

... Śliczna niewiasta odziana w bogate szaty, w narzuconym na nie płaszczu Wielkiego Księstwa z czerwonego aksamitu podbitego gronostajami. Na głowie ma koronę Wielkiego Księcia, suknia pod płaszczem ma być podobna do białej tuniki z cieniutkiego lnu. Po jej lewej stronie widoczny jest różnoraki oręż i rzeka Arno, tj. starzec brodaty i długowłosy, spoczywający z łokciem wspartym na urnie, z której wylewa się woda. Wspomniana rzeka ma czoło opasane wieniec bukowym; obok niej leży lew. Po prawej widać starożytny ołtarz, na którym płonie ogień, naokoło zaś ołtarza widać wyrzeźbione urces, patere, lunie i łaskę auguralną. Pośrodku znajdują się rozmaite przybory kapłańskie, stosownie do fałszywego a prawnego zwyczaju Pogan. W lewej dłoni figura wdzięcznie trzyma czerwoną lilie i książkę.

... Maluje się ją urodziwą, gdyż Prowincja ta, niezwykle szlachetności, jest klejnotem Italii, wielce świetnym i prześlicznym, przez naturę bowiem i sztukę obdarzona jest wszystkim, czego tylko można pragnąć. Posiada więc nadzwyczaj łagodne Niebo, zdrowe powietrze i żyzne ziemie obfitujące w Morza, Mosty, Rzeki, Ogrody; pełna jest sławnych i wielkich Miast tudzież okazałych budowli.



Alegoria Toskanii: Cesare Ripa, *Ikonologia*

## Toskania. Trzy podróże

Dariusz Czaja

Jak umarł Puszkina, z jakiegoś powodu nie każdy w Polsce wie, ale jaki dialog wywiązał się w pociągu relacji Moskwa – Pietuski, gdzieś między 65. a 85. kilometrem trasy, wie u nas każde dziecko. Przypomnijmy więc tylko w skrócie: kiedy pojazd opuścił już Nazarię i skierował się w stronę Driżny, padło to, na wskroś dramatyczne, pascalskie z ducha i nieuchronne jak kolejny stakan pytanie:

„ – Dużo pan widział, dużo podróżował, niech pan powie, gdzie bardziej Rosjan cenią – po tej, czy po tamtej stronie Pirenejów?

– Nie wiem, jak po tamtej, ale po tej zupełnie nie cenią. Byłem na przykład we Włoszech, tam na Rosjanina nie zwraca się najmniejszej uwagi. Oni sobie tylko śpiewają i rysują. Jeden, powiedzmy, stoi i śpiewa, a drugi tuż obok siedzi i rysuje tego, co śpiewa, a trzeci nieopodal śpiewa o tym, który rysuje. I tak smutno się od tego robi. Ale oni naszego smutku nie rozumieją.

– Ba, Włosi! Czy oni w ogóle coś rozumieją? – poparł mnie Czarnowąs”.<sup>1</sup>

Dialog na temat rozległych walorów poznawczych podróży toczy się dalej. Wieniczka opowiada o tym, jak był w Wenecji i oglądał zawody gondolierów, potem, jak usiłował zobaczyć Wezuwiusz, ale Wezuwiusz z niejasnych powodów gdzieś przepadł, potem jeszcze trudna peregrinacja z Herkulanum do Pompei i z powrotem, dalej już prosta droga na Paryż i Francję, kanał La Manche itd., itd... Ta pijacka logorea jest tylko pozornie chaotyczna i nierzeczna. W rzeczywistości, delirycznymi skojarzeniami i obrazami rządzi tu żelazna logika: logika powielanego przez pokolenia, wygładzonego jak kamień, stereotypu. Jak Wenecja – to gondolierzy, jak Pompeje – to Herkulanum, jak Paryż – to burdele i wieża Eiffla. Ślinotok zafiksowanych w kulturowej pamięci mechanicznych i niemal bezwiednych asocjacji.

Wróćmy do początku tej krajoznawczej gawędy. Nie do tego fragmentu, gdzie mowa o jedynym w swoim rodzaju rosyjskim smutku i tego smutku powszechnym niezrozumieniu (co mogłoby być przedmiotem osobnego studium, *vide*: choćby nie tak dawny przypadek Andrieja Tarkowskiego z okresu, gdy kręcił we Włoszech *Nostalgia*), ale do bardziej ekscytującej nas poznawczo kwestii: zarysowanego tam w śmiałym porywie wyobraźni wizerunku Włoch. U Jerofiejewa Włochy są krainą szczęścia, radości, permanentnego nieróbstwa. Są miejscem nieskrywanego zadowolenia z życia („jeden, powiedzmy, stoi i śpiewa”), bezinteresownej kontemplacji piękna („drugi siedzi i rysuje tego, co śpiewa”), estetycznego nienasycenia („trzeci śpiewa o tym, który rysuje”). Są połączeniem nostalgicznych wyobrażeń o rajskiej kondycji i niewygasłych rojeń o *Schlaraffenlandzie*. Groteskowa tonacja tego rodzajowego obrazka w niczym nie zmienia faktu, że całkiem trafnie, choć w skróconej i karykaturalnej formie, oddaje on podstawowe intuicje, które co najmniej od końca XVIII (gdy chodzi o podróżowanie na szerszą skalę) po dzień dzisiejszy, składają się na **potoczne** wyobrażenie Włoch.<sup>2</sup> Niech jeszcze nad tą śpiewająco-rysującą ekipą zawisnie słońce przychepione do płachty nieskazitelnej błękitu, niech za dalekie tło mają pasmo lazuru morza – użyjemy w ten sposób podstawowy zestaw elementów wypełniających kanoniczną Pocztówkę-Z-Italii.

Od czasów Winckelmanna i Goethego, od Byrona, Wordswortha i Shelleya rozwija się mityczna opowieść o Włoszech. Ale czy mówienie o Włoszech jako całości, jako jednym spójnym organizmie ma sens? Nie mam, naturalnie, na myśli faktu, że formalne zjednoczenie kraju miało miejsce dopiero w roku 1861, a więc długo po największej w XIX wieku fali italomanii, ani też wynikającego z historycznych powikłań czy geograficznej odmienności różni-

cowania prowincji wchodzących w jego skład. Rzecz jest subtelniejszej natury. Dla przyjeżdżających bowiem do Włoch geografia mityczna tego kraju rzadko pokrywała się z nie znającą sentymentów kartografią. Znacznie częściej nazwa „Włochy” skrywała wiele odmiennych doświadczeń i idących za nimi wartościowań. Emocjonalna topografia wiernie odzwierciedlała poszczególne, osobiste preferencje. Czasem, to jedno jedyne, wybrane, szczególnie admiirowane miejsce funkcjonowało jako wyeksponowany reprezentant całości, jako obrazowy skrót ogniskujący w sobie to, co najważniejsze w spotkaniu z Włochami, z Południem. Nietzsche, który znał przecież Włochy, którego pamięć zanotowała z pewnością ważne jego pobyty w Sorrento, Turynie, Rapallo, napisze w *Ecce Homo* całkiem jednoznacznie, nie pozostawiając żadnych wątpliwości: „Jeśli mówię z tamtej Alp strony, znajduję zawsze tylko słowo »Wenecja«”.<sup>3</sup> Śledząc pisarskie rezultaty podróży do Włoch natrafiamy w obrębie jednostkowego doświadczenia na powtarzające się fascynacje: czasem równorzędne wobec innych, kiedy indziej żądające wyłączności. Mamy więc osobną Wenecję – Nietzschego, Wagnera, Brodskiego; wyjątkowy Rzym – Gregoroviusa, Ibsena, Mandelsztama; niezwykłą Sycylię – Goethego i Iwaszkiewicza.... „Prawdziwe” Włochy, „prawda” o Włoszech, „prawdziwa” lekcja włoskiej kultury jednym objawić się może w Wenecji, Rzymie, na Sycylii, w Rawennie, innym może na Capri, w Paestum albo jeszcze gdzie indziej. Wszędzie możliwy jest błysk iluminacji. Na przykład w Toskanii...



Poneta. Okolice Poggibonsi, fot. D. Czaja

Przyjrzyjmy się bliżej trzem relacjom z podróży do Toskanii, opowieściom, które ofiarowują nam coś znacznie bardziej pożywniejszego i wzbogacającego poznawczo od standardowego obrazka z bedekera. Trzy odmienne spojrzenia na to mitogenne miejsce, trzy zachowujące swoje indywidualne, biograficzne piętno zapisy doświadczenia, trzy pisarskie wariacje na ten sam temat. Spróbujmy, zwracając szczególną uwagę na lekturę tokańskiego pejzażu, odnaleźć w tych tekstach miejsca o wyraźnej intensywności, zaznaczyć punkty węzłowe, w których oko, wyobraźnia i intelekt zbiegają się w jedno.

## 1.

Z licznych napisanych dotąd *Italienischen Reisen*, książka Pawła Muratowa uchodzi, nie bez racji, za jedną z ważniejszych i piękniejszych, może najważniejszą i najpiękniejszą. Nie są to kreślone na bieżąco impresyjne notatki z podróży. Nie jest to też klasyczny przewodnik ani dzieło wypchane ponad miarę „historyczno-sztuczną” erudycją. *Obrazy Włoch*, obok bez wątpienia zajmującej i wielostronnej lekcji historii i pejzażu, sztuki i obyczaju, są w swojej warstwie głębokiej książką o urzeczaniu. Mocniej: o miłosnej fascynacji. Nie przypadkiem tak często mowa tu o sercu: „Było słyhać, jak bije serce, jak w nie wnika, aby już nigdy go nie opuścić, umiłowanie Florencji”, i trochę dalej: „Najbliższy Florencji będzie ten, kto kocha. Dla pielgrzymów miłości jest to miejsce święte: tu, w tym świetlistym powietrzu, łatwiej i czystiej płonie serce”.<sup>4</sup> W swoich opowieściach jest Muratow nade wszystko miłośnikiem, kimś, kto jest bez reszty uwiedziony i żadne, nawet najbardziej uczone i fachowe rozważania historyczne czy estetyczne, których w książce nie brak, nie są w stanie tego faktu przesłonić.

Pośród licznych zauroczeń, olśnień i afektacji, które porzucane są hojnie w wielu miejscach *Obrazów Włoch*, obok słów małych, zwykłych, ale też i całkiem dużych, poświęconych – a jest z czego wybierać – choćby letejskim wodom Wenecji, widokowi spod San Miniato we Florencji czy szczególnie zmysłowi Rzymu, najbliższe sercu Muratowa jest wspomnienie Sieny. Ścisłej: Sieny i rozciągających się wokół niej okolic:

„Skupia się w nim to wszystko, co na dźwięk wyrazu „Włochy” przyspiesza bicie naszego serca – święte piękno antyku, kwitnąca sztuka, mowa Dantego w ustach ludu, uczucie wypełnionej powietrzem, rozległej przestrzeni, tchnąca delikatną mocą ziemia, która od wieków rodzi oliwki, symbol pokoju, i winogrona, symbol upojnej wesołości”.<sup>5</sup>

Późna jesień, koniec listopada. Zebrano już ostatnie plony z winnic i gajów oliwnych. Opustoszały pola. Życie wiejskie schroniło się w domach. Lekka dwukółka wiezie Muratowa drogą łączącą San Gimignano z Poggibonsi: „Byliśmy w sercu Toskanii, na trakcie wiodącym z Florencji do Sieny. W ów dzień listopadowy subtelność i surowa prostota tokańskich krajobrazów zaznaczały się ze szczególną siłą. Jesień, wiejska pora roku – a wokół nas ciągnęła się właśnie wiejska okolica – kryje w swoim łonie głębię i czystość życia. Ale tutaj wieś jest obdarzona delikatną duszą artysty. Gleba tu ma nasyconą, bogatą barwę głębokiego brązu. I nie ma nic szlachetniejszego nad srebrzystą zielen oliwek i brązowe cienie na wędnących liściach winogrodu. Nawet szare jesienne obłoki lśniły perłowym blaskiem, a nieskończona dal wydawała się przezroczysta niby drogic kamienie o barwie błękitu. Horyzont Toskanii zawsze jest wyraźnie obwiedziony bie-



Ilustracja z przewodnika *Florencja i Toskania*, Wiedza i Życie 1996

gnącymi, jedna za drugą, delikatnymi liniami niewysokich wzgórz. Tak właśnie powinien wyglądać horyzont w ojczyźnie wielkich malarzy. Nie ma tu naszego nieokreślonego smutku i niewypłakanej skargi naszych lasów i wawozów [ten rosyjski smutek... – przyp. DC]. Świat jest tu taki, jakim go stworzył Bóg, który podarował ludziom obficie rodzące drzewa, wino, oraz zboże i nie tylko zapowiedział im, że będą pracowali w pocie czoła, lecz dał im także mocne, jak je-sienne powietrze, rubaszne uciechy oraz jasny subtelny geniusz artystyczny”.<sup>6</sup>

Muratow pisze niezwykle sensualnie, starannie skomponowane opisy krajobrazów pobudzają zmysły. Jego pisarstwo, dla niektórych może miejscami nazbyt koturnowe, nie-znośnie podbite stylistycznie, przeestetyzowane, można nazwać po prostu: estetycznym, pamiętając przy tym o źródłowym (gr. *aisthesis* – zmysłowy) sensie słowa. Bowiem język Muratowa pozwala opisywany świat nie tylko zobaczyć, ale także usłyszeć, powąchać i posmakować, nieomal dotknąć. Nie jest to pisarstwo o ambicjach imitacyjnych – raczej kreacyjnych. Muratow, na naszych oczach wskrzesza widzianą przez siebie rzeczywistość i – podobny w tym do Johanna Huizingi, innego historycznego wizjonera<sup>7</sup> – sprawia, że pojawia się ona przed nami „jak żywa”.

„Tak powinien wyglądać horyzont w ojczyźnie wielkich malarzy”. Nie tylko horyzont, ale – dopowiedzmy myśl Muratowa – cały niemal pejzaż tokański, który istnieje jakby wyłącznie po to, by go malować, wręcz malowanie wymusza. Ale i coś więcej: sam jest przecież najczystszy malarstwem. „Droga nasza biegła na południe. Nagie cyprysowe pagórki otaczające Sienę tchnęły smutkiem pod nisko wiszącą nad nimi białą zasłoną zimowych chmur”.<sup>8</sup> Krajobraz Toskanii, z jego swobodną i zmieniającą się grą światłocienia, z geometrią winnic i krętą linią cyprysów, z subtelnością przejść kolorystycznych między sąsiadującymi obok siebie pasmami ziemi, z całym tym różnorodnym splotem form i faktur, tworzy, nie obwieszony ramą, nadnaturalnych rozmiarów obraz malarski. Muratow robi wiele, by czytelnikowi to jak najdobitniej uzmysłowić.

Już w poprzednim fragmencie, przywołującym otwarcie pierwszy rozdział *Genesis*, ożywia Muratow rajską topikę. Inny fragment potwierdza, że Toskania była *terra prima*, i to z niej właśnie, z tej pierwotnej gliny ulepiony został pierwszy przedstawiciel gatunku ludzkiego: „A ziemia Sieny, brązowa i czerwona, jak gdyby wciąż jeszcze kipiąca siłami twórczymi, wydaje się innej, szlachetniejszej natury i można by pomyśleć, że to z niej właśnie powstał pierwszy kształt mieszczący w sobie ducha człowieczego”.<sup>9</sup> Są więc widome, należące do empirycznego porządku dane, świadczące, że właśnie tu, w tym podsienieńskim krajobrazie dokonano się dzieło stworzenia.

Nie ma wątpliwości: Toskania jest ziemią wybraną i ziemią obiecaną. Jeśli całe dzieło Muratowa jest rozpisane na wiele stron laudacją na chwałę Włoch, kreowanych tu na kraj harmonii i piękna, opisywanych jako miejsce całkowitego zadowolenia, gdzie wszystko stworzone jest na ludzką miarę i gdzie każdy, miejscowy czy przyjezdny, czuje się u siebie, to z pewnością Toskania jest krainą, w której wszystkie te elementy występują w stanie najczystszej skupienia: „Kiedy jechaliśmy pod górę, na niebie nastąpiły zmiany – ołowiane cienie spłynęły ku zachodowi i cienka opona chmur załśniła nagle, przeświecona słonecznym blaskiem. Byliśmy już wysoko; dokoła jak okiem sięgnąć widniały pola i winnice Toskanii, pociemniały lasy dębowe, obejścia, nad którymi unosił się dym, lśniąca czerwienią dachówek sioła ze skromną wiejską dzwonnica. Wokół nas ciągnęła się ziemia święta – ojczyzna godnego i wzniosłego piękna, które stało się udziałem człowieka”.<sup>10</sup>

Pisząc o krajobrazach tokańskich, Muratow opowiada nam baśń o świecie *c a ł k i e m i n n y m*, o znanej nie znanej od czasów dzieciństwa fantazmatycznej Dalekiej Zamorskiej Krainie. Jej paradoks polega wszakże na tym, iż nie dość, że istnieje całkiem realnie, to jest także niedaleko, pozostaje w każdym razie w zasięgu naszych możliwości. W narracji Muratowa wpisane są i mit genezyjski, i opowieść o czasie odnalezionym, i hymn o perle...

## 2.

O ile Muratow chciałby wraz z czytelnikiem prześnić swój sen o krainie egzystencjalnego i estetycznego spełnienia, i tym samym, łatwo może narazić się na zarzut, że w miejsce trzeźwej obserwacji oddaje się ryzykownej grze fantazji, o tyle David Herbert Lawrence podróżując po Toskanii twardo chodzi po ziemi. Dosłownie. Lawrence bowiem, w swoich rozważaniach, łączy w sobie znajomość rzeczy agronoma i kompetencję botanika. Uzupełnia je jeszcze o na-

miętność i pasję ogrodnika. Muratow rozpiął swoje uwagi o Toskanii na kilka rozdziałów, Lawrence zaznając z jej osobliwościami w krótkim, kilkunastostronicowym artykule *Flowery Tuscany* zamieszczonym siedemdziesiąt lat temu w piśmie *New Criterion*. Zgodnie z tym, co podpowiada tytuł, nie znajdziemy tu prób charakterystyki którejs z szkół malarskich czy profesjonalnych uwag o detalach architektury, żadnych ekskursów historyka w czas przeszły dokonany; dowiemy się natomiast wiele o roślinnym świecie tej prowincji. Lawrence oprowadza metodycznie po swoim ogrodzie nie plewionym. Miesiąc po miesiącu, pozostając w zgodzie z cyklem wegetacyjnym, prezentuje kolejne okazy.

Muratow przywoływał Toskanię jesienną, o barwach przygaszonych i rozmytych konturach; u Lawrence'a kolor nabiera intensywności, kształty wyraźniej, nadchodzi ekstatyczne święto wiosny:

„Wiosna rozpoczyna się w lutym, wraz z zimowym jaskrem. Pewnego mroźnego dnia, kiedy wiatr schodzi w dół z ośnieżonych szczytów, z początkiem lutego, dostrzeżesz na skrawku ugoru, pod drzewami oliwnymi, bladeżółte kulki, zamknięte w sobie jak orzechy i spoczywające na krągłych kryzach zieleni, tuż przy ziemi. To zjawiał się niespodziewanie zimowy jaskier.

Zimowy jaskier jest jednym z najbardziej zachwycających kwiatów. Jak w przypadku całego wcześniej kwitnącego kwiecica, kiedyś jego mały biały kwiat wyłoni się i będzie całkiem nagi. Żadnego zamknięcia w niewielkim zielonym futerale, jak to się dzieje ze stokrotką czy mleczem. Jego bańka koszyczka, blada, z czystego złota, opiera się na okrągłym żabocie zielonego kołnierza, i wraz z zimowym wiatrem próbuje zdmuchnąć go z siebie”.<sup>11</sup>

Kolejny miesiąc, kolejna botaniczna rewelacja:

„A teraz mamy marzec i przyptyw kwiatów. (...) Nie znam kwiatu bardziej fascynującego, wtedy gdy pojawia się po raz pierwszy, od niebieskiego muszkatołowego hiacyntu. (...) Pierwsze hiacynty muszkatołowe są kwiatami niebieskimi, gęstymi, bogatymi i wyrastającymi ponad zeszłoroczną trawę. Wyższe pączki są czysto niebieskie, zamknięte w sobie; okrągłe kulki, czystego, doskonale ciepłego błękitu, błękitu, błękitu; podczas gdy niższe dzwoneczki są ciemnawo niebiesko – purpurowe, z iskierką bieli u wylotu. (...)

Ale, od pierwszej chwili, masz przed sobą jedyną, zwartą wieżę nocnego błękitu jaśniejącego w stronę brzasku, i nadzwyczajnie piękną. Gdybyśmy byli mali jak postacie z bajek i żyli tylko w lecie, jakże piękne wydawałyby się nam te wielkie drzewa dzwonek, wieże niosące kule ciemnego i jasnego błękitu. Wyrastałyby nad nami grube i soczyste, a purpurowe kłosze białymi iskrami zmarszczek wypychałyby te błękitne do góry. I dostrzegalibyśmy w nich boga”.<sup>12</sup>

Wystarczy. Chociaż żal trochę, bo już niedługo kwiecień, maj i można by pogawędzić nieco o szkarłatnych anemonach („nie można ich dostrzec, o ile nie patrzy się na nie w słońcu), o złotych tulipanach („wiotkie, kolczaste, trochę jak Chińczycy”), o ciemnopurpurowym irysie („jest piękny, ale ciężko go zauważyć”)...

W każdym razie znać, że mówi fachowiec. Zachwycony, ale fachowiec. Lawrence, dając rzeczowy komentarz do roślinnego świata, potrafi czasem odbić się od botanicznego dyskursu w stronę porównania i metafory. I choć stara się dać maksymalnie wierny ekwiwalent obserwowanej rzeczywistości, przybliżyć jej zmysłowy kształt we frazach nazbyt może wyszukanych, nigdy przecież jego wypowiedź nie spada do poziomu rzewnej egzaltacji bohaterki „włoskich” powieści



D.H. Lawrence w Toskanii, 1927, il. z D.H. Lawrence, *Etruscan Places*, Nuova Immagine Editrice (Siena)

innego kulturalnego Anglika, Edwarda Morgana Forstera. Jak choćby w tym kwietnym (kwiecistym?) fragmencie *Pokoju z widokiem*: „Lucy dostrzegła rzekę, złocistą równinę i dalsze wzgórza. (...) Z ust Lucy wyrwał się okrzyk zachwytu. Znajdowała się na miniaturowej polance, pokrytej fiołkami. Otoczyły ją światło i piękno”.<sup>13</sup> *Hosanna in excelsis...*

Zostawmy jednak Lucy i fiołki, porzućmy inne tokańskie kwiatki. Lawrence, w swym tekście, dostarcza bowiem nie tylko klucza do oznaczania roślin, ale próbuje i szerszego uogólnienia, choć – jak dotąd – w dalszym ciągu trzyma się blisko ziemi. Przypomina on i mocno eksponuje fakt, że Toskania to przede wszystkim obszar rolniczy, miejsce w którym wyraźne i nieusuwalne są ślady ingerencji ludzkiej w naturę.

„Dziwną jest rzeczą, że kraina tak doskonale uprawiana jak Toskania, obszar gdzie zbiory z pięciu akrów ziemi muszą wyżywić dziesięć żołądków, wciąż ma tak wiele miejsca dla dzikich kwiatów i słowików. Od momentu gdy niewielkie wzgórza nagle wypiętrzyły się i oddzieliły od siebie, człowiek musi budować swój ogród i swoją winnicę, tym samym: rzeźbić swój krajobraz. Mówi się o wiszących ogrodach Babilonu... Cała przecież Italia, wyjąwszy równiny, jest takim wiszącym ogrodem. Przez stulecia człowiek cierpliwie modelował powierzchnię krajów Śródziemnomorza, delikatnie wyrównując wzgórza i formując na wielkich i małych zboczach prawie niewidzialne poziomy terasów. (...) To dzieło wielu, wielu stuleci. To jest ta delikatna, wrażliwa rzeźba każdego krajobrazu. I tak właśnie zostało osiągnięte to szczególne

włoskie piękno, które jest tak cudownie naturalne, ponieważ człowiek, czując wrażliwość na owoce ziemi, kształtował ziemię zgodnie ze swoimi potrzebami, ale nie używał wobec niej przemocy.

Co pokazuje, że to m o ż n a zrobić. Człowiek może żyć na ziemi i dzięki ziemi, nie szpecąc jej. To udało się tutaj, na wszystkich tych rzeźbionych wzgórzach i miękko, wrażliwie kształtowanych terasach”.<sup>14</sup>

Podobnie jak Muratow, Lawrence przywołuje tu aluzyjnie, acz nie sposób tego przeoczyć, księgę *Genesis*. Z opisów pomieszczonych w *Obrazach Włoch*, wynika, że Toskanie uformowała Ręka Stwórcy, a z jej prymordialnej ziemi ulepiony został pierwszy człowiek. W tekście Lawrence’a – wyprzedzającym skądinąd znacznie manifesty ekologiczne – dokonane u Muratowa dzieło stworzenia, kontynuowane jest, i to z dobroczynnymi skutkami, ludzką ręką. To tu właśnie, w tej krainie, człowiek zrozumiał głębokie znaczenie zaleceń, aby czynić sobie ziemię poddaną. Wiszące ogrody Toskanii nie powstały mocą boskiego *fiat*, ale dzięki cierpliwej i konsekwentnej – „dzieło wielu, wielu stuleci” – pracy rolniczych pokoleń. Człowiek nie działał tu przeciw naturze, ale wraz z nią, wykorzystując twórczo powierzony mu pierwotnie „materiał”.

Obserwując nadejście tokańskiej wiosny, nietrudno dostrzec, że zmiana w przyrodzie następuje tu szybko i gwałtownie. Pory roku tworzą osobne światy o czytelnie zarysowanych granicach. Inaczej niż w Anglii, odnotowuje Lawrence, gdzie lata miękko przechodzą w zimy (i odwrotnie), bez wyraźniejszych dla oka oznak. Wszystko spowija permanentna szarość i ciemność. I równie permanentny chłód. Ale różnica między Północą a Południem nie tkwi jedynie w odmiennej kolorystyce, wykracza też poza klimatyczne akcydensy. Jest znacznie bardziej elementarna. Dotyczy pojmowania natury słońca. Niespodziewanie okazuje się, że przyrodoznawstwo łączy cienką nić z eschatologią.

„W krajach Północy człowiek ma tendencję, aby instynktownie wyobrażać sobie i sądzić, że słońce zapalone jest jak świeca w wieczystej ciemności i że pewnego dnia świeca wypali się, słońce wyczerpie się, a wieczysta ciemność odzyska nieprzerwaną władzę. Stąd też dla człowieka Północy świat zjawiskowy jest esencjalnie tragiczny, ponieważ jest czasowy i musi przestać istnieć. Z samej jego istoty wynika, że przestanie istnieć i to leży u źródła poczucia tragedii.

Ale dla południowca, słońce jest tak dominujące, że gdyby cały zjawiskowy świat zniknął z uniwersum, nie pozostałoby nic prócz jasnej światłości, słoneczności. Słoneczność jest absolutem; a cień albo ciemność są najwyżej względne: są rezultatem czegoś, co trwa między rzeczą a słońcem”.<sup>15</sup>

Takie jest właśnie, utrzymuje Lawrence, instynktowne odczucie człowieka Południa. Ktoś mógłby jednak oponować, że słońce również jest rzeczywistością zjawiskową. Skoro kiedyś pojawiło się, to i musi zniknąć. Ale jest to argument, który ma za sobą racje czysto rozumowe. Sądzimy, że tak jak zapalamy świecę w ciemności, a więc dajemy uchwytty początek światłu, tak też jakaś Pierwsza Przyczyna musiała zaświecić słońce w nieogarnionych ciemnościach początku. Jest to jednak argument dość kulawy, bo przecież nikt z nas nie wie i nie będzie, czy słońce w ogóle kiedykolwiek pojawiło się w jakimś konkretnym momencie, rozpoczęło istnienie od pewnego punktu czasowego. Cała nasza wiedza o nim sprowadza się do tego, że wiemy jak powstaje cień i czym jest: jest wynikiem umieszczenia czegoś materialnego między nami i słońcem, nie ma więc on bytu samo-

istnego, jego natura jest czasowa, przemijająca. Te obserwacje są podstawą dalszego wywodu:

„Możemy myśleć o śmierci, jeśli chcemy, jako o czymś stale mieszącym się między nas i słońce: a to jest podstawa południowej, podziemnej idei śmierci. Ale to nie zmienia słońca w ogóle. Jak dalece sięga doświadczenie gatunku ludzkiego, jedyną rzeczą, która istnieje zawsze, jest świecące słońce, a ciemny cień jest jakimś przypadkiem ingerencji.

Stąd też, po prostu, tragedia nie istnieje. We wszechświecie nie ma tragedii, a człowiek jest tragiczny jedynie dlatego, że obawia się śmierci. Co do mnie, sądzę, że jeśli słońce świeci zawsze i zawsze będzie świecić, to pomimo milionów posępnych słów, śmierć, jakimś sposobem, nie przynosi wielu obaw. W blasku słońca nawet śmierć jest słoneczna. A słoneczny blask nie ma końca”.<sup>16</sup>

W prywatnej mitologii Lawrence’a jest Toskania jedną ze śródziemnomorskich wersji wiszących ogrodów Semiramidy. Wielobarwnym ogrodem. Żyzną krainą obfitości. Słonecznym kosmosem. Jej najgłębsze egzystencjalne przesłanie zawiera się w solarnej epifanii. Lawrence, wyśpiewując swój hymn o słońcu i do słońca, tym radykalnie antytragicznym *O sole mio* unieważnia śmierć. W istocie: likwiduje ją. Bo czymże jest „śmierć słoneczna” – wyrażenie, w którym przymiotnik skutecznie neutralizuje rzeczownik – jeśli nie rzeczywistością ledwie zjawiskową, pozorem, epifenomenem... Naprawdę jest, w mocnym sensie słowa, tylko słońce. A to oznacza, że życie, nieustające, wiecznie odradzające się życie jest esencją naszego świata, w którym śmierć jest, owszem, spodziewanym, ale całkiem nieistotnym epizodem. Obok zmiennej, znikliwej natury form widzialnych istnieje jeszcze trwała, choć bardziej eteryczna, bo ze świetlistej materii zrobiona, rzeczywistość. Toteż miejsce cierpkiej, tragicznej wizji świata, zająć musi słoneczny optymizm. *Where are the snows of yesteryear?* – cytuje Lawrence pytanie Villona. Ale sens tego refrenu ulega tu odwróceniu: nie wtrąca już w melancholię, ale jest śmiałą zapowiedzią przyszłości. Tak, *niegdysiejsze śniegi* już stopniały. Płatki wiosennych kwiatów też co prawda opadły, ale – nie ma strachu – za rok pojawią się znowu, jak gdyby naprzemienny rytm kwitnienia i więdnienia poddany został przedustawnemu prawu wiecznego powrotu.

Taką lekcję wyciągnął Lawrence z obserwacji tokańskiej przyrody. A wydawało się, że to tylko o kwiatki chodzi....

### 3.

Muratow – jak wielu przed nim i wielu po nim – rozpoczyna swoją podróż po Włoszech od Wenecji. I już na samym wstępie książki dokonuje na użytek czytelnika znaczącej autoidentyfikacji: „Dla nas, ludzi Północy, którzy wstępują na ziemię włoską przez złote wrota Wenecji, wody laguny są w istocie wodami Lety”.<sup>17</sup> Wyrażna deklaracja kulturowej przynależności. Muratow przybywa z dalekiej Północy i, jak widzieliśmy, Lawrence także czuje się dzieckiem Północy. (W geografii mitycznej, która bierze w nawias utrwalone podziały, Rosja graniczy z Anglią.) Pierwszy zatem, zostawia za sobą ziemię „nieokreślonego smutku i niewypłakanej skargi lasów i wawozów”, drugi – pochmurną, zimną i pogrążoną w wiecznym letargu wyspę. Toskania zdaje się im doskonałym przeciwieństwem miejsc, które opuścili.

Albert Camus natomiast, ostatni z przywołanych tu podróżników, zdecydowanie jest człowiekiem Południa. Gdyby pojęcie to podlegało stopniowaniu, trzeba by powie-

dzieć, że jest reprezentantem południowego Południa. Całe dzieciństwo i wczesną młodość spędził bowiem w Algierii. A z mapy niezbieżnie wynika – krótka lekcja geograficznego relatywizmu – że Algieria leży jeszcze bardziej na południe od Włoch. Podobnie jak jego poprzednicy również nie jest „stad”. Jak oni – jest obcy. Choć, trudno ukryć, obcy inaczej.

Miasta swojej młodości opisał Camus w wydany przed wojną zbiorze esejów *Zasłubiny*, pisarskim debiucie. Bohaterami pierwszych trzech są Tipasa, Dżemila, Algier. W czwartym esej, *Pustynia*, nieoczekiwanie przeprowadzamy się przez morze do Włoch, jedziemy do Florencji, do Toskanii. Nazwa „eseje” jest tu dość umowna. Są to bowiem utwory gatunkowo „nieczyste”: po części jest to mocno zmetaforyzowany opis pejzażu, po części medytacja, po części intymne wyznanie, po części refleksja historyczna, po części wreszcie rozważania antropologiczne – fragmenty, w których rozpoznajemy wątki i tematy rozwinięte później w *Micie Syzyfa* czy *Człowieku zbuntowanym*.

Krajobrazy algierskiej młodości, miejsca dla Camusa p i e r w s z e, zbudowane są z kilku powtarzających się podstawowych elementów, choć przemieszanych w różnym porządku i punktowanych z różną intensywnością. Wydobyc je łatwo: morze, wiatr, słońce, zwłaszcza to ostatnie, z godzin największego upału, ciężkie „czarne słońce”. Z barw dominują żółcień i błękit. Przypominam te elementarne fakty, bo z perspektywy przybyszów z Północy, można by nie od rzeczy zapytać, czego młody Camus szukał w Toskanii? Przecież nie słonecznych promieni i intensywnych doznań zmysłowych, bo tych miał u siebie w nadmiarze. Sam tekst wprost odpowiada nie udziela; dla nas istotniejsze jest nie to, czego szukał, ale co rzeczywiście znalazł.

Introdukcja jest czysto malarska. Camus zauważa u mistrzów tokańskich – przywołuje z imienia Cimabue, Giotto, Piero della Francesca – szczególną własność: przenikliwą zdolność widzenia życia ludzkiego w prawdzie. Bohaterowie ich malarskich opowieści to ludzie z krwi i kości. Całkiem dosłownie. Zrobieni są z ciała, przede wszystkim z ciała, tej ulotnej materii, której jedyną prawdą jest rozpad i gnienie. Nieśmiertelność duszy i nadzieja na życie wieczne są im niedostępne. Malarstwo tokańskie jest syntezą tej ziemi, ale nie w sensie, w jakim powiada się czasem, że pejzaże z obrazów Piero della Francesca są syntetycznym skrótem miejscowego krajobrazu. Owszem, są, ale na znacznie głębszym, niż tylko zewnętrznym, imitacyjnym poziomie:

„Nieraz twarz wskutek obojętności i nieczułości osiąga kamienną wzniosłość krajobrazu. Jak niektórzy chłopci hiszpańscy upodabniają się do rodzimych oliwek, tak twarze Giotto, odarte z żalosnych cieni ujawniających duszę, zrastają się w końcu z samą Toskanią w jedynej nauce, jakiej kraina ta szczerze udziela: uprawianiu namiętności zamiast wzruszenia, w mieszaninie ascezy i użycia, zestroju wspólnego ziemi i człowiekowi, przy którego pomocy człowiek, jak ziemia, określa się w pół drogi między nędzą a miłością. Nie za wiele jest prawd, o których serce byłoby przekonane. I dobrze rozumiałem oczywistość tej prawdy pewnego wieczoru, kiedy cień wielkim smutkiem zatapiał winnice i oliwki wsi florenckiej. Ale smutek w tej krainie jest zawsze tylko komentarzem do piękna”.<sup>18</sup>

Od obrazów niedaleko do rzeczywistości. Ich wnikliwa obserwacja prowadzi do zdobycia niekwestionowalnej wiedzy. To prawda, nie można wątpić: te pejzaże są widzialnym ekstraktem piękna. Ale jest to piękno podszyte kruchością. Więcej: nicością. Nad światem wykreowanym przez Murato-



Pocztówka z Toskanii. Fot. L. Betti

wa zawisła strzała Eleaty. Ziemia Toskanii była tam boskim darem, a jej piękno emanacją wieczności. U Lawrence’a zakwitł wieczny powrót zdarzeń. Tu, z dojmującą bezwzględnością, pojawiają się czas i ruch. Czas nicujący i ruch zstępujący – zwiastuny śmierci.

„Mądrość pogrążona w pięknie żywi się nicością. Wobec tych krajobrazów wielkich aż do skurczu w gardle każda z jej myśli jest przekreśleniem człowieka. Wkrótce jednostka, zaprzeczona, osłonięta raz po raz, zaciemniona taką ilością przytłaczających przekonań, staje się wobec świata jedynie tą nieforemną płamą, nie znającą innej prawdy niż bierna, albo jego kolorem czy słońcem. Krajobrazy tak czyste wyjaławiają duszę, a ich piękno jest nie do zniesienia. Te ewangelie z kamienia, nieba i wody mówią, że nic nie zmartwychwstaje”.<sup>19</sup>

Żadnych złudzeń. Kontentujesz się słonecznym ciepłem – zamienisz się w proch; zatapiasz wzrok w pięknie pejzażu – zgnijesz; wypełnia cię słodycz winogron – zjedzą cię robaki. Marzenia o nieśmiertelności zatrzaśnięte zostały w dzieciennym pokoju. Szczęście, jedynie możliwe szczęście, rodzi się z braku nadziei, z mocnej świadomości, że ostatecznie umysł znajduje swoją prawdę w ciele:

„Ale czy zawdzięczam tę naukę Italii, czy też wziąłem ją z własnego serca? Niewątpliwie ukazała mi się tam. Ale rzecz w tym, że Italia, jak inne uprzywilejowane miejsca, oferuje mi widok piękna, gdzie mimo wszystko umierają ludzie. Nawet tu prawda musi zgnieć – i cóż może być wznioślejszego?”.<sup>20</sup>

Przyjrzyjmy się jeszcze, jak Camus oglądał „klasyczny” krajobraz tokański, ze wzgórzami, cyprysami i rzędami krzewów oliwnych. Wygląda to początkowo na zwykłe opisowe ćwiczenie, stylistyczną wprawkę. Przed naszymi oczami rozwija się dekoracja teatralna. Scena jest obrotowa:

„Będąc we Florencji, w ogrodzie Boboli wszedłem na samą górę, na terasę, skąd odsłania się Monte Oliveto i pagórki miasta aż do horyzontu. Na każdym z tych wzgórz rosły blade oliwki jak mgiełki, a w spowijającym je lekkim oparze odcinały się twardsze piki cyprysów, bliskie – zielone, dalsze – czarne. Na głębokim błękitcie nieba kładły się plamy wielkich obłoków. Z końcem popołudnia opadało srebrzyste światło, w którym wszystko stawało się ciszą. Szczyt pagórków był zrazu w obłokach. Ale zerwał się wiatr, czułem jego podmuch na twarz, i zaraz obłoki za wzgórzami się rozdzieliły jak rozsuwana kurtyna. Jednocześnie cyprysy ze szczytu wytrysły w nagle otwarty błękit. Wraz z nimi całe wzgórze z krajobrazem oliwek i kamieni powoli się uniosło. Napłynęły inne obłoki. Kurtyna się zamknęła. I wzgórze wróciło na dół ze swymi cyprysami i domami”.<sup>21</sup>

Chwilowy spokój. Cisza. Obraz zielonej oazy. Ale Camus nie roztopia się w kontemplacji, uważnie czyta tekst krajobrazu. Estetyka ustępuje miejsca hermeneutyce. Konkluzja jest wciąż ta sama:

„Miliony oczu, wiedziałem, oglądały przede mną ten pejzaż, ale dla mnie był on jak pierwszy uśmiech nieba. Porywał mnie w najgłębszym sensie tego słowa. Upewniał mnie, że bez mojej miłości i tego pięknego krzyku kamieni wszystko jest bezcelowe. Świat jest piękny i nie ma zbawienia poza nim. Uczył mnie cierpliwie wielkiej prawdy – że niczym jest umysł, a nawet serce. I że kamień wygrzany słońcem lub cyprys powiększony na tle otwartego nieba są ramami jedyne światła, gdzie pojęcie 'mieć słusność' nabiera znaczenia natury bez ludzi. A ten świat mnie unicestwia, niesie do kresu, odrzuca bez gniewu”.<sup>22</sup>

Ruch w górę, ruch w dół. Duchowy poryw, mocno jednak wczepiony w ziemię. Fascynację draży wciąż robak zwątpienia. Jedyna możliwa soteriologia ma wymiar świecki. Piękno, owszem, nie jest złudzeniem. Ale nawet ta niepowątpliwie realność w niczym nie zmienia faktu podstawowego: że świat jest miejscem wygnania. Teksty rozmawiają ze sobą, choć o tym nie wiedzą. Muratow obwieszczał, że w Toskanii odnalazł miarę egzystencji, Camusa tego rodzaju myśl wprawia w irytację. Świadectwem wykrzykniki:

„Mówią mi ciągle: Italia, Morze Śródziemne, starożytne kraje – tam wszystko jest na miarę człowieka. Ale gdzie? Wskażcie mi drogę! Pozwólcie mi otworzyć oczy, bym znalazł moją miarę i moje zadowolenie!”<sup>23</sup>

Muratow i, przy wszystkich różnicach, Lawrence, pozwalają nam jednak na chwilowy powrót do Ogrodu, podczas gdy dla Camusa ta myśl nosi wszelkie cechy urojenia. Więcej: poznawczego złudzenia, skutecznie zamazującego nieusuwalną prawdę egzystencji, do której kluczem jest pojęcie tragiczności. To przekonanie nie jest, co prawda, wolne od wątpliwości:

„Może się mylę. W końcu byłem przecież szczęśliwy we Florencji, i tylu innych ludzi przede mną. Ale czymże jest szczęście, jeśli nie zwykłą zgodą między istotą i istnieniem? I czy jest prawowitsza zgoda łącząca nas z życiem niż podwójna świadomość naszej chęci trwania i naszego przeznaczenia – śmierci? Zawiera się w tym przynajmniej ta nauka, żeby na nic nie liczyć i uważać teraźniejszość za jedyną prawdę, która jest nam dana «ponadto»”.<sup>24</sup> I parę stron dalej, w podobnym tonie: „Florencja! Jedno z nielicznych miejsc w Europie, gdzie zrozumiałem, że w głębi mego buntu drzemało przyzwolenie. Od jej nieba, stopu też i słońca, uczyłem się zgody na ziemię, na spalanie się w ciemnym płomieniu jej uciech”.<sup>25</sup> Ten koncyliacyjny zwrot w zakończeniu w niczym jednak istotnym nie narusza podstawy ujawnionych wcześniej przekonań.

W Toskanii Camusa słońce dalej świeci, piękno jaśnieje, a świat odsłania jedną ze swych najbardziej urodziwych twarzy. To prawda. Ale pierwotną akceptację przenika tu raz po raz zasadnicza niezgoda. Wyrażne „tak” zawsze ma w tle jakieś mocne „nie”. To nie jest przestrzeń, jak u Muratowa, pełnego, nie zostawiającego miejsca na wątpliwości, zadomowienia. Warunkowe przyzwolenie nie usuwa w żaden sposób esencjalnego poczucia wydziedziczenia. Mimo wszystkie swe piękności i delikie świat jest głuchy – taki sens porzucenia w łacińskim *absurdus* – i obojętny. Antynomie nie znoszą się, sprzeczności nie zostają pogodzone. Pod słońcem Toskanii śmierć nie umiera. Tym światem, odwrotnie niż w heliocentrycznej teorii Lawrence’a, rządzi „tragizm solar-

ny”, pojęcie które rozwinie Camus w jednym ze swoich późniejszych esejów śródziemnomorskich. Albo inaczej: heliocentryzm z nieusuwalną geocentryczną skażą.

#### 4.

Trzy teksty, trzy różne charakterystyki tej samej rzeczywistości. W pierwszym rzędzie można widzieć je jako kolejne próby przeniknięcia i opisanie czegoś w rodzaju *arche* Toskanii. Która z nich jest lepsza, prawdziwsza? W której słowo jest najbliższe rzeczywistości? Kto zobaczył więcej? Kto opisał trafniej? Pytania, choć psychologicznie zrozumiałe, pozbawione większego sensu, bo nie ma ponadhistorycznej, ponadkulturowej i ponadjednostkowej miary, do której można by je przymierzyć. Co ma być tym wspólnym mianownikiem? Encyklopedyczne hasło z jego pretensją do naukowego (!) obiektywizmu? Przewodniki powielające myślowe i wizualne *cliches*? Teksty, zwane z czyjegoś nazwennego kaprysu, *f i k c j a m i* literackimi? Inne świadectwa podróży – te wcześniejsze czy te późniejsze? Nasze, czytelników (a więc i moje) głębokie przekonania poparte sumienną wizją lokalną? Gdzie, oprócz prawd cząstkowych, jest ta najprawdziwsza prawda? I kto jest jej dyspozytorem?

Wobec braku sensownej odpowiedzi skonstatujmy raczej to, co widać gołym okiem. Każdy z tych tekstów jest ostentacyjnie subiektywny. To z pewnością coś więcej niż rutynowe sprawozdania z podróży. Oprócz warstwy opisowej i informacyjnej zawierają, mniej lub bardziej wyraźnie wyeksplikowany, własny projekt egzystencjalny. W każdym z nich więc obraz Toskanii jest wypadkową spotkania tego projektu z interpretacją miejscowego krajobrazu. Widzenie, nie dość że zainfekowane biograficznie, przesłonięte jest również filtrem kulturowym bądź filozoficznym. Rzeczywistość, za każdym razem, załamuje się w oku pod innym kątem. Cała trójka zobaczyła w Toskanii nie to, co zobaczyła, ale to co zobaczyć chciała. Toskania przyjechała z nimi. I w nich. Opis przenikający się z prywatną wizją pełni przy tym – w zależności od pierwotnego nastawienia – różne funkcje: od kompensacyjnych (Muratow, Lawrence), po diagnostyczne (Camus).

Te trzy kreacje pisarskie wywołują inne jeszcze, ważniejsze być może pytania. Ważniejsze, bo dotyczące i dotykające nas bezpośrednio, tu i teraz.

Mimo odmienności jest jednak pewna okoliczność, która – z dzisiejszej perspektywy – teksty te mogłaby łączyć: czas powstania. Spójrzmy na daty: Muratow – 1914; Lawrence – 1927/8; Camus – 1937. Niewiele ponad dwadzieścia lat różnicy. Muratow już wie o strzałach w Sarajewie; Lawrence i Camus piszą już po doświadczeniach I wojny. Ale wciąż, jeśli trzymać się tradycyjnych historiograficznych podziałów, jest to ta sama epoka. Cezura drugiej wojny jest tu o tyle ważna, że wyraźnie wyznacza granice dwóch światów. Tego co „przed” i tego co „po”. Starej i nowej wrażliwości między którymi nie może być mediacji. Więcej: dla wielu jest to moment radykalnego zerwania cywilizacyjnej ciągłości, zakwestionowania całej dotychczasowej tradycji europejskiej. Zmierzch ideałów kultury śródziemnomorskiej. A więc także: ostateczny i nieodwołalny koniec mitu Włoch jako zrealizowanej Arkadii. I, dodajmy, Toskanii jako jej najbardziej eksponowanego przyczółka.

Jednym z najbardziej agresywnych i konsekwentnych destruktorów tego mitu stał się Tadeusz Różewicz. Poemat *Et*

in Arcadia ego, powieść *Śmierć w starych dekoracjach...* Już tytuły wystarczyłyby za konkluzję. Jego przypadek poprzez swoją skrajność jest dość instruktywny. Różewicz chciał sprawdzić trwałość i adekwatność zadawnionych wyobrażeń. Jego bohaterowie wyprawiają się do Włoch w nadziei estetycznego olśnienia, duchowej przemiany. Nic z tego. Italia ze znanych obrazków nie istnieje. Rzeczywistość włoska zamienia się w cmentarzysko, magazyn dekoracji, śmietnik, kloakę, wydrążoną formę... „Próbowałem wrócić do raju” – kończy swój poemat Różewicz. Ale raju już dawno nie ma. W jego miejsce są jedynie gruzy cywilizacji, fałszywe wartości, idole z gliny, odmóżdżona ludzka masa, *birth, copulation and death*. Słowem: monstrialne, zwielokrotnione, wielokształtne Nic. Kłopot w tym, że jest to wizja mało przekonująca, przede wszystkim epistemologicznie wadliwa. Różewicz bierze cząstkowe fakty (jak najbardziej prawdziwe) za całość i lepi z nich nihilistyczną kukłę. A nad tą łatwo się już znęcać. Ponadto, pada ofiarą swoistego maksymalizmu. Rzeczywistość przyjmuje u niego dwie skrajne postaci: albo rajską albo apokaliptyczną – bez żadnych stopni pośrednich. Różewicz, co dość paradoksalne, okazuje się osobliwym utopistą: skoro współczesna rzeczywistość w żaden sposób nie spełnia pokładanych w niej oczekiwań, to w odruchu zemsty przystawia jej lusterko, które ma tę właściwość, że tylko czarne barwy rejestruje. Różewicz, jak jego poprzednicy we Włoszech, widzi tylko to, co widzieć chce. Zapomina też, że destrukcja arkadyjskiego mitu Italii zapoczątkowana została jeszcze przed wojenną traumą. Poważny jego demontaż wcielił się w tekście Camusa. A jeszcze wcześniej był Mann, romantycy....

Twarda lekcja, której udziela w swoich utworach Różewicz, w naszym przypadku przekłada się na takie pytania: czym jest Toskania dzisiaj? czy tylko złomowiskiem wyobrażeń o niej? dostarczycielką tandetnych złudzeń? czy można ją jeszcze naprawić z o b a c z y ć? po co jechać do Toskanii?

Całkiem niedawno, z początkiem sierpnia 1998, londyński „The Times” donosił: „Państwo Blair oczarowani Toskanią”<sup>26</sup> Brytyjski premier po raz trzeci w ostatnim czasie spędzi tu wakacje. Richard Owen skrupulatnie odnotowuje, że Blair wraz z rodziną zamieszka w 50-pokojowej willi księcia Girolamo Strozzi, w Cusona niedaleko San Gimignano i że do jego dyspozycji będzie 1200 akrów książęcej posiadłości. Wielu Włochów jest zachwyconych z tego powodu, inni dziwią się temu przywiązaniu do jednego miejsca. Z zebranych przez dziennikarza wypowiedzi stałych mieszkańców wynika, że Toskania – odmiennie niż sugeruje to „północny” stereotyp – jest duszna i pokryta kurzem, cierpi na niedobory wody, miejscowi robotnicy są niemili i agresywni, a spod traw wciąż wypływają jadowite pająki i węże... „Co jest tak atrakcyjnego w Toskanii, że przyciąga Brytyjczyków” – pyta, cytowana w artykule, włoska „La Repubblica”. I sama sobie odpowiada: „Po prostu dlatego, że pragną uciec od deszczowych wybrzeży Wysp Brytyjskich do radości i wina Chianti”.

Czyżbyśmy już gdzieś tego nie czytali? Słoneczny mit Toskanii ma się zupełnie dobrze.<sup>27</sup>

Coś więc chyba jest w tej Toskanii, skoro premier Blair z małżonką tam się rokrocznie udają. Coś, co syci pragnienia, ale nie zaspokaja do końca. No tak, ale oni, podobnie jak reszta pospólstwa, padają ofiarą złudzenia. Szkoda. Państwo Blair.... Tak, ci ludzie to byłoby jakieś rozwiązanie....

Ale może jest jeszcze inaczej. Może Toskania to nie jest ani pojęcie geograficzne ani punkt na mapie. Może jest raczej nazwą pragnienia. Imieniem tęsknoty. Zarysem formy, która oczekuje na wypełnienie. I jak kiedyś: wszystko jest w oku patrzącego. Dla jednych więc pozostanie Toskania kolorową widokówką, arkadyjskim mirażem. Dla innych – ideałem po przejściach. Ogrodem leżącym gdzieś „w pół drogi między nędzą i miłością”, między rozpaczą i nadzieją. W którym jedyna możliwa koniunkcja będzie zawsze hybrydą przeciwności. Anemon i popiół.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> W. Jerofiejew, *Moskwa Pietuski. Poemat*, tł. N. Karsov, Sz. Szechter, Londyn 1986, s. 83

<sup>2</sup> Por. wnikliwe i dobrze udokumentowane rozważania C.P. Brand, *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge 1957

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo*, tł. L. Staff, Warszawa 1909, s. 40

<sup>4</sup> P. Muratow, *Obrazy Włoch*, tł. P. Hertz, Warszawa 1972, t.1, s. 158

<sup>5</sup> Tamże, s. 271

<sup>6</sup> Tamże, s. 264

<sup>7</sup> F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, tłum. S. Sikora, „Konteksty”, nr 1–2: 1997, s. 82–84

<sup>8</sup> Muratow, *Obrazy...*, s. 295

<sup>9</sup> Tamże, s. 295

<sup>10</sup> Tamże, s. 265

<sup>11</sup> D.H. Lawrence, *Flowery Tuscany*, w: *Selected Essays*, b.m.w. 1954, s. 141–142

<sup>12</sup> Tamże, s. 145–146

<sup>13</sup> E.M. Forster, *Pokój z widokiem*, tł. A. Majchrzak, Warszawa 1992, s. 61

<sup>14</sup> Lawrence, *Flowery*, s. 140

<sup>15</sup> Tamże, s. 153

<sup>16</sup> Tamże, s. 154

<sup>17</sup> Muratow, *Obrazy...*, s. 18

<sup>18</sup> A. Camus, *Zaślubiny. Lato*, przeł. M. Leśniewska, Kraków 1981, s. 39–40

<sup>19</sup> Tamże, s. 45

<sup>20</sup> Tamże, s. 48–49

<sup>21</sup> Tamże, s. 46–47

<sup>22</sup> Tamże, s. 47–48

<sup>23</sup> Tamże, s. 46

<sup>24</sup> Tamże, s. 46

<sup>25</sup> Tamże, s. 50

<sup>26</sup> R. Owen, *Blairs beguiled by Tuscany*, „The Times”, 1 August 1998, s. 12

<sup>27</sup> O trwałości i aktualności tokańskiego mitu wśród Brytyjczyków pisałem w artykule *Anglicy we Włoszech*, w: *Kino według Alicji*, pod red. W. Godzica i T. Lubelskiego, Kraków 1995, s. 213–221

#### 12 NEWS

### Blairs beguiled by Tuscany

Italians bemused by British love affair with dusty province, writes Richard Owen

IT WAS THE FIRST TIME that the British Prime Minister had spent his holiday in Italy. The fact that Tony Blair and his family had chosen to spend the summer in Tuscany, the heart of the Italian Renaissance, was a surprise to many. The Prime Minister's holiday home, a 15th-century villa in the town of Cusona, is a beautiful example of the region's architecture. The Blair family has been visiting Tuscany for many years, and the Prime Minister's love affair with the region is well known. The villa is a beautiful example of the region's architecture, and the Blair family has been visiting Tuscany for many years.



Ilustracja z artykułu z „Timesa”