

Ireneusz Gielata

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski

e-mail: ireneusz1@poczta.onet.pl

ORCID: 0000-0002-1097-9107

## Oko podróżnika – epizod wenecki *Podróży po Włoszech* Hipolita Taine'a

### 1.

Być może każdy, kto wyrusza w podróż, najpierw przebywa w „sanktuarium imion”. Tak widział to, rojąc o podróżach do Parmy czy Florencji, narrator powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*: „to, do czego dążyła moja wyobraźnia i co moje zmysły odczuwały na razie niepełno i bez przyjemności, to zamknąłem w sanktuarium imion; jak ja skupiłem w nich swoje marzenie, tak one teraz magnesowały moje tęsknoty”<sup>1</sup>. Nieprzypadkowo Elżbieta Rybicka uzna Marcela Prousta za prawodawcę toponimiki literackiej:

Proustowskie ewokacje Florencji czy Parmy, wywiedzione z nazwy własnej, tworzą bowiem geografie imaginacyjną tych miejsc, dzięki której można uchwycić interakcję pomiędzy *poiesis* i wyobraźnią przefiltrowaną przez kulturowe imaginarium a realnymi miejscami<sup>2</sup>.

Imię własne to swoisty magnes, który sprawia, że człowiek żyje w stanie tęsknoty za tym, co jeszcze nie nadeszło, za przyszłością nienaznaczoną

---

<sup>1</sup> M. Proust, *W stronę Swanna. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2013, s. 439.

<sup>2</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 200.

poczuciem straty i otwartą na niczym niezmaconą możliwość. To pragnienie, zogniskowane wokół konkretnego miejsca znanego jedynie z nazwy, stymuluje pracę wyobraźni, która przeobraża imiona miast w wymagowane obrazy uobecniające to, co nieobecne. Nazwa własna – powiada dalej Proustowski narrator – wytwarza „realną atmosferę”; to właśnie w niej „zanurza się” podmiot tęskniący za podróżą, który, nie widząc tego, co znajduje się wokół niego, zaznaje „życia nieprzeżytego jeszcze, życia nietkniętego i czystego”<sup>3</sup>. Magnetyczny czar toponimów wywołuje uczucie tęsknoty skierowanej na przyszłość, a emocjonalna siła tego uczucia tkwi w tym, że rodzi ona obrazy „miast nadprzyrodzonych”, które zaspakajają „żądze oglądania i dotykania organami zmysłów czegoś wypracowanego marzeniem, niepochwytne dla zmysłów”<sup>4</sup>. Dlatego nazwy własne Proust uzna za „fantazyjnych rysowników”:

Bez wątpienia nazwiska, nazwy to są fantazyjni rysownicy kreślący nam szkice ludzi i krajów tak mało podobne, że często jesteśmy zdumieni, kiedy ujrzymy przed sobą zamiast świata wyrojonego świat widzialny (który zresztą nie jest światem rzeczywistym, bo zmysły nasze posiadają nie o wiele więcej daru chwytania podobieństw niż wyobraźnia, tak iż rysunki możliwe zbliżone do rzeczywistości są co najmniej równie odmienne od widzialnego świata, ile ten był odległy od świata urojonego)<sup>5</sup>.

Istota podróżowania zasadza się więc niejako na podwójnym geście – otwarcia nazwy własnej, a zarazem wykroczenia poza nią i wszelkie jej ewokacyjne przedstawienia, zrodzone z mocy tęsknoty za tym, co ma dopiero nadejść w czasie przemierzania konkretnego terytorium. „Z chwilą gdy się tam znalazł – mówi Proustowski narrator o momencie wkroczenia w miejską przestrzeń – to było tak, jak gdybym był otworzył imię, które trzeba było trzymać hermetycznie zamknięte”<sup>6</sup>. Dlaczego? Gest zerwania przez podróżnika pieczęci imienia nieuchronnie wiąże się z „wypędzeniem wszystkich obrazów żyjących tam dotąd”<sup>7</sup>. Oznacza więc zatrąę, choć nigdy zupełną,

---

<sup>3</sup> Zob. M. Proust, *W stronę Swanna*, s. 440. Ten stan widzącego niewidzenia najlepiej oddają słowa: „Oto co – mimo iż będąc w Paryżu – widziałem, nie zaś to, co było dokoła mnie. Nawet z punktu widzenia prostego realizmu upragnione przez nas krainy zajmują w każdej chwili w naszym prawdziwym życiu o wiele więcej miejsca niż kraj, gdzie znajdujemy się istotnie” [tamże, s. 440].

<sup>4</sup> Tamże, s. 339–441.

<sup>5</sup> M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2014, s. 134–135.

<sup>6</sup> Tamże, s. 256.

<sup>7</sup> Tamże.

obrazów powstałych z uczucia tęsknoty. Konkretna rzeczywistość wdziera się do tego, co zawierały w sobie „sylaby imion”, zabarwiając czyste pragnienie życia pośród miejsc znanych dotychczas jedynie z nazw własnych nowymi emocjami, rozpiętymi na całej szerokości skali uczuć: od euforii i radosnego uniesienia do smutku lub przygnębienia, a nierzadko też do dojmującego rozczarowania. Właśnie tak objawia się uchwycona przez Prousta emocjonalna sprawczość sfery *geo*.

## 2.

Nieco inaczej na ową rzecz zapatrywał się Johann Wolfgang Goethe. Podobnie jak Proust, również on zwrócił uwagę na istnienie związku podróźowania z toponimami. Nie bez znaczenia jest to, że porusza tę kwestię w chwili, gdy przybywa do Wenecji, miasta wyjątkowo obrosłego w słowa, które, jak zaznacza dziś Marek Bieńczyk, wytworzyły nad jej fizycznym siedliskiem „ponad-Wenecję, nadmiasto”<sup>8</sup>:

Widocznie było mi pisane w księdze przeznaczenia, że dwudziestego ósmego września 1786 roku, wieczorem, o piątej naszego czasu, zobaczę po raz pierwszy Wenecję, wpływając na laguny z Brenty, i natychmiast potem wkroczę do owego pięknego miasta-wyspy, by odwiedzić tę republikę bobrów. Tak oto, Bogu dzięki, Wenecja przestała być dla mnie czczym słowem, pustą nazwą, a to właśnie mnie, śmiertelnego wroga słów bez pokrycia, często dręczyło<sup>9</sup>.

Moment wkroczenia do Wenecji otwiera możliwość wypełnienia obrazami czegoś, co do tej pory pozostawało jedynie „czczym słowem”. Fizyczność miejsca, znanego dotychczas wyłącznie z nazwy własnej, pozwala za-

---

<sup>8</sup> Taka formuła pojawia się w jego eseju, który rozpoczyna się od konstatacji, że „melancholijne miasto jest kliszą”, o czym zdaje się świadczyć przede wszystkim Wenecja, to „najbardziej melancholijne w dziejach kultury miasto [...]. Znamy je z wypisów, z tekstów, które zdążyły wytworzyć ponad-Wenecję, nadmiasto – melancholijny destylat, likier zmierzchu. W tłumie cytatów (i w tłumie turystów) wenecka melancholia zamienia się w przezroczysty obiekt, który muskamy ledwie nie wiadomo własną czy niewłasną myślą; jest ona bardziej zadany tematem dla melancholijnego ćwiczenia niż samorzutnym siedliskiem smętku” [M. Bieńczyk, *Nie dla manie sznur samochodów*, w: tegoż, *Książka twarzy*, Warszawa 2012, s. 83–84]. Już sam Goethe ma świadomość istnienia tekstowej „ponad-Wenecji”: „Tyleż już o Wenecji mówiono i pisano – zapisuje w *Podróży włoskiej* – że oszczędzę sobie rozwlekłych opisów. Ograniczę się do pierwszych wrażeń” [J.W. Goethe, *Podróż włoska*, przekład, przypisy i posłowie H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 60].

<sup>9</sup> J.W. Goethe, *Podróż włoska*, s. 57.

stąpić słowną pustką zmysłową naocznością. Dla Goethego podróż nie oznacza więc wypierania przez rzeczywistość narosłych wokół imion, zrodzonych z imaginacji obrazów. Wręcz przeciwnie, krajobraz wenecki, zresztą jak i każdy inny, poprzez swoją namacalną materialność ukonkretnia nazwy, niejako wypełniając je realnymi kształtami. Goethe, „śmiertelny wróg słów bez pokrycia”, organizuje więc swoje widzenie tak, aby ukierunkować spojrzenie na rzeczy, uwalniając własne oko – na ile się to tylko udaje – od pośrednictwa uczuć i tego wszystkiego, co wyobraźni podsuwa Proustowskie „sanktuarium słów”. „Dlatego też – zapisuje w dzienniku z włoskich wędrówek – zawsze staram się patrzeć na krajobraz okiem geologa i kartografa, trzymając w ryzach wyobraźnię i uczucia, zachowując spojrzenia jasne i wolne od uprzedzeń”<sup>10</sup>. A zarazem wie doskonale, że nigdy w pełni nie uda mu się uwolnić własnego oka od niezapśredniczonego oglądu, oczyszczonego z emocji czy z kulturowych lub osobistych wyobrażeń. Tę prawdę, która wprawia go w chwilowe zdumienie, ujawnia przed nim malarstwo Paola Veronesa:

Od dawna zwykłem patrzeć na świat oczami tego malarza, którego obrazy mam na świeżo w pamięci, i oto ta właściwość mojej natury naprowadziła mnie na osobliwą myśl: nie ulega wątpliwości, że oko kształci się na przedmiotach, które ogląda się od młodości, nic więc dziwnego, że malarz wenecki widzi wszystko w jaśniejszych kolorach niż inni ludzie. My, skazani na brudne błoto lub kurz, na ziemię, która gasi wszelki blask, zamknięci w ciasnych murach, nie jesteśmy w stanie wykształcić w sobie takiego radosnego widzenia świata<sup>11</sup>.

Oko podróżnika, które w zamiarze miało stać się bezstronnym okiem geologa i kartografa, w istocie jest (i na zawsze pozostanie) okiem uwikłanym w indywidualany *bios* i to taki, który w sposób zasadniczy określa sprawczość miejsca<sup>12</sup>. Wenecjanin postrzega rzeczywistość inaczej niż poeta, jego oko przesyca radość widzenia, bo żyje pośród rozchodzącego się zewsząd blasku. Natomiast spojrzenie człowieka Północy kształtuje rozmokła i brudna ziemia, która wszystko zaciemnia, tłumiąc przede wszystkim dopływ świetlistości. A więc przestrzeń życia wytycza ramy spojrzenia. „Osobliwa myśl”,

<sup>10</sup> Tamże, s. 108.

<sup>11</sup> Tamże, s. 77.

<sup>12</sup> To spostrzeżenie Goethego wpisuje się w obszar zagadnień, które Elżbieta Rybicka określiła za pomocą operacyjnego pojęcia „auto/bio/geo/grafii”; w tym ujęciu „kluczową kwestią nie będzie jednak pytanie o samo »gdzie«, a więc zaznaczanie miejsc na trajektorii życia, ale o pytanie o to, co zmienia w myśleniu o autobiografii lub biografii wprowadzenie współczynnika geograficznego” [E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 286].

która naszła poetę w weneckiej galerii, podpowiada mu, że w przeważającej części są to ramy określone przez emocje. Albowiem miejsce rodzinne stygmatyzuje oko, ogranicza uczuciowy ogląd, zamyka spojrzenie w nieprzekraczalnych perspektywach, a to prowadzi poetę do wniosku, że wszyscy ci, którzy przez urodzenie zostali „skazani na brudne błoto lub kurz”, nie potrafią „wykształcić w sobie radosnego widzenia”. „Cudowne” obrazy Paola Veronesa, oparte na „pomysłowym rozkładzie światła, cieni i kolorów lokalnych”<sup>13</sup>, pozwoliły Goethemu zrozumieć, że miejsce objawia swą moc również poprzez to, że więzi spojrzenie.

### 3.

Goethe ujrzał obraz, który zrodził w nim „osobliwą myśl” o związku oka z geograficznym *bios* jednostkowego życia w 1786 roku, dokładnie siedemdziesiąt osiem lat później, w kwietniu 1864 roku, Hipolit Taine stanął przed dziełem Paola Veronesa – *Triumfem Wenecji*:

Staje się i zamyka się oczy, potem, po upływie kwadransa, wybiera się; dziś widziałem dobrze jeden tylko obraz: *Triumf Wenecji* Veronesa. Ten, to nie tylko uczta, ale nadto i biesiada dla oczu. Po środku wielkiej budowli z balkonów i kolumn pokrętnych, jasnowłosa Wenecja siedzi na tronie, kwitnąca pięknnością, z tą płcią świeżą, różową, właściwą dziewczynom klimatu wilgotnego, a jej suknia jedwabna rozpościera się pod opończą jedwabną. Dokoła niej krąg młodych kobiet, przechylających się z uśmiechem rozkosznym, a jednak dumnym, z dziwnym powabem weneckim [...] ciała ich żywe, plecy, ramiona, nasiąkają światłem, lub pływają w półcieniu, i miękka kolistość nagości wtóruje uciechę spokojnej postaw ich i twarzy [II, s. 256–257]<sup>14</sup>.

Nietrudno odnaleźć w ekfrazie Taine'a tropy toponomastyczne<sup>15</sup>. Widzimy, że na weneckość malarskiego przedstawienia, poza samym jego tytułem, wskazują dwa użyte przez pisarza sformułowania: jedno dotyczy uśmiechu młodych kobiet, którego rozkosz przenika duma zaprawiona „dziwnym

<sup>13</sup> Zob. J.W. Goethe, *Podróż włoska*, s. 77.

<sup>14</sup> Wszystkie cytaty z Taine'a podaję za wydaniem H. Taine, *Podróż po Włoszech*, t. 1: *Neapol i Rzym*, t. 2: *Florencja i Wenecja*, przeł. i przedmowa A. Sygietyński, Warszawa 1908; częściowo cytaty zmieniłem, dostosowując przekład do zasad dzisiejszej pisowni i fleksji.

<sup>15</sup> Odwołuję się do ustaleń Elżbiety Rybickiej; tropy toponomastyczne – jak dowodzi – pozwalają „uchwycić podwójną rolę” toponimów literackich: „Autentyczne nazwy własne w literaturze funkcjonują bowiem jako tropy toponomastyczne, mają charakter językowy, stanowią integralną część wypowiedzi, współtworzą jej semantykę, a zarazem tę integralność naruszają, odsyłając do zewnętrznego pola odniesienia” [E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 191–192].

powabem weneckim”, a drugie: samej alegorii miasta, tj. „kwitnącej pięknnością” Wenecji o znamionach „dziewcząt z klimatu wilgotnego”. W odmalowanych na obrazie postaciach Taine doszukał się więc odbicia charakterystycznych dla tego miejsca właściwości fizycznych i emocjonalnych. Jego zdaniem *Triumf Wenecji* wręcz obrazuje wpływ, jaki środowisko wywiera na człowieka. Podkreśla zatem, że tak doskonale uchwycona przez Paola Veronese, nieomal haptyczna wilgotność ciał kobiecych, odzwierciedla mgielną, połyskującą w świetle wodnistość weneckiego miejsca, zaś aura radosnego uniesienia, która przebija się przez ich uśmiechy, to nic innego, jak efekt oddziaływania wszechobecnej jasności. Od opisu płótna weneckiego malarza Taine przechodzi do refleksji nad samą sztuką pisania ekfraz:

Cóż za nędzne narzędzie słowo! Jakiś ton ciała jedwabistego, jakiś cień świetlny na ramieniu nagim, jakieś drganie jaśni na jedwabiu miecionym, pociągają, zatrzymują, przyzywają oczy przez kwadrans, a na wyrażenie ich ma się jeno, frazes ogólnikowy. Czym pokazać harmonię draperii niebieskiej na sukni żółtej, lub ramienia, którego jedna połowa jest w cieniu a druga w słońcu? A jednak prawie cała potęga malarstwa polega na tym, na efekcie tonu obok tonu, jak w muzyce, na efekcie dźwięku na dźwięku; oko rozkoszuje się cielesnie, jak ucho, a pismo, które dochodzi do umysłu, nie sięga wcale nerwów [II, s. 257].

Taine uważa, że malarskie przedstawienie ucieleśnienia ogląd, niczym muzyka wykracza poza pismo i poszerza spojrzenie o to, co pozostaje niechwytne dla umysłu. Obraz wprowadza bowiem w proces widzenia zmysłowość oraz całą sferę uczuć, a poprzez to wzmacnia poczucie materialności. Innymi słowy, malarskie kształty i powierzchnie, zachowując fakturalną gęstość, niejako dotykalnie upajają ludzkie oko. *Triumf Wenecji* Paola Veronese pozwala mu zatem określić, czym jest ogląd rzeczy. W tej układni oko chcące doświadczać „rozkoszy cielesnej” odrzuca prymat litery, gdyż ta dociera jedynie do umysłu, ale nigdy do samych nerwów. Taine, pomimo tego, że wypowiada się z pozycji filozofa sztuki, nie chce zredukować swojego spojrzenia do oglądu estetyka. Pragnie obejmować to, co go otacza okiem naturalisty, a uszczegółowiając – okiem „przyrodnika wolnym od uprzedzeń i zobowiązań, zajęтым obserwacją budowli i uczuć ludzkich, jakbym uczynił to z popędami, mieszkaniem i obyczajami pszczoł lub mrówek” [I, s. 371–372]<sup>16</sup>.

Elżbieta Rybicka zauważa, że „oko geografa żyjącego w XIX wieku „było [...] jeszcze cielesne, subiektywne, niejako zanurzone w opisywany ob-

<sup>16</sup> Dla uściślenia, Taine tak siebie określa, kiedy opisuje stosunki polityczne, jakie nastąpiły we Włoszech wskutek zjednoczenia.

szar, że spojrzeniu towarzyszyły inne zmysły, a zmysłom emocje”<sup>17</sup>. Można te słowa odnieść i do Taine'a. A świadczą o tym jego zapiski z podróży po Włoszech, które z założenia są „osobistym dziennikiem”:

Niechaj niebo strzeże nas od prawodawców w rzeczy piękna, przyjemności i wzruszeń! To, co każdy czuje, jest mu właściwe i odrębne, jak natura jego; to, czego doznam, zależeć będzie od tego, czym jestem [I, s. 4].

Taine wyruszył w podróż, aby doznawać uczuć i wzruszeń, założywszy jednak od razu, że nigdy nie wyzwoli się od tego, co jednostkowe, a w swej jednostkowości osobne i wyjątkowe. Mając świadomość własnej odmienności, chciał otworzyć się na georóżnorodność, aby za pomocą wzroku, niemal namacalnie, jakby to powiedział Juhani Pallasmaa, „oczami skóry”<sup>18</sup>, ujrzeć specyficzne właściwości włoskich regionów, a zarazem – zgodnie ze swym filozoficznym *credo* – rozpoznać związki łączące poszczególne ludy (rasy) z krajobrazem, związki, które odbijają dzieje sztuki. Już Neapol, do którego udał się zaraz po pobycie w Rzymie, utwierdził go w przyświadczeniu, że „im więcej się patrzy, tym więcej się czuje, iż smak i umysł danego ludu nabierają formy krajobrazu i klimatu” [I, s. 33]. Wkrótce, o czym wszyscy wiemy, spostrzeżenie to przekuje w estetyczny dogmat, publikując w 1865 roku *Filozofię sztuki*. Ale to dopiero wędrówki po Wenecji, gdzie „wszystkie nawyki oka są wywrócone” [II, s. 254], w pełni pozwoliły mu doświadczyć oddziaływania mocy przestrzeni.

#### 4.

Autor *Podróży po Włoszech* odkrywa sprawczość weneckiego miejsca w dwojaki sposób: poprzez ogląd jego „tu i teraz” oraz historyczny namysł nad przemianami, które zachodziły w toku jego dziejów. Zacznijmy od tego drugiego. Taine wielokrotnie powtarzał, że „celem sztuki jest ujawnienie jakiejś cechy głównej, jakiejś właściwości, wydatnej i znacznej ważnego punktu widzenia, zasadniczej podstawy istnienia przedmiotu”<sup>19</sup>. Takim samym celem kierował się, gdy z perspektywy miejsca przyglądał się dziejom jego

<sup>17</sup> Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 257.

<sup>18</sup> To określenie pojawia się w tytule jego książki, w której szczegółowo nakreślił ideę haptycznego oka – zob. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012.

<sup>19</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, przedmowa J. Bodzińska, Gdańsk 2010, s. 28.

mieszkańców, próbując uchwycić cechę, która w sposób szczególny uwydatnia się w ich historii. Innymi słowy, nie poszukiwał niczego innego, jak weneckiego *genius loci*, swoistego ducha miejsca, jak zawsze dążąc do tego, aby odkryć istnienie związku pomiędzy nim a fizycznym środowiskiem. Dziennik Taine'a udziela jednoznacznej odpowiedzi: los Wenecji i jej mieszkańców objawia ducha wolności:

Co stanowi właściwość i odrębność Wenecji, co czyni ją miastem jedynym, to to, iż ona jedna w Europie, po upadku cesarstwa rzymskiego, pozostała społecznością wolną i przechowała w dalszym ciągu rząd, obyczaje, ducha rzeczywopolitych dawnych [II, s. 264].

Przy czym ów duch wolności wypływa z męstwa, politycznego sprytu i specyficznej rzeźby terenu:

Pomiędzy cesarami złoconymi z Bizancjum a cesarami opancerzonymi z Akwizgranu, przeciwko wielkim okrętom Greków zwyrodniałych i ciężkiej jeździe germańskiej, bagna jej, zręczność i waleczność utrzymują ją wolną i łaćską [II, s. 265].

Wedle notatek Taine'a owo błotniste terytorium stanowiło naturalną zapórę przed rozlicznymi „wylewami nieokrzesanych feudalnych”, pozwalając zachować kolejnym pokoleniom wolność [zob. II, s. 265]. Natura sprzymierzyła się więc w Wenecji z polityką, jak lakonicznie pisze dalej: „Laguny jej i sojusze bronią jej od Cesarza” [II, s. 328]. Widzimy zatem, że oko Taine'a, uzbrojone w wiedzę o dziejach Wenecji, w błotnych i ruchomych widokach lagun odkrywa swoistość miejsca, jego *genius loci*, a jednocześnie prawdę o nierozzerwalnym splocie ludzkiej historii z geografią.

Od samego początku przestrzeń Wenecji „otwiera” oczy podróżnika, ciągle przeobrażając jego spojrzenie. Ruch przemieszczania się Taine'a po mieście, który często był zgodny z ruchem unoszącej się na wodach gondoli, niejako wprowadzał w ruch samo widzenie. Mówią o tym liczne fragmenty jego dziennika: „Cały dzień w gondoli; trzeba naprzód błąkać się i wiedzieć całość”, „dość tylko otworzyć oczy, nie potrzeba się ruszać; gondola pomyka nieznacznie; leży się, płynie się wszystek, duszą i ciałem” [II, s. 250]. Przy czym wszystko to, co obserwował, wręcz dotyka go cielesnie:

Powietrze wilgotne i łagodne dotyka policzków. Widzi się falujące na szerokim zwierciadle kanału kształty różowe lub białawe pałaców, drzemiących w chłodzie i ciszy świtu; zapomina się o wszystkim, o zawodzie swym, o zamiarach, o sobie samym; patrzy się, zbiera się, smakuje, jak gdyby nagle, stawszy się wyzwolonym z życia, powietrznym, bujało się ponad przedmiotami, w świetle i błękicie [II, s. 250–251].



Taine, niesiony przez gondolę, uwalniał własne oko od wszelkich osobistych i jednostkowych uwarunkowań, jakby weneckie widoki, przesiąknięte swoistą wilgocią, przemywały jego oczy. W ten sposób doświadcza sprawczości „ruchomego gruntu” błotnistych lagun i położonego na ich terenie miasta, utwierdzając się jednocześnie w przekonaniu, że konkretne miejsce posiada haptyczną siłę nicującą spojrzenie.

Dziedzina i nawyk oka są przekształcone i odnowione. Zmysł wzroku spotyka się z innym światem. Zamiast silnych, wyraźnych, suchych barw gruntu stałego, ma się migotliwość, miękkość, blask nieustanny barw stopionych, stanowiących drugie niebo, równie świetlne, lecz bardziej urozmaicone, zmienne, bujniejsze, bardziej natężone, niż tamto, utworzone z tonów nawarstwionych, których połączenie stanowi harmonię. Można by spędzić godziny całe na przypatrywaniu się tym stopniowaniom, tym odcieniom, tej świetności [II, s. 249].

A zatem podróżnik z „ziemi, która gasi blask” (Goethe) pośród weneckich lagun, doświadczył życia w lśnieniu „nieustannego blasku”, tworzącego coś w rodzaju „drugiego nieba” – życia zrodzonego z obserwacji tego, co postrzega wokół siebie oko, wstrząśnięte przez swoistość miejsca, którego zmysłowo dotyka, a dotykając wprowadza w osobliwy stan „widzącego uniesienia”.

## 5.

Wenecki krajobraz, przeobrażając i odnawiając oko Taine'a, kształtuje zarazem jego emocje. Wszzechobecna świetlistość „drugiego nieba” wytwarza w nim nastrój niemal pełnego szczęścia, który ogarnia całą jego istotę. Jak odnotowuje w dzienniku, to, co można zobaczyć w chwilach „bujania ponad przedmiotami, w świetle i błękicie”, „uwielbia się nie tylko umysłem, lecz sercem, zmysłami, całą osobą. Czuje się, że jest się bliskim zostania szczęśliwym; powtarza się, iż życie jest piękne i dobre” [II, s. 250]. To uczucie powstaje z przemienionego przez weneckie miejsce spojrzenia, które wyzwala Taine'a od siebie samego, od pamięci o własnym powołaniu, życiowych dążeniach, pragnieniach i od tego wszystkiego, co według Goethego ukształtowała w mieszkańcach Północy „ziemia, która gasi blask”. I właśnie to uczucie, bliskie pełni szczęścia, otwiera oko Taine'a na emocje, jakimi zdaje się promieniować okoliczne światło – „czas pokrył barwą swą szarawą i stopioną wszystkie te stare kształty, a światło poranne śmieje się rozkosznie na wielkiej wodzie rozlanej” [II, s. 251]. Pod wpływem tego światła Taine – filozof sztuki odkrywa jej ograniczenia:

Zwraca się oczy ku morzu i nie chce się już widzieć nic innego; widziało się je na obrazach Canalettego; lecz widziało się tylko poprzez zasłonę. Światło malowane nie jest zgoła światłem rzeczywistym [II, s. 253].

Weneckie światło wprawia go zatem w stan wzrokowego upojenia – „Nie chcę dziś nic opisywać, chcę tylko zażywać rozkoszy” [II, s. 253]. Odębność weneckich lagun przyciąga oko Taine’a, wywołując w nim rozkosz obcowania, niezapośredniczoną przez żaden obraz malarski czy literacki, ze światłością, która wzmagą tylko jedno pragnienie:

i tam, w cieniu, przyczyniającym ochłody, przypatrywałoby się cudownym wylewom słońca, morzu, świetniejszemu jeszcze, niż niebo, długim wałom, które płyną posobnie, niosąc na grzbietach swych błyskawice niezliczone i ciche, małym falom, wirom, trzepoczącym się łuskami złotymi, dalej kościołom, domom czerwonym, wznoszącym się, jak gdyby pośród zwierciadła gładkiego, i temu nieustannemu perleniu światła, wydającemu się pięknym uśmiechem [II, s. 296–297].

A ten „piękny uśmiech” wywołuje rozmarzenie, które jest zupełnie odmienne od zwyczajnych rojeń umysłu:

Nie można tu nic robić, chyba marzyć; lecz marzyć to wyraz fałszywy, gdyż oznacza proste majaczenie mózgu, kołowrotność pojęć mglistych: jeśli marzy się w Wenecji, to uczuciami, nie zaś pojęciami. Po raz setny dziś, o zachodzie słońca, zauważyłem na morzu barwę osobliwą... [II, s. 306].

Rozmarzony podróżnik marzy więc osobliwymi barwami, które swoją jasnością wnikają do jego uczuć. Taine, dotknięty uśmiechem weneckiego światła, czerpie radość z samego patrzenia. Wenecja, którą zobaczył, była daleka od jej wyobrażeń jako miasta żałobnego, miasta – wedle formuły Fernanda Braudela – „tkającego całun” niczym Penelopa<sup>20</sup>. Nie zapada się więc w typową „wenecką melancholię”; zawstydzą go nawet to, że nosi „smutne czarne ubranie” [II, s. 255].

Dziennik podróży Taine’a zaprzecza optyce spod znaku „geologa i kartografa”, o którą upominał się przed nim Goethe. Autor *Filozofii sztuki* nie dążył do tego, aby utrzymać „w ryzach wyobraźnię i uczucia, zachowując spojrzenie jasne i wolne od uprzedzeń”, jego oko nie wystrzega się emocji, wręcz przeciwnie, chce z całą mocą doświadczać rozkoszy patrzenia, całkowicie zatracając się w weneckiej świetlistości:

---

<sup>20</sup> Zob. F. Braudel, *Wenecja*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymański, Warszawa 1994, s. 224.

Zaszłoby się aż do ogrodów publicznych, dla zobaczenia wysp opodalnych, ławic piasku niewyraźnych, morza rozpościerającego się wszcz. Wszystko jest splazą aż po pod widnokrag, splazą lśniącą i rojącą się iskrami, zielonawo-błękitną, jak turkus ciemny. Oczy byłyby wciąż dziewiczo czułe na to wrażenie. Nie nasyciłyby się nigdy patrzaniem... [II, s. 297].

## 6.

Ale *Podróż po Włoszech* ujawnia sprawczość miejsca jeszcze w inny sposób. Przyszły autor *Filozofii sztuki* nader często spogląda na Wenecję, zwłaszcza na jej budowę, rzeźby, nagrobki czy zgromadzone w muzeach i galeriach obrazy, okiem teoretyka sztuki. Nic o tym bardziej nie świadczy, niż początkowy *passus* dziennika poświęcony weneckiemu malarstwu. Podróżnik relację zaczyna od uwagi, że wobec tych malowideł traci się ochotę na jakiegokolwiek rozumowanie, a chce się jedynie zaznawać przyjemności patrzenia – „Oczy rozkoszują się i na tym koniec; rozkoszują się, jak oczy Wenecjan z wieku szesnastego” [II, s. 313]. Po tej deklaracji wykonuje znaczący gest zamknięcia oczu, jednakże nie chodzi w nim, jak to ma miejsce w innych sytuacjach, o oczyszczenie spojrzenia od nadmiaru obrazów, lecz o ucieszenie emocji: „Dla wytlumaczenia sobie tego, trzeba stanąć w pewnym oddaleniu, zamknąć oczy, czekać, aby czucia się przytępiły; wtenczas umysł czyni zadość powinności swojej” [II, s. 313]. Taine odwołuje się do instancji umysłu, aby jego oko mogło wytworzyć „trzy czy cztery pojęcia rozpoznawcze”, które pozwalałyby przeniknąć dzieła weneckich mistrzów, określić ich charakter i odmienność, wydobyć wyjątkowość na tle innych twórców, a tym samym przekształcić doświadczenie wzrokowe w filozoficzny namysł, a dziennik „doznań tego, czym się jest” w estetyczny traktat. I nie tylko. Dzisiaj można go też uznać za wykład o sprawczości miejsca. Zobaczmy:

Wenecja jest nie tylko grodem odrębnym, różniącym się od wszystkich innych we Włoszech, wolnym od początku swego i poprzez ciąg trzystu lat, ale nadto jest krajem odrębnym, różniącym się od wszystkich innych we Włoszech, mającym grunt, niebo, klimat, atmosferę sobie właściwe. W porównaniu w Florencją, będącą innym ogniskiem, jest to świat wodny obok świata lądowego [II, s. 313].

I to właśnie ta odrębność przestrzeni wywiera największy wpływ na ludzkie oko, a przez to i na samą sztukę malarską, która rodzi się ze spojrzenia.

Pole widzenia nie jest to samo dla człowieka. Zamiast konturów wyraźnych, tonów powściągliwych, planów nieruchomych, z czym oko spotyka się bezustannie, jest to naprzód powierzchnia mieciona i śliniąca, wytrysk światła różnorodnego i nieustannego, mieszanina rozkoszna tonów żyłkowatych i stopionych, przechodzących w tony sąsiednie bez określonej granicy; nadto, jest to gaza pary miękkiej, którą parowanie bezustanne wydobywa z wody, by otaczać nią kształty, zablękitniać oddalenia i rozwijać na niebie wielkie obłoki; jest to też przeciwieństwo, wywołane wszędzie zastawieniem natężonej, twardej i połyskującej barwy wody z przyćmioną, kamienną barwą budowli, przez nią oblanych [II, s. 313–314].

Według Taine'a rozlewisko wód weneckich swoiście przemienia widzenie, to, co w nich uderza w oczy, to nie „linie”, jak w suchych krainach, lecz „wilgotne plamy”, które zacierają kontury przedmiotów; zaś przesiąknięte „gęstą i zmienną parą” powietrze wprawia wszystko w rozdygotany ruch, jakby ustanawiając dla oglądu impresjonistyczną perspektywę [II, s. 314]. Taine, zgodnie z teorią, którą rozwinie w *Filozofii sztuki*, dowodzi, że z takiego właśnie spojrzenia rodzi się sztuka Carpaccia, Belliniego czy Tycjana, która swą odrębność zawdzięcza specyfice miejsca oraz klimatowi, a więc temu, co w sposób zasadniczy wpływa na zmianę „temperamentu i popędów człowieka” [II, s. 314]. Oko estetyka, to, które stroni od emocji, odkrywa taką samą prawdę, co oko, które doświadcza patrzenia w afekcie. I nie może być inaczej, albowiem zdaniem Taine'a sztuka rządzi się regułą „ujawniania” tego, co „wydatne”, a wszystko to, co „wydatne” kształtuje w znacznym stopniu przestrzeń danego miejsca. Stworzona przez niego filozofia sztuki wynika z myśli o sprawczości różnorodnych siedlisk; to ona przewija się przez całą narrację włoskiego dziennika, dowodząc tego, że ostatecznie nic tak jej nie uwidacznia, jak podróżowanie: „Fizjologowie dotknęli tylko tej prawdy; lecz jest ona widoczną dla każdego, kto podróżował” [II, s. 314]<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> To fizjologowie pozwolili Taine'owi sformułować chyba najbardziej zadziwiający argument, oparty na założeniu, że ciało jest materią zgęszczonego gazu: „Ciało żyjące jest gazem zgęszczonym, zorganizowanym, pogrążonym w atmosferze, w drodze stopniowego zanikania i naprawy ciągłej, tak, iż człowiek jest cząstką swego środowiska nieustannie odnawianą przez swoje środowisko. Stosownie do tego, czy maszyna całkowita pochłania i wydaje mniej lub więcej szybko czy mozolnie, natężenie jej i działalność są różne; czynności mózgowe, jak inne, zależą od chyżości i swobody prądu, którego, jak i inne, są falą. Człowiek Północy, na przykład, pochłania i wyparowuje dwa lub trzy razy więcej, niż człowiek Południa, i w zamian za to wrażliwość jego, tj. nagłość i gwałtowność wzruszeń, jest dwa lub trzy razy mniejszą” [II, s. 315]. Jednak w dalszej części Taine przyznaje, że ówczesna wiedza fizjologiczna, choć próbuje wskazać na prawidłwa oddziaływania poszczególnych środowisk na człowieka, nie pozwala jeszcze ich w pełni rozpoznać.

## Bibliografia

- Bieńczyk Marek (2012), *Nie dla mnie sznur samochodów*, w: M. Bieńczyk, *Książka twarzy*, Warszawa: Świat Książki.
- Braudel Fernand (1994), *Wenecja*, w: F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, B. Kuchta, A. Szymański, Warszawa: Volumen.
- Goethe Johann Wolfgang (1980), *Podróż włoska*, przekład, przypisy i posłowie H. Krzeczkowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pallasmaa Juhani (2012), *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków: Instytut Architektury.
- Proust Marcel (2013), *W stronę Swanna. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Proust Marcel (2014), *W cieniu zakwitających dziewcząt. W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 2, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa: Wydawnictwo MG.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Taine Hippolyte A. (2010), *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, przedmowa J. Boddzińska, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Taine Hippolyte A. (1908), *Podróż po Włoszech*, t. 1: *Neapol i Rzym*, t. 2: *Florencja i Wenecja*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa: Księgarnia Powszechna.

### Traveller's Eye:

#### Hippolyte Taine's Venetian Episode in *Voyage en Italie*

##### Abstract

The article discusses the impact of place on the traveller's eye. The author uses Hippolyte Taine's Venetian episode in *Voyage en Italie* [Journey to Italy] to illustrate how Venice's landscape transforms and rejuvenates Taine's eye, modeling his emotions. It turns out that the traveller sees affectively. This way of seeing is no different from the aesthetic eye which, according to Taine's theory, "uncovers" what is "conspicuous". The Italian sketches demonstrate as a result that his "philosophy of art" is permeated by geopoetic thinking about the place agency.

**Keywords:** geographical space, place, emotions, geopoetics, aesthetic