób wypreparować zeń emocji, a już całkiem jałowe i groźne jest odcięcie go od sfery żywej egzy-

² *Ibidem*, s. 13.

³ *Ibidem*, s. 41.

stencji. Taka konkluzja nie oznacza wszak, że chce on widzieć humanistykę jako trywialnie pojętą działalność oświatową. W swoim rozumieniu humanistycznych powinności Waters cały czas balansuje między poznaniem czystym, zamkniętym w specjalistycznych zakładach a doraźnym (społecznym, politycznym) zaangażowaniem. To prawda, podkreśla on, że dyscypliny humanistyczne powinny wyjść z czysto epistemologicznej studni, ale nie oznacza to od razu ich przesunięcia w obszar społecznej aktywności. Remedium na wąsko specjalistyczny przechyl humanistyki nie jest na pewno humanistyka zaangażowana.

Nie sposób wszakże mieć wątpliwości, że podczas lektury towarzyszy nam cały czas świadomość, iż wszędzie tam, gdzie mówi on o zadaniach humanistyki, idzie zawsze o sprawy pierwsze: „Humanisci studiują książki i artefakty po to, by odnaleźć ślady naszego wspólnego człowieczeństwa”⁴. Cała reszta: zadrukowanie papieru nikomu niepotrzebnymi tekstami, bolesna kakofonia głosów, którym nie chodzi o nic, przysyłania tę prostą prawdę. „Głębia myśli nie zawsze ujawnia się w krzykach, ale czasami ujawnia się w szeptach”⁵. Trzeba raz jeszcze przemyśleć związek, jaki zachodzi między wiedzą i ciszą...

To wszystko, zdaję sobie sprawę, nie brzmi najlepiej. Nazbyt może nobliwie słowa: wolność, człowieczeństwo, cisza, a gdzieś w tle dopiero codzienna i nieefektywna praktyka badawcza. Ale te pompatyczne czasem pasaże, historyczny, z lekka nawet apokaliptyczny ton (coś nieodwołalnie pękło, coś się skończyło) to kwestie dla istoty sprawy bez znaczenia. Tak naprawdę idzie o imponderabilia.

Waters jest w swoim rozumieniu zadań humanistyki wyrazisty i uparty, a w tym porze nieprzejednany. W książkach (mowa o literackiej klasyce), powiada, jest zdeponowane coś więcej niż wiedza, niż fakty, niż informacja:

Nazwijcie mnie zatem idolatram. Wierzę, że książki mogą nas zmieniać, że najlepsze z nich mają w sobie zdolność wchodzenia z nami w interakcję w sposób, który wnosi do życia coś nowego. Ale musimy im pozwolić w nas działać. Dla pragmatystów słowa i książki są kitem — giętymi narzędziami używanymi do wyższego celu, jakim ma być dominacja nad innymi ludźmi. Triumf żądzy dominacji to dla nich zasadniczy cel. [...] Wbrew pragmatystom, z ich przekonaniem, że nic nowego nie pojawi się już w uniwersyteckich poszukiwaniach, przywołuję św. Augustyna, starożytnego chrześcijańskiego humanistę, którego mantrą była formuła: *Tolle, lege*. Weź, czytaj⁶. Św. Augustyn sprzeciwiał się działaniu tych współczesnych, którzy pozbawiają książkę jakiegokolwiek znaczenia lub treści, ponieważ wierzył, że przedmiot, książka, film czy piosenka, pewien artefakt znajdujący się poza moim ciałem, może doprowadzić mnie do interakcji, zdolnej zmienić mnie duchowo [podkr. — D.C.]. Smutna to prawda, że zbyt wielu obecnych profesorów wierzy, iż dzieła sztuki najlepiej wykorzystać w nauczaniu moralności — że mogą

⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁵ *Ibidem*, s. 99.

⁶ W polskim przekładzie łacińskiego oryginału te słowa brzmią nieco konkretniej: „I nagle słyszę dziecięcy głos z sąsiedniego domu, nie wiem, czy chłopca, czy dziewczyny, jak co chwila powtarza śpiewnie taki refren: »Weź to, czytaj! Weź to, czytaj!«” (św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 149).

posłużyć za tablice zawierające Dziesięć Przykazań — a nie wierzy przy tym, że są one w stanie zmienić nasze życie w sposób niemożliwy do przewidzenia, a nawet zainspirować jego nową postać⁷.

Jeśli nawet uznać, że książeczka Watersa ma pewne wady (oprócz wspomnianej wtórności globalnej diagnozy⁸ czy pośpieszności w formułowaniu wniosków), to ożywiająca ją fundamentalna intuicja o duchowej zawartości ważnych tekstów i symetryczna do tego rozpoznania teza o duchowej naturze czytania zdaje mi się konceptem, którego znaczenia przecenić nie sposób. Waters przekonująco wywodzi, że książki nie są (a na pewno nie powinny być) tylko — jak zwykliśmy mówić — „przedmiotem poznania”, że ufundowane na sejentyficznym modelu strategii poznawcze zabijają to, co w nich najcenniejsze, a mianowicie: istniejącą w nich *in potentia* zdolność wpływania na nasze życie. A nawet coś więcej: realną zdolność ingerowania — w mniejszym czy większym stopniu — w nasz sposób postrzegania rzeczywistości, a czasem odmieniania go radykalnego. Pogłos Rilkego *Torsu Apollina* (pamiętamy wszyscy to imperatywne: „musisz swoje życie zmienić”) jest w takim pojmowaniu naszego spotkania z dziełem sztuki (książka jest tu, rzecz jasna, tylko jedną z możliwości) aż nazbyt wyraźny. Chodzi, jak rozumiem, o to, by wyjąć dzieło spod władzy operacji tylko i wyłącznie poznawczych, w których idzie zazwyczaj o zyski erudycyjne albo potwierdzenie sprawności metody. A w to miejsce pojawia się propozycja lektury egzystencjalnej, w której główną stawką jest moje rozumienie. Mój respons i moje życie. Idzie o to, by interpretowane dzieło (na przykład czytana książkę) wyprowadzić z antyseptycznych uniwersyteckich rewirów i mocniej związać z realnym życiem. Jeszcze inaczej: zrozumieć, że w szeroko pojmowanej lekturze tekstów (a rozszerzając: obrazów, dzieł muzycznych) chodzi najpierw i przede wszystkim o fundamentalny zysk poznawczy w postaci przemiany naszego wnętrza, iż chodzi nie o literę (mówiąc frywolnie: o litery!), ale o ducha właśnie. Musimy, pisze w podsumowaniu Waters, „pokazać, jak interakcja czytelników, oglądających oraz słuchaczy, potrafi skumulować te rodzaje doświadczenia, które pozwalają naszej duszy rozkwitać momentalnym blaskiem”⁹.

Czasami książki szukają się nawzajem. *Tolle, lege*. Weź, czytaj. Weźmy zatem jeszcze jedną książkę do ręki i poczytajmy. Mam na myśli porywającą książkę Pierre’a Hadota *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Rzecz, która nie tylko demonstruje — na historycznych przykładach — różne formy lektury duchowej, ale której zawartość można potraktować jako żywe potwierdzenie prawdziwości wniosków Watersa. Świadczy ona też dowodnie, że świat, który badacz z Harvardu

⁷ *Ibidem*, s. 87 nn.

⁸ W istocie, miejscami uwagi Watersa wyglądają jak owocne skrzyżowanie *Umysłu zamkniętego* Allana Blooma z *Rzeczywistymi obecnościami* George’a Steinera; różni je od tych dwóch pamfletów nacisk położony na praktyczny (instytucjonalny) wymiar studiowania, publikowania itp.

⁹ L. Waters, *op. cit.*, s. 100.

opłakuje w swojej diatrybie, nie wszystek umarł. Nawiasem mówiąc, to kolejne wydarzenie wydawnicze, które — można odnieść nieodparte wrażenie — przeszło u nas bez echa. Odnotowane zapewne przez filozofów (zakładam, że tak), ale przez przedstawicieli innych dziedzin humanistyki — już raczej nie. A wielka szkoda. Zasadniczy przekaz tej arcywybitnej książki wychodzi daleko poza granice dyscypliny. Rzecz dotyczy bowiem nie tylko pewnego rozdziału historii filozofii starożytnej (z licznymi wypadami w przyszłość), ale jest także instruktywną lekcją, jak uprawiać dzisiaj z pożytkiem „wielką humanistykę”. Chodzi o typ refleksji szerokiej, śmiało przekraczającej granice dyscyplin szczegółowych i pól badawczych. W wypadku Hadota odnosi się to do takiego typu spojrzenia, które — choć jako swój cel główny ma analizę pewnego wąskiego wycinka świata starożytnego — nigdy nie traci z pola widzenia szerokiego horyzontu odniesień, penetrującego przeszłość, nie zapominając o miejscu i czasie, z których zadaje się pytania. Powalająca erudycja nie służy tu nigdy jałowemu popisom, a precyzyjny wywód nie jest zagrzebaną w szczegółach antykwaryczną rozprawą, ale zawsze — choć niezwykle dyskretnie — ma na uwadze nasze „tu i teraz”.

Exercices spirituels et philosophie antique — taki jest tytuł oryginału — to, powierzchownie rzecz ujmując, rutynowy zbiór rozpraw i studiów poświęconych dziełom starożytnych filozofów. Jednak strategia przyjęta przez autora sprawia, że mamy przed sobą dzieło odkrywcze. Książkę, która odsłania rzeczy nowe albo słabo dotąd podkreślane w studiach nad filozofią starożytną. Hadot stara się uwydatnić w tekstach filozofów starożytnych cechę często prześlepianą przez badaczy współczesnych — rys autorefleksyjny i egzystencjalny. Tak przedstawia swój punkt wyjścia:

W badaniach mych doszedłem do wniosku, że liczne trudności w rozumieniu filozoficznych dzieł autorów starożytnych pochodzą często stąd, iż interpretując je, dopuszczamy się podwójnego anachronizmu: sądzimy, że, jak wiele dzieł nam współczesnych, mają one za cel przekazanie informacji o określonej treści pojęciowej oraz że wprost dostarczają nam wiedzy na temat myśli i psychiki ich autora. W istocie jednak są one bardzo często ćwiczeniami duchowymi, które autor uprawia sam i które daje do uprawiania czytelnikowi. Są po to, by kształtować dusze. Mają wartość psychagogiczną¹⁰.

W swoich wnikliwych i precyzyjnie skonstruowanych rozprawach Hadot nie referuje tylko filozoficznych poglądów, uzupełniając je o kompetentny komentarz, ale zastanawia się nad samą istotą filozofowania, rozprawia o istocie i zadaniach filozoficznych dociekań. Wprowadzona przez niego operacyjna kategoria ćwiczeń duchowych jest w tych poszukiwaniach nadzwyczaj istotna. Co znamienne, Hadot ma pełną świadomość niewspółmierności terminu „duchowy” z przyzwyczajeniami nazewniczymi epoki. Jednak mimo to nie waha się go zachować w jego wielowymiarowości i głębi. Wskazuje, że niektóre bliskoznaczne określenia — „psychiczny”, „intelektualny”, „etyczny”, „moralny” — owszem,

¹⁰ P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 2003, s. 5.

obejmują pewne aspekty rzeczywistości, ku którym termin „duchowy” je kieruje, ale on sam jest dużo bardziej pojemny znaczeniowo. W ćwiczeniach duchowych, to oczywiste, bierze udział myśl, ważne są aspekty dyskursywne i retoryczne — mają one, także bez wątpienia, wyraźny wymiar etyczny, wiążą się bowiem z okiełznaniem namiętności. Wszelako, powiada on, przymiotnik „duchowy” jest znaczeniowo bogatszy, obejmuje głębsze spektrum doświadczeń. Ćwiczenia duchowe — czy chodzić będzie o Sokratesa, Senekę czy Marka Aureliusza — odnoszą się nie tylko do działań rozumowych. To dużo głębsze akty egzystencjalnej natury. Są one równoważne przekształcaniu widzenia świata i przemianie osobowości tego, który ćwiczeniom się poddaje. W pojęciu rzeczywistości „duchowej” idzie o przeniesienie w jakiś wyższy wymiar, transcendowanie w stronę pewnego rodzaju całości. Przy okazji przypomina autor, że *Exeritia spiritualia* Ignacego Loyoli — tytuł dzieła najszybciej bodaj przychodzący na myśl w kontekście wyrażenia „ćwiczenia duchowe” — to zaledwie późny (nowożytny) etap w historii gatunku, chrześcijańska refrakcja daleko starszej tradycji grecko-rzymskiej.

Jeśli z tego punktu widzenia spojrzeć na wybitne dzieła filozoficzne starożytności, to okaże się, że filozofia w swoim pierwotnym kształcie jawi się nie — jak to często chcemy widzieć — jako procedura abstrakcyjna, konstrukcja teoretyczna czy dyskursywna metoda dochodzenia do poznań pewnych, ale właśnie jako ćwiczenie duchowe, czyli jako pewien sposób kształtowania życia, jako próba bądź seria prób wewnętrznego przekształcenia człowieka. Tak rozumiana filozofia nie wyklucza żadnego z jej składników doktrynalnych czy teoretycznych. Nie tylko nie wyklucza, ale wzbogaca je o jeszcze jeden istotny wymiar. Toteż kategorię filozoficznie rozumianych ćwiczeń duchowych trzeba by umieścić nie w sąsiedztwie terminów takich, jak „badanie” czy „dociekanie”, ale raczej w pobliżu takich wyrażen, jak: „uczenie się życia”, „uczenie się śmierci”, „uczenie się czytania”, czy takich, jak „konwersja” i „metanoja”.

W tak zakreślonych zadaniach filozofii starożytnej przegląda się znakomicie współczesna idea humanistyki Watersa. Istotne podobieństwa dotyczą radykalnie duchowego rozumienia obydwu aktywności i mocnej egzystencjalnej domieszki w praktyce poznawczej. Ale analogie odnaleźć można nawet i na niższych piętach.

W jego wywodach, jak pamiętamy, figura książki i sam gest czytania wydają się szczególnie uprzywilejowane. Służą jako wyrazisty i poręczny model wzbogacającego humanistycznego spotkania. Znakomite studium Hadota o przemianach idei ćwiczeń duchowych w myśli antycznej kończy zastanawiający fragment, który i od tej strony zaskakująco spokrewnia jego spokojne, stonowane uwagi z rozpalonym dyskursem Watersa. W zakończeniu *Ćwiczeń duchowych* zastanawia się on nad możliwościami odrodzenia tego typu filozofowania współcześnie. Pisze, że mechaniczne naśladowanie antycznych wzorów z pewnością nie ma większego sensu, ale podkreśla równocześnie, że nie sposób zapomnieć, iż wartością każdej

kultury jest ciągłość „starych” idei, pomysłów, odkryć, otwarcie na ich wzbogacającą repetycję.

Ale jak je ożywić, jak je rewitalizować? Hadot sugeruje, że istnieje pewna sprawdzona droga: egzystencjalny zwrot ku „starym prawdom”, co oznacza umieszczenie ich we własnym doświadczeniu, włączenie we własne życie. Przy czym, co charakterystyczne, ów gest powtórzenia, powtórzenia na nowo tego, co już kiedyś wypowiedziane, rozpoczyna się właśnie od lektury:

każda epoka powinna podejmować to zadanie, uczyć się czytać i odczytywać na nowo te „stare prawdy”. Życie spędzamy na „czytaniu”, czyli na dokonywaniu egzegez, nawet egzegez egzegez [...], spędzamy swe życie na „czytaniu”, lecz nie umiemy już czytać, czyli zatrzymać się, uwolnić od swych trosk, wrócić do siebie samych, odłożyć na bok swoje poszukiwania subtelności i oryginalności, medytować spokojnie, przetrawiać, pozwolić tekstom, by do nas mówiły. Jest to ćwiczenie duchowe jedno z najtrudniejszych¹¹.

A wieńczący ten *passus* cytat z rozmów Goethego z Eckermannem podkreśla jeszcze wagę tego wyzwania, któremu na imię czytanie. Goethe: „Ludzie nie wiedzą, ile czasu i wysiłku kosztuje, żeby nauczyć się czytać. Mnie trzeba było na to osiemdziesięciu lat, i nawet nie potrafię powiedzieć, czy mi się to udało”¹². Komu jak komu, ale Goethemu bym w tej kwestii wierzył...

To zastanawiające, że teksty Hadota i Watersa, tak przecież od siebie różne — co do treści, znaczenia i stylu — przyznają tak ważną rolę czytaniu. Wskazują przy tym obydwaj, co też znamienne, że praktyka głębokiego, duchowego, przemieniającego czytania jest dzisiaj w zaniku. Nie potrafimy czytać. Nie potrafimy, bo zajmują nas głównie wymierne pożytki z czytanych książek, ale nie potrafimy także i dlatego, że medytacja, ideał *vita contemplativa*, jest dziś towarem dojmująco deficytowym. W istocie, tak trudno „pozwoić tekstom, by do nas mówiły”...

* * *

Pora na ukonkretnienie tych uwag. Zobaczmy, jak mogłaby wyglądać w praktyce lektura antropologiczna rozumiana jako ćwiczenie duchowe. A zatem raz jeszcze: *tolle, lege*.

Obrazy Włoch Pawła Muratowa to książka niezwykła. Odkrywcza, poruszająca, wielowarstwowa, zalecająca się jakimś niedzisiejszym pięknem. Po niemal stu latach od jej wydania pozostaje wciąż zaskakująco żywa. A ta właściwość znamionuje tylko dzieła wielkie. To, z jednej strony, praca znakomitego historyka sztuki, badacza, podróżnika, z drugiej — świętego pisarza. Absolutne, skończone arcydzieło. Jest tedy głębokim paradoksem i dziejową niesprawiedliwością, że książka ta bytuje dzisiaj na skraju nieistnienia. Wnioskując *ex silentio*, współczesna wiedza o genialnym rosyjskim humaniście jest śladowa, a znajomość jego głównego dzieła w świecie zachodnim żadna. Trudno się nawet dziwić. Jak dotąd

¹¹ *Ibidem*, s. 67 nn.

¹² J.W. Goethe, cyt. za: *ibidem*, s. 68.

— rzecz nie do uwierzenia — powstało tylko jedno tłumaczenie rosyjskiego oryginału. Jest to polski przekład autorstwa Pawła Hertza. Przekład twórczy, językowo zniuansowany, miejscami hipnotyzujący. Powiedzmy wprost: kongenialny.

W językach zachodnich *Obrazy Włoch* nie istnieją i tylko nieliczni pojmują znaczenie tej nieobecności. Niedawno ukazał się opasły tom, zatytułowany *Cultural Amnesia*, autorstwa Clive'a Jamesa, wybitnego brytyjskiego dziennikarza i eseisty¹³. Ta wielka księga jest w gruncie rzeczy — opowiedzianą krótkimi, kilkustronicowymi hasłami — historią kulturowego zapomnienia i zapominania. James przedstawia w porządku alfabetycznym ponad sto sylwetek swoich bohaterów, postaci istotnych, wedle niego, dla zrozumienia świata, w którym żyjemy. Rozpoczyna od Anny Achmatowej, a kończy na Stefanie Zweigu. Po drodze znalazł się jeszcze miejsce na liczne portrety artystów z różnych dziedzin, między innymi Paula Celana, Milesa Davisa czy Federica Felliniego. Pośród tych postaci, mniej lub bardziej znanych i docenionych, pojawia się nagle przy literze M (między innymi po Miłoszu i Montalem) postać Pawła Muratowa. Znać po tonie wypowiedzi i wyraźnej afektacji, że to niespodziewane odkrycie rosyjskiego pisarza i jego znakomitego dzieła było dla Jamesa wydarzeniem wielkiej wagi. Zrozumiał, że ma rzadką okazję przybliżyć światu anglosaskiemu tekst wybitny, w dodatku tekst całkowicie tamtejszym czytelnikom nieznan.

Co dla nas istotne, biogram Muratowa to w istocie laudacja, hymn pochwalny na cześć jego włoskiego arcydzieła: „W świecie istnieje wiele nieznanach arcydzieł, lecz zwykle popadały w ten stan, ponieważ nigdy nie były bardzo dobre. *Obrazy Włoch* – to prawdziwe nieznanne arcydzieło”¹⁴. James doskonale rozumie, z czym ma do czynienia. Pokazując księgę Muratowa na szerokim tle gatunku „podróży włoskiej”, stwierdza, że żadna książka z tej dziedziny nie wytrzymuje porównania z *Obrazami Włoch*. Nawet wielkie skądinąd dzieła Gregoroviusa, J. Burckhardta czy — aż strach powiedzieć — Goethego! James pojął, że w książce Muratowa chodzi o coś znacznie głębszego niż o zwiedzanie włoskich miast, podziw dla włoskiej sztuki czy wyrafinowany smak podróżowania. Zobaczył w niej znakomity literacko tekst, dzieło pisarza dużej miary, ale także rzecz o duchowym spoiwie przenikającym — niewidzialnie i bezwonnym — dzieła sztuki, miasta, pejzaż.

Spróbujmy rozwinąć te intuicje. Ogólnie rzecz biorąc, James nie myli się, przyznając wielką rangę dziełu Muratowa. Polscy czytelnicy w zasadzie podzielają to zdanie, choć nie mam pewności, czy wysoka ocena *Obrazów Włoch* w każdym wypadku dotyka tego, co w książce najistotniejsze, co jest jej ideowym kośćcem. Wypowiedzi niektórych jej entuzjastów mogłyby być dobrą ilustracją do zgłębienia płynnej semantyki pojęcia *misreading* (złe odczytanie, niedoczyta-

¹³ Zob. C. James, *Cultural Amnesia, Necessary Memories from History and the Arts*, New York-London 2007.

¹⁴ *Ibidem*, s. 527.

nie, nieodczytanie...). Powiedzmy więc jasno: książka Muratowa nie jest żadnym przewodnikiem, nie jest nawet wyrafinowanym bedekerem *happy few*. To najpierw przenikliwy portret świata włoskiej historii, sztuki i architektury, w którym jest miejsce i na fachowy wykład, i na subiektywne spojrzenie. To rozpisana na szereg mikroopowieści anatomiczna lektura pewnej lokalnej postaci kultury europejskiej, próba podjęta w obliczu dramatycznego przesilenia, jakim był wybuch pierwszej wojny światowej. To także próba — ktoś mógłby powiedzieć: desperacka, może utopijna — zatrzymania czasu, unieruchomienia na chwilę w słowie pewnej formy przemijającego świata.

Dlatego też miejsce *Obrazów Włoch* nie jest na półce z przewodnikami. Ale nie da się także pojąć wagi tego dzieła ani docenić jego myślowego rozmachu, zestawiając je, gwoli przykładu, z *Italienische Reise* Goethego, *Wanderjahre in Italien* Gregoroviusa, *Voyage en Italie* H. Taine'a — a mówimy przecież o pracach gigantów. Owszem, Muratow idzie po śladach poprzedników, ma świadomość, że nie pisze w retorycznej próżni, ale całość, którą buduje w dużej części z elementów — by tak rzec — wielokrotnego użytku, ma bez wątpienia znacznie większy ciężar niż dzieła prawodawców „włoskiego dyskursu”. To prawda, wychodzi on od klasycznej formuły „podróży włoskiej”, ale raz po raz rozsadza ten gatunek od środka. Dobrze wiedzieć, że w tej gęstej sensualnie prozie nie tylko o włoskie specjały chodzi. Aby właściwie pojąć i docenić kulturową refleksję zawartą w *Obrazach Włoch*, zrozumieć ich nieprzemijające promieniowanie, trzeba postawić je na przykład obok — pisanej w podobnym czasie — *Czarodziejskiej góry*. Dopiero mierząc dzieło Muratowa tak dobrze wyskalowaną miarą, mamy szansę odkryć jego głębszy sens, skrywający się pod powłoką widzialnego.

Zanim powrócimy do tego wątku, zobaczymy najpierw, o czym i jak pisze Muratow. Oto krótki, wybrany na chybił trafił, fragment opisowy, jeden z wielu. Celowo pomijam miejsca znane i najbardziej uczęszczane podczas standardowych włoskich podróży:

Vicenza, której zbite w gromadę czerwone dachy widnieją wśród zielonych ogrodów i winnic szczęśliwej doliny dzieląc podnóże Alp od Wzgórz Monti Berici, pojawia się we wspomnieniach jako jedno z najbardziej uroczych miast włoskich. Dwie nieruchome zwierciadlane rzeczki, Retrone i Bacchiglione, opływają miasto, którego ulice wychodzą gdzieś na ciągnące się wzdłuż brzegów łąki, a łuki przerzuconych nad nimi mostów odbijają się w głębokim lustrze ich wód. Słońce, które upodobało sobie to piękne miasto, obficie zlewa swój blask i ciepło na płyty jego wspaniałego Piazza, gdzie widnieją białe jak śnieg istryjskie marmury bazyliki Palladia z czerniejącymi na jej kolumnach i fryzach śladami zimowej niepogody. Podróżny, olśniony widokiem tego cudu architektury, wobec którego błędnie nawet wenecka Libreria, długo stoi na placu pogrążonym w uroczyściej ciszy rzeczy doskonałych i jak we śnie chodzi po pustych, fantastycznych ulicach, wzdłuż cichych warsztatów dzisiejszych rzemieślników i wspaniałych siedzib renesansowych¹⁵.

¹⁵ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, t. 2, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972, s. 326.

Jest w tym akapicie cały Muratow. Nienachalna erudycja, sensualna do bólu wrażliwość, język ewokujący realność przeżywanego świata, podzielna uwaga, która pozwala dostrzec zarówno architektoniczny cymes, jak i zwyczajny rzemieślniczy warsztat. I ta spokojna, niespieszna kadencja zdań. Wszystko, co ważne, dzieje się tu w języku. Nie chodzi tylko o to, że Muratow jest wybornym stylistą, że używa słów precyzyjnie, z wyraźną troską o zmysłowy i emocjonalny wyraz. Że świetnie wie, jak uzyskać barthes'owski *l'effet de réel*, czyli sprawić, by czytelnik wszedł bez trudu w opisywany świat i uwierzył w jego pozatekstową realność.

W tej strategii pisarskiej idzie o coś jeszcze, i to o wiele ważniejszego. Długo nie rozumiałem, na czym polega szczególnie czar, który rzuca ta książka na czytelnika. Wydaje mi się, że jesteśmy blisko wydobycia jego istoty, kiedy uświadomimy sobie, że Muratow tworzy w swoich opisach świat pozaczasowy, a dokładniej świat, który — z natury rzeczy — poddany jest upływowi czasu, zanurzony w historii (co oczywiście i czego autor nie tylko nie ukrywa, ale nieustająco podkreśla). Jednak sztuczka pisarska polega na tym, że pod jego piórem dziejowa płynność nabiera ontologicznej statyczności. Ten rynek w Vicenzie opisany jest tak, jak gdyby był zatopiony w beczczasowej aurze. Przyjmuje kształt skończony, ostateczny i niezmienny — obserwujemy go jak muchę w bursztynie. To chwila przemieniona w wieczne teraz. To żywa rzeczywistość przemieniona w unieruchomiony portret ze słów.

Dlatego tak bardzo myślą się ci, którzy czytają *Obrazy Włoch* w duchu naiwnego realizmu. I najmniej idzie mi o to, że świat opisywany przez Muratowa dawno już nie istnieje, iż nie sposób odnaleźć tych miejsc dzisiaj dokładnie w takim kształcie, w jakim zostały zobaczone przez niego. A jeśli nawet są to — w materialnym sensie — wciąż te same obiekty, to konteksty (kulturowe, przestrzenne czasem), w jakich się dzisiaj znajdują, i nasze ich postrzeganie, sprawiają, że to samo nie jest już takie samo. Chodzi mi przede wszystkim o to, że Muratow nie opisuje świata z mimetyczną ilustracyjnością, ale formuje ze zdań jego słowną reprezentację, iż jego dzieło nie jest realistyczną fotografią włoskiego świata, ale — z konieczności — jego słowną konstrukcją. Inaczej mówiąc: *Obrazy Włoch* tworzą czystej wody narrację mityczną. Przy czym przymiotnik „mityczny” nie oznacza tu nieprawdy czy zmyślenia, ale wskazuje na istotny rys opowieści. To narracja o rzeczywistości oczyszczonej z akcydensów i sprowadzonej tylko do jej esencjalnej postaci.

Pisarstwo Muratowa bywa czasem określane mianem estetyzującego. I zdaje się, że nie jest to komplement. Nic bardziej niemądrego. Z całą pewnością jego opowieści wolne są od tanich zachwytych pięknoducha. Kilka fragmentów z ostatniego rozdziału książki pisanych w metatekstowym porywie dobrze odsłania jego rozumienie włoskiej przygody. Widać wyraźnie, że tu w ogóle nie chodzi o ekscytację włoskimi pięknosciami — obojętnie czy należącymi do świata natury czy sztuki. Prawdziwy skarb ukryty jest głębiej. Píše on, że z całą pewnością

są kraje bardziej od Włoch niezwykle, iż istnieją bardziej porywające pejzaże oraz i bardziej nobliwie cywilizacje starsze. Ale tylko we Włoszech spełnia się sen o życiowej harmonii, tylko tu prowadzi się życie na ludzką skalę:

Włochy nie są ani tragicznym czy sentymentalnym teatrem, ani księgą wspomnień, ani źródłem egzotycznych doznań, lecz ojczystym domem naszej duszy, żywą stronicą naszego życia, rytmem naszego serca bijącego mocniej na widok rzeczy zarówno wielkich, jak i małych; oto czym są Włochy, i pod tym względem nic się z nimi nie może równać. Ani ich krajobrazy, ani cuda ich sztuki nie osłепiają nas i nie ogłuszają. Nikogo nie przytłaczają i w niczym nie kłóca się z wewnętrzną istotą człowieka współczesnego. Ani przez chwilę nie odczuwamy ich obcości, ów świat, na który tu patrzymy, choć zdumiewający, nie jest ani cudzy, ani w sobie zamknięty¹⁶.

Inaczej mówiąc: spoglądając na Włochy oczami Muratowa, mówimy do siebie — tu jest tak, jak ma być, i ma być tak, jak jest. Czytając jego tekst, zyskujemy całkowitą pewność, że świat, który przedstawia, to przestrzeń skrojona na ludzki wymiar, kosmos, w którym chciałoby się zamieszkać. Muratow pisze bowiem o Włoszech jako greckiej *oikouménē*, a w pojęciu tym dostrzec można nie tylko ideę świata oswojonego, zamieszkanego, ale także myśl o domu (*oikos*). Bo też *Obrazy Włoch* to w gruncie rzeczy namiętna opowieść o domu, w znaczeniu dalece wykraczającym poza wąsko pragmatyczne jego rozumienie, a dokładniej o poszukiwaniu domu, o pragnieniu domu, o powrocie do domu, o zamieszkiwaniu wreszcie, w pogłębionej lekcji tego terminu pozostawionej nam przez Martina Heideggera.

Niezwykle charakterystyczne jest to, że odwrotnie do przewodnikowych narracji, w których, zgodnie z konwencją, poleca się tylko to, co jaskrawo wystaje ponad przeciętność, w swoim pisaniu Muratow jest także piewcą zwykłości, zwyczajności. Oprócz spodziewanych ekstaz, będących udziałem historyka sztuki, spotkamy tu akapity, w których do głosu dochodzi mało efektowna codzienność:

We Włoszech wszystko jest dla nas ważne i cenne. Ten sam rytm rządzi płaskorzeźbami Donatella i wieczornym ruchem florenckiej ulicy. Dzwony bijące na *Ave Maria* rozbrzmiewają zarówno w złotym malowidle starego mistrza sieneńskiego, jak wśród blasków słońca, które dziś zachodzi nad wieżami San Gimignano. Ta sama triumfalna nuta rozbrzmiewa w genialnych dziełach Palladia i w wyrobach pierwszego lepszego włoskiego rzemieślnika. Cała gama kolorów Tycjana ma ten sam winny smak, tę samą chłodną słodycz, co żółte grona, z których tłoczą z lekka pienistą *valpolicelle*¹⁷.

Jeszcze raz obserwować możemy zabieg przemiany czasowego, historycznego, zmiennego, przygodnego w uogólnioną formułę mitycznego obrazu. W harmonijną konstrukcję odporną na upływ czasu. W elegijnym zakończeniu książki spotykamy też wyraźnie sformułowaną eksplikację celu włoskich wędrówek. Zwracają w tym akapicie uwagę dwie rzeczy: prawie zupełna nieobecność wąt-

¹⁶ *Ibidem*, s. 369.

¹⁷ *Ibidem*.

ków dotyczących sztuki i wyraźnie wypunktowany motyw inicjacyjny, motyw przemiany wewnętrznej:

Słowa: podróż do Włoch — są wiele mówiące, obejmują bowiem nasze doświadczenie, nasze życie we włoskim żywiole, wyzwolenie nowych sił duchowych, narodziny nowych zdolności, zwiększenie skali naszych pragnień. Dokonując się w czasie i w przestrzeni, owa podróż prowadzi także przez głębię naszej istoty i zakreśla na dnie naszej duszy swój oślepiający krąg. Wracamy z Włoch z poczuciem spistości przyczyn i skutków, jednolitości dziejów przeszłych i obecnych, nierozzerwalnych związków jednostki i świata, prawdy wiecznego kołowrotu wszechrzeczy, dawniejszej niż uboga myśl o ciągłym postępie¹⁸.

Czym więc są *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa? To nie tylko — i nie przede wszystkim — kompetentne (acz czasami anachroniczne w ocenach) wykłady historyka sztuki i zapiski uważnego podróżnika. Nie w tym tkwi wielkość tej mitycznej książki. Nie jest to także opowieść o ziemskim raj¹⁹ ani arkadyjski miraż estetycznego spełnienia. Z całą pewnością jego narracja włoska wolna jest od pokusy taniej idealizacji, nie dostarcza więc czytelnikowi kompensacyjnej strawy. Widać wyraźnie, ku czemu zmierza autorska intencja. W swojej najgłębszej warstwie *Obrazy Włoch* to czytelna forma ćwiczeń duchowych, w mocnym, egzystencjalnym znaczeniu, o jakim mowa była przed chwilą. Przestrzeń włoska traktowana jest przez Muratowa jako tekst, jako wielogłosowy palimpsest. To księga, której wgłębną lektura ma moc zmieniania podróżnika. Hermeneutyka przestrzeni ma u swojego kresu wewnętrzną przemianę. I co ciekawe, ta właściwość opisywanej przestrzeni przenosi się na samą jego narrację. Trzeba tylko dać się jej porwać, pozwolić, by te jego opowieści — jak chce Waters — „do nas przemówiły”.

Nie wiem i nigdy już się nie dowiem, jak potoczyłoby się moje życie, gdybym w wieku lat kilkunastu nie znalazł w domowej bibliotece *Obrazów Włoch* Pawła Muratowa. Gdybym sobie ich nie przywłaszczył. Gdybym ich nie wertował, oglądał, podczytywał — nie rozumiejąc wtedy zapewne zbyt wiele. I gdybym nie powziął mocnego postanowienia, że kiedyś do tych Włoch pojedę, będąc jednocześnie przekonany — z każdym rokiem dorosłego życia coraz mocniej — że nie pojedę tam nigdy. Miało się zdarzyć inaczej.

¹⁸ *Ibidem*, s. 370.

¹⁹ Dobrze tę różnicę między rajską utopią a rajskim projektem wydobywa dialog Solomona Wołkowa z Josifem Brodskim — współczesnym nam italofilem:

„Wołkow: »Dziś być może, da się traktować Italię jako raj na ziemi, bo dla ciebie to, mówiąc krótko, muzeum. Ale wiesz: wszystkie te piękne malowidła, kościoły, cały ten marmur i tak dalej — wszystko to powstawało w trakcie niekończących się wojen, cierpień, krwawego horroru.«

Brodski: »Nie, to jest raj nie dla nas. I nie dzisiaj. Czemu więc mówię o Italii, że to naprawdę jedyne miejsce, godne miana raju na ziemi? Otóż dlatego, że mieszkając tam, rozumiem, jaki winien być porządek świata, prawda?«” (S. Wołkow, *Świat poety. Rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 218).

Anthropology as spiritual exercise

Summary

The very title of the article contains a clear reference to the concept of Pierre Hadot, for whom the category of *exercices spirituels* was best suited to the description of philosophy in Antiquity, though even he regarded it as something of more than just historical significance. A diagnosis of modern reflection on human nature, presented e.g. by Lindsay Waters, suggests that “spiritual exercises” in their existential dimension, “exercises” not limited to thinking drills but requiring wholesale commitment and having such consequences, provide perhaps the best description of what the humanities are and should be. Augustine’s *Tolle, lege* interpreted in this manner is used with reference to Pavel Muratov’s *Images of Italy*.