

URSZULA KOWALCZUK

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

DYLEMAT PODRÓŻY
– *PODRÓŻ DO WŁOCH* JÓZEFA KREMERA
I *PODRÓŻ PO WŁOSZECH* HIPOLITA TAINÉ'A

W połowie dziewiętnastego wieku „podróż włoska” i jako fakt biografii, i jako gatunek piśmiennictwa nie wymagała uzasadnień i definicji¹. Pozornie. W istocie bowiem zakresy możliwości tkwiące w tym popularnym modelu kulturowej obecności już wówczas wyznaczane były zarówno przez standard stereotypu, jak i przez wariantywność indywidualnych przypadków życiowych i tekstowych. Ich ilość – stymulowana modą, intensyfikującymi się potrzebami poszerzania horyzontów artystycznej wrażliwości czy koniecznością testowania kondycji intelektualno-artystycznej w zmieniającym się paradygmacie cywilizacyjnym – szybko rosła w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, potwierdzając szablony i inwencyjność w jego stosowaniu jednocześnie.

Egzemplaryczne czy wręcz wzorcowe, co poświadczają liczne odwołania w tekstach o tematyce włoskiej i w zapiskach prywatnych, okazały się w procesie polskiej dziewiętnastowiecznej recepcji przede wszystkim dwie fundamentalne prace: *Podróż do Włoch* Józefa Kremera i *Podróż po Włoszech* Hipolita Tainé'a².

¹ Zob. E. Łoch, *Przestrzenie włoskie w podróżopisarstwie polskim w drugiej połowie XIX wieku*, w: *taż, Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996, s. 163-212; *Podróże polskich pisarzy do Włoch*, oprac. G. Maver, Rzym 1946, s. 5-11; W. Sołtys, „Niech będzie wiekowi naszemu, jak pożąda...”. Fascynacja źródłami kultury i moda na periegetyczny szkic z historii włoskiego renesansu w pierwszej dekadzie XX wieku, w: *Modernistyczny wizerunek człowieka*, red. J. Szcześniak, D. Trzeźniowski, Lublin 2001, s. 63-80; R. Taborski, *Trzy dziewiętnastowieczne relacje polskich autorów z podróży do Włoch*, „Przegląd Humanistyczny” 2006, nr 5/6; F. Ziejka, *Młodopolscy Europejczycy*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 220-227; F. Ziejka, *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, w: *Włochy a Polska: wzajemne spojrzenia; księga referatów międzynarodowej sesji naukowej w Uniwersytecie Łódzkim, 15-17 października 1997*, red. J. Okoń, przy współpr. M. Kurana i M. Kwiek, Łódź 1998, s. 200-201.

² J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. I-II, Wilno 1859; t. III-IV, Wilno 1861; t. V, Wilno 1863-1864; H. Tainé, *Podróż po Włoszech*, przeł. A. Sygietyński, wyd. nowe, opatrzone objaśnieniami, t. I, Neapol i Rzym, t. II, Florencja i Wenecja, Warszawa 1908. Wszystkie cytaty podaję według tych wydań, oznaczając literami „K” i „T” oraz numerami tomów i stron. Józef Kremer pierwszą wyprawę

Obie, jak sądzę, można uznać za bardzo reprezentatywne dla ówczesnych zainteresowań Italią nie tylko ze względu na ich merytoryczną i artystyczną jakość, ale także z uwagi na oryginalność czy nawet problematyczność w sposobie ujęcia podróży w jej podwójnym znaczeniu – typu aktywności i formuły jej zapisu.

Ustalony w romantyzmie model gatunku nie należał do najłatwiejszych i spójnych wewnętrznie, miał swoje ironiczne, czy wręcz „antypodróżne” warianty³ i stosunkowo szybko zaczął się wyczerpywać⁴. A jednocześnie w wersji „podróży włoskiej” okazał się bardzo atrakcyjny i intensywnie wspierał proces idealizacji Italii⁵. „Prace Kremera i Taine’a przejmują oczywiście wszystkie pozytywy i obciążenia tej tradycji. Są świadectwem komplikowania się dyskursu podróżniczego, w którego wewnętrznych niezbornościach można widzieć szansę wieloperspektywiczności, ale też ryzyko konfliktowości”.

Podróż włoska, łudząc wyjątkowością kulturowej oferty jest przecież, jak słusznie zauważa Joanna Ugniewska, „zawsze podróżą po cudzych śladach”⁶. Niesie więc ze sobą – przekonują o tym książki Kremera i Taine’a – niepokój poznawczego dyskomfortu, rozmaicie dokumentowanego przez obu autorów. Warto zatem, jak sądzę, pokazać ich prace nie jako gotowe matryce odwołań i źródło cytatów, ale jako skomplikowany rejestr modalności.

Odpowiedzi na pytania o cel i efekt włoskiej peregrynacji, w każdym z interesujących mnie przypadków (*Podróży do Włoch* i *Podróży po Włoszech*), wyznaczają krąg zagadnień, których układ pozwala zobaczyć w niej skomplikowane psychologiczne, intelektualne i artystyczne zadanie. W drugiej połowie XIX wieku doświadczenie wyprawy włoskiej niewątpliwie w sposób szczególnie testowało nowoczesną wrażliwość, konfrontując ją z pobudzającą wyobraźnię trwałością pięknego pomnika-ruiny. Jak pisała trafnie Zofia Węgierska w recenzji *Podróży po Włoszech* Taine’a:

Przedmiot zdaje się wyczerpany, a zawsze nowy, nowszy niż kiedy. Cudzoziemcy **już nie podróżują po Italii, ale po niej spacerują**. [...] **Podróż do Włoch nie jest już zbytkiem, ale potrzebą wykształconego umysłu**. Prawie każdy zwiedzał Italię, mimo to nie stała się oklepanką: piszą o niej i gadają coraz więcej. [...] **To wyjątkowe zajęcie Italia zawdzięcza temu, co się w niej widzi i temu czego się nie widzi, co do zmysłów i co do pamięci przemawia** [podkr. U.K.]⁷.

do Włoch odbył jeszcze jako student UJ w 1824 roku, a po raz drugi w 1852 roku, już jako profesor tej uczelni. Hipolit Taine był we Włoszech w 1864 roku, rezultatem tego była dwutomowa *Podróż po Włoszech* (*Voyage en Italie*), opublikowana w 1866 roku.

³ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003, s. 136, 138, 326. Zob. też: J. Ugniewska, „Podróż do Włoch” *Józefa Kremera*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, red. J. Maj, Kraków 2007, s. 182.

⁴ Zob. S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 374.

⁵ O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 41, 140.

⁶ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 184.

⁷ Z. Węgierska, *Kronika paryska*, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. II, s. 398.

Wydaje się, że im silniejsze było oddziaływanie tego nowego edukacyjnego paradygmatu, tym ważniejsze okazywały się indywidualne uzasadnienia podróży, włączające ją w pisarskie projekty rozwoju. A w nich wszystko to, co ustalało się między tym, „co się [...] widzi” i „czego się nie widzi”.

Można, jak sądzę, przyrzeć się temu szczególnemu kulturowemu wyzwaniu z dwu perspektyw. Pierwszą z nich ustalają autorskie uwagi na temat wysiłku dyskursywizacji podróżniczej aktywności. Druga uwzględnia narracyjną ekwiwalentyzację reguł zwiedzania, kumulujących wszystkie ambiwalencje podróży – dla jej uwyrażnienia wybieram rzymskie epizody peregrynacji, których kulminacją jest oglądanie fresków Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Do tej decyzji skłania mnie jakość refleksji, jakimi obaj pisarze obejmują swoją konfrontację z sykstyńskimi malowidłami. Syntetyzuje ona, jak sądzę, ich podróżnicze doświadczenie⁸ i służy testowaniu kondycji człowieka nowoczesnego, stojącego wobec archetypicznego nowożytnego wzorca antropologicznego.

1. „...niby historia sztuki”

Pisząc o *Podróżach do Włoch* Józefa Kremera, Joanna Ugniewska stwierdza:

W dziewiętnastowiecznych podróżach, a więc i w dziele Józefa Kremera, dominuje model Goethego, w którym na plan pierwszy wysuwają się następujące elementy: opisy trasy wędrowki, wielość planów i różnorodność materiałów, zasada panoramiczności, równowaga między czynnikami zewnętrznymi i wewnętrznymi, dążenie do „efektu lustra” sprawiającego, że osobowość autora usuwa się w cień, a najważniejsza staje się opisywana rzeczywistość. Istotna jest też tendencja dydaktyczna oraz swoisty horror vacui każący gromadzić jak największą ilość informacji wszelkiego rodzaju⁹.

Jakkolwiek przytoczone powyżej rozpoznanie jest bezwzględnie trafne, to jednocześnie skłania do pytania o miejsce tak zdefiniowanego wzorca podróży w projekcie pisarskim Kremera, związanym z wyprawą do Italii, i w jego tekstowej realizacji. Pozwala też zastanawiać się nad rolą realnie doświadczonej wędrowki w kształtowaniu *Podróżach do Włoch*. Sądy autora, zamieszczone w strategicznych miejscach dzieła – na początku tomu pierwszego, w *Przedmowie* do dwuczęścio-

⁸ Zakres „doświadczeniowego pola semantycznego” i jego kontekstów widzę tak, jak zaproponował Ryszard Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 12.

⁹ J. Ugniewska, dz. cyt., s. 182. Bardzo ważnym i dla Kremera, i dla większości piszących o Włoszech w drugiej połowie XIX wieku, zapleczem były niewątpliwie prace Jacoba Burckhardta. Jest to jednak rejon odniesień zbyt obszerny i skomplikowany (choćby dlatego, że w porównaniu z wymienionymi autorami bardziej elitarny, zaszyfrowany w różnorodnych modelach lektury, rzadko przywołujących kontekst podróży), by omawiać go w tym miejscu. Zob. R. Kasperowicz, *Jacob Burckhardt i Józef Kremer*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, s. 301-310; F. Ziejka, *Młodopolscy Europejczycy*, s. 221; tenże, *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, s. 201.

wego tomu piątego poświęconego Rzymowi i w jego zakończeniu, wieńczącym całość – prowokują do rozważenia tych kwestii.

We wprowadzających do pracy refleksjach zwraca uwagę zespół oczekowań i wyobrażeń, jakie ma autor w związku z Italią. Wyeksponowana tu bowiem została perspektywa widzenia Włoch jako „jakby muzeum a galerii” (K I, 12), konsekwentnie później podtrzymywana we wszystkich tomach *Podróży do Włoch*. Nastawienie poznawcze wobec tak dookreślonej włoskiej przestrzeni, zostało przy tym zdefiniowane mniej jednoznacznie. Kremer nie ma wątpliwości, ile można w Italii nauczyć się, zrozumieć i wypatrzeć (K I, 13, 15), a jednocześnie sugeruje, że prowadziła go w te rejony nadzieja na doświadczenie odpowiedniego, poczekającego nastroju do planowanej książki o „dziejach artystycznej fantazji” (K I, 15). Wędrowka miała zatem jedynie ułatwić realizację zadania, do którego już przed nią autor musiał czuć się przygotowany¹⁰. Spodziewany efekt miał być zresztą, jak sugeruje pisarz, raczej natury psychologicznej niż poznawczej. A okazał się dużo ważniejszy od przewidzianego i spowodował zmianę wcześniejszych autorskich projektów. Obawa przed utraceniem części cennych spostrzeżeń, dla których nie byłoby miejsca w planowanym, ogólnym szkicu, wpłynęła na korektę wcześniejszych postanowień:

Tak się tedy stało, że mi się czepiła myśl skreślenia osobnego opisu tej wycieczki, któryby, obok treści dotyczącej się scen natury i ludzi owych stron, wyjaśnił zarazem ogólnym zarysem historię architektury, rzeźby i malarstwa, a to tak w czasach chrześcijańskich, jak i w starożytności klasycznej [K I, 16].

Konsekwencję takiej korekty widział Kremer w sposób następujący:

Tak przeto **złożyłaby mi się w formę wędrowki przez Włochy, niby historia sztuki**, wykazana na pomnikach rzeczywistych, istniejących na ziemi włoskiej [K I, 17; podkr. U.K.].

W ustalanych i zmienianych pisarskich deklaracjach świetnie widać, jak wybór modelu podróży artystycznej, komplikuje kwestię jednorodności tekstu, który jest jej zapisem. Nie tylko łączy on w sobie warstwę, nazwijmy to, reportażowo-wrazeniową z refleksją o sztuce, ale staje się wariantem książki z dziedziny historii sztuki. Odsyła przez to równocześnie do skojarzeń z podręcznikiem, jak i z przewodnikiem, uniemożliwiając wyznaczenie wyraźnych granic między nimi. Widziana z tej perspektywy rola realnej i gatunkowej podróży wydaje się nie tak jednoznaczna, jak zwykło się sądzić. Wyraźnie traci ona, jak myślę po lekturze Kremera, swą autonomiczność. I jako stymulator interesującego autora zakresu problemowego (ustalonego, zanim się ona odbyła), i jako podstawowa matryca służąca porządkowaniu relacji, która odtwarza co prawda porządek podróży,

¹⁰ S. Morawski, *Józef Kremer 1806-1875*, Kraków 1975, s. 737.

ale akcentuje te jej etapy, których ważność została wcześniej potwierdzona autoritetem historyków sztuki.

Doświadczenie podróży i, poniekąd wymuszane przez nie, reguły jego dokumentowania, rozpoznane zostały przez Kremera jako kłopotliwe, a na pewno – co bardzo interesujące – zdecydowanie utrudniające autorskie zabiegi wokół spójności i wyrazistości kompozycyjnej i problemowej dzieła. *Przedmowa* do tomu piątego przynosi uwagi, które pozwalają już nie tyle domyślać się pisarskich wysiłków służących uniknięciu wewnętrznych niezborności dzieła, ile czynią je głównym przedmiotem wypowiedzi Kremera. Autor ponownie wyjaśnia swoje twórcze intencje, a to powtórzenie uzasadnień i motywacji nabiera w tym miejscu cech usprawiedliwienia. Zapewnia, że chodziło mu o „pokazanie rozwoju historii sztuki na ważniejszych pomnikach i dziełach” (K V, VI), a nie o skreślenie przewodnika, czy o „opisanie Włoch” (K V, V). Ulega ponadto pokusie powrotu do zarzuconego dla napisania *Podróży do Włoch* pomysłu zarysu dziejów historii sztuki, ale postanawia dopisać go do tego właśnie dzieła. W strukturze książki powstającej jako efekt włoskich peregrynacji realizują się więc dwa warianty szkicu z dziedziny historii sztuki. Wydają się one, jak wynika z logiki wywodów pisarza, nie tyle przez podróż inspirowane, co ograniczane i wymuszane równocześnie:

Zamierzaliśmy [...] uwidocznić na dziełach sztuki historycznej rozwój sztuki. [...] **Jednak Podróż nasza właśnie dlatego, że jest podróżą nie zdoła nam przedstawić zabytków sztuki w takowej pożądanej kolejności** [K V, X; podkr. U.K.].

Taka konstatacja warunkuje konieczność dołączenia dodatku, niwelującego wszelkie braki dyskursu „podróżniczego”. Próbując w ogromnym skrócie powtórzyć w *Zarysie dziejów sztuki starożytnej i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech*¹¹ uwagi wypełniające zdecydowaną większość pięciu tomów *Podróży do Włoch*, Kremer zastępuje chronologię zwiedzania porządkiem opisu następstwa epok. Ten swoisty autorski przekład redukuje poniekąd znaczenie podróży do rytmu turystycznego szlaku wyznaczanego kolejno odwiedzanymi muzeami i sugeruje, że unieważnia ona historyczność. Skrupulatność w uwalnianiu własnych ustaleń z zależności od reguł podróży świadczy tyleż o inwencyjności autora, co o jego determinacji, by wpisać swoje refleksje w paradygmat historii sztuki, a nie w model narracji peregrynacyjnej:

oznaczam wszystkie najglówniejsze epoki artystyczne w ich następstwie dziejowym – skreślam choć ogólne ich cechy i styl im właściwy – przytaczając zarazem miejsca w *Podróży*, w których każda z tych epok była dokładniej scharakteryzowana. [...] oprócz spisu ilustracji wedle kolei, którą są umieszczone w *Podróży*, podałem ich spis drugi, w którym uporządkowane są wedle epok i okresów sztuki [K V, XII, XIII].

¹¹ J. Kremer, *Zarys dziejów sztuki starożytnej i sztuki rozwiniętej w czasach chrześcijańskich we Włoszech*, w: tenże, *Podróż do Włoch*, t. V, s. 776-788.

Znamienne wydaje się, że pisarz nie wykorzystuje w istocie możliwości tkwiących w podróżowaniu i w *Podróży*, a wręcz próbuje je zanegować. Wskazując pośrednio na podwójną temporalność obiektów sztuki, mających swoje miejsce w dziejach sztuki i w historii wędrówki autora; na współistnienie porządków wiedzy i estetycznej percepcji; na fragmentaryczność i selektywność jako warunki syntezy przenikliwie – choć raczej w sposób intuicyjny niż intelektualnie zrygoryzowany – dookreśla zakresy możliwości i ograniczeń sensotwórczych tkwiących w jego własnym tekście. Wnioski, które z nich wyciąga Kremer, stają się w jego refleksji świadectwem rezygnacji z szansy wyakcentowania pożytków tej intelektualnej przygody, będącej ekwiwalentem faktycznie przeżytych podróżniczych perypetii. Wpisana w każdą podróż i jej zapis niewygodna niepewności, komponowania własnego obrazu rzeczywistości i indywidualnej wersji kulturowego kodu neutralizowana jest poprzez powrót do usankcjonowanego tradycją schematu. Joanna Ugniewska, kwalifikując podróż Kremera jako „erudycyjną”, podkreśla, że dominuje w niej „refleksja estetyczna i [...] ulega zatarciu podmiotowa rola podróżnika”¹². Dokonywane przez Kremera zabiegi konstrukcyjne nadające ostateczny kształt jego książce wskazują, że przekraczanie ograniczeń podróżniczego dyskursu powoduje rozgraniczenie dwu istotnych jego cech, zdefiniowanych przez badaczkę.

Przeniesiona w inną strukturę zapisu, choć rażąco zredukowana, refleksja estetyczna ulega wzmocnieniu, a rola podróżnika jeszcze bardziej jest upodrzedniana, a wręcz marginalizowana, skoro decyduje się on na wyeksponowanie przede wszystkim swoich kompetencji w zakresie historii sztuki. Dodać by tu jednak należało, że w wyniku takich zabiegów finalnych, unieważnieniu ulega wartość Italii jako szczególnego rejonu europejskiej kultury, znoszącego oczywistość układu czasowo-przestrzennego. Peregrynacja włoska to przecież często (także u Kremera!) przede wszystkim podróż do przeszłości odzyskiwanej właśnie w rytmie następstwa miejsc, a nie czasów. Próba zapanowania nad tym rozsuwaniem się niewspółmiernych porządków niesie ze sobą niebezpieczeństwo sprowadzenia elementów realnej włoskiej przestrzeni do roli katalogowej ilustracji i ogranicza sens podróży do potrzeby potwierdzenia, a nie przetestowania wiedzy z dziedziny estetyki. Decydując się na „dodatek” do swojej książki, autor nie jest w stanie oczywiście przekreślić – i zapewne by nie chciał – pożytków lekturowych płynących z jej układu, ale ujawnia, że jest on efektem wyborów, myślowych niezborności czy pozornie utajonych kompetencyjnych sporów z samym sobą¹³. Wyjazd do Italii, jak widać, to nie tylko ziszczenie marzenia, ale i przemieszczenie się w rejon utraty bezpiecznego horyzontu myślowych przyzwyczajień.

¹² J. Ugniewska, dz. cyt., s. 182.

¹³ Bardzo interesujące wydają się w tym kontekście ubolewania Stanisława Brzozowskiego na temat osiągnięć Kremera. Poświadczają one bowiem skalę skomplikowania pisarskich wyborów autora *Podróży do Włoch*: „żał mnie zbiera, że Kremer nie napisał dzieła, do stworzenia którego był

2. „...sprawa genialnej zdrady”

Miejscem szczególnym i z racji ważności na kulturowej mapie, i z powodu trudności w ogarnianiu jego wielokształtności (K V, VII) jest u Kremera Rzym. Miasto to wyróżnia się w dyskursie pisarza także poprzez interesujący zapis doświadczeń wewnętrznych, z którymi jest kojarzone. W wypowiedzi Kremera spotyka się spontaniczność właściwa rejestrowaniu silnych wrażeń – „Jestem w Rzymie!” (K V, 1) – z poetyką wzniosłości wybraną wyraźnie z gotowego, niezależnego od bezpośrednich doznań katalogu możliwych w takiej chwili reakcji. Tę niezborność świetnie uchwycił w swojej pracy o Kremerze Stanisław Brzozowski, pisząc:

oto jego zachwyty brzmią niekiedy, nie jak wyraz szczerego uczucia, doznanego przez autora, ale raczej jak ćwiczenia retoryczne na temat uczuć, których doznać powinien by on we własnym swym mniemaniu¹⁴.

Rozmaicie wyrażane przeżycia układają się w zapisie autora w formułę siły i jakości doświadczenia, lokującą się wręcz w kręgu skojarzeń mistycznych. Są one rozwinięciem przeświadczeń, których charakter potwierdza taki chociażby fragment tekstu:

Rzym tchnieniem swoim sięga do najgłębszych tajnic naszej duszy i rozwiera w niej dotychczas nam samym nieznanne duchowe zasoby [K V, 1].

„Obrazy, myśli i uczucia” (K V, 2) pojawiające się w Rzymie mają interesującą, podwójną jakby kwalifikację. Są absolutnie nowe i nieporównywalne z niczym, a jednocześnie okazują się rozwinięciem jakichś nieznanych dotąd możliwości tkwiących w ludzkiej psychice. „Obudziły się jakby cudem we wnętrzu”, kiedy pojawił się „anioł zwiastun budzący ukryte w nim niebiańskie zarody” (K V, 2). Idealizm Kremera skutkuje przekonaniem o dostępnej dla każdego możliwości doznania w Rzymie „wzniesienia nad codzienne wody” (K V, 2). W dyskursie pisarza doświadczenie rzymskie wydaje się funkcją autorskiego nastawienia marginalizującego autopsję realności. Zaciera się w nim bowiem reguła zależności między tym co faktycznie zobaczone i powstającym na bazie tego przeżyciem. Przeżycie (przeżalenie i wstrząs; K V, 1, 4) i jego interpretacja wysuwane są zdecydowanie na plan pierwszy. Założonym poniekąd efektem

bez wątplenia powołanym w stopniu tak wysokim, że być może długo jeszcze będziemy czekali na kogoś, co by pod tym względem zbliżył się do niego. [...] *Historia sztuki* napisana niezrównaną polszczyzną Kremera – byłaby sama utworem sztuki, byłaby ozdobą i wiecznie trwałym pomnikiem literatury polskiej”. S. Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, Warszawa 1903, s. 101.

¹⁴ Dz. cyt., s. 84.

pobytu w Rzymie jest zmiana poglądów „na samego siebie” (K V, 3). Interesująca wydaje się tu nie tyle pewność spodziewanej przemiany wewnętrznej, co sposób, w jaki o niej się mówi. Przybysz w Rzymie porównywany jest do astronoma weryfikującego jakość swego życia w wyniku zobaczenia gwiazd przez teleskop:

Rzekłbym, że podobne jest **przeistoczenie wewnętrzne**, którego doznajemy stanawszy na gruncie wieczystej Romy – bo i tutaj wobec wielkości, **człek kurczy się w karła, a zarazem dźwiga się olbrzymem** [K V, 3; podkr. U.K.].

Ów obraz widzenia siebie w teleskopowej perspektywie, poszerzającej horyzont zewnętrznosci, to niezwykle sugestywne świadectwo tożsamościowego ryzyka, które oferuje Rzym. Kremer szczególnie go nie akcentuje. A jednak, wybierając paradoks przerażenia z zachwytu, potwierdza ambiwalentną wartość tej „Obiecanej Ziemi” „tęskniących przez życie całe ku Rzymowi” (K V, 4).

Warto, jak myślę, przyjrzeć się efektom tego wyboru. Wśród licznych rzymskich ścieżek Kremera na wyróżnienie zasługuje niewątpliwie ta, która prowadzi go do Sykstyń. To tu bowiem spotykają się, weryfikują i interesująco przekształcają najważniejsze myślowe porządki i doświadczenia rzymskiego pielgrzyma, próbującego integrować doznania estetyczne i religijne. Wizyta w słynnej kaplicy i namysł nad freskami Michała Anioła stanowią ponadto potwierdzenie wstępnych rozpoznań autora. Kremer, widząc w malarstwie szczególną wartość sztuki włoskiej, uznaje je jednocześnie za sztukę reprezentatywną dla kultury chrześcijańskiej¹⁵.

Refleksja pisarza przybliżającego się do zwiedzania Kaplicy Sykstyńskiej ustala się na zasadzie koncentrycznej, sugerującej zawężanie się horyzontu oglądu i jednoczesną krystalizację doświadczeń – Rzym, Bazylika Św. Piotra, Kaplica Sykstyńska, malowidła Michała Anioła. Relacje i zależności między nimi intrygują poznawczo. Każde z tych miejsc czy obiektów jest w opisie pisarza autonomiczną jakością, a zarazem jedynie tylko częścią większej całości.

Wydaje się, że Kremerowi zależy w sposób szczególny na pokazaniu Rzymu z perspektywy Bazyliki Św. Piotra. I w sensie metaforycznym, i dosłownym. Ów najwspanialszy „ołtarz miłości” (K V, 491) stanowi w ujęciu Kremera „osobny dla siebie świat, osobny Kosmos” (K V, 487), dlatego też wizyta w tej świątyni

¹⁵ „Bo powiedzcie, czyli wszystkie inne ludy europejskie razem wzięte, w całym długim pasmie swojego żywota, zdobyły się na tak wielką liczbę tak wielkich geniuszów w malarstwie, jak ta jedna ziemia italska! A malarstwo jest sztuką chrześcijańską, a malarstwo włoskie zrodziło się i rozwinęło o własnej mocy i potędze. Bo gdy architektura i rzeźba ludów nowożytnych, w pierwotnych zaczątkach swoich, oparły się na wzorach klasycznych, póki nabrawszy własnego polotu fantazji, nie zrodziły, zwłaszcza w budownictwie nowych i odrębnych stylów; przeciwnie, malarstwo urosło i wzmoгло się we Włoszech, prawie bez wzorów i przykładów, puścizną ze świata klasycznego przekazanych” (K I, 14). Opinii tej z pewnością nie można było stosować wobec Michała Anioła bez zastrzeżeń, z racji zacierania się w jego twórczości wyrazistych granic między malarstwem i rzeźbą, niemniej jednak pozostawała ona istotnym kontekstem wizyty w Sykstyń. Por K V, 490.

metaforyzuje afirmatywną przynależność do chrześcijańskiego świata. Z najwyższego punktu tego uniwersum, jakim jest kopuła budowli, widać właściwą, w opinii Kremera, panoramę Rzymu i nowożytnej kultury:

Tak ze szczytu najwznioślejszej świątyni chrześcijańskiej, panujesz okiem nad śródziemnymi wodami, co widziały i zrodzenie i tryumfy Romy i śpiewały psalmy pokutne konającej świata mistrzyni. [...] Rozłożyły się w ciszy świątynie, pałace, ulice, domy nowożytnej Romy – a znów sterczą samotnie, butnie zwaliska prawiekowych dziejowładców dawno przebrzmiały! A tak owe dwie olbrzymie połowy ludzkiej historii snują się przez duszę naszą – a **dusza jakby tracąc pamięć jednostki swojej, objęła w sobie w jednej chwili i przeszłość dawno zapadłą i przyszłość jeszcze nie poczętą** [K V, 495; podkr. U.K.].

Fragment ów wydaje się interesujący przede wszystkim jako zwieńczenie dynamicznie relacjonowanego wysiłku poznawczego, jaki towarzyszy zwiedzaniu. Szczególne emocjonalne napięcie rozpisywane jest na dwa układy opozycyjnych przeświadczeń. Pierwsza linia refleksji eksponuje przede wszystkim architektoniczną doskonałość budowli, zasadzającą się na „jawności” kompozycyjnych reguł, harmonii i proporcji szczegółów (K V, 487). Druga pokazuje trudność rozpoznania się w tej całości, która ludzi – zmiennymi w zależności od perspektywy oglądu – proporcjami. Kremer podkreśla konieczność powtarzalności podejmowanego wysiłku (K V, 486), dłuższego „zastanowienia” (K V, 487) i rozłożenie go w czasie:

Tak jest, trzeba refleksji, która dopiero zwolna i krok za krokiem pochwycić się może i rozpoznać w tych olbrzymich wymiarach! [K V, 488].

Wartość poznawcza, jaką jest zrozumienie pozbawione „niepokoju wewnętrznego” (K V, 488), osiągnana jest przez zintensyfikowanie doświadczenia czasu i przestrzeni – wydłużanie etapów zwiedzania, zmianę perspektywy pozwalającą zobaczyć świątynię z wysokości „ganku” oraz zwiększanie poznawczego dystansu (patrzenie z oddalenia i używanie „perspektywki” K V, 493). Oddalenie i za pośrednictwem widzenia poprzez użycie narzędzia optycznego stają się w relacji Kremera metodami łagodzącymi szok percepcyjny. Pozwalają one, jak wynika z zapisu pisarza, scalić skomplikowaną przestrzeń, a nawet zintegrować przeszłość i przyszłość, ale niosą ze sobą niebezpieczeństwo zapominania o sobie. Zdecydowanie intensyfikuje się ono podczas zwiedzania Sykstyń.

Oglądaniu *Stworzenia świata* i *Sądu ostatecznego* towarzyszą uczucia grozy (K V, 602) i niepokoju (K V, 609), a widz czuje się nagle owładnięty „demoniczną siłą” (K V, 609) przedstawienia. Jakość doznań, porównywalna tylko z energią „gromu z nieba” (K V, 605), skontrastowana została w relacji Kremera ze spokojem opisu najważniejszych elementów malowideł, uzupełnionych cytatem z *Biblii* czy trafnym porównaniem sztuki starożytnej i nowoczesnej. Jakkolwiek autor nazwał i wyakcentował gwałtowność emocji, to w jego wypowiedzi wybrzmiewa przede wszystkim spokój racjonalnego tłumaczenia. Szczególnie sugestywne okazują się uwagi na temat *Sybill* i *Proroków*. Widzi w nich pisarz świętą egzempli-

fikację „nastroju duchowego” (K V, 603), charakterystycznego dla nowoczesnego świata, którego wytworem jest natura ludzka „indywidualna a realistyczna” (K V, 604). Przyglądanie się namalowanym postaciom staje się więc okazją do porównania. Jego podstawą jest nie tylko wiarygodność wizerunków – wywołująca wrażenie spotkania „rzeczywistych, do ciebie podobnych ludzi” (K V, 605) – ale pokrewieństwo człowieczej kondycji. Konfrontacja przynosi jednak zaskoczenie:

Więc się te postacie z razu z tobą poufała, chwyając za twoją własną indywidualną ziemską naturę. Ale to **poufalenie się ich jest jakby sprawą genialnej zdrady!** Bo w rychle z tego realizmu, z tej niby ziemskości ludzkiej tych postaci, wykipi treść nadziemska, **zaplonie duch nadludzki, który cię wyrzuca z twojego ludzkiego stanowiska, a wtrąca w nieskończone bezdenie, nieznające granic** [K V, 605].

Doznania estetyczne, wspierane wiedzą o specyfice epoki i talentu twórczego Michała Anioła (V, 604), zostają więc upodrzędzone wobec doświadczenia o charakterze tożsamościowym, które znacząco koryguje wstępne ustalenia i nadzieje podróżnika. Alternatywą (czy ceną?) oferowanego przez Rzym – według „wstępnych” przeświadczeń Kremera – wywyższenia ludzkiego ducha jest bowiem wtrącenie w nieznanie¹⁶.

Wysiłki poznawcze towarzyszące zwiedzaniu wielokrotnie przekładane są przez Kremera na uwagi związane z koniecznymi zmianami perspektywy widzenia. Uwyraźnia się to szczególnie w refleksji na temat architektury Bazyliki Św. Piotra, a interesująco uzupełniane jest przy okazji wizyty w Sykstyń, gdzie autor zwraca uwagę na znaczenie odwrócenia reguł patrzenia. Spotkanie z dziełami sztuki to nie tylko oglądanie ich, ale też wytrzymywanie próby ich wzroku¹⁷. Do tej wymiany włączany jest odbiorca. Autor albo przenosi niejako na niego swoje wrażenia („Gdy wstąpisz na ów tak płaski dach kościoła Śgo Piotra stajesz w osłupieniu”; K V, 491), albo wpisuje w dyskurs rozprawy sugestię wizualizacji – „Kończąc moje rozprawy o wielkim Buonarottim, stawiam przed oczy czytelnika jeszcze jedno słynne w świecie jego dzieło” (K V, 611). Być może właśnie te swoiste przygody patrzenia – zmuszanego do niecodziennego wysiłku po to, by utorować drogę dla refleksji i zrozumienia – łączą dyskurs peregrynacyjny z rozprawą z dziedziny historii sztuki, która nie może się przecież obyć bez oglądania obiektu. Taka nie powinowactw, niezwykle, jak sądzę, ważnych dla tekstu Kremera, zostaje przez niego zerwana, poprzez uprzywilejowanie perspektywy estetyka. W zakończeniu swojej pracy pisze autor:

¹⁶ Taki efekt zwiedzania Sykstyń wzmocniony jest także uwagami poświęconymi *Sądowi ostatecznemu*: „te ruchy gwałtowne a niepokoję, tak zrazu uderzają, opadają widza, że umysł jego ścigany jakąś demoniczną siłą, przerzuca się od figury do figury, od grupy do grupy nie zdołając spocząć i nawrócić do siebie” (V, 609).

¹⁷ Pisarz zwraca uwagę na tę kwestię, zastanawiając się nad różnicą w sile wrażenia wywołanego przez malowidła i *Mojżesza*. Pisze: „Sybille i Prorocy spoglądają na ludzi z wysokości kaplicy, a Mojżesz ten siadłszy tylko nieco powyżej posadzki kościelnej, patrzy wprost na ciebie i oczynia postawą i wzrokiem” (V, 612).

Wszak sztuka i jej dzieje były przedmiotem tej wieloletniej pracy naszej, a tak wytrwałych mozołów i trudów.

Wszak i sztuka jest ową wiekiustą ideą – ową niebianką w dzielnicy naddoczesnych światłości zrodzoną, która z miłości dla ludzi śmiertelnych zstąpiła w smętne ziemskie doliny. Ona dzieląc się z nami niebiańską swoją naturą oddała się w zamian doczesności biedom i wzięła na siebie ciało widome i formy zmysłowe, a przepromieniła swoją istotą wszechjестestwa z materii zrodzone. Tak sztuka, niby pocieszenia Anioł, ciągle przypomina, że wśród nędzy doczesnej, wśród trudów i łez, **wśród krzywd i bied, a przemocy materii żyją i żyć będą bezśmiertne idee, choć niewidzialne dla oczu bielmem duchowym zaklętych** [K V, 726; podkr. U.K.].

Apoteoza tego, co „niewidzialne dla oczu” ma oczywiście swoje uzasadnienie w idealizmie Kremera. Można by ją jednak uznać, na co uwrażliwia *Podróż do Włoch*, także za alternatywę dla niepokojących efektów widzenia i próbę obłaskawiania wyzwań naoczności, które trudno ujednoznaczyć. „Metafizyczny przekład empirycznych spostrzeżeń”, które wyczytał w *Podróży do Włoch* Stanisław Brzozowski, zdaje się więc znacznie naruszać autonomiczność oryginału¹⁸.

3. „Nie dowierzam sam sobie”

Lektura *Podróży po Włoszech* Hipolita Taine'a przekonuje, że także i ta książka ustala nie tyle wzór, co dylemat podróży. Świetnie widać to w poprzedzającej pracę wybitnego krytyka przedmowie *Do M...* – Emila Marcelina Izzydora Planata¹⁹, rozpoczynającej się od słów:

Znasz-li coś nieprzyjemniejszego nad antrakty? [...] Podróż obfituje w nieskończoną ilość antraktów: są to godziny czeze, jak przy wspólnym stole gospodarczym, jak przy kładzeniu się do łóżka i przy wstawaniu, jak wyczekiwanie na stacjach, jak przerwa między dwiema odwiedzinami, jak chwile znużenia i oschłości. Pod ten czas życie wydaje się czarnym. Jeden tylko znam środek na to – wziąć ołówek i robić notatki [T I, 3].

Zauważmy specyfikę dokumentacyjnych deklaracji Taine'a. Zapiski powstają z potrzeby zagospodarowania międzyczasu, są przerwą w wędrowaniu i jednocześnie zapewniają ciągłość podróży, wypełniając tę czasową i, rzec by można, semantyczną lukę. Gdyby rozciągnąć tę metaforę akcji i antraktu na myślenie o kompozycji książki, to obejmowałaby ona opozycję między relacjonowaniem przebiegu trasy oraz towarzyszących jej wrażeń i te fragmenty, które autonomizują się w refleksję z dziedziny, jak określi to sam autor w tytule swojego następnego dzieła, „filozofii sztuki”²⁰. Ten dyskurs „filozoficzny”, będąc integralną

¹⁸ S. Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, s. 58.

¹⁹ Emil Marcelin Izzydor Planat (1829-1882) to francuski rysownik i pisarz, działający pod pseudonimem „Marcelin”.

²⁰ Fragmenty *Filozofii sztuki* (*Philosophie de l'art*) były publikowane w 1865 roku, dwutomowa całość dopiero w roku 1882.

częścią poetyki podróży w wariacie tainowskim, wykracza poniekąd poza formułę adekwatności wobec realnych faktów podróży. Jest nimi zainspirowany, przynależy do porządku podróżniczych doświadczeń, ale też staje się początkiem innego modelu wypowiedzi, który wykrystalizuje się w kolejnej pracy autora.

Interesujące wydaje się, że ta niejednorodność dyskursu jest efektem założonego przez pisarza projektu. Taine udziela wyrazistej wskazówki co do charakteru swojego tekstu:

Uważaj to za dziennik, któremu brak kartek, i, co więcej, **uważaj to za dziennik całkiem osobisty**. [...] **Niech niebo strzeże nas od prawodawców w rzeczy piękna, przyjemności i wzruszeń!** [...] to, czego doznam, zależeć będzie od tego, czym jestem [T I, 4; podkr. U.K.].

Znamienne, że ostateczny kształt formuły zapisu będzie efektem weryfikacji tych wstępnych tez. Zdając sobie sprawę ze zniekształcającej optyki „instrumentu”, jakim jest dusza czy umysł (Taine sam nie umie zdecydować się na któreś z pojęć, T I, 4) i próbując zminimalizować subiektywizm, włącza autor do swojej aktywności korygujące narzędzia poznawcze, które wszakże mogły sprzyjać nadawaniu sądom autora charakteru „prawodawczego”:

Taki instrument właśnie zabieram z sobą dziś do Włoch, oto kolor jego szkiele; licz się z tym zabarwieniem w opisach, które ono wytworzy. **Nie dowierzam sam sobie i zaopatrzylem się też i w inne szkła, by posługiwać się nimi przy sposobności; rzecz to możliwa, zaradza temu wykształcenie krytyczne i historyczne.** Przy namyśle, odczytaniu i przyzwyczajeniu udaje się wytworzyć stopniowo w sobie samym uczucia, które pierwotnie były nam obce; widzimy, że inny człowiek, w innym czasie, musiał czuć inaczej, niż my, wchodzimy w poglądy, a następnie w upodobania jego, przyjmujemy jego punkt widzenia, rozumiemy go i o ile rozumiemy go lepiej, o tyle wydajemy się sami sobie nieco mniej głupimi [T I, 4; podkr. U.K.]²¹.

Cóż znaczy ta korekta dla myślenia o regułach uczestnictwa w podróży i dla możliwości jej utrwalenia? Ujawnia, jak sędzę, lęk przed bezpośredniością wrażeń i w tym sensie oddala od doświadczenia uczestnictwa. Funduje ponadto zmianę sposobu widzenia siebie poprzez nakierowanie uwagi na innych oraz uwalnia od dominacji perspektywy teraźniejszej. Poszerzając horyzont refleksji, dystansuje wobec własnych przeżyć. „Widzę” ulega przekształceniu w „rozumiem”, ale też „opisuję” zastępowane jest przez „wydaję się sobie”. Właśnie ten mechanizm zastępowania różnicuje wewnętrznie dyskurs podróżniczy, a wędrowiec okazuje się przede wszystkim „profesorem estetyki”²². Specyfika perspektywy poznawczej

²¹ Ta korekta nie wyeliminowała jednak z dzieła Taine’a efektów pierwotnego nastawienia. Napoleon Hirszbard pisał nawet: „Nie popełni się przesady mówiąc, iż z *Podróży po Włoszech* można by wykroić kilkadziesiąt pejzażów i wydać w osobnej książce: byłaby to drukowana galeria, bardzo dziwna i bardzo znamienna. Uderzałaby ona niepospolitym realizmem – w sensie cudownej perspektywy i plastyki”. N. Hirszbard [Cezary Jellenta], *Genialny turysta*, „Kurier Warszawski” 1888, nr 239, s. 2.

²² Z. Węgierska, dz. cyt., s. 397, 400.

Taine'a znalazła świetne odzwierciedlenie w zarzutach recenzenckich Zofii Węgierskiej:

Trzeba być nadzwyczajnie zimnym sawantem, żeby się nie dać owładnąć syrenowemu wpływowi Italii. Pana Taine'a pracowitość trzeźwa, ani na chwilę tam nie opuściła, nie poddał się wcale leniwej kontemplacji świata Bożego. Stąd poszło, że w książce jego nie czujemy Italii²³.

Pojawia się tu trop podobny do tego, który można wyczytać z pracy Kremera – sugestia unieważniania Italii. Interpretacja Węgierskiej podpowiada jednak w tym przypadku inny jeszcze, poza metodologicznym, powód tego (pozornego przynajmniej) upodrzedniania walorów kulturowej przestrzeni wędrowni. Jest nim zbyt szybkie, niemalże nerwicowe tempo przemieszczania się, wskazujące wręcz na niemożność zaspokojenia głodu wrażeń. Z tego punktu widzenia filtr krytyka i historyka wydaje się ratunkową barierą zapobiegającą szokowi poznawczemu, w rozumieniu, o jakim mówi Benjamin przy okazji Baudelaire'a²⁴.

Z drugiej strony – i to kwestia podkreślana zdecydowanie częściej w odczytaniach prac Taine'a – bez bezpośrednich pożytków podróży nie byłoby prawdopodobnie możliwe wykrystalizowanie się słynnej metody Taine'a. Tłumacz *Podróży po Włoszech*, Antoni Sygietyński, zwracał na to uwagę w przedmowie do tego dzieła. *Podróż do Italii* wydaje się, w świetle jego ustaleń, wzmocnieniem doświadczeń, które Taine zdobywał podczas wcześniejszego, kuracyjnego wyjazdu w Pireneje²⁵ i staje się podstawą jego, jak pisze Sygietyński, „etnologii” czy „klimatologii sztuki”²⁶. Pozwala to na różnorzędne traktowanie w dziewiętnastowiecznej recepcji *Podróży po Włoszech* oraz prac późniejszych, zebranych w dwu tomach *Filozofii sztuki*, jako książek z dziedziny estetyki, inspirowanych podróżą²⁷. Ustalający się w autorskiej przedmowie do *Podróży po Włoszech* rytm

²³ Dz. cyt., s. 399.

²⁴ W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 73-76.

²⁵ *Podróż w Pireneje* (1855) była pierwszą wydaną książką Taine'a. Zob. P. Chmielowski, *Kilka słów o „Podróżach” Taine'a*, w: H. Taine, *Podróż w Pireneje*, przeł. J. A., Warszawa 1898. Antoni Sygietyński pisał o niej we wstępie do *Podróży po Włoszech*: „Podróż ta nie była zgoła bezowocną dla jego umysłu i to właśnie w zakresie filozofii. Już nie w książkach, lecz w obrazach i przejawach natury znajduje on potwierdzenie przeczuwanej dopiero teorii. Obserwując człowieka w zetknięciu bezpośrednim z jego otoczeniem naturalnym, widzi wraz potężne oddziaływanie wpływów fizycznych na istotę ludzką... I w ciągu dwu miesięcy, przebytych na wodach w Pirenejach, powstaje słynna *teoria środowiska*” – A. Sygietyński, *Hipolit Adolf Taine*, w: H. Taine, *Podróż po Włoszech*, s. XXII.

²⁶ A. Sygietyński, *Hipolit Adolf Taine*, s. XXVII.

²⁷ Zob. H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, przy współudziale M. Kabaty i E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, seria I, Wrocław 1980, s. 7-42. W badaniach dwudziestowiecznych znaczenie *Podróży po Włoszech* nie jest raczej eksponowane. Zob. S. Brzozowski, *Hipolit Taine jako estetyk i krytyk*, Warszawa 1902, s. 46, 60; S. Krzemiń-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 7-102; S. Morawski, *Problem wartości i kultury w estetyce Hipolita Taine'a*, „Studia Filozoficzne” 1962, nr 2, s. 3-25; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989, s. 78; T. Sobieraj, *Piękno scjentystów. Augusta Comte'a i Hipolita Taine'a filozofie sztuki*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego*, red. E. Nowicka i Z. Przychodniak, Poznań 2008, s. 102-111.

uczestnictwa i dystansu, rejestrowania wrażeń (potwierdzających znaczenie tego, co zobaczone) oraz szukania dla ich alternatywy wzmacniany jest w relacji inspirowanej pobyt w Rzymie.

Hipolit Taine jedzie do stolicy Włoch bez wygórowanych oczekiwań i rozpoznaje ją bez podziwu. Zdając sobie doskonale sprawę z niepospolitości tego miasta, nie ulega pokusie łatwych zachwyków, niekiedy zachowuje wręcz nadmierny dystans, ale obserwuje wnikliwie i z uwagą. Ten zakres skojarzeń z włoską kulturą, który Kremer obejmował metaforą muzeum, u Taine'a wpisany jest w sugestywny obraz pracowni artysty:

Jeszcze raz przyrównam Rzym do pracowni artysty, nie tego artysty wytwornisza, który, jak nasi, myśli o powodzeniu i popisuje się zawodem swoim, ale tego starego artysty, nieuczestnego, który w swoim czasie posiadał geniusz i dziś wadzi się z dostawcami swymi. [...] W tej chwili żyje on ze swoich szczątków, służy za *cicerone*, chowa do kieszeni napiwki i pogardza trochę bogaczami, od których dostaje talary. Jada lichy, ale pociesza się myślą o wystawach świetnych, w których uczestniczył i obiecuje sobie po cichu, niekiedy nawet głośno, że na przyszły rok powetuje to sobie [T I, 126].

W tym opisie upadku wielkich ideałów w Rzymie bardzo interesująca wydaje się figura *cicerone*, którym jest zdegradowany artysta. Podróżowanie po włoskiej stolicy ma w zamiarze Taine'a coś z kroczenia śladami tego bankruta, który uczy pocieszenia. Nadaje to wędrowcy ambiwalentny charakter, a na podejmowaną aktywność poznawczą kładzie cień braku alternatywny. Taine wyznaje:

Moim zdaniem, Rzym to tylko sklep z kramarszczyzną; co w nim robić, jeśli nie oddawać się badaniom sztuki, archeologii i historii? [T I, 121].

To poczucie bezwyjściowości nie odbiera na szczęście wartości jego studiom, a jemu samemu satysfakcji estetycznej, a przede wszystkim intelektualnej, wyklucza jednak „właściwą przyjemność” (T I, 19). W przedmowie do Marcelina Taine pisał, że „doznaje się więcej przyjemności wobec przedmiotów natury, niż wobec dzieł sztuki” (I, 4). Wartość tego, co mogła zaoferować podróżnikowi Italia, neutralizowana jest jednak jego przekonaniem, pojawiającym się przy okazji wyjazdu z Rzymu:

Wyjazd z Rzymu o piątej wieczorem: nie widziałem jeszcze tej części kampanii rzymskiej i nie będę oglądał jej nigdy dla własnej przyjemności. Zawsze to samo wrażenie: jest to cmentarz porzucony [T II, 1].

Przyjemność podróży zastępowana jest przez Taine'a nastawieniem poznawczym, definiowanym dwoma przeciwstawnymi opiniami: „Tu, gdy się nie jest krajowcem, trzeba studiować; nie ma innego środka” – „jestem zadowolony, że tu przybyłem, gdyż uczę się wielu rzeczy” (T I, 119).

We wstępne refleksje na temat Rzymu wpisane zostały, jak widać, wyraźne sygnały emocjonalnego dystansu, który pozwala widzieć kulturową przestrzeń

jako rejon wielu jakościowo różnych możliwości. Autorowi daje natomiast szansę na spokojne przekładanie wrażeń na refleksję. Jakkolwiek Taine deklaruje, że to wrażenia są podstawowym kryterium doboru kwestii, o których będzie mowa – czym tłumaczy selektywność opisów i podejmowanych wątków – to raczej uniknie skoncentrowania na nich uwagi. Ten aspekt podróży, choć wyraźnie zaznaczony – głównie poprzez wpisywanie w świetne opisy natury sygnałów autorskiej aprobaty – zostanie zdecydowanie upodrzędzony wobec innych jej pozytywów. Taine od pierwszych stron swojej książki nie pozostawia wątpliwości, że przyjemność podróżowania musi zejść na plan dalszy wobec badawczych zadań²⁸.

4. „...przykład naszego nieszczęścia”

Jako reprezentatywny przykład rozwiązywania przez Taine'a zadania podróży wybieram, jak w przypadku Kremera, ten jej etap, którym jest wizyta w Sykstyń. Tytuł tej części pracy Taine'a – *Sykstyna wiek szesnasty* – wyznacza jej podwójny horyzont problemowy. Wizyta w słynnej kaplicy to przede wszystkim okazja do zrozumienia i wyjaśnienia specyfiki kulturowej renesansowych Włoch. Dokonuje tego krytyk oczywiście zgodnie ze swoją metodą badania sztuki ze względu na miejsce, moment dziejowy i rasę. Zwłaszcza drugie z wymienionych kryteriów okazało się tu szczególnie przydatne.

Warto odnotować, że – inaczej niż u Kremera – uwagi dotyczące Sykstyń odseparowane są w tekście od relacji na temat Bazyliki Św. Piotra, co wywołuje wrażenie ich autonomiczności i częściowego wyłączenia z porządku zwiedzania. Sposób prezentowania budowli zdecydowanie zapowiada jednak reguły refleksji, która towarzyszyć będzie wizycie w znanej kaplicy. W dokonanej przez Taine'a prezentacji świątynia zostaje zdesakralizowana, a jej wartość architektoniczna zamyka się w określeniach – „okazałość i teatralność” (T I, 20), przecząca prostocie i jasności „kombinacja” (T I, 21), „wystawa [...] wspaniała i wielka” (T I, 21) – które nie mają u Taine'a pozytywnych konotacji. Mają natomiast uzasadnienie:

Ludzie, którzy zbudowali Świętego Piotra, byli poganami, obawiającymi się potępienia i nic więcej. To, co stanowi wzniosłość religii [...] wszystkie te uczucia były im obce [T I, 21].

Sąd ten jest niewątpliwie ważnym kontekstem refleksji o Sykstyń.

Uwagi Taine'a mają specyficzną logikę, którą można by widzieć jako efekt odwrócenia proporcji. Autor nie rozpoczyna bowiem od relacjonowania sytuacji zwiedzania, lecz nadaje swoim wywodom charakter rozprawki na temat obyczajowości szesnastowiecznych Włoch, nie zainspirowanej nawet wizytą, lecz zasły-

²⁸ „Jakżeby tu było dobrze nic nie robić, zastanawiać się nad wewnętrznymi uczuciami swymi! Lecz trzeba by mieć duszę wciąż wesołą, lub przynajmniej wciąż zdrową” (T I, 128).

szanym kiedyś porównaniem *Sądu ostatecznego* Michała Anioła i Anglika Jana Martina. Zainteresowania estetyczne i poglądy na temat kulturowych uwarunkowań sztuki zdecydowanie unieważniają na poziomie dyskursu doświadczenie podróży. Pozostaje ono jednak podstawowym kryterium sprawdzalności autorских ustaleń, co doskonale ujawnia się w drugiej części omawianego fragmentu *Podróży po Włoszech*.

Kod problemowy, w którym zapisana została prezentacja szesnastowiecznej obyczajowości, ustala Taine wokół zjawiska, które można by określić jako kulturę widowisk. Promując tezę, by badając sztukę przypatrywać się przede wszystkim „duszy publiczności” (T I, 210), wskazuje autor czynniki kształtujące zachowania, system wartości i gusty ówczesnych Włochów. Odwołując się do różnych przykładów i wspierając się autorytetem Celliniego czy Vasariego, przekonuje, że wyobraźnia człowieka renesansu podporządkowana została trzem uczuciom: rozkoszy, gniewu i obawy. Kult sprawnych mięśni, akceptacja „prawa naturalnego wojny” i „wściekłość *vendetty*” (T I, 214) sprzyjają eksponowaniu i podziwianiu cielesności, która staje się potem podstawowym konkretem plastycznego przedstawienia. Ten rys kultury włoskiej równoważony jest hedonistyczną potrzebą rozrywki i uczestnictwa w niej. Forma widowiska – walki, festynu, pochodu, maskarady – scala te przeciwstawne emocje i zapotrzebowania. Jest ona adekwatna wobec ówczesnych wzorców osobowych, bo pozwala eksponować to, co wówczas w naturze ludzkiej podziwiane:

Zawsze w społeczeństwie jest osobistość panująca, która odtwarza się i **przygląda się sobie w sztukach**. [...] W wieku szesnastym we Włoszech jest nią człowiek zdrów, dobrze zbudowany, okazale odziany, energiczny i pochopny ku pięknym postawom [T I, 226; podkr. U.K.].

Dominacja takiego modelu postaw i zachowań uprzywilejowuje typ percepcji, który oparty jest przede wszystkim na zmyśle wzroku – „ostatecznie jednak bawi ich tylko to, co zajmuje oczy i ciało” (T I, 227). Skutkiem tego jest szczególna wrażliwość na kształty i barwy (T I, 217, 223, 227). Owe „obyczaje malownicze” (T I, 224) przesądzają o tym, że „człowiek daje się brać na wzrok” (T I, 220)²⁹. Wielkie szesnastowieczne malarstwo jest odpowiedzią na tę ludzką dyspozycję.

Zgodnie z logiką tych rozpoznań Taine odczytuje freski w Kaplicy Sykstyńskiej, ale swoje rozważania uzupełnia sądami o naturze wybitnych artystów:

Co wyniosło ich na tę wyżynę, to dusza ich, dusza boga strąconego, przelała, dźwigniona wysiłkiem niepohamowanym ku światu niewspółmiernemu z naszym, wciąż bojująca i cierpiąca, wciąż

²⁹ Warto odnotować, że wyłania się z tych rozpoznań bardzo interesująca refleksja antropologiczna. Taine twierdzi mianowicie, że „człowiek ówczesny jest w stanie przejściowym” (T I, 225), łączy szorstkość z kulturą i wybiera raczej uczestnictwo w widowisku niż „osobliwości obserwacji, rozmowy i analizy” (T I, 219), które zarezerwowane są tylko dla salonowców. Zdaniem Taine’a „to, co nazywamy przyzwoitością duchową jest wynikiem reformy” (T I, 218).

w pracy i w burzy, a która, nie zdolna nasycić się ni zwalić, oddaje się osamiała sporządzaniu wobec ludzi olbrzymów równie rozkiełzanych, równie silnych, równie boleśnie wzniostych, jak i jej nienasycone pożądanie.

Tym rysem Michał-Anioł jest nowoczesny i dlatego to może dziś rozumiemy go bez wysiłku [T I, 227-228].

Uwagi podróżnika/krytyka uwzględniają oba aspekty zagadnienia – wiedzę o przekładalności obyczaju i oczekiwań społecznych na kształt przedstawienia oraz przekonanie o wyrastającej ponad nie sile geniuszu Michała Anioła. To rozmach artystyczny decyduje, że „widz jest wstrząśnięty wszystkimi naraz częściami widowiska” (T I, 234), choć samo myślenie w kategoriach widowiska zakorzenione jest w powszednim szesnastowiecznym guście. W rozpoznaniach Taine'a silnie uwyrażniają się sygnały utożsamienia z artystą i jego postaciami. Refleksje na temat osobowości malarza i wizerunków jego bohaterów szkicowo zarysowują model nowoczesnej antropologii. „Nowoczesność” ma dla Taine'a rodowód grecki, inaczej niż dla Kremera, który zdecydowanie nadawał jej sygnaturę chrześcijańską. Oglądając „osobistości nadludzkie równie nieszczęśliwe, jak i my” (T I, 232), Taine świetnie odtwarza napięcie między realistycznie przedstawionym konkretem cielesności a niedającym się dookreślić i zdyskursywizować nadmiarem energii sugerującym przekraczanie materialnych ograniczeń, ale nie otwiera perspektywy transcendencji³⁰. W sykstyńskim etapie wędrówki, tak jak u Kremera, najważniejsze okazują się dla Taine'a pytania o człowieka. Odpowiedzi sugerowane przez obu autorów zdecydowanie się jednak różnią. Taine wyczytuje z fresków *Stworzenia* wizję człowieczeństwa niepodporządkowanego świadomości, można by rzec – niekartezjańskiego. Reguły zapisu świetnie odzwierciedlają uwalnianie takiej konstatacji z dziewiętnastowiecznych przyzwyczajęń. Najpierw pojawia się ona w wersji opartej na negacji, a potem zostaje powtórzona:

[...] ciało żyje samo przez się i **nie jest podporządkowane głowie**. [...] Głowa to jedna z cząstek tylko i stoi się nieruchomie, w podziwie ud, podtrzymujących kadłuby takie, ramion niepowściągniętych, które owładną ziemią wrogą [T I, 235; podkr. U.K.].

Znamienne, że mimo analitycznego chłodu zapisu, konkretyzowaniu się takiego obrazu człowieczeństwa towarzyszą doznania wstrząsowe:

A ciało to wyraża uniesienie, dumę, zuchwalstwo, rozpacz, cierpkość namiętności rozpasanej lub woli bohaterskiej, tak, że widz jest wstrząśnięty wrażeniami możliwie najsilniejszymi. Energia moralna wydziela się z każdego szczegółu fizycznego i my cielesnie od jednego wstrząśnienia odczuwamy pośredni skutek jej [T I, 234].

³⁰ W innym miejscu mówi autor o ludziach renesansu, że mimo znaków krzyża i pacierzy „w gruncie rzeczy są to poganie, prawdziwi barbarzyńcy i jedyny głos, który w nich mówi to głos ciała wzruszonego, nerwów drgających, członków wyprężonych i mózgu nazbyt pełnego, w którym huczy rój kształtów i barw” (T I, 17).

W zrekonstruowanym przez Taine'a wizerunku człowieka spotyka się ta niepokojąca siła „energii moralnej”, której źródłem jest nieogarniony bezmiar możliwości skumulowanych w ludzkim wnętrzu ze stabilnością, jaką daje „rusztowanie ludzkie z obsadą belek wewnętrznych” (T I, 235), a opanowywanie ziemi (a więc wypełnianie ludzkiego losu) jest możliwe dzięki sugerowanemu prymatowi doświadczenia cielesnego nad wysiłkiem świadomości³¹.

Przetransponowany w refleksję antropologiczną trud poznawczy włożony w zwiedzanie zdecydowanie podporządkowany jest w zapisie Taine'a „ziemskiej” perspektywie. Tak by to można ująć, biorąc pod uwagę opis oglądania fresków i jego efekt. Inaczej niż Kremer, który eksponował sytuację widzenia z góry, Taine pisze: „Leży się na starym dywanie, pokrywającym posadzkę i patrzy się” (T I, 233). Tak samo jednak, jak u Kremera, eksponowana jest tu ponadto kwestia konieczności zmieniania perspektyw widzenia. Bez trudu bowiem, jak przekonuje Taine, można poddać się wpływowi malowidła, ale „trudna wytłumaczyć sobie potęgę jego” (T I, 234). Rozumienie możliwe jest pod warunkiem, że

odejdzie się w bok, wypocznie się w stanie takiej odległości, aby odczuwać tylko przeddźwięk [...] da się myśli możliwość zastąpienia czucia [T I, 234].

Taine dokumentuje interesujący proces zastępowania bezpośrednio doznań regułami namysłu, osiąganymi dzięki wysiłkowi ciała. Ruch ciała, wbrew temu, o czym się przekonał autor oglądając freski, służy u niego aktywności głowy i jest jej podporządkowany³². Można by w tym widzieć mechanizm odwracania efektów zwiedzania, obrony przed ich nieprzewidywalnością. Taine zdawał sobie jednak sprawę z kosztów takiej sytuacji poznawczej. Przenikliwie uchwycił ten niepokój Taine'a Napoleon Hirszbant w swojej recenzji *Podróży po Włoszech*, zestawiając obok siebie dwa fragmenty wypowiedzi krytyka:

Człowiek stał się specjalnym, a specjalność zacieśnia. Dlatego to, widać jak dziś obniżają się dzieła, wymagające naturalnego objęcia i żywego poczucia całości, a mianowicie sztuka, religia, poezja. [...] **Ja sam, pisząc to, coś pokazuję, jeżeli nie przykład naszego nieszczęścia?** Podróżować, jako krytyk, z oczami wciąż zwróconymi na historię, analizować, rozmawiać, wyróżniać, zamiast żyć wesoło i snuć pomysły z fantazji, czymże jest, jeśli nie manią literata i nawykniem anatomisty?³³

Znak zapytania wyduje się tu bardzo znaczący.

³¹ Współbrzmi to, jak myślę, dobrze z uwagami zamieszczonymi przez Taine'a już w przedmowie, w której czytamy, że dzieła sztuki są „jedynymi, które przez swą wypukłość namacalną pokazują potomności ciało żywe i całą osobę ludzką” (T I, 4).

³² J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, w: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 338, 341.

³³ Cyt. za: N. Hirszbant [Cezary Jellenta], dz. cyt., s. 2. Zob. też: F. Faleński, *Sztuka dawna w zestawieniu z nowożytną* (z „*Podróży do Włoch*” Henryka Taine'a), „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1867, t. I, s. 64-65.

5. Podróż – zakresy możliwości

Podjęmowane przez Kremera i Taine'a rozmaite próby zracjonalizowania podróży potwierdzają, że jest ona doświadczeniem problematycznym czy kłopotliwym, a wysiłek zdyskursywizowania jej niesie ze sobą niebezpieczeństwo konfliktu potwierżeń i wykluczeń jej wartości. Jest to niewątpliwie świadectwo tego, że podróż intensyfikowała dylematy poznawcze, które dynamizowały proces przemian mentalnych i estetycznych w drugiej połowie XIX wieku. Jak twierdzi Martin Jay,

idealiści i materialści nie byli w stanie docenić priorytetu żywego działania przed kontemplacyjnym rozumowaniem opartym na wątpliwej apoteozie wzroku³⁴.

Podróż włoska była wytworem i objawem obarczonej tym ograniczeniem kultury, a jednocześnie dostarczała szczególnie dużo okazji do pytań o wzorce tożsamościowe nowoczesności, co nadawało jej rangę cywilizacyjnego wyzwania, któremu trudno było – jak potwierdzają prace Kremera i Taine'a – sprostać. Wzmacniając – jak każda podróż – opresyjność „kinematograficznej pułapki”³⁵, bardziej niż inne wyprawy, multiplikowała tropy rzeczywistości przynależące do różnych jej porządków (teraźniejszość-przeszłość, natura-kultura, życie-sztuka) i uwyrażniała różnicę między uczestnictwem w świecie a tworzeniem jego obrazu, którą przenikliwie zdiagnozował Georg Simmel:

Całkiem nowy obraz powstanie jednak, gdy proces życiowy ujmemy jako proces świadomy, duchowy. [...] Życie nie jest już po prostu wplecione w bieg świata, ale, posłuszne wewnętrznym impulsom i prawom, ze świata, który stał się przedstawieniem, wykrawa kawałki nazywając je przedmiotami, łączy to, co od siebie odległe, rozdziela to, co bliskie, stawia zmienne znaki wartości, interpretuje czysty tok zdarzeń według idei. Krótko mówiąc, gdy życie osiąga stopień uduchowienia, wytwarza formy, które nadają kształt danej materii, i buduje sobie – w miarę trwania procesu życiowego – świat duchowych treści³⁶.

Przyspieszone tempo wytwarzania znaczeń – będące efektem kumulowania w podróżniczym fragmencie biografii efektów konfrontacji z różnymi etapami ludzkiego doświadczenia i regułami jego przedstawiania – zaburzało niewątpliwie proces poszukiwania „kształtu” dla, zależnej od niego, własnej aktywności poznawczej.

Niewygody włoskiej podróży, ujawniające się w odmiennych autorskich wariantach, wyostrzają się ponadto w skutek komplikowania się zależności przed-

³⁴ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Prześmiński, w: *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, s. 324.

³⁵ Dz. cyt., s. 325.

³⁶ G. Simmel, *Fragmentaryczny charakter życia*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 320, 321.

stawione/przedstawienie/reprezentacja³⁷. Przedstawienie jako „forma organizacji doświadczenia”³⁸ ogarnia tu bowiem przeżycia zwiedzającego, wyróżnione w akcie jego percepcji fragmenty rzeczywistości, a przede wszystkim obiekty sztuki, które są już podwójnie dookreślone jako objawy czyjejś aktywności twórczej (jest to więc przypadek przedstawiania przedstawionego w jakimś przedstawieniu). Zespół zagadnień, który określałam jako dylemat podróży można by, jak sądzę, sytuować w kręgu zdefiniowanej przez Ryszarda Nycza „retoryki obecności identyfikującej się z dążeniem do zniesienia realności”³⁹, biorąc – rzecz jasna – pod uwagę problematyczność literackości zapisu podróżniczego.

Widoczne w książkach Kremera i Taine’a sygnały trudności w ujednoznacznianiu skutków peregrynacji pozwalają także myśleć o rozmaitych aspektach podróży w kontekście definiowanej przez Zygmunta Baumana kategorii „nieodcydowalności”. Autor *Wieloznaczności nowoczesnej* pisze:

Wszystkie zjawiska nieodcydowalne są w podobny sposób *ani/ani*; co znaczy tyle, że buntują się przeciw traktowaniu ich w kategoriach *albo/albo*. Ich niedookreślenie jest ich siłą: ponieważ są niczym, mogą być wszystkim. Zadają kres porządkującej mocy opozycji. [...] Nieodcydowalność brutalnie obnaża sztuczność, wątpliść, zakłamanie najbardziej istotnych rozróżnień. Otwiera ona wrota temu, co winno pozostać na zewnątrz, i burzy spokój ładu powiemem chaosu⁴⁰.

Trudno by oczywiście, w obu wypadkach, o przykłady takich kwestii, których niedookreśloność miałyby postać tak radykalną, by zamykać ją formułą „wszystko”/„nic”. Niemniej jednak dokumentowany w obu dziełach rytm alternatywnych decyzji, zmienność perspektyw percepcyjnych, niejednoznaczność efektów poznawczych tworzy wielopoziomą konfigurację problemową, która – weryfikując logikę dylematu – uwrażliwia na „nieodcydowalne”.

The dilemma of travel – Józef Kremer’s *A Journey to Italy* and Hippolyte Taine’s *A Tour of Italy*

S u m m a r y

Two important nineteenth-century books whose subject is a trip to Italy are the subject matter of this article. They are considered to be a model of how travelling was perceived at that time both as a real experience and as its record. But the analysis of various author’s textual strategies enables to observe the difficulty in finding homogeneous travel narrative. “The dilemma of travel” is a metaphor of modern man’s confrontation with cultural past.

³⁷ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 330.

³⁸ Ibidem, s. 330.

³⁹ Ibidem, s. 331.

⁴⁰ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, przekł. przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995, s. 83.