

Nieznane arcydzieło. *Obrazy Włoch* jako antyprzewodnik

Prace
Kulturoznawcze XVII
Wrocław 2015

1.

Znakomite dzieło Pawła Muratowa *Obrazy Włoch* jest w Polsce znane i nieznane — z naciskiem na to ostatnie. Wydana przez Państwowy Instytut Wydawniczy w roku 1972 dwutomowa edycja znalazła u nas entuzjastycznych czytelników. Książka szybko stała się legendą, a jej znajomość, jak sądzą niektórzy, stanowiła rodzaj jednorazowej przepustki do elitarnego klubu koneserów kultury włoskiej. Spora była w tym zasługa kongenialnego tłumaczenia Pawła Hertza. Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że grono zdeklarowanych miłośników dzieła rosyjskiego historyka sztuki powiększało się wyraźnie z roku na rok, potwierdzając i ugruntowując wysoką pozycję *Obrazów Włoch* pośród książek mających ambicję otwierania czytelnika na włoską sztukę i historię. Dla wrażliwych czytelników dzieło Muratowa rosło w czytaniu; było jak szlachetne wino, które z każdym kolejnym łykiem odsłania nowe, nieprzeczuwane wcześniej jakości smakowe. W konkurencji „podróż włoska” książka zaczęła wyraźnie dystansować polską literaturę przedmiotu: z jednej strony, uchodzące dotąd za wzorcowe i użyteczne, acz przykurzone nieco dzieła J. Kremiera, J. Klaczki, K. Chłędowskiego, z drugiej, ważne w swoim czasie i mające niezaprzeczalne powaby, eseistyczne tomy J. Iwaszkiewicza, Z. Herberta, W. Karpińskiego. Bez ryzyka większego błędu można by powiedzieć, że po dwóch dekadach od wydania polskiego tłumaczenia Muratow trafił pod strzechy. Zaczął być czytany przez szerszą publiczność, jego znajomość wyszła poza kredowe koło uniwersyteckiej erudycji. Udaający się do Włoch, nie bacząc na nadbagaż, zabierali do swoich walizek podróżnych dwa tomy Muratowa, ciężkie i bardzo skądinąd nieporęczne w codziennym użyciu. Z pewnością wielu z nas słyszało od powracających z włoskich wojaży solenne

zapewnienia o tym, jak wiele dało im obcowanie z *Obrazami Włoch*, a zwłaszcza o tym, jak znakomitym przewodnikiem po włoskiej sztuce jest ich autor.

Dlaczego więc, przyznając przecież otwarcie, że księga Muratowa została u nas doceniona i stosownie wychwalona, że zdobyła wysoką pozycję pośród licznych *italienischen Reisen*, sugeruję, że jego dzieło jest u nas nieznane? Powód jest prosty, ale zasadniczy. Twierdzę bowiem, że dość powszechne traktowanie *Obrazów Włoch* jako swego rodzaju przewodnika — przewodnika może i wyrafinowanego, sprawnie napisanego, ale jednak przewodnika — jest kompletnym nieporozumieniem. Twierdzę dalej, że ten tryb lektury nie tylko sprzeniewierza się zasadniczej intencji tekstu, lecz także całkowicie zapoznaje to, co jest esencją tego porywającego i dziś arcydzieła. Polska recepcja książki Muratowa (oczywiście, mówię tu o pewnym „uśrednionym” odbiorze — generalizującym i pewnie niesprawiedliwym) to kliniczny wręcz przykład *misreading*, w najszerszym możliwym zakresie tego wieloznacznego terminu. A więc rozumianego tu jako: złe odczytanie, mylne odczytanie, niedoczytanie, nieodczytanie. Oznacza to — najogólniej rzecz ujmując — że lektura *Obrazów Włoch* idąca po tropach „turystyczno-krajoznawczych” nie tylko boleśnie okroiła tę książkę z głębokiego filozoficznego programu, lecz także — stosując strategię stwarzania „na obraz i podobieństwo” — znacząco uproszczyła i pomniejszyła znaczenie jej przekazu.

Na kontrze do tej, dość rozpowszechnionej, lektury dzieła rosyjskiego historyka sztuki twierdzę, co następuje: po pierwsze, Paweł Muratow w żaden sposób nie przypomina wypakowanego po sufit erudycją ambitnego przewodnika po włoskiej krainie; po drugie, miejsce jego *Obrazów Włoch* nie jest na półce z przewodnikami, ale obok dzieł eseistyki literackiej o ambicjach historiozoficznych. W dalszej części szkicu spróbuję podać racje stojące za takimi supozycjami.

Zanim jednak zajmiemy się detalicznie książką, na początek dwa słowa o formacie intelektualnym Muratowa, jako że skala niewiedzy na jego temat dorównuje bodaj osobiwej recepcji jego wielkiego dzieła. Dotyczy to zresztą nie tylko polskiego czytelnika, który i tak jest w wyjątkowo komfortowej, by nie rzec — uprzywilejowanej sytuacji. W świecie zachodnim wiedza o znakomitym rosyjskim historyku sztuki jest śładowa, a znajomość jego głównego dzieła — żadna. Trudno się nawet dziwić. Jak dotąd — rzecz prawie nie do uwierzenia — powstało tylko jedno tłumaczenie rosyjskiego oryginału. Jest to polski przekład wspomnianego Pawła Hertza. Przekład twórczy, językowo zniuansowany, miejscami hipnotyzujący. Uważnego i empatycznego czytelnika polskiej edycji nie dziwi zapewne zdanie tłumacza, skądinąd znanego z ogromnej powściągliwości, który wyznał kiedyś: „to najstaranniej i najpiękniej przetłumaczona przeze mnie książka”¹. Ta czułość dla ducha i litery oryginału przenika niemal każde zdanie polskiego przekładu.

¹ P. Hertz, *Gra tego świata*, Warszawa 1997, s. 392.

Jak wspomniałem, w językach zachodnich *Obrazy Włoch* nie istnieją i tylko nieliczni pojmują znaczenie tej nieobecności. Kilka lat temu ukazał się opasły tom, zatytułowany *Cultural Amnesia*, autorstwa Clive’a Jamesa, wybitnego brytyjskiego dziennikarza i eseisty². Ta wielka księga, której napisanie zabrało mu prawie czterdzieści lat, jest w gruncie rzeczy — opowiedzianą przez krótkie, parustronicowe hasła — próbą nakreślenia nowej mapy pamięci. Nowej, bo uwzględniającej to, co ze współczesnego myślenia wyparte, usunięte, zapomniane. James przedstawia w porządku alfabetycznym ponad sto sylwetek swoich bohaterów, postaci, które ze względów politycznych, ideologicznych, koniunkturalnych (mody intelektualne) popadły w zapomnienie, a które, wedle niego, są istotne dla zrozumienia natury naszej współczesności. Rozpoczyna od Anny Achmatowej, a kończy na Stefanie Zweigu. Pośród tych postaci, mniej lub bardziej znanych i docenionych, pojawia się nagle przy literze M (między innymi po Czesławie Miłoszu i Eugenio 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. Specjalnie nauczył się on rosyjskiego, by mógł przeczytać *Obrazy Włoch*, książkę wedle niego absolutnie cudowną, która — odwrotnie do swojej ponadczasowej wartości — została w świecie zachodnim kompletnie zapomniana.

Biogram Muratowa to w istocie ekstatyczna (acz podbudowana racjonalnymi argumentami) laudacja na cześć jego włoskiej księgi:

W świecie istnieje wiele nieznanых arcydzieł, lecz zwykle popadają one w ten stan, ponieważ rzeczywiście nie są zbyt wysokich lotów. *Obrazy Włoch* — to prawdziwe nieznane arcydzieło³.

Przywołując aluzyjnie, acz czytelnie tytuł sławnej noweli Honoriusza Balzaka *Le chef d’oeuvre inconnu*, James daje do zrozumienia, że doskonale zdaje sobie sprawę, z jaką klasą dzieła ma do czynienia. Umieszczając księgę Muratowa na szerokim tle gatunku „podróży włoskiej”, jest przekonany, że żadna książka z tej dziedziny nie wytrzymałe porównania z *Obrazami Włoch*. Żadna! Dzieło Muratowa, stwierdza autorytatywnie, jest lepsze od, wybitnych skądinąd, dzieł J.W. Goethego, F. Gregoroviusa, J. Burckhardta czy J.A. Symonds’a:

Lepsze od Goethego? Tak, lepsze od Goethego. Muratow odwiedził wszystkie te miasta i miasteczka, wiedział wszystko o sztuce i literaturze, miał stanowcze przekonania i cały ten kompleks myślowego i fizycznego doświadczenia zmieścił w skondensowanych, przejrzystych paragrafach, przesyconych znaczeniem i wrażliwością. Książka jest po prostu zbyt dobra, by jej istnienie było prawdą. Zanim ktokolwiek przetłumaczy ją na w miarę porządną angielski, jej entuzjasta będzie zawsze narażony na ryzyko, że ją sobie wymyślił. Ale ona istnieje naprawdę⁴.

² C. James, *Cultural Amnesia. Necessary Memories from History and the Arts*, New York-London 2007.

³ *Ibidem*, s. 527.

⁴ *Ibidem*.

James dość szybko pojął, że w książce Muratowa chodzi o coś o wiele 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 dzieła sztuki, pejzaże, miasta. Myliłby się ten, kto by sądził, że afektacja Jamesa dla dzieła Muratowa jest nadmierna, a jego podziw dla wielkości Muratowa nieco histeryczny i całkiem odosobniony. Kto uważnie przeczytał *Obrazy Włoch* i nie zatrzymał się na powierzchni opisywanych obrazów i zdarzeń, nie miał nigdy w tej materii żadnych wątpliwości. Josif Brodski, zagadnięty kiedyś na nowojorskim uniwersytecie przez Wojciecha Karpińskiego o postać rosyjskiego historyka sztuki, odpowiedział krótko: „Ah! He was a genius!”⁵. Komu jak komu, ale Brodskiemu, to ja bym wierzył...

2.

Nie mam (i nigdy nie miałem) cienia wątpliwości, że przedstawiona przez Jamesa ocena dzieła Muratowa jest odpowiedzialna i trafna. Wspomnianą przez niego siłę rażenia *Obrazów Włoch*, ich nieprzemijające duchowe oddziaływanie, można i dzisiaj odczuć. Ale prywatne, choćby najbardziej autentyczne afekty to — zdaję sobie sprawę — dość słaby argument w sprawie. Spróbujmy więc zobiektywizować to mniemanie. A zatem: na czym polega wielkość Muratowa i co to bliżej znaczy, że jego dzieło nie jest przewodnikiem, że nie sposób go uznać za wyrafinowany bedeker dla kulturalnych elit? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wejść pod skórę tekstu. Inaczej mówiąc: trzeba przejść od warstwy powierzchniowej książki, od tego, co wyrażone wprost, w stronę myślowego rusztowania, na którym oparta jest cała narracja, do treści implikowanych w tekście.

Czym więc, najogólniej rzecz biorąc, są *Obrazy Włoch*? To może najpierw przenikliwy portret świata włoskiej historii, sztuki i architektury. Portret empatyczny i wielostronny, w którym znalazło się miejsce na fachowy wykład, subiektywne spojrzenie i ideowy program. To rozpisana na wiele mikroopowieści anatomiczna lektura pewnej lokalnej postaci kultury europejskiej. Wszakże waga tego, co zwykliśmy nazywać „włoskim doświadczeniem”, wedle Muratowa polega na tym, że to doświadczenie powinno się stać naszym udziałem, że nie ogranicza się tylko do lokalnego wymiaru. Naszym, a więc wszystkich tych, Włochów i nie-Włochów, którzy myślą o Europie nie w kategoriach geograficznych, ale cywilizacyjnych i duchowych. Chce nas przekonać nie tylko o tym, że włoska sztuka i włoski pejzaż zasługują na wyjątkową uwagę (albowiem czyni to, lepiej lub gorzej, każdy przewodnik), lecz chce także nam uświadomić ich znaczenie dla europejskiego myślenia: zarówno o przeszłości (co dość oczywiste), jak i o kształ-

⁵ W. Karpiński, *Promieniowanie Muratowa*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 2.

cie przyszłości (co już znacznie mniej oczywiste). Taka jest najogólniejsza rama ideowa jego wielowątkowej narracji.

Zejdźmy jednak na ziemię. Księga Muratowa — obojętnie, jak ją oceniać — jest nade wszystko tekstem. Jest „obiektem” ze słów uczynionym, podpada więc pod wszystkie kategorie, stosowane zwyczajowo do opisu jakiegokolwiek narracji. Zastanówmy się przez chwilę nad językiem tego dzieła, językiem szczególnym. Uważny opis języka *Obrazów Włoch* wiele mówi nie tylko o jego stronie formalnej, lecz także — jak postaram się wykazać — bezpośrednio dotyka tego, co zwykliśmy nazywać „treścią” tekstu. Twierdzę bowiem, że te dwa elementy — „formę” i „treść” — da się rozdzielić tylko sztucznie, w analitycznym rozbiorze. U Muratowa „forma” w jakimś sensie jest „treścią”, w każdym razie z pewnością nie jest przezroczystym semantycznie wehikułem wykładanych „treści”. Inaczej mówiąc — językowa opowieść Muratowa nie jest przezroczysta i semantycznie „niewinna”.

Powiada się zazwyczaj, że Muratow jest wybornym stylistą, że używa słów z wielką precyzją i wielką świadomością ich wagi i znaczenia. Ale sprowadzając jego opowieść tylko do wymiaru estetycznego, niewiele z niej pojmiemy. Przyjrzyjmy się teraz detalicznie elementom konstytutywnym językowej konstrukcji *Obrazów Włoch*. Wspiera się ona na kilku solidnych przesłach: sensualności, typizacji i mityzacji opisywanej rzeczywistości.

Pierwsza z tych cech jest dość łatwo uchwytna, narzuca się czytelnikowi Muratowa niemal od pierwszej strony. Przykładów obrazujących tę właściwość jego tekstu znajdziemy w książce aż nadto: w wypełniających jego dzieło ekfrazach, w przenikliwych opisach przestrzeni miejskiej. Przewrotnie nieco wybieram opis pejzażu. Oto fragment z umbryjskiej podróży, jeden z licznych należących do długiej „sensualnej” serii:

Powietrze, prawdziwy żywioł Umbrii, jej łagodne bóstwo, nigdy nie bywa słodsze niż w te pierwsze wiosenne dni. Znad cichych wód w dolinach, znad źródeł, nad którymi stoją lub stały świątynie, znad powoli płynących rzek i spadających z gór potoków unoszą się lekkie mgły. Rankiem jasne, lśniąco obłoki suną nad doliną, strącając niewidoczne krople rosy na czuby topoli, w których pulsują młode, krzepkie soki. Około południa słońce osusza wilgoć, ale nad błękitnymi liliowymi krawędziami gór wciąż gromadzą się obłoki. Poniżej lśniącego śniegów, szaleją burze, a echo donosi odgłos dalekich grzmotów. Wszyscy chłopcy, którzy obcinają pędy łoż spowijających drzewa, zwracają uwagę w tę stronę. W takiej chwili nad doliną Umbrii płynie nieświadoma modlitwa do sił przyrody i potężnej dłoni, która nimi włada⁶.

Fotograficzne oko, subtelność opisu, wrażliwość kolorystyczna — wszystko to sprawia, że opisywany fragment zdaje się — podkreślam — zdaje się nam niesłychanie bliski, niemal dotykany, czytelnik ma poczucie, że „owiewa” go umbryjskie powietrze i gotów by przysiąc, że „czuje” na swojej skórze poranną rosę. Język Muratowa ma niebywałą zupełnie zdolność ewokowania widzianego

⁶ P. Muratow, *Obrazy Włoch*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972, t. 2, s. 112.

i przeżywanego świata, jego zmysłowego miąższu. Doskonale wie on, jak uzyskać Barthes'owski *l'effet de réel*, czyli sprawić, by czytelnik wszedł bez trudu w opisywany świat i uwierzył w jego pozatekstową realność. Ta właściwość jego języka niezwykle przypomina założenia „sensytywizmu” Lodewijka van Deysela, holenderskiego pisarza, krytyka i teoretyka literatury, który pod koniec XIX stulecia wprowadził do instrumentarium humanistycznego pojęcie „doznanie”, kategorię różną od „obserwacji” i „wrażenia”. Według niego literatura powinna dostarczać nam nie tylko wiarygodnej i „realistycznej” obserwacji społecznego świata, lecz także — jak komentuje założenia sensytywizmu Frank Ankersmit:

starać się dostarczyć czytelnikowi powieści tego, co można by nazwać ‘odczuciem i dotknięciem rzeczywistości’ [...] z wszystkimi konotacjami postrzeżenia zmysłowego, jakie łączą się z tym pojęciem⁷.

Ankersmit wykazuje odkrywczo, jak wielką rolę odegrały te idee w koncepcji „doznania historycznego” Johana Huizingi, jak mocno wpłynęły one na bardzo rozpoznawalny, sensualny właśnie, niezwykle plastyczny styl jego narracji historycznych. Nie sugeruję tu oczywiście żadnych wpływów i zależności, chcę tylko przy tej okazji podkreślić ów szczególny, przyliteracki, „powieściowy” charakter języka Muratowa. Efekt, który Huizinga osiągał w odniesieniu do przeszłości historycznej, Muratow osiągał w odniesieniu do obrazów, dzieł architektury i krajobrazu.

Rekonstruuje cechy języka Muratowa nie po to, by zaraz zdekonspirować jego dzieło. By wykazać, że stanowi ono zaledwie słowną reprezentację bez żadnej referencji do opisywanej rzeczywistości. Albo by w geście deziluzji odsłonić „jak-to-zostało-zrobione” i tym samym unieszkodliwić wartości artystyczne i poznawcze tekstu. Owszem, zależało mi na tym, by pokazać, jak rosyjski pisarz konstruuje, wykorzystując język, postrzeganą przez siebie rzeczywistość, ale jednocześnie by zwrócić uwagę na to, że językowa konstrukcja nie tylko nie przesłania jej sobą, lecz także bywa, że w ogóle umożliwia nam widzenie. Inaczej mówiąc, że język nie jest tu wyłącznie zasłoną, przegrodą — jak głosi poststrukturalistyczna mantra — ale że czasem ma także zdolności ujawniania stron rzeczywistości skrytych przed potocznym spojrzeniem. Że jest narzędziem rewelacji, odsłonięcia istotnego.

Ciekawym składnikiem włoskiej opowieści Muratowa jest typizacja. Pojawia się ona w opisie przedstawicieli jakiegoś regionu, prowincji czy miasta. Stosuje Muratow ten zabieg dosyć często i nie mam pewności, czy ma on świadomość konsekwencji poznawczych, które tego rodzaju strategia ze sobą niesie. To jest ta właściwość jego tekstu, która — powierzchownie rzecz ujmując — mogłaby zbliżać konstatacje Muratowa do przewodnikowych narracji. Spójrzmy na taki fragment:

⁷ F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, „Konteksty” 1997, nr 1–2, s. 82.

Brak opanowania, z którego niestety słynie Pistoia, stanowi chyba nie tyle wrodzoną cechę mieszkańców miasteczka, co ludności górzystych okolic, które pozostają w zasięgu jej władzy. Pistoia leży tuż u wejścia do wąwozów, wiodących przez Apeniny ku Parmie i Bolonii. Ku niej ciąży cała rozległa kraina pogórza tokańskiego. Tam, na skalistych urwiskach i w wąskich dolinach rzek, na pół dzika szlachta, właściciele podgórskich obszarów prowadzili z sobą okrutną wojnę podjazdową, na którą składały się zasadzki, nocne zajazdy i skrytobójstwa. Wyrastały tu pokolenia chłopów i pasterzy, którzy na odgłos dzwonu z parafialnego kościoła zawsze byli skłonni zamienić rydel i kij na arkebuzę lub topór o dwu ostrzach⁸.

Zwraca uwagę wielki kwantyfikator stosowany przez Muratowa, w wyniku którego każdy mieszkaniec Pistoii i okolic staje się człowiekiem o krewkim temperamentie. Trzeba przyjąć na wiarę konstatacje autora, bo nie sposób ich wiarygodności sprawdzić. Uśredniając różnorodność mieszkańców Pistoii, sprowadzając ich do wspólnego mianownika, nadaje on obserwowanej rzeczywistości cechy spójności i jednorodności, których — można zasadnie sądzić — opisywana rzeczywistość raczej nie miała. Można by bronić Muratowa, utrzymując, że chodzi mu może raczej o pewien typ idealny niż indukcyjne uogólnienie, ale podejrzenie, że „obchodzi” on rzeczywistość, używając jednoznacznych porządkujących etykiet, dalej pozostaje w mocy. Gorzej, bo taka praktyka przypomina jako żywo zabiegi stosowane przez autorów popularnych przewodników. W odniesieniu do *Guide Bleu*, sławnego francuskiego bedekera, tak pisał o tym procederze Roland Barthes:

Dla *Niebieskiego przewodnika* ludzie istnieją tylko jako ‘typy’. Na przykład w Hiszpanii Bask jest marynarzem lubiącym przygody, Katalończyk — sprytnym handlarzem, a Kantabryjczyk — sentymentalnym góralem⁹.

Rzeczywiście, w tym przypadku podobieństwo uwag Muratowa do symplifikujących konstatacji przewodnika narzuca się samo i nie ma powodu, by tę okoliczność prześledzić.

Ale jednocześnie, trzeba zaraz dodać, w narracji Muratowa jest także coś — i to coś istotnego — co różni typizację przewodnikową od jego uogólnień, rzeczywiście czasem bezkrytycznych i nieco naiwnych. I widać to nawet w cytowanym fragmencie. Mówiąc najkrócej — typizacje przewodnikowe są całkiem oderwane od rzeczywistości, to wydmuszki, Peirce’owskie znaki indeksowe, tyle że puste w środku, natomiast w typizacjach Muratowa zawsze mocno obecny jest kontekst kulturowy i historyczny. Jego uogólnienia — często nietrafne, może czasem przesadzone — mają zwykle w tle empiryczny konkret. I to jest coś, co radykalnie odróżnia obydwie wyszczególnione sposoby typizacji. Muratow zawsze podaje racje, które stoją za jego ustaleniami. Jeszcze lepiej tę różnicę widać, gdy Barthes pokazuje sposób, w jaki funkcjonują w przewodniku wychwalane za pomocą gwiazdek „zabytki”:

⁸ P. Muratow, *op. cit.*, t. 1, s. 244.

⁹ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 158.

Wybierając zabytki, odbiera się realność zarazem ziemi i ludziom, w ogóle nie oddając terażniejszości historii, przez co i sam zabytek staje się nieczytelny, więc niedorzeczny¹⁰.

W *Obrazach Włoch* jest właśnie odwrotnie. Opisuując kościół, zamek, ogród czy ruiny, Muratow daje nie tylko fachowy opis tego, co widzi, lecz także zawsze umieszcza omawiany obiekt w kontekście historycznym, odsłania maksymalnie dokładnie realne tło — ideowe, społeczne, estetyczne — w ramach którego został on powołany do życia. Pokazuje nici, które łączą widziany w „naszej” terażniejszości tak zwany zabytek z czasem minionym. Jeśli dla Barthes’a przewodnik *Guide Bleu* w ostatecznym rachunku staje się narzędziem oglupiania, to na kontrze do tego powiedzieć można zasadnie, że przy wszystkich swoich słabościach i — dostrzeganych z dzisiejszej perspektywy — anachronizmach *Obrazy Włoch* są raczej instrumentem oświecenia.

I jeszcze zabieg mityzacji — tak wyraźnie obecny we włoskiej opowieści Muratowa. Długo nie rozumiałem, na czym polega szczególny czar, który rzuca ta książka na czytelnika. Wydaje mi się, że jesteśmy blisko wydobywania jego istoty, kiedy uświadomimy sobie, że Muratow tak naprawdę tworzy w swoich opisach świat pozaczasowy. Ma on, rzecz jasna, doskonały zmysł historyczny, świetnie wie, że opisuje świat zanurzony w żywej i zmiennej historii, ale pod jego piórem dziejowa płynność nabiera ontologicznej statyczności. Przyjmuje kształt skończony, ostateczny i niezmienny — obserwujemy go trochę jak owada zatopionego w bursztynie. To chwila przemieniona w wieczne teraz. Jeden przykład:

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 gdzieniegdzie 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 blednie nawet wenecka Libreria, długo stoi na placu pogrążonym w uroczyestej ciszy rzeczy doskonałych i jak we śnie chodzi po pustych, fantastycznych ulicach, wzdłuż cichych warsztatów dzisiejszych rzemieślników i wspaniałych siedzib renesansowych¹¹.

To nie jest przecież reporterski zapis, to nie jest opis jakiejś konkretnej chwili, którą da się zaznaczyć w kalendarzu. Muratow daje nam coś w rodzaju fenomenologicznego oglądu ejdetycznego, przedstawia swego rodzaju stereometryczną syntezę swojego widzenia. Używając językowych środków, zawiesza oglądane „tu i teraz” miasto w aurze bezczasu odpornej na chronologię. Tego rodzaju zabiegi sprawiają, że wbrew zwyczajowej lekturze, *Obrazy Włoch* nie są reali-

¹⁰ *Ibidem*, s. 159.

¹¹ P. Muratow, *op. cit.*, t. 2, s. 326.

styczną fotografią włoskiego świata. Dlatego tak bardzo mylą się ci, którzy czytają je w duchu właściwego przewodnikom naiwnego realizmu.

Księga Muratowa to w swojej warstwie istotnej czystej wody narracja mityczna. Użyty tu przymiotnik „mityczny” uwolnić trzeba od razu od potocznych czy publicystycznych konotacji. Nie oznacza on bowiem prostackiego kłamstwa, nieprawdy czy zmyślenia, ale wskazuje na szczególny rys tej zachwycającej opowieści. Nazwanie relacji Muratowa „mityczną” nie oznacza, że autor łże, że daje opisy tego, co poznał „z drugiej ręki”, albo że zgoła nigdy nie widział na własne oczy obiektów swoich fascynacji. Oznacza, mówiąc najkrócej, że jego narracja nie jest — i nie miała być — fotograficznym, indeksalnym, przewodnikowym czy kronikarskim zapisem świata, ale dotyczy rzeczywistości oczyszczonej z akcydensów i sprowadzonej tylko do jej esencjalnej postaci. Jak archaiczny mit, w kształcie znanym z rozpraw religioznawców, mówi ona o rzeczywistości mocnej, trwałej, życiodajnej, rzeczywistości, która staje się modelem do naśladowania.

Tak rozumiane *Obrazy Włoch* przestają być dokumentalną rejestracją włoskiej rzeczywistości, ale stają się prawdziwą księgą mityczną, bliską w swej konstrukcji i oddziaływaniu mitologii archaicznej. To oczywiście mit uwolniony od sankcji sakralnych, ale zachowujący wciąż istotne jego elementy:

Mit nie jest właściwie niczym innym jak słowem. Nie jest spekulacją ani poematem, prymitywną interpretacją świata ani filozofią w zarodku (jakkolwiek może być i niekiedy jest tym wszystkim). Jest słowem mówionym, które, powtarzane, posiada moc rozstrzygającą. [...] Mit nie tylko wywołuje czy przywołuje potężne wydarzenie, ale też nadaje temu wydarzeniu postać. [...] Słowo mityczne decyduje poprzez upostaciowanie. Nie zabija, tak jak abstrahujące od życia pojęcie, lecz wywołuje życie; znajduje się w najostrejszej, jaką tylko można sobie wyobrazić, sprzeczności z teorią¹².

Tak rozumiana mityczność *Obrazów Włoch* sprawia, że stają się one świętą księgą dla wszystkich tych, którzy myślą o podróży włoskiej, „biblią” entuzjastów włoskiej przygody. Użyty tu cudzysłów sugeruje, by nie mylić księgi Muratowa z prawdziwymi księgami świętymi, nie pozbawia jej wszakże kreacyjnych mocy i siły oddziaływania im właściwym. Widać przy tym wyraźnie, że tego rodzaju sposób zapisu rzeczywistości nie był przypadkiem, przeciwnie: podyktowany był świadomym zamysłem autora. Jakim — o tym za chwilę.

3.

Pierwsza, dwutomowa, edycja arcydzieła Muratowa ukazała się po raz pierwszy w latach 1911–1912. Wydanie drugie — trzytomowe — opublikowane zostało w Berlinie w roku 1924 — w stosunku do pierwszego wydania uzupełnione

¹² G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 362–363 [wyr. — D.C.].

zostało jeszcze o dwa istotne rozdziały: *Od Tybru do Arna* — obejmujący podróż po Umbrii i północnych Włoszech i melancholijny *Epilog wenecki*, który zamyka książkę kompozycyjnie, ale jest także szczególnie istotny dla zrozumienia strategii ideowej książki.

Właśnie kilka fragmentów z ostatniego rozdziału książki dobrze odsłania jego rozumienie włoskiej przygody. Ten przykład pokazuje dowodnie, że — odmienne niż w przewodnikowych opowieściach — tu w ogóle nie chodzi o ekscytację włoskimi pięknosciami: obojętnie czy należącymi do świata sztuki, czy natury. Prawdziwy skarb ukryty jest głębiej. Muratow pisze otwartym tekstem, że są z pewnością kraje bardziej od Włoch niezwykle, że istnieją bardziej porywające pejzaże, że są cywilizacje starsze i bardziej nobliwe. Ale tylko we Włoszech mamy naoczne doświadczenie pełni istnienia:

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 oślepiają nas i nie ogłuszają. Nikogo nie przytłaczają i w niczym nie kłócą 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 zamknięty¹³.

Niezwykłe 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 piewą 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 sienneńskiego, 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 walpolice¹⁴.

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. Zwraca w tym akapicie uwagę 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,

¹³ P. Muratow, *op. cit.*, t. 2, s. 369.

¹⁴ *Ibidem*.

zwiększenie skali naszych pragnień. Dokonując się w czasie i w przestrzeni, owa podróż prowadzi także przez głębie naszej istoty i zakreśla na dnie naszej duszy swój oślepiający krąg. Wracamy z Włoch z poczuciem spoistości przyczyn i skutków, jednolitości dziejów przeszłych i obecnych, nierozzerwalnych związków jednostki i świata, prawdy wiecznego kołowania wszechrzeczy, dawniejszej niż uboga myśl o ciągłym postępie¹⁵.

Czym więc przede wszystkim są *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa? Ustaliliśmy, że z pewnością nie jest to przewodnik po miejscach atrakcyjnych do zwiedzania. Ale też, dodajmy, nie jest to tylko zbiór kompetentnych uwagi historyka sztuki o obrazach (czasami nietrafnych w atrybucjach) i architekturze, albo tom zajmujących zapisków uważnego podróżnika. Nie w tym tkwi wielkość tej mitycznej księgi. Nie jest to także opowieść o ziemskim raju¹⁶ ani arkadyjski miraż estetycznego spełnienia. Czym w takim razie jest?

Wspomniałem, że drugie wydanie *Obrazów Włoch* kończy się weneckim epi-logiem. To emblematyczne miejsce pożegnania Muratowa z włoską rzeczywistością: od przekroczenia „letejskich wód” weneckiej laguny rozpoczyna się przecież cała książka, i Wenecja okazuje się także kompozycyjną klamrą spinającą całą opowieść. Ale równie ważny jak miejsce jest czas:

Z okien małego *albergo* włoskiego na Riva degli Schiavoni przez kilka dni i nocy widziałem parowiec, który miał niebawem odpłynąć do Pireusu i Konstantynopola. W skwarne letnie wieczory ‘Torino’ wabił ku sobie płonącymi w jego wnętrzu białymi elektrycznymi światłami. [...] Po płycie szerokiego nabrzeża przebiegli już gazeciarze, głosząc wieść o zabójstwie arcyksięcia. Różnoplemienni bywalcy Floriana i Quadriego wymienili już spojrzenia, w których zabłyśły pierwsze iskry wrogości przyszłych strasznych lat. Wielu z nich ogarnęły złe przeczucia. W owe os t a t n i e s p o k o j n e dni Europy niektórzy po raz pierwszy oglądali tchnącą wiecznym zamysleniem Wenecję, która później znów im się pojawi w chwili śmierci lub w długich latach cierpienia¹⁷.

Opuszczając Wenecję, opuszczając Włochy, Muratow już wie o wybuchu pierwszej wojny światowej. Inaczej mówiąc, kończy swoją baśń włoską na chwilę przed potopem. W momencie fundamentalnej cezury, która odkreśli wiek XIX od XX. Wybuch pierwszej wojny otwiera tamę bestialstwu wieku XX, jest świadectwem niemającego precedensu kryzysu wartości, który niedługo później zaowocuje ekscesami dwóch totalitaryzmów. Jeden z nich, sowiecki bolszewizm, pozbawi Muratowa ojczyzny. W roku 1922, wraz z innymi znakomitymi przedstawicielami

¹⁵ *Ibidem*, s. 370.

¹⁶ Dobrze tę różnicę między rajsą 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 poetów. Rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 218).

¹⁷ P. Muratow, *op. cit.*, t. 2, s. 368 [wyr. — D.C.].

„srebrnego wieku”, będzie zmuszony opuścić Rosję. Dołączy do liczного grona emigrantów, ludzi wydziedziczonych, wyrzuconych z własnego domu w wyniku ideologicznego zaślepienia. Umiera w Irlandii w roku 1950, odsunięty na boczny tor, całkowicie zapomniany. Jego dzieło, nieznane, nieczytane, przez niemal pół wieku dostępne jest tylko w języku oryginału. Można zrozumieć, dlaczego Muratow pisze o Włoszech jako greckiej *oikouménē*, a w pojęciu tym dostrzec można nie tylko ideę świata oswojonego, zamieszkanego, lecz 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. Dokładniej może: o poszukiwaniu domu, o pragnieniu domu, o powrocie do domu. O zamieszkiwaniu, w którego tle pobrzmiewa budowanie i myślenie, w pogłębionej lekcji tych terminów pozostawionej nam przez M. Heideggera. Dziś rozumiemy to może jeszcze lepiej, bo historia XX wieku bardzo naznaczona jest piętnem bezdomności.

Dopiero gdy uwzględni się te fakty i spojrzy na dokonanie rosyjskiego historyka sztuki *à vol d’oiseau*, można w pełni docenić wagę i wielkość *Obrazów Włoch*. Ta książka, oprócz swojej faktograficznej zawartości, oprócz bogactwa opisów i obserwacji, mówi chyba przede wszystkim o dwóch dopełniających kwestiach — pamięci i sztuce. Po pierwsze, pokazuje, że kultura, która chce być żywa i twórcza, musi być pamięcią, aktywną pamięcią, że nie przypadkiem eskalacja barbarii rozpoczyna się zwykle od amputacji pamięci. Po drugie, że esencją kultury są te zjawiska, które w swej osnowie są bytami duchowej natury. Sztuka przede wszystkim. Co prawda, wielka sztuka nie jest w stanie zapobiec cywilizacyjnym nieszczęściom, ale jest najcenniejszym depozytem, jakim dysponujemy. Pokazuje nam nasze duchowe maksimum, uwrażliwia na to, co w istnieniu nie jest „nasze”, ludzkie. W swoim rdzeniu jest rzeczywistością odporną na działanie czasu. W tym kontekście jeszcze większej wagi nabiera niezwykle spostrzeżenie Clive’a Jamesa:

niesamowite, wręcz dojmujące jest to, że Muratow przemawiał autorytatywnym tonem, który wydawał się dobiegać do nas z przyszłości raczej, a nie z przeszłości, tak jak gdyby jego testament, opublikowany na wygnaniu, był zwiastunem czasów, w których proces dewastacji, charakteryzujący historię współczesną, ulegnie odwróceniu¹⁸.

¹⁸ C. James, *op. cit.*, s. 527.