

*Wszystkim, którzy okazali mi życzliwość oraz służyli pomocą w czasie  
pisania i redagowania niniejszej pracy, a w szczególności  
Panu Profesorowi Ryszardowi Kasperowiczowi,  
składam serdeczne podziękowania*



KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Historii Sztuki

mgr Katarzyna Weinper

Zmysły – historia – wyobraźnia

Studium postawy krytyczno-estetycznej Mario Praza

Promotor

prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz

LUBLIN 2018



## Spis treści

Wstęp.....	7
Mario Praz. Próba biografii literackiej.....	13
Pod znakiem eseju – o prozie Mario Praza.....	31
Smak, wrażliwość, piękno – analiza kategorii wartości estetycznych w wybranych tekstach Mario Praza.....	58
<i>Smak i wrażliwość</i> .....	59
<i>Piękno</i> .....	69
<i>Ekspresja i jej przedmiot</i> .....	73
<i>Zmysłowość i prawda</i> .....	78
<i>Miejsca znaczące – continuum przestrzenno-symboliczne</i> .....	82
<i>Pamięć i Identyfikacja</i> .....	86
La casa della vita – autobiografia kolekcjonera.....	90
Zakończenie.....	106
Bibliografia.....	111
Abstrakt.....	118
Summary.....	119



## Wstęp

*Nell'atrio dell'ingresso di servizio, all'estremità opposta della casa,  
c'è pure una statua d'Amore, forse del Tenerani.*

*E in piedi, calpesta il turcasso e spezza l'arco contro uno degli ginocchi:*

*Ha il viso volto all'insù:*

*Al cielo, o soltanto al busto di Luciano Bonaparte che sta sopra la libreria?*

W połowie ubiegłego wieku zaczęły zachodzić ważne zmiany w spojrzeniu na literaturę i sztukę, zarówno w perspektywie rywalizujących ze sobą odmiennych koncepcji metodologicznych, jak i gwałtownych sporów ideowych. Na zachodzie Europy i w USA już w latach 20. i 30. doszły do głosu takie nurty, jak New Criticism, zrywająca z kanonami tradycjonalistycznego studium historyczno-biograficznego, o bardzo zresztą niejednoznacznej rodowódzie<sup>1</sup>. Rozwijały się badania nad wydawałoby się doskonale już znanymi, klasycznymi tekstami, rzucające na nie nowe światło – wśród nich pojawiły się koncepcje kładące nacisk na znaczenie badań tematologicznych, definiujące na swój sposób kluczowy problem interpretacji znaczenia struktury dzieła – warto zaznaczyć, że studia tematologiczne kształtowały się w niemałym stopniu równoległe do badań w paradygmacie tzw. szkoły ikonologicznej w historii sztuki.

Niemal każda historia badań literatury w tym okresie zdaje się mieć przynajmniej jednego pioniera, który niezależnie od innych, zaszczenia nowe myśli lub rozwija coś zupełnie nowego. Tak dzieje się również we Włoszech. Obok bardzo prężnie rozwijającego się włoskiego idealizmu w kręgu filozofów, literatów i estetów Crocego, pojawia się postać wybitnie utalentowana, wyprzedzająca znacznie swoje czasy – Mario Praz. Jest on jednak, w przeciwieństwie do rówieśników – samotnym satelitą, którego tor wyznacza nieskrępowana metodologicznie myśl.

Lata 30. przynoszą mu zaszczytny rozgłos, niestety nie w najbliższych kręgach. W całej Europie pojawiają się dzieła charakteryzujące się innym, nowym i kontrowersyjnym ujęciem znanych dobrze problemów z kręgu literatury i sztuki. Frank Kremode pisał, iż trudno byłoby wtłoczyć dzieło Praza *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, jak i dzieło Edmunda Wilsona *Axel's Castle*, w ramy tradycyjnie pojmowanych teorii literackich czy okrzyknąć je

---

<sup>1</sup> Zob. np.: R. Fayolle, «Nowa Krytyka», „Pamiętnik Literacki” 1968, R. 59, Z. 2, s. 229–249.

działami wybitnymi. Jednak, jak mówi w szkicu im poświęconym – nie można odmówić tym utworom ogromnej siły, z jaką oddziałują po dzień dzisiejszy<sup>2</sup>. Mimo szerokiego wpływu Prazowskiej monografii i jej poczytności, ani ona, ani inne jego dzieła nie doczekały się licznych opracowań. Sam autor, jak i jego bogata twórczość są mało znane polskiemu czytelnikowi, choć dwa – można by rzec – kluczowe dzieła zostały z ogromnym powodzeniem przetłumaczone na język polski. W 1971 roku jako pierwsze pojawiło się *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* tłumaczone przez Tomasza Jekiela, opatrzone przypisami i ilustrowane. Drugie dzieło to wspomniane wyżej *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, wydane w 1974 roku i tłumaczone przez Krzysztofa Żaboklickiego, opatrzone słowem wstępnym Mieczysława Brahmiera oraz przypisami i ilustracjami.

Celem niniejszej rozprawy jest przybliżenie postaci Mario Praza jako wybitnego eseisty, który, doskonaląc i przekształcając stopniowo swój warsztat pisarski, rozszerza pola badawcze począwszy od szkiców filologicznych, publikowanych w prasie, aż po wyczerpujące, obszernie studia poświęcone literaturze angielskiego baroku czy emblematom, by dojść do wspaniałych esejów filozoficznych o sztuce neoklasycystycznej, czy też literaturze i sztuce w ogólności. Eseistyka i wyłaniający się z niej model krytyki estetycznej oraz służące jej opisowi pojęcia stanowią główny przedmiot pracy.

Rozdział pierwszy jest krótkim rysem biograficznym, który oprócz faktów z życia pisarza przedstawia najważniejsze doświadczenia intelektualne, leżące u podstaw przyjętej postawy krytyczno-estetycznej. Owe doświadczenia, jak i przede wszystkim sumienna edukacja oraz dziedzictwo kulturowe, zdecydowały o wyborze formy eseju jako środka wyrazu literackiego. Pracowitość, staranność i zaangażowanie w studia badawcze nad literaturą i sztuką, towarzyszące pisarzowi do ostatnich chwil życia sprawiły, że każdy z jego szkiców, nawet z lat młodości, jest w swej formie dziełem przemyślanym, a materiał leżący u jego podstaw skrupulatnie studiowany.

Praz w udzielanych dla prasy wywiadach wielokrotnie zwykł podkreślać, iż te z pozoru luźne dywagacje i nasuwające się w tekstach skojarzenia są owocem żmudnej pracy i poszukiwań często nieoczywistych paraleli między literaturą a muzyką, czy literaturą a sztukami plastycznymi.

Fakt, iż debiut literacki Praza przypada na lata 30., kiedy we Włoszech dominowała filozofia croceańska, pociągnął za sobą marginalizowanie dokonań pisarza w tym okresie. Przemóżny wpływ Crocego na ówczesne życie literackie powodował, iż każdy, kto nie

---

<sup>2</sup> F. Kremode, *Edmund Wilson and Mario Praz*, [w:] *Puzzels and epiphanies, Essays and Reviews 1958–1961*, Routledge & Kegan Paul, Londyn



znajdował się bezpośrednio lub pośrednio pod urokiem myśli wielkiego filozofa, nie był w tych kręgach dostrzegany. Na niekorzyść początkującego eseisty działał również brak sprecyzowanego programu estetycznego oraz brak jasno sformułowanej metodologii badawczej, a więc to wszystko, co już w kilka lat później przyczyni się do sukcesu i ugruntowania jego pozycji.

Rozdział drugi przedstawia rozwój eseistyki Praza oraz wskazuje na jej źródła nie tylko w kontekście przeobrażeń formy i genologii, ale również czerpanych inspiracji literackich. Jedną z nich jest twórczość Gabriele D'Annunzio, któremu pisarz poświęcił najwcześniejsze szkice. Język poezji tego pisarza, dramaturga, lotnika i najbardziej znanego włoskiego dekadenta jest przedmiotem rozprawy Praza, a jego poezja często stanowić będzie przykład ilustrujący tezy w kolejnych Prazowskich szkicach i bardziej złożonych formach.

Ukazanie przeobrażeń, jakim podlega esej – od eseju filologicznego poprzez krytyczno-literacki aż do filozoficznego, ma na celu zaprezentowanie mnogości tematów, jakie porusza pisarz. One są właśnie tym, do czego dostosowuje się forma – właściwym przedmiotem twórczości. Praz w kolejnych latach będzie łączył swoje szkice w większe zbiory, niekiedy nawet monografie, które zespalać będzie albo problem wspólnych źródeł – jak w przypadku *Zmysłów...*, albo rozwoju smaku w literaturze i sztuce. Tym, co zasługuje na uwagę, jest podobieństwo dojrzałych form twórczości Praza do literatury nurtu krytyki tematycznej. Krytyka ta za podstawę przyjmuje zagadnienie tematu i jego roli w dziele, przedkładając je nad strukturę czy w przypadku badań – metodologię. Przykładem mogą być dwa dzieła, jedno już wspomniane – *Axel's Castle* oraz drugie – *Mimesis...* Auerbacha. Porównanie tego ostatniego do Prazowskiej monografii poświęconej literaturze okresu romantyzmu i dekadentyzmu obrazuje, jak bardzo twórczość Mario Praza zbliża się do studiów tematologicznych.

Rozdział trzeci jest próbą wyłonienia pojęć, którymi pisarz posługuje się w pracach krytyczno-estetycznych. Jako że Praz nie ma z góry przyjętej metodologii badawczej, również siatka pojęć służących mu do opisu zjawisk nie jest czymś z góry ustalonym, zhierarchizowanym i stałym.

Dokonując analizy dostępnych materiałów źródłowych wybrałam te pojęcia, które najlepiej opisują model postawy cechujący pisarza, a są to: smak, wrażliwość, piękno, ekspresja, zmysłowość, prawda, pamięć i identyfikacja oraz miejsca znaczące. Mimo iż pisarz nie definiuje tych pojęć bezpośrednio, w licznych tekstach znajdziemy ich egzemplifikację.

Rozdział czwarty ukazuje Praza nie tylko jako wybitnego eseistę i autobiografa, lecz również wytrawnego kolekcjonera i znawcę sztuki. Przez pryzmat bardzo osobistego dzieła –

powieści autobiograficznej – poznajemy historię jego życia, a przede wszystkim historię jego pasji, jaką było kolekcjonerstwo. Na kartach powieści *La casa della vita* pisarz opisuje swój dom kreowany na wzór XIX-wiecznych założeń estetycznych. Z niesłychaną pieczołowitością przedstawia wystrój kolejnych pokoi swojego domu, ukazuje czytelnikowi smutną historię swojej rodziny, a siebie przedstawia jako człowieka samotnego i niezrozumianego. Autobiografia stanowi niezwykle przykład dzieła szkatułkowego, skupiającego w sobie, obok doświadczeń indywidualnych, nakreślonych w świetnie uchwyconej, realno-imaginatywnej przestrzeni, również doświadczenia ogółu. Historia jest nieodłączną częścią twórczości pisarza. Praz widzi świat nie tylko poprzez sztukę i literaturę, ale także poprzez miejsca i zmieniających się ludzi. Historia jest tym, co daje pisarzowi „materiał do obróbki”, a niejednokrotnie stanowi punkt wyjścia do refleksji. Jest ona stale obecna i żywa za sprawą utrwalenia w pamięci doświadczeń innych pokoleń, które Praz po mistrzowsku opisał na kartach *La casa della vita*. Może też być bardziej namacalna, jeśli jej świadectwem staną się elementy towarzyszące człowiekowi w ciągu życia – takie jak meble, bibeloty, porcelana czy malarstwo i rzeźba. To właśnie w nich pamięć najlepiej się utrwała, a każdy może odczytać ją dzięki zmysłom i wyobraźni.

Przyjęta przeze mnie metoda pracy polegała głównie na analizie materiału źródłowego, jaki stanowią prace: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, *Mnemosyne*, *Gusto neoclassico*, *Il patto col serpente*, *Il mondo che ho visto* oraz *La casa della vita* (wydania umieszczone w bibliografii). Pomoc stanowiła w przeważającej części literatura obcojęzyczna włoska i angielska (między innymi z uwagi na brak opracowań tematu w języku polskim). Wyjątek stanowią publikacje wykorzystane w ostatnim rozdziale, zawierające artykuł Olgi Płaszczewskiej *Sztuka i pamięć w La casa della vita Mario Praza*, wydany w pracy zbiorowej *Mnemosyne, Pamięć jako źródło dzieła sztuki* pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków, 2016<sup>3</sup>. Artykuł bardzo wnikliwie analizuje problem pamięci w powieści autobiograficznej Praza. Podobnie bardzo interesująco i skrupulatnie ujmuje temat domu twórcy Elżbieta Grabska w artykule *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności* (Materiałach Konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r.: *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć w «La casa della vita» Mario Praza*, [w:] *Mnemosyne, Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Cieśla-Korytowska M. (red.), Avalon, Kraków, 2016

<sup>4</sup> E. Grabska, *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r.

Inne opracowania w języku polskim dotyczą głównie teorii literatury i sztuki. Na uwagę zasługują między innymi teksty odnoszące się do źródeł formy eseju i jego późniejszych przeobrażeń: *U źródeł eseju* Ireny Sikory<sup>5</sup> z *Przeglądu Literackiego* oraz artykuł Michała Głowińskiego<sup>6</sup> opublikowany na łamach *Pamiętnika Literackiego*, który wskazuje na esej jako podstawową formę dyskursu krytyki tematycznej.

Z niewielkich opracowań obcojęzycznych warto wspomnieć dość hermetyczny artykuł Pino Fasano *Il ritorno della critica tematica*<sup>7</sup>, który w dużym stopniu analizuje cechy krytyki tematycznej, biorąc za przykład między innymi twórczość Mario Praza.

Samemu eseście i jego bardzo bogatej twórczości rodzimi badacze nie poświęcili wielu monografii i opracowań, choć te, które są, stanowią dobre i bogate źródło wiedzy na temat pisarza i jego dokonań. Do najistotniejszych należy: *Mario Praz Vent'anni dopo* pod redakcją Franco Buffoniego<sup>8</sup>, *Il saggio, il gusto e il cliché, per un'interpretazione di Mario Praz* – pióra Davide Dalmasa<sup>9</sup> oraz *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz* autorstwa Arturo Cattaneo<sup>10</sup>.

Pierwsza praca jest zbiorem referatów wygłoszonych w 20. rocznicę śmierci pisarza na konferencji w Rzymie w 2002 roku. Artykuły zostały podzielone na trzy części, z których pierwsza zawiera te o charakterze biograficzno-anegdotycznym, wspomnieniowym (refleksje i wspomnienia przyjaciół, uczniów Profesora) połączone z artykułami o sztuce. W podsumowaniu znajdujemy cenny wywiad z Mario Prazem, którego pisarz udzielił niedługo przed śmiercią; druga część poświęcona jest problemom literatury angielskiej oraz recepcji dzieł pisarza we Francji, Anglii, Włoszech; trzecia zawiera artykuły o innych formach literackich i języku Praza.

*Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz* to obszerne studium poświęcone eseistyce Praza, która swoją najpełniejszą formę znajduje zdaniem autora w dziele autobiograficznym. Arturo Cattaneo pisze, iż eseista-Praz jest niczym poeta, gdyż szuka duszy przedmiotów („Come un poeta, il saggista Praz cerca l'anima delle cose.”), a dzięki niezwyklej sprawności językowej zbliża eseje do prawdziwej poezji. Ujęcie Cattaneo skupia się w znacznej mierze na aspektach stylistycznych i retorycznych w twórczości Praza.

---

<sup>5</sup> I. Sikora, *U źródeł eseju*, „Przegląd Humanistyczny”, Z. 3, 1974,

<sup>6</sup> M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki”, R. 62, Z. 2, 1971

<sup>7</sup> P. Fasano, *Il Ritorno della Critica Tematica*, „Neohelicon”, Vol. 26, No. 2

<sup>8</sup> F. Buffoni, *Mario Praz Vent'anni dopo*, Atti del Convegno, Roma-Cassino, 15–18 ottobre 2002, Marcos y Marcos, 2003

<sup>9</sup> D. Dalmas, *Il Saggio, il gusto e il cliché. Per un'interpretazione di Mario Praz*, Palermo 2012

<sup>10</sup> A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria, La Casa della vita di Mario Praz*, Milano 2003

*Il saggio, il gusto e il cliché, per un'interpretazione di Mario Praz* jest próbą usystematyzowania najważniejszych pozycji w bogatym dorobku pisarza. Monografia przedstawia dzieła w porządku chronologicznym, wskazując na istotne zmiany, jakie niesły ze sobą kolejne wydania, a w konsekwencji przemiany w spojrzeniu na omawiane problemy. Davide Dalmas kreśli również przed czytelnikiem niezbędne do lepszego zrozumienia całości tło historyczno-literackie epoki, wplatając fakty z życia Praza.

Niedostatek literatury ukazującej tę niezwykłą postać, jaką był włoski eseista i znawca literatury i sztuki, skłonił mnie do podjęcia badań nad jego bogatą twórczością i zaprezentowania jego krytyczno-estetycznej postawy. Z racji ogromu materiału źródłowego postanowiłam skupić się na tym, co uważam za jego najważniejsze osiągnięcia krytyczno-literackie i badawcze, a zarazem co dostępne jest powszechnie polskiemu czytelnikowi. Obok tego postanowiłam „wziąć pod uwagę” również inne, mniej znane szkice, które być może zachęcą kolejnych badaczy do poświęcenia uwagi temu wciąż zbyt mało docenianemu twórcy. Należy zaznaczyć iż praca nie uwzględnia badań i tekstów Praza poświęconych emblematom. Stanowią one bardzo istotny fragment jego twórczości i dokonań, jednakże stanowiący całkowicie odrębną problematykę, o własnej, złożonej historii i historii badań nad samym zagadnieniem. Prace dotyczące emblamatyki przedstawiają istotne dla autora związki między tekstem a obrazem. Emblematy obok przyświecających im celów dydaktycznych, stanowiły wyraz chęci łączenia różnych sztuk w jedną, złożoną ekspresję, o wielopłaszczyznowym sposobie oddziaływania na odbiorcę. Nie są to jednak teksty ujawniające postawę krytyczno-estetyczną Praza w tak pełny sposób, w jaki robi to eseistyka, choć niewątpliwie zasługują na wnikliwą analizę i dalsze studia.

## Mario Praz. Próba biografii literackiej

Mario Praz, krytyk literatury i sztuki, eseista, profesor literatury angielskiej, kolekcjoner – bo tak chyba najzwyczajniej można przybliżyć ogrom jego działań i zainteresowań, urodził się w Rzymie 6 września 1896 r. Najwcześniejsze dzieciństwo spędził w Szwajcarii, skąd pochodził i gdzie pracował jego ojciec, Luciano Praz. Po jego śmierci matka Maria, Giulia Testa di Marsciano z rodziny hrabiów Marsciano, przeniosła się wraz z dzieckiem do Florencji. Historia rodziny Marsciano z Orvieto sięga VIII w., i spisana została przez mnicha Ferdynanda Ughelli, a opublikowana w Rzymie w 1667 r.

Edukacja Mario Praza przebiegała w sposób wzorowy i, można by rzec, typowy. Po ukończeniu w 1914 r. florenckiego gimnazjum-liceum Galileusza – zgodnie z wolą dziadka – rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie w Bolonii (1914–1915). Stamtąd, z powodów zdrowotnych, przeniósł się do Rzymu, gdzie kontynuował studia i uzyskał dyplom z wyróżnieniem za pracę z prawa międzynarodowego, napisaną pod kierunkiem prof. Dionizego Anzilottiego<sup>11</sup>. Po rozpoczęciu praktyki adwokackiej w kancelarii Ernesta Rossiego, za sugestią ojczyma, Praz zdecydował się podjąć naukę na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Florenckiego. Jak wspomina w wywiadzie, którego udzielił niedługo przed śmiercią, a opublikowanym w poświęconej jego pamięci książce *Mario Praz Vent'anni dopo*, to właśnie „p. Targioni jest odpowiedzialny za ten drugi aspekt mojej kariery. To on był jednym z pierwszych, którzy uświadomili mi, że zawód adwokata nie jest dla mnie.”<sup>12</sup> Praz bowiem od wczesnych lat młodzieńczych przejawiał duże zainteresowanie literaturą i pisaniem. Szybko też odnalazł się w kręgu wybitnych docentów uniwersytetu: Mazzoniego i Rajna, a przede wszystkim grezysty i literata Giorgia Pasqualego oraz w środowisku pisarzy, m.in.: Pancraziego, Papiniego i Sofficiego. To właśnie z pomocą tych dwóch ostatnich opublikował swoje pierwsze tłumaczenia poetów angielskich i francuskich, które trafiły na łamy *Libri necessari*. Są one również zwiastunem tego, co badacze nazywają epizodem angielskim – Praz’s English period<sup>13</sup>, przypadającym na lata 1923–1934.

---

<sup>11</sup> Dionizy Anzilotti (1867–1950) – profesor prawa międzynarodowego publicznego, sędzia Stałego Trybunału Sprawiedliwości Międzynarodowej. Zwolennik dualizmu – traktowania prawa międzynarodowego i krajowego jako dwóch odrębnych porządków prawnych. Jako pierwszy użył pojęcia „socjologia prawa”, choć sam nie podejmował tego tematu w swoich licznych podręcznikach prawniczych.

<sup>12</sup> M. Praz *Op. cit.*, p. 94–95

<sup>13</sup> Tego terminu używa m.in. Massimo Bacigalupo na łamach *Modern Language Review*. M. Bacigalupo, *Mario Praz, «Studi e svaghi inglesi»* (Book Review), „The Modern Language Review”; Cambridge, Vol. 82, No. 1 (Jan., 1987), p. 221

Zanim jednak Praz wyruszył do Anglii, aby kontynuować studia nad literaturą tego kraju i samemu nauczać, w roku 1920 otrzymał kolejny dyplom z najwyższymi ocenami za pracę poświęconą badaniom lingwistycznym poezji Gabriele D'Annunzio. Ten krótki czas – lata 1920–1923 przyniósł pierwsze „wprawki”<sup>14</sup> – jak pisze Davide Dalmas – tłumaczeń Francisca Thompsona, Swinburne’a, Tennysona, Shelleya i Keatsa w *Bilychnis* i *Rivista d'Italia*. Ich pierwszym czytelnikiem, wybranym nie bez przyczyny, był Emilio Cecchi<sup>15</sup>, który w 1915 r. opublikował *Storia della letteratura inglese del secolo XIX*, którą Praz czytał z dużym upodobaniem<sup>16</sup>.

Tym bowiem, co budziło największe zainteresowanie młodego pisarza, był przede wszystkim język i historia przeszłości. Dlatego w tym krótkim okresie poprzedzającym wyjazd do Anglii tak istotny wydaje się kontakt Praza z modelem krytyki estetycznej Benedetto Crocego oraz z twórczością Gabriele D'Annunzio, która – jak wskazuje Dalmas – zdaje się leżeć u źródeł wszystkiego<sup>17</sup>.

Sam Benedetto Croce, urodzony w Pescasseroli w 1866 r., dorastał pod opieką wuja, filozofa i heglisty, co wywarło ogromny wpływ na jego drogę życiową. Rozpoczął studia prawnicze, które porzucił dla wykładów filozofii na Uniwersytecie w Rzymie, oddalając się od katolicyzmu i stając się powoli nieugiętym obrońcą państwa świeckiego. Wtedy również, pod wpływem fascynacji Antoniem Labriolą<sup>18</sup>, sprecyzował w pełni swoje stanowisko wobec sytuacji ówczesnych Włoch. Ta znajomość ze znanym filozofem, na którego wykłady uczęszczał, nauczyła go – jak podkreśla Zygmunt Czerny – „jasności i dokładności w formułowaniu pojęć”<sup>19</sup>. Ich drogi rozeszły się, a Croce nawiązał przyjaźń i współpracę z innym znanym włoskim filozofem, Giovannim Gentile<sup>20</sup>, z którym w 1902 r. rozpoczął redagowanie pisma *La Critica*. Zdaniem polskiego badacza było to zdarzenie o kapitalnym znaczeniu w życiu włoskiego filozofa oraz w życiu kulturalnym Włoch. Pismo to bowiem od ok. 1910 r. stało się głównym organem odnowienia włoskiej kultury, a pośrednio również diariuszem kształtowania się

---

<sup>14</sup> D. Dalmas, *Il Saggio, il gusto e il cliché. Per un'interpretazione di Mario Praz*, Palermo, 2012, p.15

<sup>15</sup> Emilio Cecchi – krytyk literacki i krytyk sztuki włoskiej. Uważany za jedną z najważniejszych postaci włoskiego dziennikarstwa kulturalnego w pierwszej połowie XX wieku.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.15

<sup>17</sup> D. Dalmas, *Op. cit.*, p.32

<sup>18</sup> Antonio Labriola (1843–1904) – filozof, teoretyk marksizmu, działacz włoskiego ruchu robotniczego.

<sup>19</sup> B. Croce, *Zarys estetyki*, PWN, 1961, s.7

<sup>20</sup> Giovanni Gentile (1875–1944) – obok Benedetto Crocego najwybitniejszy filozof neoidealizmu włoskiego, twórca idealizmu aktualnego. Prowadził rozległą działalność społeczną i naukową, był pedagogiem, historykiem, propagatorem kultury włoskiej, wydawcą, ministrem edukacji w rządzie Mussoliniego. Idealizm aktualny stanowił filozoficzną podbudowę faszyzmu. Głosił, że podmiot i przedmiot jest jedynie konstruktem umysłu i że "duch jest czystym aktem" objawiającym się w procesie edukacji. Przyjaźń i współpraca między B.C a G.G. nawiązuje się w 1896r., za: B. Croce, *Op. cit.*, s.7

umysłowości Crocego. W nim też, w rubryce zatytułowanej *Reminiscenze*, Praz publikuje w 1923 r. swoje „odkrycia” w poezji D’Annunzia – jak sam o nich mówi<sup>21</sup> – *Fonti D’Annunziani*.

Od tego momentu badania Crocego będą rozwijały się dwukierunkowo. Tor historiozoficzny i filozoficzny będzie wytyczany inspiracją myślą takich filozofów, jak Vico, Kant, Hegel i De Sanctis. Drugim będzie tor estetyczny, którego pierwszym owocem staną się *Podstawowe tezy estetyki* z roku 1900. W nich to znajdują się rozważania o poezji i sztuce, które są, wg Crocego, wyrazem aktywności ducha. Aktywności autonomicznej, samorodnej, która nie daje się sprowadzić do niczego innego, jest bowiem świadectwem tożsamości natury i ducha. Owa *Fantasia* – nieświadoma, spontaniczna siła, nieskrępowana rozumem i refleksją krytyczną<sup>22</sup>, staje się synonimem natchnienia poetyckiego. Działając wspólnie z intuicją, tworzy dzieło i nadaje mu jedność, odciskając na nim zarazem piętno indywidualności artysty. Fundamentem estetyki Crocego jest właściwie przekonanie o identyczności intuicji i ekspresji, w następstwie czego sztuka zostaje utożsamiona z ekspresją<sup>23</sup>. „Formułuje ona w ten sposób tezę o pięknie obiektywnym, którego sąd o rzeczach zależy od subiektywnego smaku, a geniusz twórczy jest substancjalnie identyczny ze smakiem.”<sup>24</sup> Croce uważa, że dzieło sztuki jest nową rzeczywistością, w której to, co zawiera (forma) i to, co jest zawarte (treść), jest nierozzerwalną jednością. Podstawą sztuki jest dla niego liryczność, w pełni ukształtowany świat przedstawiony dzieła i elementy dramatyczności.

Praz i Croce poznali się w kwietniu 1925 r. na jednym ze spotkań organizowanych przez filozofa w jego domu. Już wtedy Croce miał nadzieję, iż początkujący krytyk literatury dołączy do grona wiernych croceanistów. Tak się jednak nie stało – „Forse ero stato crociano solo quando’ero studente di legge a Roma, prima del 1920; In quei tempi io e Vittorio Moschini [...]

---

<sup>21</sup> Due lettere e qualche cartolina postale testimoniano dei miei rapporti con Benedetto Croce. Nel corso dei miei studi per la tesi di laurea su D’Annunzio avevo „scoperto” alcune fonti che proposi al. Croce per la rubrica delle *Reminiscenze* che la Critica veniva pubblicando., M. Praz, *La casa della vita*, p. 255

<sup>22</sup> A. A. De Gennaro, *Croce and De Sanctis*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 23, 1964–1965, p. 227

<sup>23</sup> Warto tu zwrócić uwagę na wieloznaczność pojmowania ekspresji w estetyce Crocego. Dzieło zarazem coś wyraża, i jest wyrazem – te „funkcje” nie są tożsame. Jeśli dzieło jest wyrazem twórcy, to zawsze pozostaje pytanie, co właściwie wyraża. Problem ekspresji należy do najbardziej dyskutowanych i kontrowersyjnych problemów w estetyce i teorii sztuki, literatura na ten temat, szczególnie w obrębie estetyki anglo-amerykańskiej, inspirowanej filozofią analityczną, jest olbrzymia. Jako dobre wprowadzenie można potraktować: Jerrold Levinson, *Music and Negative Emotions*, [w:] *Music, Art & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, New York 1990, s. 306–335. Krytyka tradycyjnych teorii sztuki jako wyrazu osobowości artysty: M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*. Przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2014.

<sup>24</sup> B. Croce, *Zarys estetyki*, s. 9, cyt. dalej za Czernym: „Dzieło sztuki jest obrazem, w którym granice między fantazją a rzeczywistością nie dadzą się dokładnie wytyczyć. Dzieło sztuki jest jednością, której normy można ustalić, a sztuka pozbawiona jest wszelkiej zewnętrznej celowości.” Piękno według filozofa nie wynika z wzajemnego stosunku barw czy też miłego dla ucha następstwa dźwięków, nie jest niczym „fizycznym”; przejawia się ono jedynie „fizycznie” w sztuce, która odzwierciedla treść życia wewnętrznego pełnego harmonii ducha i myśli. Duch i myśl kształtują dobry smak dzięki intuicji i kontemplacji, które mają swoje źródło w dobru i zasadach moralnych.

ci divertivamo a confutare il companio di studi Ugo Spirito...”<sup>25</sup> Praz, analizując to środowisko, uznał je za sztuczne i nie przystające do kształtującego się już jego własnego stanowiska estetycznego. Tym samym oddalił się od kręgu filozofów i rozpoczął studia nad literaturą, które pochłonęły go bez reszty. Obaj pisarze nie stracili się jednak z oczu. We wspomnieniach zawartych w powieści autobiograficznej *La Casa della Vita* Praz wspomina o korespondencji z filozofem, która choć nie była bogata, nosi wyraźne ślady istotnej relacji pomiędzy dwiema wybitnymi indywidualnościami.

W tym okresie, kiedy Praz zwraca się przede wszystkim ku literaturze, pojawiają się pierwsze ślady krytyki młodego eseisty. Croce mówi o nim, iż brak mu szkieletu filozoficznego, który byłby w stanie utrzymać całość jego teorii<sup>26</sup>. Mimo to Praz przesyła mu swoje prace poświęcone literaturze angielskiej, które są próbą nawiązania dialogu bardziej na polu literatury aniżeli filozofii. Późniejsza praca poświęcona emblematom zbliża go na krótko do autora *Filozofii Ducha*, niestety zaraz po opublikowaniu monografii *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (1930)<sup>27</sup> wzajemne kontakty rozluźniają się zarówno na płaszczyźnie naukowej, jak i prywatnej. Tym, co zdaje się być istotne w tym momencie dla Praza, jest próba uchwycenia w literaturze i sztuce pewnych zjawisk, kształtowania się wrażliwości, zwłaszcza – jak sam podkreśla – erotycznej. We wstępie do monografii z 1930 r. pisze: „Wrażliwość wykształciła się poprzez dzieła sztuki: najważniejsze jest więc ustalić, w jaki sposób artyści przekazywali sobie kolejno tematy. Bez wątplenia zawsze istniał tajemniczy związek między przyjemnością a cierpieniem: to jedna z *vulnera naturae*, zrodzona wraz z człowiekiem. Stał się on jednak powszechnym dziedzictwem wrażliwości romantycznej i dekadentycznej na skutek szczególnego ciągu wpływów literackich.”<sup>28</sup> W przedmowie *Zmysłów* pojawia się w tym momencie fragment tekstu krytycznego, który możemy odnaleźć w *La Critica*, a napisany przez Crocego w 1931r., wyjaśniający właściwie całą naturę rodzącej się polemiki. Praz pisze: „Croce życzyłby sobie, abym wyraźniej zaznaczył różnicę między romantyzmem właściwym a tym, co nazwano „romantyzmem późniejszym” i co znane jest również pod mianem „dekadentyzmu”. W romantyzmie właściwym – twierdzi – „obok patologii seksualnej, makabrycznej i satanicznej występowały także ideały wolności, humanitarności, sprawiedliwości i czystości, które zwalczały ową patologię lub z nią się przeplatały [...], nie dopuszcza [się] patologicznego

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 256; Nadmienię, Ugo Spirito był zwolennikiem filozofii pozytywistycznej, i jak pisze dalej krytycznie we wspomnieniach Praz, znajomość z Crocem i Gentile nie nauczyła Spirito niczego nowego.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 257

<sup>27</sup> Wydanie polskie, z którego pochodzą cytaty to wydanie drugie, tłumaczone przez Krzysztofa Żaboklickiego, opatrzone słowem wstępnym Mieczysława Bramera: *M. Praz, Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, pierwsze wydanie miało miejsce w 1973 r., nakładem PWN.

<sup>28</sup> M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 15



uprzywilejowania i przewagi jakiejś jednej formy nad innymi, z których każda jest jednakowo niezbędna i posiada właściwe sobie zadanie.<sup>29</sup> Prawdziwy artysta to bowiem ten, który, obok dobrego smaku, posiada również „wybitne przymioty moralne<sup>30</sup>”. Należy tu wspomnieć, iż myśl estetyczna włoska była pod wyraźnym wpływem francuskiej i angielskiej. Pojęcie dobrego smaku, pojawiające się w literaturze angielskiej dość rzadko jeszcze do przełomu XVII i XVIII w., upowszechniło się dzięki pracom m.in. J. Dennisa, Shaftesburego, Hume’a i Addisona.

I podobnie jak na Wyspach, gdzie Henry Home, Lord Kames pisał, dedykując swoje dzieło Jerzemu III: „Sztuki piękne były zawsze popierane przez mądrych władców, nie tylko dla własnej rozrywki, ale ze względu na ich dobroczynny wpływ w społeczeństwie”<sup>31</sup>, również we Włoszech literaturze i sztuce przypisywano rolę społeczno-wychowawczą.

Nim jednak przyjrzymy się kluczowemu dziełu Prazza poświęconemu problemowi smaku – *Gusto neoclassico* (1940), przywołajmy pierwsze prace poświęcone D’Annunzium, gdyż to one zawierają w sobie ziarno zainteresowań i załączek metody badawczej, jaką oberze młody wówczas pisarz.

Praz, biorąc na warsztat poezje D’Annunzia, pisze przede wszystkim o języku poety. We wspomnianym już wcześniej cyklu *Fonti D’Annunziane* poddaje wnikliwej analizie jego język oraz źródła, z których D’Annunzio obficie czerpał. Pierwszy z esejów z cyklu *Reminiscenze i imitacje w literaturze włoskiej* poprzedzony jest szerokim wstępem określającym, czym są źródła dla badacza literatury i czemu służy ich analiza. Praz już w pierwszych zdaniach mówi, iż jest to zajęcie niezwykle niewdzięczne, służące często niektórym estetykom do wskazywania „kradzieży” czy też kontaminacji z dzieł poszczególnych twórców. To próba uchwycenia i analizy inspiracji, czegoś, co jest poza krytyką estetyczną<sup>32</sup>. Badanie źródeł ma wg autora swoje uzasadnienie bardzo rzadko; mianowicie wtedy, gdy chodzi o poznanie charakteru twórcy

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, s.15–16

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 14

<sup>31</sup> Cyt. za St. Prazura, *De gustibus, Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, PWN, Warszawa 1981, s. 34. Literatura na temat „smaku” i dziejów pojęcia jest bardzo obszerna. Nadal cennym wprowadzeniem w kontekście myśli filozoficznej XVIII stulecia pozostaje: Wilhelm Dilthey, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadanie*, w: tenże, *Pisma estetyczne*. Przeł. Krystyna Krzemieniowa. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 223–289. Kluczowe, teoretyczne problemy estetyki smaku, pod kątem problemu wartościowania, ostatnio bardzo klarownie ukazuje: Peter Kivy, *De Gustibus. Arguing About Taste and Why We Do It*, Oxford 2015.

<sup>32</sup> Moment wyboru tych wątków nie powinien być przedmiotem krytyki estetycznej. Chodzi tu m.in. o odrzucenie czynnika historycznego i biograficznego jako punktu wyjścia dla interpretacji. „Zadaniem krytyka estetycznego – mówiąc słowami bliskiemu Prazowi Waltera Patera – jest rozróżnienie, poddanie analizie i oddzielenie od jej pochodnych cechy, dzięki której obraz, pejzaż, ujmująca postać z życia lub książki budzi w nas to wyjątkowe wrażenie piękna lub przyjemności, określenie co jest jego źródłem i w jakich warunkach jest ono doświadczane.”, [w:] W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, Fundacja Aletheia, 1998, s. 8

(i twórczości) poprzez źródła, z jakich czerpał<sup>33</sup> lub też w jaki sposób dzięki nim wzbogacił się jego słownik. W tych dwóch przypadkach analiza zapożyczeń ma swoje uzasadnienie i może być przedmiotem zainteresowania krytyki estetycznej<sup>34</sup>. Praz jako pierwszą zderza ze sobą scenę z Fedry i Swinburnowskiego Tristana:

*And stood between the sea's edge and the sea – naked and godlike* (Swinburne)<sup>35</sup>

*Ed egli stette fra l'orlo del mare ed il mare – ingudo e simile come un dio* (D'Annunzio)<sup>36</sup>

Analizie poddaje również fragment poematu *Laudi*, w którym odnajdujemy wpływ Swinburne<sup>37</sup> czy fragment *Le Vergini delle rocce*, gdzie widać bezpośrednie nawiązanie do Verlaine'a (derivato). Tu jednak następuje drobna zmiana: przymiotnik, który określa jakość obiektu zostaje przekształcony w rzeczownik, zgodnie z tendencją ku personifikacji – veemenza – porywczosć (Verlaine używa określenia *au souffle vehement* – oddech porywczy).

Innym przykładem jest scena z *L'Isottee – La Chimera* i *Oeuvre Compilées* Verlaine'a (*Dziela*). Jest to obraz rycerza Dolore, w którego oczach widać odbicie śmierci, od której nie uchroni go nawet trzymana w ręku lanca. Jest to nie tylko wspomnienie z poezji. Fragment *cui fuor del morion fiammano gli occhi* nawiązuje bezpośrednio do obrazu Dürera z 1513 r., któremu zresztą D'Annunzio poświęcił w tym tomie sonet. W kolejnych strofach Praz podaje jeszcze inne fragmenty Swinburne'a i D'Annunzia, które wskazują, iż włoski poeta wielokrotnie czerpał bezpośrednio z dzieł Brytyjczyka.

Owe pierwsze badania nad językiem poetyckim oraz ich forma szkicu zbliżają, choć całkiem nieświadomie, Praza do Leo Spitzera<sup>38</sup> i jego badań nad innowacjami składniowymi

<sup>33</sup> In questi due casi lo studio delle fonti offre una basi analitica all'interpretazione estetica dall'opera.

<sup>34</sup> Trzeba zwrócić uwagę na język Praza – duża liczba porównań – bardzo obrazowych, ciekawych i nietuzinkowych.

<sup>35</sup> i stanął pomiędzy morzem i morza krawędzią – nagi i boski

<sup>36</sup> i stanął pomiędzy brzegiem morza i morzem – nagi i podobny do boga

<sup>37</sup> 2007 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" – Tutti i diritti riservati, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 21, 1923, p. 44

<sup>38</sup> Leo Spitzer (1887–1960) – austriacki lingwista, eseista i krytyk literacki. Uczeń W. Meyera Lübke. Studiował w Paryżu, Lipsku i Rzymie. W 1913 r. rozpoczął nauczanie języka i literatury neołacińskiej. Otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego na Uniwersytecie w Bonn, następnie objął stanowisko wykładowcy filologii romańskiej w Magdeburgu, potem Katedrę Literatury w Stambule (1933–1936), a od 1937 r. nauczał na Uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore. Spitzer uznawany jest za jednego z ojców komparatystyki. Jego metoda badawcza nie powinna być traktowana jako konstrukcja teoretyczna, ale raczej jako próba empirycznych i dedukcyjnych wyjaśnień, wynikających z analiz prowadzonych przez badacza, w których ujawnia się jego temperament i otwartość na żywe wpływy kultury europejskiej, sięgające idealizmu Crocego i Vosslera po irracjonalizm Bergsona i psychoanalizę Freuda. Według Spitzera dzieło literackie jest organiczną całością, która ma swoje jednoczące centrum w osobowości i wizji świata autora. Uważna lektura tekstów prowadzi do odkrycia typowej dla autora cechy ekspresywnej, pewnego odstępstwa od normalnego użycia językowego, zawartego w strukturze stylistycznej. Owo odstępstwo pozwala nam odkryć sposób pojmowania i odczuwania świata przez pisarza. Aby przeniknąć, poprzez akt intuicji i sympatii od zewnętrznej językowej specyfiki do intymnego ducha ożywiającego dzieło, a następnie wrócić do zbadania innych ekspresyjnych szczegółów

francuskiego symbolizmu<sup>39</sup>. Wpłyną one również na umiłowanie przez pisarza tej formy wypowiedzi krytyczno-literackiej, która w kolejnych latach przybierze w pełni formę eseju.

W 1923 r. Praz, zachęcony przez Cesarego de Lollisa, wystąpił z prośbą o stypendium ministerialne na badania literatury angielskiej, które zaowocowały w niedalekiej przyszłości zbiorem szkiców *Poeti inglesi dell'Ottocento* (1925). Ich niewątpliwą zapowiedzią było wydane rok wcześniej przez *Cultura dell'anima* Carraby tłumaczenie esejów Charlesa Lamba<sup>40</sup> – *Saggi di Elia*, opatrzone notą i wstępem tłumacza. W tym czasie w tekstach Praza pod wpływem czytanych lektur zarysowują się dwa bieguny, które wytyczać będą dalsze pola jego badań: manieryzm-barok i neoklasycyzm-romantyzm-dekadentyzm. Te obszary będą się niejednokrotnie przeplatać i zazębiać, wskazując widoczne dla krytyka zmiany w obrębie smaku i wrażliwości. Nie będą się one jednak mieszać. Wydaje się, iż autor *Zmysłów...* już od początku swoich badań nad sztuką jasno rozdzielał to, co intelektualne od tego, co stanowi „poryw serca”, co jest formą – konceptem, od tego, co jest efektem pewnego typu wrażliwości<sup>41</sup>. Wydane w 1925 r. studia nad manieryzmem w Anglii (*Secentismo e Marinismo in Inghilterra*) ugruntowały pozycję Praza jako badacza literatury angielskiej za sprawą pozytywnej recenzji T.S. Eliota, która pojawiła się na łamach *Times Literary Supplement*. Podkreślała ona ważną rolę, jaką niesie krytyka literatury angielskiej dokonywana przez badaczy z innych krajów oraz przede wszystkim fakt, iż jest ona jedną z pierwszych prac definiujących źródła i charakter poezji metafizycznej. Sam Praz powie o niej w 1958 r.: „In realtà quella biografia<sup>42</sup>, quali che sono i suoi meriti, io la sentivo come l'opera d'arte”<sup>43</sup>. Dwa portrety Johna Donne'a, jakie rysuje Praz,

---

w świetle jedyne go twórczego ducha: to, zgodnie teorią Spitzera, główne zadanie stylistyki, które odbywa się w ciągłym ruchu od peryferii do centrum dzieła i odwrotnie. Praz i Spitzera łączy intuicyjne podejście do literatury, polegające na podejmowaniu odnalezionego w akcie lektury tropu i badaniu jego źródeł, które częstokroć odnaleźć można i w innych działach danego autora. Tworzą one pewien wzór interpretacyjny, ułatwiający zrozumienie intencji twórcy. Do najważniejszych prac austriackiego językoznawcy należą: *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais* (1910); *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik* (1918); *Italianische Kriegsgefangenbriefe* (1921); *Italianische Umgangssprache* (1922); *Stilstudien* (2 voll., 1928); *Romanische Stil und literaturstudien* (1931); *Classical and Christian ideas of world harmony; Linguistic and literary history. Essays in stylistics* (1948); *Essays in historical semantics* (1948); *A method of interpreting literature* (1949); *Romanische Literaturstudien, 1936–1956* (1959); *Essays on English and American literature* (1962); *Critica stilistica e storia del linguaggio* (1954); *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* (1959); *Cinque saggi di ispanistica* (1962).

<sup>39</sup> Na ten fakt zwracają uwagę autorzy *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, Vittorio e Mariuma Gabrieli, Roma 1997, p. 11

<sup>40</sup> Są to słynne *Essays of Elia* Lamba, należące do najświetniejszych przykładów angielskiego eseju I poł. XIX wieku.

<sup>41</sup> Szerzej na ten temat, podając przykłady tekstów, pisze D. Dalmas w swojej pracy *Il saggio...*, s. 20

<sup>42</sup> Chodzi o eseje poświęcone Johnowi Donnowi jego biografię zamieszczoną w zbiorze *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*.

<sup>43</sup> Cytuję za A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria, La Casa della vita di Mario Praz*, Milano 2003, s. 25

są bez wątpienia niezwykle ciekawym studium filologicznym, i jak mówi Arturo Cattaneo, zdecydowane i wystawne cytaty i odwołania<sup>44</sup> ujawniają prawdziwy talent pisarski.

Kolejne lata, po objęciu katedry nauczyciela literatury i języka włoskiego na Uniwersytecie w Liverpoolu, obfitowały w liczne podróże. W tym czasie Praz odbywał wycieczki po Europie i w odleglejsze strony: do Ameryki, Afryki, Australii. Jego kulturalne peregrynacje znajdują odbicie we wspomnieniach z podróży. Te z pobytu w Hiszpanii – zatytułowane *Penisola Pentagonale* (1928) stanowią załączek *Zmysłów...* Są one, jak do tej pory, najbardziej osobistym dziełem, i o tyle szczególnym, iż wydanym w momencie, w którym książki na włoskim rynku wydawniczym niepozbawione są śladów polityki. *L'Europa Contemporanea*, wydawana przez Camillo Pellizziego, korespondenta z Londynu, nosiła wyraźne ślady „rewolucyjnego” ducha kultury faszystowskiej<sup>45</sup>. Co warto podkreślić, Praz nigdy nie angażował się politycznie, stronił od odbywających się w domach znajomych spotkań, które nosiłyby jakiegokolwiek charakter wspierający bądź negujący władzę. Owa bierność polityczna i niezaangażowanie w sprawy publiczne były również pośrednio przyczyną późniejszego rozpadu jego małżeństwa.

*Penisola Pentagonale* nie ukazuje typowych dla podróżującego zachwytów nad zwiedzanymi miejscami, obyczajami czy krajobrazami. Hiszpania Praz to kraj estetycznej „monotonii”, wszechpanującej nudy. Monotonne wydają się procesje wielkanocne, corrida, sztuka a nawet architektura Alhambry: „Percorrine le sale, affatica gli occhi sui muri rabescati, sulle gemmate pareti, sulle ceramiche vivaci, contempla il paesaggio traverso le bifore cesellate come gioielli. e sempre la stessa sala, la stessa parete, la stessa finestra. L'artista ha trattato lo stucco col medesimo stampino, alternando sapientemente le disposizioni sì da dare un'apparenza di varietà infinita; ma se bene osservi, i motivi son pochi, i colori son pochi, e la monotonia regna. [...] Un'illusione di varietà; [...] Stanca senza soddisfare; come un gioco di specchi che profili lo stesso lineamento per illusioni di corridoi”<sup>46</sup>. To, co ukazuje nam ten fragment, to nie tylko widziany oczyma Praz element kultury andaluzyjskiego regionu, ale również obraz Praz – eseisty, który z coraz większą śmiałością poddaje ocenie to, co widzi i czego doświadcza, wieńcząc, jak niemal każdy późniejszy opis dzieła sztuki czy architektury, literackim porównaniem, które będzie charakterystyczną cechą jego późniejszej twórczości. Pojawiające się w kolejnych szkicach metafory i porównania będą coraz bardziej nadawały utworom Praz znamię dzieła literackiego.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 26

<sup>45</sup> D. Dalmas, *Il saggio...*, op. cit., s. 33

<sup>46</sup> Cytuję za E. Siciliano, *Mario Praz e la Penisola Pentagonale*, [w:] *Mario Praz, Vent'anni dopo...*, s. 192

Świadectwem, iż obrany przez krytyka sposób wyrażania myśli jest słuszny, jest korespondencja z angielską pisarką i przyjaciółką – Vernon Lee<sup>47</sup>. Ona bowiem odkryła – jak mówi sam Praz – *il mio genio migliore*<sup>48</sup>, który przybierze pełnię kształtu w późniejszych pracach (*Fiori freschi, Motivi e figure*, itd.). Sama Vernon Lee pisząc eseje, była wyczulona na tę formę wyrażania myśli. O otrzymanym od Praza liście „przebrany” w formę szkicu mówi: „...you ought really to try your hand at that sort of rather artificial (and yet so natural!) form of literature...I mean such transformations of real incidents into a literary *hortus conclusus* where a real feeling can be made permanent and steady by taking an artificial shape. It seems to me you did it better than mere literary criticism[...]”<sup>49</sup>.

W 1930 r. zostaje opublikowane kluczowe dzieło Praza, które przynosi mu światowy rozgłos. Ujawnia ono w pełni talent pisarski i krytyczne spojrzenie autora. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* szybko zostaje przetłumaczone przez Angusa Davidsona pod tytułem *The Romantic Agony* (1933) przynosząc angielszczyźnie nowy idiom, „prawdziwą *catch-phrase*”<sup>50</sup>. Monografia wśród krytyki rodzimej nie spotyka się z szerokim uznaniem, oceniona zostaje natomiast bardzo przychylnie przez innych, głównie angielskich i francuskich badaczy. Frank Kermode twierdzi nawet, iż obok *Axel's Castle* (1931) Edmunda Wilsona jest ona fundamentalnym dziełem historii literatury współczesnej. a fakt, że obie te prace pojawiają się w tym samym czasie, uwidacznia potrzebę komparatystycznego ujęcia pewnych zagadnień, z którymi do tej pory krytyka literacka nie była w stanie się uporać.

*Zmysty...* pojawiają się w otoczce skandalu, który szybko jednak przygasa, ustępując miejsca analizom bogatej monografii. Jej konstrukcja składa się bowiem z luźnych esejów – mimo stanowienia odrębnych całości stapiają się one w jedno dzieło o wyraźnie określonym zasięgu chronologicznym i przestrzennym<sup>51</sup>, jest wzorcowym przykładem krytyki tematycznej. Jest to podejście krytyczne, które wyrasta z przekonania, iż „opisu literatury nie można już

---

<sup>47</sup> Vernon Lee, pseudonim Violet Paget (1856–1935) – pisarka i eseistka angielska. Autorka licznych powieści science-fiction, opowiadań, zapisków z podróży oraz esejów poświęconych krytyce, historii, estetyce i etyce. Znaczenie jej szkiców w świetle brytyjskiej estetyki i ich wpływu na twórczość wielu wybitnych pisarzy (m.in. Virginii Woolf) dostrzeżono dopiero w połowie XX w. Jej bogaty dorobek stał się przedmiotem zainteresowania takich krytyków jak Gillian Beer, Angela Leighton, Richard Dellamora, czy Hilary Fraser. Oprócz tekstów wspomnianych badaczy, w 2003 r. powstała nowa biografia Vernon Lee, autorstwa Vinety Colby. W trzy lata później Catherine Maxwell i Patricia Pulham opublikowały pierwsze krytyczne opracowanie opowiadań fantastycznych angielskiej eseistki. Dużo miejsca w twórczości Vernon Lee zajmują sztuki plastyczne oraz historia renesansowej Italii. Pobyt pisarki we Florencji obfitował w liczne kontakty z tamtejszym środowiskiem literackim, któremu Lee jako pierwsza przybliżyła twórczość Waltera Patera. Jej dorobek poświęcony Italii stanowił również ważne źródło inspiracji dla Bernarda Berensona, jednego z największych znawców malarstwa włoskiego.

<sup>48</sup> M. Praz, *La casa...*, s. 279

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 279

<sup>50</sup> M. Praz, *Vent'anni dopo...*, s. 135

<sup>51</sup> M. Praz, *Zmysty...*, Słowo wstępne, s. 5

dokonywać tymi narzędziami, które zostawił w spadku pozytywizm.”<sup>52</sup> Na plan pierwszy wysuwa się pojęcie „tematu” jako pewnego programowo przyjętego stosunku do utworów będących przedmiotem refleksji. Ujawnia się on w dziele – jak pisze dalej Głowiński – poprzez „wyrażenia często powracające, powtarzające się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu [...] dają się poznać”<sup>53</sup>. Istotne jest tu podejście fenomenologiczne<sup>54</sup>, a nie genetyczne, co Praz często podkreśla, nie tylko w odniesieniu do *Zmysłów*... Ważny jest dla niego, tak jak dla krytyków reprezentujących tę „szkołę”, element doświadczenia i przekazu, nie zaś tylko jego pochodzenie. Najistotniejsze zdaje się być dotarcie do tego, co popycha twórców do podejmowania danych tematów, tropów czy źródeł obrazowania. Technika cytatu czy dygresji, dająca się zaobserwować we wcześniejszych pracach, przybiera w *Zmysłach*... formę hipertroficzną<sup>55</sup>. Przypisy stają się drugą częścią pracy; będąc stroną naukową, niekonieczną dla czytelnika, tworzą ciąg kolejnych skojarzeń, odwołań, paralel i analogii.

Lata 30. przynoszą sporo zmian w życiu pisarza. W 1932 r. Praz otrzymał nominację na profesora języka włoskiego (objął katedrę na Uniwersytecie w Manchesterze), a następnie nauczyciela literatury angielskiej na Uniwersytecie w Rzymie, gdzie będzie nauczał przez kolejne trzydzieści dwa lata aż do emerytury. Okres ten obfituje w liczne krótkie prace poświęcone literaturze oraz nowej pasji – meblom i wystrojowi wewnątrz. W *La Casa della Vita* można odnaleźć liczne wzmianki również o początkach kolekcjonerstwa profesora, które rozpoczęło się tuż po przyjeździe do Liverpoolu.

W *La Stampa* pojawiają się eseje, które są owocem tej jego nowej pasji. Warto wspomnieć chociażby eseje *Regency* czy *Filosofia del mobilio*. Ten ostatni nawiązuje do literackich zainteresowań Praza – E. A. Poe i jego *Philosophy of furniture*. Tytuł stanowi również inspirację późniejszej pracy poświęconej zmianom gustu na przestrzeni wieków – od antycznego Rzymu po współczesność, noszącej tytuł *Filosofia dell'arredamento* wydanej po raz pierwszy w 1945 r.

W 1933 r. Praz powraca do badań nad wiekiem XVII. Studia nad przedstawicielem barokowej szkoły metafizycznej – Richardem Crashowem przywiodły go do rozważań nad

---

<sup>52</sup> M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki”, R.52, Z. 2, 1971, s. 176

<sup>53</sup> *Ibidem*, za J.-P. Richardem, s. 177–178

<sup>54</sup> Praz rozumie poprzez fenomenologiczne podejście do dzieła czy twórczości próbę subiektywnego ujmowania rzeczywistości, którego wyrazem w dziele artystycznym są m.in.: osobliwe, charakterystyczne konstrukcje językowe, leksyka, swoista metaforyka, powtarzające się sposoby myślenia i odczuwania widoczne w dziele.

<sup>55</sup> Używam określenia D. Dalmasa, [w:] *Il saggio*..., s. 55

emblemata. Pierwotnie *Studi sul concettismo* (1934) pojawiały się na łamach czasopisma *Cultura* (w roku poprzedzającym edycję książkową).

W tym samym roku Instytut Warburga został przeniesiony do Londynu dzięki inicjatywie dyrektora Fritza Saxla. Saxl był niemal równolatkiem Praza (ur. 1890 r.) i wychowankiem czołowych historyków sztuki – Maxa Dwořaka i Heinricha Wölfflina. W 1911 r. nawiązał on kontakt z Aby Warburgiem, z którym podjął w dwa lata później ścisłą współpracę, osiedlając się w Hamburgu i obejmując pieczę nad jego Biblioteką. Tam, pełniąc funkcję bibliotekarza, Saxl kontynuował rozpoczęte we Włoszech badania nad średniowiecznymi manuskryptami, które zaowocowały napisaną wraz Erwinem Panofskym pracą poświęconą *Melancholii* Dürera. Po śmierci Warburga, Saxl został dyrektorem Biblioteki, którą w 1933 roku w związku z sytuacją polityczną (dojście Hitlera do władzy), postanowił przenieść do Londynu. Utworzył w ten sposób międzynarodowy instytut badawczy imienia Warburga (Warburg Institute), rozszerzając naukową działalność Biblioteki<sup>56</sup>.

W kolejnym roku Praz podjął się studiów nad pracami Warburga i zacieśnił znajomość z dyrektorem Instytutu. Zaowocowała ona tłumaczeniem *Studi* na język angielski w 1938 r., wydanym dzięki Instytutowi. Współpraca podjęta przez Praza w tych latach przyczyniła się również do reedycji dzieła w 1948 r., które autor wzbogacił o studia nad związkami między tekstem a obrazem, proponując też klucz do interpretacji kultury XVI i XVII w.<sup>57</sup> Badania nad kulturą i literaturą Anglii nie pozostają niezauważone. British Academy, w której Praz odbywał staż zaraz na początku swojej kariery pisarskiej, w 1935 r. przyznaje mu złoty medal za studia poświęcone związkom literatury angielskiej i włoskiej.

Wspomniane wcześniej zamiłowanie do pięknych przedmiotów, pasja kolekcjonerska i studia nad meblarstwem empire stanowią fundament wydanego w 1940 r. *Gusto Neoclassico*, gdzie problemem stają się smak i wrażliwość w sztuce neoklasycystycznej. Wydanie *Gusto Neoclassico*, według Arturo Cattaneo, stanowi w twórczości Praza datę graniczną. Jak pisze badacz: „Praz getta la maschera[...], La parzialita e dichiarata, anzi esibita con vanto fin dall’ ‘avvertenza’ al volume, dove si dice di aver voluto dare un quatro complesso, dove „l’erudizione si combinasse con la fantasta”. Niewątpliwie w słowach tych jest wiele racji; Praz sam już we wstępie do wydania z roku 1939 deklaruje owe połączenie erudycji i fantazji, zarzucając innym badaczom podejmowanie krytyki bez najmniejszej choćby chęci zrozumienia, a raczej

---

<sup>56</sup> Obecnie model uprawiania historii sztuki jako historii kultury Warburga oraz jego metodologiczne pryncypia i innowacje są przedmiotem niezwykle intensywnych studiów. Nadal podstawową monografią, w której znajduje się także krótka historia tej właśnie słynnej biblioteki, pozostaje: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With A Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, London 1970.

<sup>57</sup> Szerzej na ten temat pisze D. Dalmas, [w:] *Il saggio...*, p. 68

„odczucia” epoki<sup>58</sup>. To, co wyróżnia jednak *Gusto* od innych, wcześniejszych szkiców, to nie tylko temat, sam w pewnym sensie prowokatorski, ale przede wszystkim sposób, w jaki krytyk staje przed problemem sztuki neoklasycystycznej, skupiając się na problemie smaku, tytułowego „gustu” oraz wrażliwości, która ujawnia się niekiedy w jednym szczególnie dzieła.

Deklarowana we wstępie stronniczość w wyborze tematów, dowolne ich komponowanie w ramach wyboru pism podkreśla dojrzałość literacką Praz. Jest to rzeczywiście moment graniczny, w którym Praz filolog idzie ramię w ramię z eseistą – krytykiem. Jak pisze Davide Dalmas – fakt, iż Praz nie udaje nawet przez moment, że jest obserwatorem z oddali, czyni *Gusto* jeszcze bardziej eseizującym niż wcześniejsza monografia *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* – „un autore che non intende nemmeno per un momento fingere di essere un osservatore distaccato, contribuisce a rendere *Il Gusto neoclasico* ancora più sagittico rispetto *La Carne*<sup>59</sup>.

Dalmas zwraca uwagę na jeszcze jeden, bardzo ważny aspekt tego cyklu szkiców: temat. Styl neoklasycystyczny, podówczas jednak dość marginalizowany, niezbyt wysoko ceniony, uważany powszechnie za bezduszny, zimny i akademicki<sup>60</sup>, stał się tematem szkiców, i to w bardzo rozległym zakresie: od malarstwa, przez rzeźbę i architekturę, a nawet wyroby codziennego użytku. Praz po raz kolejny staje się prekursorem zmian w postrzeganiu tendencji epoki. Fakt ten nie uszedł również jego uwadze. We wstępie do wydania trzeciego pisze: „La presente edizione esce dopo che l’esposizione di Londra del 1972, *The Age of Neoclassicism*, ha rimesso in onore un’epoca del gusto che al tempo della prima edizione (1940) era poco apprezzata e assai trascurata dai critici (all’autore di questo libro gl’inglesi han riconosciuto il merito di pioniere della rivalutazione, e l’han voluto partecipe ai lavori della commissione organizzatrice della mostra.”<sup>61</sup> Mimo iż w katalogu londyńskiej wystawy Praz został mianowany prekursorem studiów neoklasycystycznych, nie przyczyniło się to znacznie do poprawy jego wizerunku w rodzimych kręgach. Niemniej został on zauważony przez obcych pisarzy,

---

<sup>58</sup> Cyt. za: D. Dalmas, *Il saggio...*, s. 82 “mentre i più frettolosamente lo giudicano, senza neanche volersi provare a sentirlo”

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 82

<sup>60</sup> W pewnym sensie byłaby to sytuacja analogiczna do pojawienia się już po II wojnie światowej klasycznego dzieła Ernsta R. Curtiusa *Europaeisches Literatur und Lateinisches Mittelalter* – jeśli chodzi o zmianę stosunku do literatury średniowiecza. Nie należy jednak zapominać, jakie miejsce zajmuje kultura neoklasycyzmu chociażby w krytyce artystyczno-literackiej we Francji, ani też o tym, że pewne, można by rzec dziś, „awangardowe” wątki kultury Oświecenia były przedmiotem studiów na długo przed II wojną – w obszarze historii sztuki można tu wymienić studia nad architekturą utopijną, *architecture parlante*, czy problem linearności w malarstwie przełomu XVIII i XIX wieku. Zob. dla przykładu: Emil Kaufman, *Die Stadt des Architekten Ledoux*, „Kunstwissenschaftlicher Forschungen” 1933, II. Zatem opinia ta odnosi się raczej do potocznej percepcji neoklasycyzmu.

<sup>61</sup> M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Milano, 1974, Avvertenza alla terza edizione.



historyków sztuki i krytyków, takich jak Osbert Sitwell, Rudolf Zeitler, Kennetha Clarka, Hugh Honoura czy Alvara Gonzáleza-Palacios <sup>62</sup>, a w późniejszym czasie zaczęto poświęcać więcej uwagi dokonanej przez niego rewizji sztuki pierwszych dekad XIX stulecia.

*Gusto neoclassico* jest dziełem złożonym. Każde wydanie opatrzone jest nowym wstępem, będącym uzupełnieniem wcześniejszego. Stanowią one nie tylko wyjaśnienie pobudek pisarza do przedstawienia historii kultury w oparciu o zagadnienie smaku, ale także, a może przede wszystkim – stanowią drogowskaz interpretacyjny.

Uwagi do wydania pierwszego mówią nam o genezie książki: Praz zbiera w niej liczne, starsze, publikowane już szkice, w jedną całość. W zbiorze znajdują się m.in. esej *Milton i Poussin*, publikowany w *Seventeenth Century Studies* z 1938 r., *Il 'classicismo' di G. Carducci* w *The University of Toronto Quarterly* z 1936 r. czy szkic *Winckelmann* opublikowany w *Italiano*. Jak mówi sam autor, wybór i kompozycja prac nie są przypadkowe: „Tuttavia non si tratta di una raccolta di saggi sparsi, messi insieme all'ultimo momento, che fin dapprincipio ebbero chiaro in mente il disegno d'un volume che cogliesse aspetti, motivi, personaggi neoclassici si da dare del periodo un quadro complesso.”

Cykl esejów otwiera szkic *Neoclassicismo e Impero*, w którym Praz kreśli w kilku słowach, czym jest gust i poczucie smaku w sztuce i twórczości XIX wieku. Odwołuje się tu do dyskursu Hugh Honoura i jego książki *Neo-classicism, Style and Civilisation* z 1968 r., mówiąc, iż w neoklasycyzmie pojęcie „smaku” zapisało się krótko i przeszło intensywnie w styl empire. Tym, co dla autora istotne, jest przebijająca przez jego prace myśl, iż już sam neoklasycyzm nosił w sobie „zarazki” (*i germi*), które przyczyniły się do jego rozkładu i stały się pożywką kiełkującego romantyzmu. Te oznaki schyłku nie były jednak widoczne dla myślicieli tamtej

---

<sup>62</sup> Przynotowano za Davide Dalmas, p. 83, Od autorki: Osbert Sitwell – napisał wiele opowiadań, szkiców i esejów krytycznoliterackich oraz niezwykle popularną autobiografię, będącą kroniką rodzinno-środowiskową, zawierającą dzieje angielskiej awangardy poetyckiej. Podobnie jak rodzeństwo był gorliwym propagatorem modernizmu. Rudolf Zeitler – historyk sztuki, profesor Uniwersytetu w Uppsali, autor bardzo ważnej rozprawy o sztuce neoklasycyzmu: *Klassizismus und Utopia*, w której, między innymi, przeprowadził bardzo wnikliwie analizy poziomu symbolicznych znaczeń dzieł sztuki, jak również sposobów interpretacji przeszłości klasycznej jako projektu przyszłości, czy – posługując się tytułem równie ważnej rozprawy Rosaria Assunta: *Antichità come futuro*. Kenneth Clark – angielski pisarz, historyk i krytyk sztuki, autor programów telewizyjnych popularyzujących wiedzę o sztuce i o dokonaniach artystycznych. Uczeń Bernarda Berenсона, autor licznych prac m.in.: *The Gothic Revival* (1928), *Leonardo da Vinci*, (1939, wyd. pol.:1964), *Piero della Francesca* (1951), *The Nude* (1956; wyd. Pol.: *Akt. Studium idealnej formy*, 1998), *Ruskin Today* (1964), *The Other Half* (1977) (autobiografia), *Feminine Beauty* (1980), *The Romantic Rebellion* (1986). Hugh Honour – angielski pisarz i historyk sztuki. Wybitny znawca Canovy, dokonał ponownej oceny romantyzmu i neoklasycyzmu, niesprawiedliwie ocenianego podówczas. Autor prac: *Neoclassicismo* (1980), *Romanticismo* (1984) Alvar González-Palacios – historyk sztuki, jeden z najwybitniejszych znawców sztuki dekoracyjnej, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki włoskiej, francuskiej i hiszpańskiej. Autor *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco* (1984), *Nostalgia e invenzione : arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento* (2010).

epoki. Jedynie nieliczni dostrzegli je sztuce Pompeiów i Herkulanum. Należeli do nich Mengs<sup>63</sup> i Winckelmann. W szkicu *L'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa* Praz wskazuje na fakt, iż zwykło się powszechnie widzieć w odkryciu Herkulanum źródło narodzin neoklasycyzmu, zapominając przy tym, iż tak jak w przypadku innych *correnti del gusto* – jego geneza jest bardziej złożona<sup>64</sup>. Zachwyt jaki przyniosło to odkrycie – wydobywanie na światło dzienne wspaniałe zachowane kopie rzymskich rzeźb greckich spowodowało, iż mit odkrytego miasta stawał się tym większy, im bardziej strzegli jego odkryć opiekunowie wykopalisk. Niedostępność owych *scavi* powodowała, że podróżni i nieliczni, którym dane było podziwiać odnalezione dzieła, przekazywali sobie informacje o nich, tworząc własne szkice i rysunki, które częstokroć były dowodem zawodnej pamięci albo własnej, nieskrępowanej inwencji twórczej. Powszechne zainteresowanie uwolniło w końcu Herkulanum od przesadnego nadzoru, dając w efekcie nie tylko nowe spojrzenie na rzeźbę, ale przede wszystkim na malarstwo. Uwolniona wyobraźnia przetwarzała nowo odkryte motywy, adaptując je na potrzeby współczesnych. Frederick C. Beiser pisał: „Czy Winckelmann tak właśnie zamierzał, czy też nie, następne pokolenie zinterpretowało jego neoklasycyzm jako wezwanie nie tylko do nowej sztuki, lecz także do nowej etyki, religii i polityki. Dzięki Winckelmannowi Grecy stali się krytyczną normą dla wszystkich aspektów współczesnej epoki. [...] Pod tym względem Schiller, Herder, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel i młody Hegel byli wszyscy *die Kinder Winckelmann*”<sup>65</sup>.

Odkrycie Herkulanum niewątpliwie było jednym z bodźców, którym zawdzięczamy „narodziny” zmysłu historycznego. Badanie ludzkich wytworów stanowi punkt wyjścia do poznania historii, a nie tylko poszukiwanie wiedzy, które odbywa się poprzez analizowanie ludzkiego umysłu. Starożytność stanowiła źródło wiedzy o życiu społecznym człowieka zgodnie z myślą włoskiego filozofa Giambattisty Vico. Maciej Junkiert w artykule poświęconym Winckelmannowi, Humboldtowi i Schleglowi pisze: „Naukowa pasja, zmierzająca do poznania

---

<sup>63</sup> Anton Raphael Mengs (ur. 12 marca 1728 r. w Uściu nad Łabą, zm. 29 czerwca 1779 r. w Rzymie), niemiecki malarz i teoretyk sztuki, tworzący w Rzymie, Madrycie i Saksonii. Jeden z prekursorów neoklasycyzmu w malarstwie. Był jednym z najważniejszych reprezentantów Akademii Świętego Łukasza (jedna z najstarszych akademii malarstwa, rzeźby i architektury we Włoszech). Problem relacji pomiędzy Winckelmannem a Mengsem jest zagadnieniem samym dla siebie, także jeśli chodzi o wzajemne inspiracje na poziomie teorii i wizji historycznej antyku. Podobnie kwestią *sui generis* pozostaje pytanie o Winckelmannia jako autora inspirującego romantyczne wyobrażenie antyku i tego, co pierwotne. Klasycznym opracowaniem postaci Winckelmannia jest nadal: Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1898. O problemie Winckelmann – romantyzm, zob. np. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987.

<sup>64</sup> M. Praz, *L'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa*, Vol. 88, No. 525, p. 159

<sup>65</sup> Przytoczono za M. Junkiert, *Historyzm wobec starożytności w dziełach J.J. Winckelmannia, W.von Humboldta i F. Schlegla. Próba rekonstrukcji i zarys polskiej recepcji*, „Slavia Occidentalis”, Vol. 70, Nr. 2, 2013, s. 17

prawdy o świecie starożytnych cywilizacji, które odcisnęły piętno na rozwoju całej Europy, przebiegała równoległe ze wzrostem zainteresowania dla fenomenu historyczności ludzkiego istnienia, wyrażającego się poprzez dawne instytucje życia społecznego, prawo oraz literaturę.”<sup>66</sup>

Winckelmannowi Praz poświęca odrębny szkic, jeden z najobszerniejszych, najbardziej dopracowanych<sup>67</sup>, uznany przez samego krytyka za jeden z jego najlepszych. Jest to moment, w którym Praz po mistrzowsku już operuje formą eseju, służącą mu do przedstawiania rozmaitych problemów sztuki, literatury oraz języka. Publikuje nieustająco na łamach takich gazet, jak wspomniana wyżej *La Stampa*, *Il Corriere della Sera*, a po wojnie również w *Il Tempo*. Dużo miejsca poświęca badaniom nad językiem i literaturą, a ich owocem będą prace filologiczne zebrane następnie w zbiory: *Lettrice Notturna*, *La Casa della Fama*, *Ricerche anglo-italiane*, *Cronache letterarie anglosassoni* oraz wiele innych. Praz mimo iż jego obecność nie uchodzi uwadze świata kulturalnego Włoch, nie spotyka się jednak z uznaniem w swoim otoczeniu. Niedoceniany w najbliższych kręgach, zyskuje wyróżnienia na łamach prasy zagranicznej. W roku 1957 zostaje mu nadany tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Cambridge, a w 1964 Uniwersytetu Aix-Marseille.

Sytuacja zmienia się znacząco w 1960 r., kiedy Mario Praz zostaje uhonorowany nagrodą Premio Feltrinelli przyznaną mu przez Accademia dei Lincei (obecnie Accademia Nazionale dei Lincei) w dziedzinie nauk moralnych za krytykę literacką, badania historyczne i filologiczne. W tym okresie zostaje nie tylko członkiem tej Akademii, ale również członkiem honorowym Modern Language Association of America i obejmuje funkcję dyrektora w czasopiśmie *Cultura*. Kolejne dziesięć lat prowadzi również *English Miscellany*, a jego obecność w życiu kulturalnym Włoch jest coraz bardziej widoczna. Zwieńczeniem działalności na rzecz szerzenia kultury angielskiej było przyznanie Prazowi w 1962 r. przez królową angielską Orderu Imperium Brytyjskiego. W latach 1962–1965 zajmuje również stanowisko przewodniczącego International Association of University Professors of English.

Swoją pozycję wybitnego eseisty Praz ugruntowuje najbardziej złożoną, kompleksową pracą wydaną w 1958 r. Historia jego życia – *La Casa della Vita* – odsłania przed czytelnikiem obraz profesora jako wybitnego eseisty i filologa, erudyty i pasjonata rzeczy niezwykłych. Jest to dzieło ze wszech miar złożone, w którym epizody z życia pisarza pokazane są na tle jego domu w Palazzo Ricci na Via Giulia, w którym, w otoczeniu kolekcji mebli, obrazów i bibelotów, ścierają się ze sobą rozmyślenia o wielkich postaciach kultury i sztuki. Postrzegany do tej pory

<sup>66</sup> M. Junkiert, *Historyzm wobec starożytności w dziełach J.J. Winckelmanna, W.von Humboldta i F. Schlegla. Próba rekonstrukcji i zarys polskiej recepcji*, „Slavia Occidentalis”, Vol. 70, Nr. 2, 2013, s. 10

<sup>67</sup> Esej *Winckelmann* zamieszczony w zbiorze *Gusto neoclassico*.

jako wykładowca angielskiego, jak sam mówi o sobie *cattedratico*, zyskuje pisarz trwałe miejsce w pantheonie wybitnych eseistów i krytyków XX w. Szacunek i uznanie przynoszą mu dodatkowo wydane w kolejnych latach prace: *Mnemosyne. o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, wydana w Stanach Zjednoczonych w 1970 r. przez National Gallery of Art w Washingtonie (polskie tłumaczenie Wojciecha Jekiela ukazało się nakładem PWN w 1981 r.), *Il patto col serpente* (1972), *Perseo e la Medusa* (1979), *Voce dietro la scena* (1980), *Il mondo che ho visto* (1982).

*Mnemosyne*, jak mówi podtytuł, dotyka pojawiającego się już wcześniej w pracach Praz zagadnienia syntezy sztuk, nigdy jednak nie ujętego w tak szeroko zakrojone studium. Praz porusza istniejący od wieków problem pokrewieństwa sztuk plastycznych i literatury, czyli problem dotyczący źródeł. U jego podstawy leży przeświadczenie o istnieniu uniwersalnego języka sztuki, który mimo różnego tworzywa, łączy malarstwo, literaturę i muzykę. Praz mówi: „od tych najdawniejszych czasów aż do wczoraj istniała więź i wspólnota między malarstwem a poezją. Pojęcia były wyrażane obrazowo nie tylko w alfabecie egipskim, ale i w całej długiej, niezmiernie bogatej tradycji symbolicznej [...]”<sup>68</sup>

Sztuka każdej epoki ujawnia powiązania pomiędzy słowem i obrazem: w starożytności były to nie tylko piktogramy, ale także obecny w kulturze greckiej wiersz meliczny, którego budowa podporządkowana była rytmiczności językowej i oparta na organizacji muzycznej. Średniowiecze rozwinęło zdobnictwo książkowe, które z rozwojem iluminatorstwa, zbliżyło książkę do malarstwa, zmuszając czytelnika do percepcji dzieł w duchu syntezy sztuk. Pełnym spełnieniem tej idei były natomiast barokowe emblematy oraz opera.

Krytyk mówi, iż badając „owe tajemnicze więzy między sztukami, można dotrzeć do samych korzeni zjawiska zwanego natchnieniem artystycznym.<sup>69</sup>” To, co jest jednak niezaprzeczalne, to fakt, iż każda z tych dziedzin, mówiąc za Wellekiem i Warrenem – „ma swoją indywidualną ewolucję, której właściwe jest specyficzne tempo i specyficzna struktura elementów”<sup>70</sup>. Praz podkreśla, że jest to powód, aby uznać, iż w analizie jakiegokolwiek sztuki najistotniejsze jest podejście estetyczne. Podejście, które nie ograniczałoby się jednak tylko do wskazywania paralel tematycznych, ale wskazywałoby źródła, u których leżą: wspólna intencja ekspresywna, jednakowa poetyka i pokrewna technika instrumentacji. Dzieło stanowi, jak i wcześniejsze prace profesora, zbiór szkiców, które są autonomicznymi fragmentami. Opatrzono są, podobnie jak wcześniejsze, bogactwem odwołań i ilustracji. Nie ustrzegło go to jednak przed

<sup>68</sup> M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk 2006, s. 6

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 5

<sup>70</sup> *Ibidem*, s. 13

krytyką, głównie wśród literaturoznawców, choć jak pisze Gabriela Świtek – “dla historyków sztuki, a zwłaszcza historyków architektury analogie Praz niekoniecznie wydają się bezzasadne. Uznanie przez Praz muzyki za formę artystyczną najlepiej oddającą charakter kultury XIX w. – nawet jeśli można w nim odnaleźć echo schematów Hegla, według którego muzyka wraz z poezją i malarstwem najlepiej oddają romantycznego ducha nowoczesności – jest zbieżne nie tylko z interpretacjami historyków sztuki, dostrzegającymi zmianę toposu (z ut pictura poesis na ut pictura musica) lecz także ze współczesnym zainteresowaniem pojęciem *Gesamtkunstwerk*<sup>71</sup>.

Malarstwo i poezja obok literatury raz jeszcze staną się przedmiotem obszernego zbioru esejów. W 1972 r. Praz opublikuje częściowo znane już szkice pod tytułem *Pakt z wężem (Il patto col serpente)*. Istotny jest również podtytuł – *Paralipomena „Zmysłów, śmierci i diabła w literaturze romantycznej”*. Mario Praz zaznaczył tym samym rolę, jaką pełni w jego dorobku praca z roku 1930, i jednocześnie wskazał na podjęty przez siebie temat. Figurujący na okładce fragment obrazu Hansa Baldunga Griena z 1517 r. przedstawiający kuszenie Ewy jest tropem interpretacyjnym zbioru. Nawiązuje do tego, co ponownie stanie się przedmiotem analiz – przeobrażeń wrażliwości romantycznej. Nie publikowane do tej pory szkice stanowią „suplement” bazowego dzieła. Co ciekawe, są one podzielone na części noszące odrębne tytuły, a mówią m.in. o prerafaelitach, Art Nouveau, sztuce współczesnej, o twórczości D’Annunzia i pisarzach angielskich.

Praz nie tylko pisał o sztuce i literaturze. Od wczesnych lat 20. rozpoczął kolekcjonowanie różnych – według niego – wartościowych przedmiotów. Dzięki licznym podróżom stale wzbogacał swoje zbiory. Interesowały go meble w stylu empire oraz okresu restauracji, widoki miast włoskich i europejskich, porcelana niemiecka, portrety rodzin panujących od Burbonów po Bonapartego, drobne bibeloty oraz książki. W galerii swojego domu, którym było ostatnie piętro Palazzo Primoli, we wspaniałej bibliotece ozdobionej całym bestiariuszem, znajdowała się kolekcja jego książek, które tropił w ulubionych antykwariatach Rzymu.

Palazzo Primoli stało się domem pisarza w 1969 r., kiedy objął on stanowisko dyrektora Fundazione Primoli<sup>72</sup>. Mieszkanie znajdujące się powyżej Museo Napoleonico, odzwierciedlało charakter gospodarza. Ład, skrupulatność, drobiazgowość ukazywały nie tylko zamiłowanie Praz do porządku, ale i do drobiazgów, detali, rzeczy nietuzinkowych. Podobnie jak

---

<sup>71</sup> G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, s. 119

<sup>72</sup> Fundazione Primoli – Fundacja Primoli jest jedną z najstarszych w Rzymie. Została założona przez hrabiego Giuseppe Primoli. Jej celem jest promowanie kultury literackiej między Włochami a Francją ze specjalnym uwzględnieniem badań nad współczesnością.

w badaniach nad literaturą – nie zawsze interesowały go dzieła wysokie, tak i w przypadku kolekcjonowanych przedmiotów – nie zawsze były to rzeczy o dużej wartości materialnej. To, co było istotne dla Praza-kolekcjonera, to walory estetyczne. Przedmiot musiał oddawać charakter epoki lub umysłowości twórcy, a często cechy te posiadały przedmioty proste, codziennego użytku. Te nie zawsze jasne i oczywiste elementy, nierzadko ukryte w dziele, były dla krytyka wyzwaniem i to właśnie one czynią jego i jego prace na wskroś wyjątkowymi.

## Pod znakiem eseju – o prozie Mario Praza

Literatura niemal od zawsze podejmowała tematy związane ze sztuką – jej miejscem i rolą w życiu i kulturze, jej genezą i znaczeniem, wzajemnym relacjom pomiędzy słowem i obrazem – Homerowy opis tarczy Achillesa czy wrażenie, jakie na słuchaczach wywiera opowieść Odysa o własnych losach są tego zawsze przywoływanym przykładem. Od antyku ciągnie się nieprzerwana nić tekstów poświęconych pięknu, harmonii, roli artysty. Wielcy myśliciele, jak Arystoteles, Platon, starali się w swoich traktatach wyjaśniać przyczyny tej ludzkiej aktywności, której upatrywali bezpośrednio w naturze człowieka. Jego wrodzona potrzeba naśladowania i wyrażania, a może powoływania do istnienia świata fikcji za pomocą różnych środków, a co za tym idzie – często potrzeba wyjaśnienia i sprecyzowania intencji twórcy oraz sposobów odczytywania znaczeń, zaowocowała z biegiem czasu licznymi pismami i traktatami poświęconymi sztuce i literaturze. Studium J.J. Pollitta *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents* ukazuje bogactwo tekstów źródłowych i dokumentów powstałych w różnych okresach starożytności. Komentarze odautorskie przybliżają umysłowość Greków, ukazując równocześnie rozwój sztuki i literatury jako efekt przeobrażeń myśli, polityki i filozofii. Pollitt zwraca uwagę, iż pierwsze teksty Pliniusza Starszego, będące bogatym źródłem wiedzy o historii greckiego malarstwa i rzeźby okresu klasycznego, dają nam obiektywne świadectwo zmian i przeobrażeń stylu. Fragmenty pism Pauzanasza również należą do źródeł pozbawionych uwag o charakterze osobistym. Pollitt jednak podkreśla iż „Pauzanasz wnikliwie opisując oglądane dzieło sztuki, ujawniał swoje „dobre oko”, nigdy jednak nie zapuszczał się dalej w subiektywnej ocenie, jak tylko mówiąc, iż dzieło jest „warte zobaczenia”<sup>73</sup>. Kolejne rozdziały kreślą przed czytelnikiem coraz to inny obraz sztuki greckiej i ukazują nie tylko teoretyków sztuki, ale przede wszystkim artystów piszących o sztuce. Prace Pollitta są również świadectwem nieustających badań nad spuścizną antyczną. Ewa Bugaj w artykule poświęconym *Uwagom o rzeźbie greckiej i nowych kierunkach jej badań* mówi: „[...] konceptualizacje stylu klasycznego, wywodzące go od stale doskonalonej praktyki rzeźbiarskiej, [...] doprowadziły do pojawienia się kolejnego ujęcia, również zakorzenionego w Heglizmie oraz myśleniu prowadzącym do początków Johanna Wolfganga von Goethego. Tego typu wyjaśnienie rozwoju stylu klasycznego zaproponował [...] [właśnie] Jerome J. Pollitt.”<sup>74</sup>

<sup>73</sup> J.J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge University Press, 1990, s. 2

<sup>74</sup> E. Bugaj, *Uwagi o rzeźbie greckiej i nowych kierunkach jej badań*, „Folia Praehistorica Posnaniensia”, T. 21, 2016, s. 44

Największe bogactwo przyniósł okres Odrodzenia. Pojawiająca się we Włoszech polemika na temat pierwszeństwa sztuk<sup>75</sup> obfitowała w traktaty, listy i dialogi mówiące o malarstwie, rzeźbie, architekturze i właściwych proporcjach. Również krajom Północy spory o sztukę nie były obce – Albrecht Dürer w swoich listach poświęca sporo miejsca problemom malarstwa, piękna i twórcy. Renesans to okres bardzo szczególny – w tekstach obok problemów teorii sztuk (np. kwestia struktury przedstawienia, zakresu ekspresji wizualnej) czy typowego repertuaru problemów estetycznych<sup>76</sup> zarysowuje się odmienny pogląd na rolę twórcy i odbiorcy, który, mimo całej naiwności i kontrowersyjności tego określenia, możemy nazwać antropocentryzmem. Pogląd ten – jak pisze Tomasz Wroczyński – „w sztuce renesansowej wyraził się twórczymi koncepcjami życia ludzkiego, dokonał istotnych przewartościowań w strukturach poetyckich, w nauce zaś (a więc właściwie filozofii) pozwolił na „rozluźnienie” formy dzieła, był pierwszym, ale i podstawowym krokiem w kierunku eseistyki.”<sup>77</sup> On również stanowił i stanowi do dziś główny wyznacznik treściowy charakteryzujący esej: podmiotowy punkt widzenia, filtrowanie badanych zjawisk przez psychikę, intuicję oraz wiedzę autora. Montaigne w *Próbach* starał się przedstawić siebie samego i robił to za pomocą kontrastu wobec „innych”<sup>78</sup> – jak pisał Auerbach, zwiększając tym samym siłę ekspresji, z jaką obraz jego samego trafia do czytelnika i przydaje podmiotowi „znaczne bogactwo odcieni”<sup>79</sup>. Za antropocentryzmem idzie nieuchronnie sceptycyzm poznawczy, który pchnął esej w kierunku literatury. Rozluźnienie formalne zaowocowało zastąpieniem sądów hipotezami, dowodów – analitycznymi tropami, ukrywaniem bezpośrednich znaczeń za pomocą określeń aluzyjnych, stosowaniem metaforyki i barwnego obrazowania, co sprzyjało przekształceniu się humanistycznego eseju – jako formy wypowiedzi naukowej, w domenę sztuki<sup>80</sup>. Wciąż żywa tradycja esejów Montaigne’a, następnie Bacona i Thomasa Browna niewątpliwie leży w jakiś sposób u źródeł eseistyki Mario Praza, prowadząc wprost aż do esejów Charlesa Lamba, które dla Praza zachowały fundamentalne znaczenie zarówno w historii gatunku, jak i w kategorii dzieła sztuki – źródła inspiracji i modelu godnego naśladowania czy przynajmniej podpatrzenia. Jak widzieliśmy, nie wychodził on prawie poza krąg eseistów angielskich. Odlegli są dla niego

---

<sup>75</sup> Wystarczy wspomnieć choćby: Luca Pacioli *Boska proporcja*, Pomponius Gauricius *O rzeźbie*, Cristoforo Landino *Komentarz do «[Boskiej] Komedii»* czy też Rafaela Santiago *List do hrabiego Baldassare Castiglione*, Paolo Pino *Dialog o malarstwie* [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007

<sup>76</sup> Dobry przegląd tych zagadnień można znaleźć w: Michael Jäger, *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990.

<sup>77</sup> T. Wroczyński, *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny”, T. 5, Nr 6, 1986, s. 102

<sup>78</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu.*, T. 2, PIW, 1964, s. 10

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 10

<sup>80</sup> T. Wroczyński, *Esej...*, Op. cit., s.103



Lukacs czy Adorno, autorzy jakże ważkich dzieł, jak *Teoria powieści* czy *Teoria estetyczna*, których model pisarstwa nieobcy był eseistom włoskim pokolenia autora *Zmysłów...* Davide Dalmas pisze w swojej książce poświęconej Prazowi, iż imperatyw Franco Fortiniego, krytyka i tłumacza współczesnego Prazowi, mówi jednoznacznie – „nic nie jest pewne, więc pisz”. Dla eseistów tamtego okresu liczy się to, aby działać, pisać, zmieniać rzeczywistość. W przypadku Prazo trudno sobie wyobrazić, by mógł robić coś więcej niż bronić się przed teraźniejszością i przeszłością<sup>81</sup>.

Zarzuty włoskiego badacza [D.D.] są częściowo słuszne, o ile poruszają problem stosunku pisarza i jego dzieł do otaczającej rzeczywistości. Wydaje się jednak, iż Praz może nie celowo, ale z pełną świadomością odzęgnać się od problemów współczesności. Interesują go one, o ile w dziełach badanych twórców widać wyraźne echa przeszłości. Takim echem są właśnie wyrażenia i pojedyncze słowa, które wpływają na kształt poezji D’Annunzia. Miały one na celu przywołanie przeszłości, ożywienie tradycji bliskiej poecie i tym samym obudzenie w czytelniku poczucia zakorzenienia w bliskich mu ideałach. Należy pamiętać, iż twórczość D’Annunzia przypada na okres trudny dla historii Włoch, ale tym samym interesujący, gdyż to jego owocem był dekadentyzm, któremu Praz poświęci sporo uwagi. Dekadentyzm, który jak pisze Halina Kralowa – „narodził się z rozczarowania wywołanego upadkiem Wiosny Ludów oraz innych ruchów rewolucyjnych, między innymi o charakterze narodowowyzwoleńczym”. Jak kontynuuje badaczka – „długo oczekiwane odzyskanie niepodległości nie przyniosło spodziewanej stabilizacji. Nastroje we Włoszech dodatkowo zachwiała szybko postępująca industrializacja oraz wejście na scenę polityczną mas ludowych”<sup>82</sup>. Klasa średnia, intelektualiści i artyści, poczuli narastające zagrożenie, wywołane nową sytuacją. Tak na przełomie XIX i XX wieku szczególną uwagę poświęcano relacjom poety z masami czy artysty ze społeczeństwem, co – jak mówi Joanna Sondel-Cedarmas – „stanowiło zapowiedź niepokoju młodych twórców kultury w związku z kształtowaniem się kultury masowej”<sup>83</sup>.

Warto nadmienić, iż stosunek D’Annunzio do kultury masowej był dość złożony. Poeta wyznawał koncepcję sztuki jako najwyższego wyrazu witalizmu kreatywnego, który czyni z artysty nadczołowieka<sup>84</sup>. Idea nadczołowieka – superomismo – była również elementem kotwiczącym jego myśl polityczną. Na przestrzeni lat rozwijała się ona, zmieniała i miała różny charakter (nacjonalistyczny, rewolucyjny). Z poglądem o supremacji jednych ludzi nad innymi

<sup>81</sup> D. Dalmas, *Il saggio...*, op. cit., s. 10

<sup>82</sup> J. Sondel-Cedarmas, *Gabriele D’Annunzio, u źródeł ideologicznych włoskiego faszyzmu*, UNIVERSITAS, Kraków, 2008, s. 75. Cytuję H. Kralową za J. Sondel-Cedarmas

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 75

<sup>84</sup> *Ibidem*

D'Annunzio zetknął się dzięki imaginowanemu dialogowi Schopenhauera i Leopardiego, napisanemu przez Francesco de Sanctisa, który ukazał się w 1858 r. w turyńskiej *Rivista Contemporanea*<sup>85</sup>. Pogląd ten, jak i inne koncepcje filozofa niemieckiego (a ściśle mówiąc – właściwie mu przypisane na skutek dosyć osobliwej interpretacji) popularyzował D'Annunzio dzięki kołom naukowym, skupionym wokół dwóch czasopism: rzymskiego *Convito* i florenckiego *Marzocco*.

Zdaniem D'Annunzio, sztuka i polityka tworzą syntezę piękna i władzy, które są niedostępne dla „niskiego poziomu instytucji publicznych”. Jednocześnie wyznawał elitarną wizję świata, dzieląc ludzi na dwie kategorie: uprzywilejowaną arystokrację i artystów – którzy swoją pozycję zawdzięczają by mieli dziedzictwu, antycznej tradycji lub wyższości intelektualnej oraz resztę, którą określał jako „stado lub bezkształtną masę bez światła intelektu, niezdolną, żeby podnieść się do stanu świadomości, przekształcić się w przedmiot poznawania”. Inaczej mówił o nich: niewolnicy pracy, egoizmu, przesądów i bólu.

D'Annunzio krytykował burżuazję włoską, do której przede wszystkim kierował swoje utwory. Wyrażał w nich obawy klasy średniej, która uważała się za ofiarę naruszenia równowagi społecznej spowodowanej radykalną zmianą procesów społecznych w okresie *postrisorgimentale*<sup>86</sup>. Krytykował również mieszczaństwo, które w jego pojęciu pozbawione było poczucia piękna. o tym wszystkim pisał w poematach lirycznych, m.in. w *L'Isotteo* oraz w powieści *Le vergini delle rocce*.

D'Annunzio był nie tylko pod wpływem myśli niemieckich filozofów. Był uczniem i spadkobiercą duchowym myśli Giosue Carducciego<sup>87</sup>, który traktował poezję jako narzędzie kształtujące naród. W jego pojęciu poezja miała przywoływać zniszczone przez czas dzieła przeszłości. D'Annunzio, idąc tropem mistrza, uważał za swój obowiązek „ożywić wielką tradycję narodową”, postulował odrodzenie tradycji imperialnych Włoch. Odmową rolę w jego życiu pełnił również mit Trzeciego Rzymu<sup>88</sup>. Do tego wszystkiego w latach 1891–1893, podczas pobytu w Neapolu, dołączyły poglądy Nietzschego, którego filozofia miała stanowić remedium na kryzys ideologiczno-twórczy poety, poszukującego ideologii lub filozofii, która byłaby nie tylko środkiem ekspresji, ale również wyrażałaby koncepcję życia.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 87

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 75, Okres walk o niepodległość 1820–1870 zakończonych przystąpieniem Rzymu do nowo powstałego państwa włoskiego.

<sup>87</sup> Giosue Carducci (1835–1907) – polityk, poeta i profesor literatury włoskiej na uniwersytecie w Bolonii. W 1906 r. wyróżniony Nagrodą Nobla za dokonania literackie.

<sup>88</sup> Terza Roma jako centrum odbudowanego Imperium Włoskiego na wzór dawnego Cesarstwa.

Croce stwierdził, iż filozofia Nietzschego w przypadku dzieł D'Annunzia nie stanowiła złożonego systemu, lecz była raczej pewnym rodzajem temperamentu, uczucia, które miało wiele cech wspólnych z jego stylem. Sam D'Annunzio miał niegdyś powiedzieć, iż był „bezwiednie nietzscheanistą, jeszcze zanim poznał Nietzschego”<sup>89</sup>.

Praz niejednokrotnie będzie sięgał nie tylko do twórczości tego poety, ale także będzie próbował przedstawić jego postać przez pryzmat otaczających go ludzi i rzeczy. Drobne fragmenty prozy będą punktem wyjścia dla rozważań nad stylami w sztuce, nad obrazami zmieniającego się miasta – Rzymu, który, zdaje się, był tak samo bliski D'Annunziowi, jak samemu Prazowi. Można pokusić się o stwierdzenie, iż D'Annunzio posłużył Prazowi najpierw do odkrycia w sobie pasji filologicznych, następnie zainspirował go w pewnym stopniu do badań nad związkami romantyzmu i dekadentyzmu, by na samym końcu, w *Il patto col serpente*, pokazać pewien rodzaj wrażliwości na sztukę (w znacznej mierze sztukę użytkową, rzemiosło artystyczne), który wspólny jest obu pisarzom. Wspólna jest im również pasja kolekcjonerska. Esej *Museo Dannunziano* ze zbioru *Il patto col serpente* jest wyraźną pochwałą wrażliwości i smaku D'Annunzia. Praz rozpoczyna szkic od krótkiego i puentującego równocześnie stwierdzenia, iż Gabriele D'Annunzio pozostawił po sobie muzeum: il Vittoriale, które w samej rzeczy jest bardzo odkrywcze. Pełne obrazów, rzeźb, medali i umeblowania z różnych epok i w różnych stylach pokazuje, jak kształtowała się wrażliwość poety, jego odczucie materii, mieszaniny kolorów i faktur. I podobnie jak dla Waltera Patera, w kręgu oddziaływania którego znajdowała się nieustannie kultura artystyczna D'Annunzia, również dla włoskiego poety często sam przedmiot dostarczał bodźca, był impulsem, jak pisze Praz – *carillon* – do ujawnienia się szczególnej wrażliwości.

Ta wybitna, według autora szkicu, zdolność przekształcania, zawłaszczania zmysłowych odczuć i przekładania ich na język sztuki, czyniła z D'Annunzia poetę niezwyklego i rekompensowała brak spójnej teorii estetycznej. Według krytyka nigdy bowiem nie był on zdolny „splęść” własnej twórczości z istniejącymi szkołami filozoficznymi, ani też zbudować własnych podstaw teoretycznych, które stanowiłyby bazę interpretacyjną. W zależności od tego, czy był to czas Taine'a, Ruskina czy Patera, twórczość włoskiego poety nosiła zawsze wyraźne znamię zewnętrznej inspiracji.

Pierwsze szkice, dość krótkie formy, skupiały się na języku poety, były – jak już wspominałam – filologicznymi „próbami”, miały na celu odsłonięcie źródeł i wpływów w poezji D'Annunzia oraz ukazanie kunsztowności jej języka. Charakter tych szkiców był – idąc za

---

<sup>89</sup> Cyt. za J. Sondel-Cedarmas, która przytacza wyznanie D'Annunzia odnotowane i opublikowane przez Benedetta Crocego na łamach *Letteratura della nuova Italia*, J. Sondel-Cedarmas, *Gabriele D'Annunzio...*, op. cit., s.82

klasyfikacją Klausa Guntera Justa – krytyczno-literacki, a za Bruno Bergerem – w przeważającej mierze krytyczny, co z biegiem czasu zmieniać się będzie w kierunku wyrównania elementów krytyki i literackości. W pierwszych szkicach Praz dominuje bowiem wyraźnie element intelektualny, który prowadzony wywód, odwołujący się do literatury i sztuki, przybliży do prac naukowych, choć pojawiające się w tych tekstach liczne dygresje i cytaty mogą wskazywać kierunek, w którym zmierzać będzie jego eseistyka. Co ciekawe, ujmowanie myśli w kształt metaforycznego uogólnienia, stosowanie porównań w pierwszych akapitach, bogate inkrustowanie tekstu cytatami, pojawia się już we wczesnych tekstach, a pełnię wyrazu zyskuje w latach 40., by pod sam koniec drogi literackiej zbliżyć się do eseju – posługując się nadal klasyfikacją Bergerowską – medytacyjnego. Esej medytacyjny – jak pisze Wroczyński – „to tyle co esej historyzoficzny i antropologiczny” a „nastawienie ducha artysty”, zauważa, kieruje się w stronę problematyki najistotniejszej z punktu widzenia kondycji ludzkiej, trwałości człowieka w czasie i przestrzeni”<sup>90</sup>. Bardzo często to właśnie położenie człowieka w świecie historycznym, jego kondycja jest ostatnim punktem, w którego kierunku biegnie myśl Praz. Z biegiem czasu eseje o charakterze krytyczno-literackim zaczną obrazować złożoną sytuację człowieka w świecie, jak ma to miejsce w szkicu poświęconym Winckelmannowi ze zbioru *Gusto Neoclassico*. Obszerny esej stanowi wspaniały przykład tekstu sięgającego do tradycji antycznej. Forma retoryczna, którą Praz przejął od Kwintyliana, widoczna jest wyraźnie w podziale całości: oracja podzielona jest na trzy części. Pierwsza wprowadza i ukazuje sylwetkę niemieckiego archeologa, historyka sztuki, i eseisty – dodajmy, by następnie przejść do ataku i konfrontacji jego poglądów z innymi wielkimi filozofami i estetami, kończąc szkic kroniką tragicznej i do końca niewyjaśnionej śmierci Winckelmanna, zamordowanego w jednym z zajazdów w Trieście. Zakończenie utrzymane jest w tonie neoklasycyzmu elegii funeralnej i jak pisze Arturo Cattaneo – przywołuje na myśl nowelę Artura Schnitzelera *Powrót Casanovy*<sup>91</sup>. Praz zdaje się charakteryzować nieco pokrewny Winckelmannowi typ wrażliwości oparty na kontemplacji – ale kontemplacji szczególnej, syntetyzującej zmysłowość i idealność jako konieczne przejawy formy i zakorzenionego w niej piękna konkretnego dzieła. Ten rodzaj wrażliwości jest ponadto źródłem ideału, przyjaźni i sensualności. Tę wrażliwość zauważał również Hegel – o czym Praz obszernie pisze – ona bowiem stanowiła o tym, iż sfera sztuki – jak mówi Hegel – u Winckelmanna wzbogaciła się o jeden organ – ducha ludzkiego.

Alex Potts, amerykański profesor historii sztuki i badacz kultury starożytnej Grecji w książce *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, mówi iż Hegel po

<sup>90</sup> T. Wroczyński, *Esej...*, op. cit, s.104

<sup>91</sup> A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria...*, op. cit., s. 27

ponownej lekturze swoich wykładów z estetyki, chcąc ocenić znaczenie Winckelmannowskiej analizy sztuki starożytnej Grecji dla swojego pokolenia, zauważył przede wszystkim, iż Winckelmann poszerzał rozumienie estetyki greckiego ideału, określając sztukę Grecji, nie tylko jako istotną samą w sobie i dla samej siebie, ale jako symboliczną – jak mówi – dla „najwyższych zainteresowań ludzkości”.

Potts pisze: „Zdaniem Hegla, Winckelmann zdołał przedstawić sztukę jako zjawisko, które wymknęło się zainteresowaniu profesjonalistów świata sztuki oraz uczynił ją podstawą rozmaitych analiz fundamentów kultury i samoświadomości filozoficznej.”<sup>92</sup> Badacz zwraca przede wszystkim uwagę na fakt, iż to właśnie kontemplacja, rozmyślania na temat starożytnych ideałów estetycznych i etycznych, zainspirowały Winckelmanna do nadania sztuce nowego sensu<sup>93</sup>, ratując ją tym samym przed zaszufładkowaniem, narzucanym przez powszechne teorie, oraz przed sprowadzeniem jej do roli odwzorowywania czy naśladowania natury. Wprowadziły również – jak wskazuje Potts – nowy bodziec do odkrywania [prawdziwej] idei sztuki w dziełach sztuki i historii sztuki. Dlatego też należy Winckelmanna postrzegać jako jednego z tych, którzy zdołali odkryć przed ludzkością całkowicie nowy sposób postrzegania świata – jakkolwiek nieodwołanie związany z percepcją sztuki i piękna epoki uznanej za doskonałą.

Tym, co u Praz leży u podstaw widzenia sztuki, i jednocześnie piękna u Winckelmanna, jest jednak przede wszystkim zmysłowość. Jest ona niczym zmysłowość autora *Kwiatów zła*. Przywołany przez krytyka cytat z Baudelaire’a mówi: *Ne mépriser la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie* i według niego jest tak samo prawdziwy dla nich dwóch, a dzieje się tak właśnie za sprawą wspólnego źródła, jakim jest kontemplacja – zdolność widzenia i dostrzegania najmniejszych poruszeń, zmian, subtelności, widzenia w głąb, ale na pozór błędzącego po powierzchni; kontur, polaryzacja granic, duch i sens są ze sobą całkowicie splecione. Nie wiadomo, czy określać ich mianem platoników, czy fetyszystów<sup>94</sup>. Praz zajmują jednak nie tylko blaski życia autora *Myśli nad naśladownictwem dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie*. Ironia, którą Praz widzi w Winckelmannowskim ideale piękna, ideale zakorzenionym w idiosynkrazji, dialektycznej złożoności sztuki, który wpłynął na postrzeganie piękna w całym stuleciu, jest dla niego najbardziej zajmująca. Podobnie jak jego śmierć, w której Praz dostrzega,

<sup>92</sup> A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, 2000, s.20

<sup>93</sup> A. Potts zwraca uwagę, iż *novum* w spojrzeniu Winckelmanna na sztukę starożytną stanowił sposób jej systematyzacji, wynikający z historycznego rozwoju zawartych w niej idei. Uhistorycznienie procesu idei występowało w wielu obszarach XVIII i XIX-wiecznej kultury europejskiej, którego dowodem jest właśnie pasja porządkowania i systematyzowania wiedzy. Stanowiła ona niejako próbę zmierzenia się z dziedzictwem przeszłości. Zob. też: Cassirer E., *Filozofia Oświecenia*, WUW, Warszawa 2010, Kałużny J., *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznoliterackiej i literaturoznawczej od późnego oświecenia do współczesności*, Poznań 2003.

<sup>94</sup> M. Praz, *Gusto Neoclassico...*, op. cit., s. 60

iż nie ma w niej nic z greckiego spokoju<sup>95</sup>. Porównując ją do zabójstwa Christophera Marlowe'a konstatuje z dozą autoironii, iż jest to ślepy traf, za który nienawidzi się Muzy. Jako ironię traktuje również słowa Goethego i Patera, choć zastanawia się, czy nie są to słowa właściwe, aby oddać prawdę tego, co się stało. Ten pierwszy okrzyknął Winckelmanna szczęśliwym, że nie dożył zgryzot starości, natomiast drugi uznał jego śmierć za taką, jakiej pisarz mógłby sobie życzyć.

Tym, co charakteryzuje budowę eseju z tego, jak i wielu innych tomów, a stanowi jedną z wyróżniających cech prozy Mario Praz, jest nie tylko filtrowanie przedstawianego tematu przez subiektywne wrażenie, ale otwieranie szkicu osobistą uwagą (będącą częstokroć nawiązaniem do osobistych doświadczeń), jak np. w eseju *Musei teatrali* ze zbioru *Fiori freschi* („Nie jestem bywalcem teatrów; wizyty w nich mógłbym policzyć na palcach jednej ręki”<sup>96</sup>), w eseju *Vecchia Boston* ze zbioru *Il mondo che ho visto* („Dziś rano, oglądając słynną Bibliotekę Widenera w Harvardzie, przyszła mi do głowy ciekawostka, osobliwa myśl dla pisarza, żeby sprawdzić, ile moich książek figuruje w katalogu”<sup>97</sup>), czy *Case storiche* również z tomu poświęconego podróżom („Od zawsze podobały mi się starożytności, i w gruncie rzeczy, że tak powiem, największym wrażeniem, jakie odniosłem z podróży do Ameryki, był właśnie powrót do Rzymu...”)<sup>98</sup>. Bardzo często to właśnie dygresja lub osobista uwaga wprowadza nas w temat szkicu, jak to się dzieje we wspomnianych przykładach. Niekiedy zagadkowy wstęp, z elementem autobiograficznym, wprowadza problem krytyczny, który badacz śledzi z niezwykle skupioną uwagą. Zdarza się również, że stanowi ciekawy przyczynek do rozważań estetycznych, jak w przypadku dłuższego eseju *La dama con la lira* ze zbioru *Gusto Neoclassico*. Praz rozpoczyna od wskazania pewnych motywów w sztuce, którym badacze poświęcili szereg studiów, jak np. dłoni na piersi, a co za tym idzie również pewnym pozom, jakie przybierały przedstawiane postaci. Pewne schematy były, jak pisze, „zaraźliwe”, i stały się *topoi* malarstwa portretowego XIX stulecia. Wspomnienie zakupu jednego z takich portretów, bynajmniej nie wybitnego artysty, kieruje myśl autora szkicu w stronę analizy gustów epoki. Autor szkicu omawia wpływ dwóch równolegle płynących, sprzecznych ze sobą prądów w sztuce angielskiej XVIII w.: realizmu i heroicznej idealizacji, których źródeł upatruje w sztuce mistrzów Anglii, Francji i Holandii. Gainsborough i Reynolds stanowią owe „ekstremalne wzory”: jeden przedstawiał życie codzienne, drugi notabli w ofiarnych pozach. Tym, co jednak dla Praz

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 68

<sup>96</sup> M. Praz, *Musei teatrali*, [w:] *Fiori freschi*, Grazianti, Milano 1982, s. 109

<sup>97</sup> M. Praz, *Vecchia Boston*, [w:] *Il mondo che ho visto*, Adelphi, Milano 2003, s. 60

<sup>98</sup> *Ibidem*, s. 117

istotne, jest fakt wspólnych źródeł, a co najistotniejsze – ustanowienie konwencji poprzez wytworzenie w malarstwie pewnych znaczących przedstawień (np. muzy ubranej w ozdobne peplos, grającej na lirze). Praz pisze: „Kto wie, jak dużą rolę odegrały wpływy angielskie na epokę Ludwika XVI”<sup>99</sup>. To pozornie retoryczne pytanie otrzymuje swoją odpowiedź w niezwykle erudycyjnej drugiej części eseju, która obfituje już nie tylko w przykłady malarstwa portretowego, ale liczne cytaty z listów i poezji tamtej epoki, które nadają swobodniejszy ton dalszej wypowiedzi. Praz bardzo często w ten właśnie sposób będzie starał się rozładować ciężar wywodu, lub też będzie umieszczał, wzorem Montaigne’a czy Bacona, cytaty lekkie, humorystyczne, często oparte na koncepcie. Z czasem, zagłębiając się w lekturę, zaczynamy dostrzegać coraz więcej tropów i figur retorycznych, które nadają szkicom strukturę bardziej złożoną. Zaczynamy zauważać, że lekkość i swoboda wywodu (jak piszą niektórzy krytycy „niechlujność”<sup>100</sup>) jest pozorna. Pod osłoną improwizacji kryje się obszerne studium, za rzuconym od niechcienia przytoczeniem – szeregiem analiz. Arturo Cattaneo porównuje w tych zabiegach eseje Praza do dzieł Lamba, Hazlitta i Cecchi’ego, pisząc iż całość szkiców nie jest wynikiem chwili, ale, jak mówi, „w rzeczywistości całość to badania i bolesna refleksja, o których mówi Yeats w *Adam’s Curse*”<sup>101</sup>.

Arturo Cattaneo w swojej książce poświęconej ostatniemu dziełu *La Casa della vita di Mario Praz* pisze o eseistyce Praza jako o swoistej poezji. W rozdziale *Il Saggio come poesia*<sup>102</sup> przytacza przykłady używanych przez krytyka figur stylistycznych, które pomagają mu w opisywaniu rzeczywistości i służą krytyce za narzędzia pomocnicze. Zalicza do takich liczne wtrącenia – dodałabym nawet – dopowiedzenia (w szkicu *La principessa Wolkonsky* z tomu *Gusto Neoclassico* są ich cztery: jedno to dane bibliograficzne, drugie jest wtrąceniem w języku francuskim, a dwa pozostałe to wtrącenia nawiązujące do tekstu; czy jak w szkicu *Magia d’un ritratto* z tego samego zbioru (jest ich aż jedenaście), oksymorony, których używa Praz, aby zderzyć ze sobą różne idee i pomysły, chiasmy i synestezje, które wyraźnie odnajdujemy w szkicach o Paryżu z tomu *Il mondo che ho visto*, i które ten szkic zamykają słowami: „Contro tali cieli, il tricolore francese ha uno squillo di tre note che nessuna ripetizione potrà mai render banale”<sup>103</sup> czy liczne porównania, częstokroć otwierające jego prozę. Rzeczywiście, literackość i niezwykła obrazowość do tego stopnia obecne w tekście są czymś niezwykłym, jednak jeśli

<sup>99</sup> M. Praz, *Gusto Neoclassico*, op. cit., s. 308

<sup>100</sup> O pozornej „niechlujności” („sciatteria”) prozy Praza pisze A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria...*, s. 31

<sup>101</sup> *Ibidem*, s. 31

<sup>102</sup> Przykłady przywołane w pracy są fragmentami wybranymi przeze mnie z uwagi na chęć zilustrowania również innych, ciekawych funkcji, jakie przydają one tekstowi głównemu oraz w jaki sposób przedstawiają nam sylwetkę autora.

<sup>103</sup> M. Praz, *Il mondo...*, op. cit., s. 59

przyjrzymy się pierwszym swobodniejszym formom literackim Praza, dostrzeżemy, iż jest to nic innego jak doszlifowanie i „docyzelowanie” gatunku, jakim jest esej.

Gatunku, który swój kształt zawdzięcza Cynceronowi. On bowiem jako pierwszy pozostawił w swoich pismach i traktatach silne piętno osobowości, które – jak mówi Irena Sikora – od wieków uczy „prawa do indywidualizmu i wyboru.”<sup>104</sup> Cynceron przykładał dużą wagę do umiejętności retorycznych, był czuły na melodię zdań, celność sformułowań, oraz dbałość o piękno wyrazu artystycznego. Jego dzieła nie tylko stanowiły wzór dla łaciny klasycznej, dając podwaliny pod kanon artystycznej wypowiedzi, lecz także w epokach późniejszych stanowiły wzór „dostosowywania formy utworów do własnej indywidualności”<sup>105</sup>. Badaczka, przywołując rozprawki Cyncerona *Kato Starszy o starości* oraz *Leliusz o przyjaźni*, wskazując na wyraźny osobisty charakter tej twórczości. Forma dialogu, preferowana przez autora, odległa jest od modelowego Platońskiego wzorca, gdzie osią logicznie zorganizowanej wypowiedzi jest dowód prowadzący do racjonalnie sformułowanego wniosku. Autor pozwolił natomiast, aby głosy dialogu rozłożyły się nierównomiernie, a oprócz tego – na co zwraca uwagę Sikora – choć istnieje ciągłość myślowa wywodu, a tok rozumowania jest logiczny, to nie jest on wynikiem dowodzenia. Przedstawione fakty łączą się na zasadzie skojarzeń, luźnych asocjacji, „celność i zwięzłość wypowiedzi znajduje doskonały wyraz w aforyzmach i sentencjach, argumenty często przybierają postać rozbudowanych obrazów poetyckich, zaś całość [...] jest mocno osadzona w tradycjach kultury starożytnej i powiązana z licznymi odniesieniami.”<sup>106</sup>

Bez wątplenia powodem, dla którego Cynceron zdecydował się na swobodniejszy, bardziej familiarny ton wypowiedzi, był przyjacielski stosunek do adresata. Analogie do pism Cyncerona odnajdujemy również we wczesnej, epistolograficznej twórczości Praza<sup>107</sup>. Listy krytyka do przyjaciela i mentora Emila Cecchiego przywodzą na myśl listy Cyncerona i Seneki. Są one nie tylko relacjami wydarzeń z życia Praza, ale także pisarskimi „wprawkami”, pełnymi stylistycznych gier i swobody ekspresji. Opatrzone są łacińskimi cytatai, a ich przedmiot stanowi literatura i sztuka, których piękno podkreśla wspomnienie dnia codziennego.

Irena Sikora pisze o pismach Cyncerona: „swoboda asocjacji rozluźnia rygory formalne, nadaje myśli krętą linię, lecz nie pozbawia logiki. Rozumowanie jest konsekwentne, choć nie podporządkowane zasadom naukowej ścisłości, właściwej traktatowi. Ciągła obecność cytatów i odniesień w stronę świata historii, literatury i filozofii, łączenie faktów odległych zarówno

<sup>104</sup> I. Sikorska, *U źródeł eseju*, „Przegląd Humanistyczny”, 1974, Z. 3, s. 97

<sup>105</sup> Cyt. T. Zielińskiego za I. Sikorą, *Op. cit.*, s. 97

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 98

<sup>107</sup> O przytoczonych podobieństwach piszą: G. Macchia, a za nim A. Cattaneo w *Il trionfo della memoria...*, *op. cit.*, s. 18



w obrazach poetyckich, jak w anegdotach czy krótkich sentencjonalnych spięciach sprawia, że w rozprawce pojawiają się niespodziewane zwroty, które uzupełniają, wzmacniają lub przerywają tok wyводу. Ekspresja różnorodnych środków wyrazu i oryginalność sformułowań rozbija ramy traktatu. [...] W ten sposób odbiorca zostaje wciągnięty do współpracy; musi wypełnić „puste” miejsca, przerzucać mosty nad brzegami myśli, wspierać rozumowanie autora.”<sup>108</sup> Taka charakterystyka dzieła wielkiego mówcy i filozofa odnosi się także, *mutatis mutandis*, do prozy włoskiego krytyka, i pozwala wydobyć jeszcze jeden istotny aspekt jego pisarstwa: ekspresję. Za pomocą właśnie tych nieoczywistych zabiegów autor pragnie zaangażować czytelnika w pewien dialog, rozmowę. Te przywołane wcześniej dopowiedzenia i wtrącenia mają na celu przypomnieć o obecności autora, ale jednocześnie zasygnalizować odbiorcy, że to **właśnie do niego**, a nie do wszystkich potencjalnych czytelników, kierowany jest ten tekst. Esej *Tasmania* ze zbioru *Il mondo che ho visto* otwierają słowa: „Avevo letto – possibile che sia una mia illusione? – che la capitale della Tasmania era il luogo dove lo stile giorgiano del principio dell’Ottocento aveva fiorito,[...]” To wtrącenie, to nie tylko echo refleksji, która być może przemknęła przez myśl autora, pozostawiając po sobie niejasne odczucie, ale przede wszystkim nawiązanie dialogu z czytelnikiem, próba zakotwiczenia jego myśli w tym odległym zakątku Edynburga, którego echa stylu obecne są na odległej, nieznannej ulicy głównego miasta Tasmanii. Akcentuje również, jak pozornie odległe miejsca i ich krajobrazy będą przedmiotem szkicu.

Spektrum problemów poruszanych przez pisarza w latach 1920–1980 jest ogromne<sup>109</sup>. Pierwsze prace dotyczą głównie literatury europejskiej, z czasem pojawiają się szkice poświęcone pisarzom, malarzom i kolekcjonerom (*Milton e Poussin*, *Thomas Hope*, *David astro freddo* w zbiorze *Gusto Neoclassico*, *Edward Burne-Jones* w zbiorze *Il patto col serpente*), sztuce i jej przeobrażeniom (*Le antichità di Ercolano*, *Porcellane d’altri tempi*, w zbiorze *Gusto Neoclassico* czy *Lo stile floreale*, *Art Nouveau* w zbiorze *Il patto col serpente*), podróżom (*Damasco*, *Tahiti*, *Persia d’oggi e di ieri*, *Parigi bianca*, *Varsavia*, *Cracovia*, *Ville polacche*, w zbiorze *Il mondo che ho visto*) oraz przemianom, jakim ulegała myśl pisarzy i artystów na przełomie dziejów (zbiory: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, *Mnemosyne. o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*). Mimo iż dorobek pisarski Praza jest gigantyczny, można próbować prześledzić drogę jego bogatej eseistyki, wyznaczając punkty ujawniające przeobrażenia stylu pisarskiego i tematów przezeń poruszanych.

---

<sup>108</sup> I. Sikorska, *Op. cit.*, s. 101

<sup>109</sup> D. Dalmas w swojej pracy *Il saggio*, op. cit., s.15, podaje, iż bibliografia prac M. Praza sięga 2 677 tytułów.

Kluczowym wydaje się tu pojęcie „tematu”. Ono bowiem będzie kształtować poszczególne typy esejów i konstytuować je w całościowym obrazie twórczości Praza. Jak pisze w swoim artykule Pino Fasano – „jeśli przyjrzeć się dobrze, to marginalizacja studiów tematycznych przez część naszego stulecia nie była aż tak całkowita, przynajmniej na płaszczyźnie praxis, jeśli nie na teoretycznej: rzeczywiście wielu klasyków krytyki XX wieku dotykało niejako mimochodem ścieżek stycznych z tematologią (myślę o Proppie, Auerbachu, Curtiusie i Bachtinie); nawet kiedy te ścieżki nie są finalnym i wyłącznym przedmiotem badań, jak to ma miejsce we Włoszech w *Zmysłach, śmierci i diable w literaturze romantycznej* Mario Praza”<sup>110</sup>. Sam autor *Zmysłów...* nigdy nie określał się jako teoretyk czy niezachwiany zwolennik którejś ze szkół, choć w swojej pracy, poświęconej związkom sztuk plastycznych i literatury, nawiązuje do wypracowanej przez Proppa morfologii bajki, a w *Gusto Neoclassico* do „pomnikowej historii realizmu w piśmiennictwie europejskim”<sup>111</sup>, jak we wstępie nazwał *Mimesis* Auerbacha Zbigniew Żabicki.

Krytyka tematyczna doszła do głosu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych we Francji, i podobnie jak *Nouveau roman* w drugiej połowie lat pięćdziesiątych stała się przedmiotem żywej i bogatej dyskusji. Była ona jedną ze składowych tzw. Nowej Krytyki, która ukształtowała się w miarę ścierania się tradycjonalistycznych poglądów uniwersyteckich (o charakterze czy to ściśle historycznym, czy to pozytywistycznym) z nowymi tendencjami.

Nowa Krytyka była zjawiskiem niejednorodnym, w obrębie którego występowały różne, często przeciwstawne dążności. Elementem łączącym ten nurt było przekonanie o konieczności odrzucenia starych narzędzi badawczych. Ich negacja była głównym czynnikiem spajającym, dlatego też Nowa Krytyka była ostro atakowana przez historyków literatury i krytyków skupionych wokół tradycji, zwłaszcza Raymonda Piccarda. Młodzi krytycy sprzeciwiali się traktowaniu dzieła literackiego, jako utworu ściśle związanego z biografią autora. Uznawali, iż dzieło należy odczytywać wyłącznie poprzez zawarte w nim treści. Negowali również podejście ściśle historyczne<sup>112</sup>, które treści utworu przetwarzało bezpośrednio poprzez filtr istotnych faktów, wydarzeń czy historii społecznej. Pragnęli, aby eksplikacja dzieła następowała poprzez ukazywane w dziele wartości literackie oraz ewentualne związki ze środowiskiem literackim, w którym powstawało. Nie zgadzali się na traktowanie literatury jako dokumentu, uważali, iż

---

<sup>110</sup> P. Fasano, *Il ritorno della critica tematica*, op. cit., s. 59

<sup>111</sup> E. Auerbach, *Mimesis...*, op. cit., s. 9

<sup>112</sup> Za przykład mogą posłużyć choćby Georges Renard czy Gustave Lanson.

aby zrozumieć utwór, należy na nowo odkryć wizję artysty, istotę stanowi bowiem działalność jego ducha.

Na łamach prasy oraz w licznych publikacjach wywiązała się powszechna debata nazwana „Querelle de la nouvelle critique” („Spór o nową krytykę”)<sup>113</sup>, gdzie z jednej strony mamy do czynienia z tradycyjnym, jeszcze lansonowskim widzeniem tekstu literackiego, w którym badania historyczne odgrywały najistotniejszą rolę, a z drugiej – z krytyką osadzoną w teorii formalizmu i strukturalizmu (choćby pisma Rolanda Barthesa), krytyką otwartą na inne nauki humanistyczne, np. filozofię, ale też psychoanalizę, semiologię i lingwistykę.

We wrześniu 1966 r. odbyła się w Cerisy-la-Salle słynna konferencja zatytułowana „Les chemins actuels de la critique” („Współczesne drogi krytyki”), na której wyszczególniono kilka kierunków ówczesnej krytyki, a Serge Doubrovsky w swojej publikacji zatytułowanej *Pourquoi la nouvelle critique? (Dlaczego nowa krytyka?)* dokonał szczegółowej analizy tego tematu i rozróżnił kilka jej istotnych trendów: krytykę o podłożu egzystencjalnym (J.P. Sartre, Cl.E. Magny), marksistowskim (L. Goldmann), krytykę formalistyczną, której inicjatorem był Barthes, oraz tematyczną na czele z G. Pouletem, J.P. Richardem, J. Roussetem i J. Starobinskim. Jednakże, jak pisze Michał Głowiński, i krytyka tematyczna nie jest zjawiskiem jednolitym<sup>114</sup>. Istnieją w jej kręgu wyraźnie wyodrębniające się tendencje psychologiczne (J.P. Weber) oraz psychoanalityczne (Ch. Mauron, przedstawiciel tzw. psychokrytyki).

W poglądach pozostałych badaczy dają się jednak uchwycić istotne elementy wspólne. Jednym z nich jest kluczowa dla krytyki tematycznej kategoria „tematu”. Temat – pojęcie dość nieokreślone<sup>115</sup> – bywa najczęściej składnikiem literackiego przekazu albo ściślej – zespołem wypowiedzi, który jest „przekazem (...) sposobu przeżywania, odczuwania, doświadczenia, a także widzenia świata przez pisarza. Nie chodzi tu więc o tradycyjny zespół motywów, stanowiący ośrodek świata przedstawionego w dziele, ale o element obrazowy, przez który pisarz ujmuje świat.”<sup>116</sup> Takie ujęcie tematu nie odnosi się do każdego wątku obrazowego, ale do pewnych grup obrazowych, typowych dla danego twórcy lub pisarstwa, które pojawiają się w jego twórczości i mogą być traktowane jako ośrodkowy element jego wyobraźni<sup>117</sup>.

---

<sup>113</sup> O Nowej Krytyce szeroko mówią m.in. R. Fayolle, «Nowa Krytyka», „Pamiętnik Literacki” 1968, R. 59, Z. 2, s. 229–249, I. Trostaniecki, «Nowa Krytyka» w kontrataku, „Pamiętnik Literacki”, 1967, R. 58, Z. 4, s. 618–633

<sup>114</sup> M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” R. 62, 1971, z.2, s. 175

<sup>115</sup> G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, PIW, Warszawa 1975, s. 22

<sup>116</sup> A. Bałuchowa, *Krytyka tematyczna*, „Polonistyka”, Z. 2, 1995

<sup>117</sup> *Ibidem*

Temat ujawnia się w dziele poprzez często powracające wyrażenia, obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia<sup>118</sup>. Dlatego też krytyk nie wybiera tematu, a jedynie go odkrywa i – jak mówi Jean Starobinski – musi on być reprezentatywny dla utworu i organicznie z nim związany. Może nim być wszystko, nie ma bowiem określonego repertuaru tematów, liczy się tylko jego podjęcie i znaczenie w dziele, a także nadany mu porządek i organizacja w jego obrębie<sup>119</sup>. Dla krytyki tematycznej twórca i dzieło stanowią jedną, nierozzerwalną całość<sup>120</sup>. Temat różni się również od *topoi*, bowiem, aby go zrozumieć, nie trzeba odwoływać się do relikwów pierwotnej świadomości, tradycyjnej symboliki czy spuścizny literackiej.

Obok **tematu** ogromną rolę odgrywa idea **utożsamienia** (pragnienie identyfikacji z dziełem) oraz wyobraźnia poetycka (wyobraźnia i wiedza ścisła wg Bachelarda budują świat<sup>122</sup>). Idea utożsamienia jest drugim najważniejszym wyznacznikiem krytyki tematycznej, a dla Pouleta faktem podstawowym<sup>123</sup>. Akt krytyczny polegać ma na identyfikacji świadomości krytyka ze świadomością twórcy, „nasycając jego przekaz”. Pierwszym aktem identyfikacji jest czytanie, pojmowane nie jako odkrywanie tajników tekstu w sensie filologicznym, ale jako odkrywanie jego sensów duchowych. „Krytykować to czytać, a czytać to przypisać swą własną świadomość innemu podmiotowi w związku z innymi przedmiotami.” Owo czytanie ma doprowadzić do interioryzacji myśli drugiej osoby. Krytyka – powtarza Poulet – nie jest słowem w słowie, ale doświadczeniem wyłaniającym się z innego doświadczenia<sup>124</sup>.

Oczywiście czytanie i rozumienie nie może ograniczać się tylko do zewnętrznej warstwy dzieła. Musi sięgać do tego, co jest ukryte. Słowo „ukryty” jest jednym z najczęściej padających w pracach krytyków tematycznych. *Caché* („tajemniczy”, „ukryty”, „sekretny”) jest tym, co przede wszystkim przyciąga uwagę. Interesujące jest to, co nie jest dane *explicite*. Krytykiem, jak mówi Michał Głowiński, jest ten, kto zapuszcza się w niewidzialne i niejasne, nie po to jednak, by wprowadzać w te sfery ciemności światło, które pozwoliłoby wyraźnie dostrzec to, czego dostrzec nie można. Zadaniem krytyka jest zrozumieć tę ciemność, a nie wyjaśniać ją, czyli sprowadzać do czegoś, co znajduje się poza zamiarem poety<sup>125</sup>.

---

<sup>118</sup> M. Głowiński, *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki” R. 62, Z. 2, 1971, s. 178; Pierwszym, który zaproponował ideę tak pojmowanego tematu miał być Proust w *Contre Sainte-Beuve* – używając sformułowania „zdanie-typ”.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 179; M. Głowiński za J.P. Richardem.

<sup>120</sup> Poprzez dzieło natomiast tłumaczy się wszystko to, co pisarz po sobie pozostawił: utwory literackie, korespondencję, wszelkiego rodzaju inne pisma.

<sup>122</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, PIW, Warszawa 1975, s. 14

<sup>123</sup> M. Głowiński, *Op. cit.*, 181

<sup>124</sup> *Ibidem*, s. 182

<sup>125</sup> Ważne jest też zachowanie przez krytyka prawa swojego spojrzenia. Krytyka kompletna nie musi być krytyką zmierzającą do całości, ani krytyką, która zmierza do intymności – chodzi o znalezienie dystansu.

Kierunek w krytyce literackiej to nie tylko szkoła myślenia o literaturze, to także szkoła konstruowania dyskursu krytycznego. Krytyka tematyczna wypracowała określone formy. Idea identyfikacji jest jedną z nich. Jest to kategoria dotycząca bezpośrednio języka, którym powinien posługiwać się krytyk i zgodnie ze wspomnianą już ideą utożsamienia, tak jak świadomość krytyka nakłada się na świadomość pisarza, tak samo język krytyka powinien dążyć do zawarcia w sobie elementów języka twórcy (elementy wypowiedzi autorskiej muszą przeniknąć do wypowiedzi krytyka). W pewnych wypadkach formuły pisarza zastępują terminologię krytyczną<sup>126</sup>. W związku z tymi dążeniami bardzo często mamy do czynienia z mocno zmetaforyzowanym wywodem krytyka, co w tekstach autora *Zmysłów...* widać bardzo wyraźnie. Wzorcem staje się literatura, a nie wypowiedź naukowa. Poulet uważa, że prawdziwy krytyk nigdy nie jest tylko uczonym, a dokonywany przez niego akt krytyczny nigdy nie da się sprowadzić tylko do wymagań naukowych.

Istotna jest również podstawowa forma wypowiedzi krytyków tematycznych. Jest nią właśnie esej lub cykl eseistyczny, koncentrujący się wokół wybranej i zazwyczaj wyraźnie zarysowanej problematyki, przy czym dominuje forma eseju monograficznego. Analizie zwykle poddawane są tematy takie jak czas, przestrzeń lub inne składniki, wchodzące w obręb wyobraźni materialnej. Wywód ma na celu nie samo ukazanie przeżywania danego tematu, ale zdanie sprawy z ogólnego charakteru przeżyć, doświadczeń i tego, w jakiej formie zostały one utrwalone w wypowiedzi twórcy. Dlatego też *Zmysły...* zajmują na tle innych prac Mario Praza pozycją bardzo szczególną. Każdy z rozdziałów można niewątpliwie czytać jako osobny szkic, niemniej czytane w całości stanowią dość spójną – jak ją określa sam autor – monografię: „Ponieważ praca niniejsza wyodrębnia jeden tylko aspekt literatury romantycznej, to mimo że chodzi o aspekt podstawowy – [...] nie należy uważać jej za syntezę, lecz za monografię; i jak mówi w swojej recenzji *The Romantic Agony* Renato Poggioli<sup>127</sup> – sam autor, jak i jego krytycy, zdają sobie sprawę z ograniczeń, jakie narzuca ten sposób syntetycznego ujęcia tematu, ale równocześnie Poggioli podkreśla, iż tak zwana szkoła *Stoffgeschichte*<sup>128</sup>, badająca raczej tematy niż formy, pozwala ująć badane zagadnienie nie tylko jako element złożonego kulturowo organizmu, odnoszącego się nie tylko (i nie tyle) do zaplecza historycznego, ale w równym

---

<sup>126</sup> M. Głowiński, *Op. cit.*, s. 187

<sup>127</sup> Renato Poggioli (1907–1963) – włoski krytyk literacki, specjalista literatury rosyjskiej, autor *Teoria dell'arte d'avanguardia* opublikowanej w 1963 r. i przetłumaczonej sześć lat później na jęz. angielski *The Theory of Avant-garde*.

<sup>128</sup> Na fakt ten zwraca uwagę również D. Dalmas w książce *Il saggio...*, *op. cit.*, s. 59

stopniu do osobliwych indywidualności każdego pisarza i jego pracy<sup>129</sup>, i to między innymi stanowi, iż pozycja ta jest ogromnie cennym wkładem na polu badań literatury komparatystycznej.

Praz pisze, iż motywację pracy stanowią romantyczny **smak i moda**, zjawiska na pierwszy rzut oka ulotne, które przemawiają do nas za sprawą przywoływanych źródeł – ich z kolei korzenie tkwią w określonej wrażliwości erotycznej (i sposobach jej ujmowania). Lilian R. Furst nazwała monografię Praza „katalogiem pewnych „niezdrowych” tendencji, które są endemiczne w romantyzmie, a stają się nagminne, wręcz epidemiczne w dekadentyzmie”<sup>130</sup>. Ten zarzut, jak i oskarżenie, iż Praz – mówiąc słowami badaczki – bawi się literaturą XIX wieku niczym zabawką jo-jo – ledwie znajdzie się w końcówce wieku, a już wraca na początek, zanurzając się następnie w wieku XVIII, by ponownie wskoczyć w wiek XX<sup>131</sup>, dowodzi, iż jeszcze wiele lat po opublikowaniu praca ta budzi bardzo wiele emocji i krytyki. Renato Poggioli zdaje się trafnie, choć z dozą nieukrywanego zdziwienia, odpowiadać na oburzające reakcje krytyków, przywołując pierwotne zarzuty wobec *Zmysłów...* jak i te, które narodziły się w obliczu kolejnych jego analiz. Krytyk pisze: „We Włoszech książka ta obraziła Crocego i jego naśladowców, ukazując, iż krytyka literacka może, co więcej – powinna oceniać także nieestetyczną zawartość dzieła sztuki. W krajach anglojęzycznych analiza Praza została odrzucona z powodów moralnych i uznana za ilustrujący niezdrowe zainteresowanie grzeszną lub wręcz karygodną erotyką przykład psychopatologii w literaturze”<sup>132</sup>. Poggioli w kilku słowach naświetla główny problem, który leżał u źródeł niezrozumienia intencji twórcy *Zmysłów...* Krytyk wskazuje, iż jednym z częstych powodów błędnych interpretacji było podejście freudowskie. Badacze zapominali, iż krytyka psychoanalityczna skupia się na analizie literatury i zawartej w niej erotyki, ale nie wtedy, kiedy jest ona jawnym jej przedmiotem, tylko wtedy, gdy autorzy nie są świadomi ukrytych w niej patologii. Z kolei krytycy szkoły socjologicznej niezadowoleni byli z niechęci Praza do generalizowania jego własnych odkryć (opinii) lub łączenia ich z innymi – jaki pisze Poggioli – spazmami (*agonies*) religijnymi bądź metafizycznymi, politycznymi czy socjologicznymi naszego wieku<sup>133</sup>. Nie zauważyli tego, iż

---

<sup>129</sup> R. Poggioli, *Praz Mario, The Romantic Agony, tr. from the Italian by Angus Davidson*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 10, No. 4, Special Issue on Psychology and the Arts (Jun., 1952), s. 374

<sup>130</sup> Lilian R. Furst, *The Structure of Romantic Agony*, „Comparative Literature Studies”, Vol. 10, No. 2, Special Issue in Honor of Chandler B. Beall (Jun., 1973), s. 126, „He slips like a yo-yo up and down the nineteenth century, occasionally dipping into the eighteenth and overshooting into the twentieth”.

<sup>131</sup> *Ibidem.*, s. 126

<sup>132</sup> R. Poggioli, *Op. cit.*, s. 373, „In the English – speaking world, Praz' inquiry was dismissed on moral grounds, as a study in the psychopathology of literature, exhibiting an all too morbid interest in sinful and criminal eroticism”.

<sup>133</sup> *Ibidem*

celem Praz nie było badanie zjawisk z punktu widzenia psychologicznego jako takiego, ale dlatego, iż równocześnie stanowią one ich literacką manifestację. Zresztą sam autor w *Przedmowie do drugiego wydania włoskiego* odpiesza zarzuty, między innymi o zaliczenie go do zwolenników psychoanalizy, a robi to w sposób finezyjny i niepozbawiony autoironii: „Jeden z recenzentów pierwszego wydania niniejszej książki uznał, iż można mnie zaliczyć do zwolenników psychoanalizy, do tych, którzy posługują się (wprawdzie z pewnym opóźnieniem) „kategoriami wypływającymi z psychologii freudowskiej, na co wskazuje dominująca rola przypisana wątkowi seksualnemu”; zastanawiał się on dalej, czy ta szkoła psychologiczna jest rzeczywiście „najpoważniejsza i najlepiej odpowiada postępowi nauki”. Prawdę mówiąc, dominująca rola przypisana wątkowi seksualnemu nie wystarcza – to zupełnie jasne – do tego, aby zaliczyć pracę do „freudowskiej psychoanalizy”. Owa rola wynika tu w sposób oczywisty z samego omawianego okresu, nie szuka się jej drogą pośrednią; schematom freudowskim odpowiada zaś w stopniu tak niewielkim, że gdyby tę książkę przypadło sądzić psychoanalitikowi, nazwałby on ją powierzchowną i opartą na spostrzeżeniach, które każdy potrafi uczynić”<sup>134</sup>. Sam fakt uzupełniania *Zmysłów...*, podobnie jak i innych zbiorów (np. *Gusto Neoclassico*) o kolejne przedmowy, które stawiają całość dzieła w innym, nowym niekiedy świetle, różnice w zawartości treściowej<sup>135</sup>, jak i obecne elementy otwartej polemiki między krytykami, są również znamienne dla szkoły krytyki tematycznej.

Tytuł wprowadzenia, jakim opatrzył *Zmysły...* Mario Praz – „*Romantyczny*” – *określenie przybliżone* – odsyła nas, choć nie bezpośrednio, do sposobu, w jaki krytyk będzie odczytywał zderzane ze sobą dzieła o pewnym charakterze. Słowo „przybliżone”, jak sam mówi, zdradza metodę polegającą na przybliżaniu się i oddalaniu od opisywanego przedmiotu. Przejął ją od jednego z bardziej cenionych przez siebie poetów – Dantego, który zamknął ją w słowach: „bliskość i dalekość [...] niczego nie dodają ani nie ujmują”. Praz jakby za pomocą lupy będzie wydobywał te elementy, które są odbiciem pewnych tendencji epoki.

„Przybliżone” to również nieokreślone, niesprecyzowane, ale nie z powodu – jak pisze Pino Fasano – „morza znaczeń, które są wynikiem konwencji, a nie faktycznej potrzeby”<sup>136</sup>. „Przybliżone” to też ich podskórna warstwa, którą krytyk jedynie pomaga dostrzec czytelnikowi. Pewne formuły, jak pisze Praz, „służą właśnie temu, by podsunąć właściwy sposób

---

<sup>134</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 10–11

<sup>135</sup> Bardzo często opracowania włoskie wskazują na brak części drugiej *Zmysłów...*, zatytułowanej *D'Annunzio e la amor sensuale della parola* w wersji angielskiej. Wskazuje to m.in. Maria Valentini w art. *La carne, la morte il diavolo nella letteratura romantica* [w]: *Mario Praz vent'anni dopo*, op. cit., s. 132

<sup>136</sup> P. Fasano, *Il ritorno della critica tematica*, „Neohelion”, Vol. 26, No. 2, 1999, s. 61

interpretowania danego dzieła sztuki, albo innymi słowy, wyznaczyć granice, w których należy dane zagadnienie krytycznie umieszczać, a poza którymi panują dowolność i anachronizm”.<sup>137</sup>

Praz stara się możliwie najlepiej przedstawić czytelnikowi właściwy sobie model krytyki, nie egzemplifikując bezpośrednio jego założeń, ale poprzez obrany przez siebie sposób interpretacji dzieł literatury i sztuki. Temat jest tu powracającym echem, nawarstwia się, powtarza w celu organizacji świata przedstawionego i jego pełnego zobrazowania. Wyraźnie to stwierdza: „Tendencje, wątki, manieryzmy właściwe czasom danego autora dostarczają niezbędnych podstaw do interpretacji jego twórczości. a sama twórczość poprzez dostarczane wrażenie estetyczne, „stanowi jednolity, zamknięty w sobie i doskonały świat”<sup>138</sup>. Z tym, jak i innymi twierdzeniami zawartymi w dziele zgadza się również René Wellek, krytyk i przyjaciel Praza. Uważa on, iż obowiązkiem krytyka jest przedstawiać upodobania – jak to robi Praz – a nie interpretować je w zastępstwie czytelnika. Wellek rozwodzi się nad tymi założeniami krytycznymi, podejmując próbę jeszcze głębszej i bardziej szczegółowej analizy, niż ta dokonana przez włoskich krytyków. Badacz zwraca uwagę, iż Praz po mistrzowsku i w zupełnie nowym świetle ukazał wpływ twórczości Markiza de Sade, wpływ przeobrażeń bohatera byronicznego na kształt postaci *femme fatale* czy obrazów Szatana. Podobnie jak inni krytycy, Wellek podziwia zachowany przez Praza dystans krytyczny wobec przedstawianego przedmiotu. Mimo iż autor *Zmysłów...* – zgodnie z założeniami szkoły tematycznej – niejednokrotnie „mówi” językiem artystów przez siebie przywoływanych, pozostał on jednak – mówiąc słowami Hugh Honoura – bezinteresownym widzem („disinterested spectator”)<sup>139</sup>.

Jedynie, co stara się przedstawić *explicite*, to pojęcie „romantyczny”, które budzi wśród krytyków wiele zastrzeżeń, podobnie jak opozycja klasycyzm-romantyzm, wprowadzona między innymi przez Goethego i Schillera. Nie stoi bowiem ono, jak mówi Praz, w opozycji do terminu „klasyczny”, ale jego pierwotne znaczenie jest istotne jako określenie wrażliwości właściwej danemu okresowi historycznemu. Praz podkreśla: „Poznanie gustów i uczuć właściwych poszczególnym okresom historycznym to warunek *sine qua non* interpretowania dzieł sztuki, historia literatury zaś nie może się obyć bez terminów przybliżonych [...], w których widzieć należy jedynie symbole określonych tendencji wrażliwości”<sup>140</sup>. Gdyby nie one, wszelkie analizy byłyby bezcelowe, gdyż „Jeden i ten sam *concetto* inne ma znaczenie u Petrarce, który użył go po raz pierwszy, inne u Marina, który przejął go od Petrarce; a to dlatego, że Marino stosuje go

<sup>137</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 23

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 22

<sup>139</sup> Za: Marią Valentini, *La carne, la morte il diavolo nella letteratura romantica* [w]: Mario Praz *vent'anni dopo*, op. cit., s. 140

<sup>140</sup> *Ibidem*, s. 35



w duchu barokowym, obcym Petrarce, i skupia na nim uwagę czytelnika. U Petrarke *conchetto* jest czymś przypadkowym, a u Marina – czymś zamierzonym i zupełnie zasadniczym<sup>141</sup>.

Praz we wprowadzeniu zadaje pytanie „Co znaczy romantyczny?” i odtwarza ewolucję pojęcia najpierw za Loganem Pearsallem Smithem, który wskazywał na pierwotne, pejoratywne jego zabarwienie, gdyż niosło ze sobą szereg odcieni takich jak: śmieszność, chimeryczność, napuszoność czy bardziej opisowych, określających wytwory „rozpasanej wyobraźni”, aż do momentu pojawienia się nowego prądu w dziedzinie gustu na początku wieku XVIII. Przywołuje nazwiska Letourneur – tłumacza Szekspira, markiza de Girardin – autora książki o krajobrazie, Rousseau oraz innych. Wskazuje na moment, w którym określenie *romantyczny* wyzbywa się odcienia negatywnego, tracąc równocześnie ścisły związek z literaturą, a zbliża się do malarstwa, stając się synonimem tego, co malownicze. To według Praza powoduje, iż słowo „*romantic* zaczyna odnosić się nie tylko do opisywanego widoku, ale i do szczególnego uczucia, które ten widok wywołuje w oglądającym”<sup>142</sup>.

Kilkustronicowe wprowadzenie jest uzupełnione okazałymi przypisami, które uwidoczniają, jak rozległe studia przeprowadził autor, badając historię przywoływanych pojęć. Przypisy te stanowią odrębną część wywodu, który przeznaczony jest dla jeszcze bardziej wnikliwego czytelnika. Co ciekawe, uzupełnienia zawierają również cytaty i fragmenty tekstów, nadając monografii **budowę łańcuchową**. Podkreślają też, iż dla krytyka ważny jest w równym stopniu autor przywoływanych prac, jak i odbiorca dzieła, któremu są one przedstawiane. Dopiski stanowią świadectwo kierunku, w jakim zmierzać będą późniejsze interpretacje Praza – analizy i historii gustów epoki. Autor swój wywód kieruje w stronę przytoczonej wyżej konkluzji, którą Wellek ujął w zdanie, iż teoria smaku, a tym samym sposób, w jaki pojmowana jest sztuka, ściśle wiąże się nie tylko z jej środowiskiem kulturowym, ale również samym momentem rozwojowym. Samo pojęcie „smaku” jest nieodłączne nie tylko od swojego czasu, ale także ma swoją własną historię, ściśle powiązaną z jego interpretacjami. Praz mówi: „Gdyby każde stulecie pozostawiło nam listę elementów, na których jego zdaniem polegało piękno poezji Dantego, moglibyśmy na tej podstawie napisać interesującą historię gustu; ale czy moglibyśmy oprzeć na niej rekonstrukcję inspiracji poetyckiej Dantego? Wiersz Petrarke:

*Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,*

[Kwiaty, listowie, trawy, cienie, jaskinie, fale, łagodne wietrzyki]

wywoływał entuzjazm pisarzy szesnastowiecznych. Jest to najpiękniejszy, najbardziej dźwięczny i pełny wiersz ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisali autorzy starożytni

<sup>141</sup> *Ibidem*, s. 26–27

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 32

i nowożytni” – oświadcza Sebastiano Fausto da Longiano. A któż z nas współczesnych zdolny jest dojrzeć w tym wierszu to, co widzieli w nim ludzie cinquecenta?”<sup>143</sup>

Praz pozostawia tę kwestię, tak jak i pytanie o źródła algolagnii<sup>144</sup> w literaturze, otwarte. Podobnie czyni – jak wskazuje Maria Valentini – gdy to czytelnikowi pozostawia osąd nad innymi „aberracjami romantyzmu”. Autorka szkicu wskazuje również na niezwykle bogactwo niepokojących aspektów seksualności w literaturze przypadającej na omawiany okres, które Praz pozostawił wolne od motywacji filozoficznych czy innych, realnych przyczyn rozpowszechniania się tego fenomenu. Fakt, iż jeden z kłopotliwych problemów stanowi teoria, na której opiera się konstrukcja *Zmysłów...*, podkreśla ukazanie piękna grozy, które jest przedmiotem jednego z rozdziałów, raz z punktu widzenia intelektualnego, jak ma to miejsce w przypadku literatury XVIII w., raz przez pryzmat wrażliwości.

Jedynie niekiedy ta ostatnia podlega ocenie, ale zgodnie z założeniami szkoły, a dzieje się to zawsze w odniesieniu do zbiorowej wrażliwości. W ten sposób Praz mówi np. o Dumasi i Hugo, którzy według niego są „autorami zdrowymi” czy D’Annunziu, iż jest fałszywy z powodu braku szczerości wobec siebie samego, gdyż nie rozpoznaje istoty sadyzmu w przeciwieństwie do Swinburne’a („wadą zasadniczą tej sztuki jest nieszczerść”). Dla Praza istnieją niewątpliwie interpretacje dzieł sztuki, które są „właściwe” jak i „niepoprawne”<sup>145</sup>, dlatego też krytyk musi zachować odpowiedni dystans, aby – mówiąc językiem Praza – nie rozbić się o skały anachronizmu.

Niebywała erudycja widoczna jest w każdym dziele Praza, ale szkice ze zbioru *Gusto Neoclassico* są pracą bardziej kompozycyjnie dopracowaną niż wcześniejsze eseje, i nie mają już charakteru monograficznego. *Avvertenza alla seconda edizione*<sup>146</sup> w *Gusto Neoclassico* zawiera jednak inny ciekawy trop – podobnie jak wstęp do drugiej edycji *Zmysłów...* wskazuje na metodę badawczą przyjętą przez autora. Ponownie nie jest to podejście systematyczne, ale próba

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, s. 35

<sup>144</sup> Algolagnia – zaburzenie seksualne polegające na osiąganiu satysfakcji poprzez zadawanie bólu (w szczególności w miejscach stref erogennych) i cierpienia sobie lub innej osobie. Istnieją dwa rodzaje algolagnii: masochizm oraz sadyzm.

<sup>145</sup> Za D. Dalmas, *Il saggio...*, op. cit., s. 59

<sup>146</sup> Il metodo da me seguito, d’illuminare il gusto d’un periodo con saggi su alcuni aspetti caratteristici di esso, senza intraprendere una trattazione sistematica, ha molta affinità con quello seguito da Erich Auerbach in *Mimesis* [...] „Non avrei potuto scrivere una storia del realismo europeo, sarei annegato nella quantità dei fatti... Inoltre, per amore completezza sarei stato obbligato a occuparmi di fenomeni a me noti soltanto superficialmente... e i motivi che ispirano la mia ricerca e per i quali essa è scritta, sarebbero scomparsi completamente nella massa di indicazioni materiali già note e reperibili manuali. In compensa mi sembra fruttuoso e realizzabile un metodo di lasciarmi guidare da alcuni motivi presentati alla mia mente poco a poco e disinteressamente, e di esaminarli in una serie di testi, diventatimi familiari e vivi nel corso della mia attività filologica; poiché sono convinto che quei motivi fondamentali della storia del realismo letterario, se non ho errato nell’individuarli, si devono riscontrare necessariamente in un qualunque testo realistico”. [w:] M. Praz, *Gusto Neoclassico, Avvertenza alla seconda edizione*, op. cit. s. 10

wydobycia na światło dzienne niektórych reprezentatywnych dla tego okresu cech, które charakteryzowały smak omawianych epok. Kluczowe jest przywołanie nazwiska Ericha Auerbacha i powołanie się na metodę przez niego przyjętą w obszernym jego dziele traktującym o zagadnieniach realizmu w literaturze. Obie prace powstały w zbliżonych latach – tekst Praza opublikowany został w roku 1940, *Avvertenza alla prima edizione* nosi datę 30 maja 1939 r., a *Mimesis* Auerbacha powstawało w latach 1942–1945 w Stambule, gdzie autor był wykładowcą uniwersyteckim<sup>147</sup> i opublikowane zostało w 1946 r. w Brnie<sup>148</sup>. Kolejny raz, jak w przypadku *Zmysłów... i wspomnianego wcześniej Axel's Castle* Edmunda Wilsona, dochodzą do głosu dzieła mające inne zadania niż te, jakich oczekiwała większość krytyków tamtych lat.

Celem Auerbacha nie było opracowanie systematycznego ujęcia historii realizmu, popartego przykładami, podobnie jak celem Praza nie było nakreślenie historii smaku. Auerbach pisze: „[...] granice rozważanego przeze mnie przedmiotu zostały całkiem konkretnie wytyczone przez moje idee wiodące; nie chodzi tu o realizm w ogóle, ale o stopień powagi, problemowości oraz tragizmu w ujmowaniu przedmiotów realistycznych.”<sup>149</sup> W innym fragmencie krytyk mówi, iż nie pokusił się nawet o próbę zdefiniowania pojęcia „realizmu”, zdając sobie sprawę, jak żmudna i nużąca byłaby to praca, która w efekcie nie przyniosłaby oczekiwanego objaśnienia. Mimo tych sprecyzowanych założeń (podobnych zresztą do założeń Praza sprzed 15 lat, którymi opatrzył *Zmysły...*) również autor *Mimesis* nie ustrzegł się krytyki. Bardzo ważne są spostrzeżenia Stefana Malkowskiego, poczynione w odniesieniu do Auerbacha, aktualne zresztą dla obu krytyków: „[...] Erich Auerbach – wraz ze swoim podstawowym dziełem – wpłynął do polskiej świadomości krytycznej i teoretycznej jak gdyby na niewłaściwej fali. Była to fala nie kończących się – wówczas – dyskusji na temat realizmu, inspirowanych w znacznej mierze przez filozofię marksistowską. Zgodnie z tą inspiracją, która wywarła pewien wpływ także na badaczy i krytyków nie związanych z marksizmem, realizm był uznawany za kategorię podstawową i naczelną zarazem, za kategorię oceniającą, i to sensie niezwykle dodatnim.”<sup>150</sup> Malkowski wskazuje tu na polską świadomość krytyczną, niemniej należy pamiętać, że również dla wielu krytyków europejskich odejście od tradycyjnego modelu krytyki opartej na modelu croceańskim – w przypadku Włoch – czy innych modeli historiozoficznych, stanowiło poważną przeszkodę nie tylko w zrozumieniu podejścia krytycznego, ale i celu interpretacji.

<sup>147</sup> St. Melkowski, *Mimesis według Ericha Auerbacha*, „Przegląd Humanistyczny”, Z. 1, 1997, s. 107

<sup>148</sup> Praz przywołuje datę wydania berneńskiego z 1946 r., natomiast zamieszczony we wstępie cytat pochodzi z wydania włoskiego Turyn, 1956, s. 580–581

<sup>149</sup> E. Auerbach, *Mimesis...*, t. 2, s. 424, (*Posłowie*)

<sup>150</sup> St. Melkowski, *Op. cit.*, s. 109

Praz tym razem nie buduje obszernych wstępów, nie dodaje też posłowania. Zgodnie jednak ze zwyczajem uzupełnia każde wydanie nową przedmową, ukazującą czytelnikowi coraz to szerszy kontekst kulturowo-literacki, w którym aktualnie znajduje się tekst. Niemniej w czterostronicowym szkicu *Neoclassicismo e Impero*, otwierającym zbiór, pisze o aktualnej, zanurzonej w konkretnej epoce pozycji krytyki, i tym samym roli krytyka. Zwraca uwagę, iż jest to moment, w którym inwencja i inspiracja wyciągają pomocną dłoń. Pomagają wydobyć na światło dzienne nowe, ukryte do tej pory elementy, z których wcześniejsze opracowania i syntezy nie zdawały sobie sprawy. Praz przywołuje przykład Jacoba Burckhardta, który, choć nie ignorował wpływów średniowiecza na renesans, nie ustrzegł się banału, kliszy, które ujawniły się w momencie przewartościowania przez późniejszą krytykę badań nad średniowieczem. Przypomina również J.H. Buckley'a<sup>151</sup>, którego liczne, drobne odkrycia stanowiły tym większą niespodziankę, iż początkowo wyśmiewane, złożyły się na nowatorską pracę o okresie wiktoriańskim. Krytyk wskazuje jednoznacznie, iż kierunek badań często zależny jest od nastrojów epoki, a otrzymane wyniki od zapatrywania krytyków. Dlatego właśnie sztuka neoklasycystyczna, będąca pewnym kierunkiem w rozwoju smaku, daje się zilustrować poprzez przywoływane przykłady. Jest bowiem nurtem poprzedzonym licznymi elaboratami teoretycznymi, które ilustrują drogę przerodzenia się jej w bogaty styl empire.

W *Gusto Neoclassico* widać wyraźnie, podobnie jak w *Mimesis* Auerbacha, iż krytyk rozpoczyna analizę od szczegółu – fragmentu tekstu (najczęściej w oryginale) albo rzeźby, płótna bądź detalu architektonicznego. Służą one, jak pisze Melkowski, za „próbkę, na podstawie której krytyk rozpoznaje całe dzieło”<sup>152</sup>. Słowo „rozpoznać” przywołuje na myśl Pouletowskie odkrywanie najgłębszych treści, jakie wydobywa na światło dzienne lektura krytyka. Ten wzbogaca ją o kontekst literacki i kulturowy poprzez kolejne przywoływane odniesienia (utwory), by na końcu sformułować wnioski ogólne, dotyczące istotnych spraw społecznych, egzystencjalnych, filozoficznych czy estetycznych. U Auerbacha, podobnie jak u Praza, dzieło literackie czy plastyczne „staje się [...] „magicznym zwierciadłem”, na którego niewielkiej powierzchni odbija się rozległy obraz całej epoki z wszystkimi jej komplikacjami,

---

<sup>151</sup> Jerome Hamilton Buckley (1917–2003) – profesor literatury angielskiej, członek American Academy of Arts and Science, tytuł *artium baccalaureus* otrzymał na Uniwersytecie w Toronto, gdzie w wieku zaledwie 22 lat otrzymał nagrodę *Ruskin Prize* za esej o życiu, twórczości i zainteresowaniach Ruskina. Tytuł doktora otrzymał w 1942 r., następnie profesora w 1954 r. na Uniwersytecie w Wisconsin, gdzie nauczał aż do emerytury w 1987 r. Specjalizował się w poezji i prozie epoki wiktoriańskiej, w twórczości Byrona, Wordswortha oraz Tennysona. Do najistotniejszych jego prac można zaliczyć: *William Ernest Henley: A Study in the Counter-Decadence of the Nineties* (1945) oraz *The Victorian Temper* (1951). Z niezwykłą sumiennością scharakteryzował w nich intelektualne, estetyczne i moralne cechy wiktoriańskich pisarzy i poetów. Bardzo ceniony jako wykładowca i pasjonat literatury.

<sup>152</sup> *Ibidem*, s. 112

dramatami i sprzecznościami”<sup>153</sup>. Obserwujemy to m.in. w eseju *Milton e Poussin*, w którym Praz wyciąga wnioski, iż zarzuty stawiane przez krytyków poezji Milтона są w istocie podobne do tych kierowanych w stronę sztuki neoklasycystycznej (wg Eliota język poezji Milтона jest sztuczny i konwencjonalny, poeta zważa jedynie na efekt muzykalności, przez co czyni angielszczyznę językiem martwym<sup>154</sup>). Istotne jest pokazanie paralel w twórczości poety i malarza, które krytyk będzie śledził, nie po to jednak, by poddać je ocenom estetycznym, ale dla uwypuklenia ważnych dla historii kultury i mody wzajemnych związków. Występujące w tekstach tego zbioru rozważania porównawcze przebiegają często dwutorowo: synchronicznie (jak w szkicu *La dama con la lira* czy *Canova e la bellezza*) lub diachronicznie. Ciekawym przykładem, do którego odnosi się krytyk w ten właśnie sposób, jest wspomnienie dzieła *Gusto dei primitivi* z 1926 r., Lionello Venturiego, który, jak pisze Praz, mówiąc o guście rozróżniał dwa całkowicie różne typy inspiracji: jeden widział w sztuce pierwotnej, drugi natomiast w sztuce Greków i sztuce klasyków. Ci ostatni nie robili nic innego, jak tylko uszlachetniali naturę, natomiast sztuka tych pierwszych była manifestacją wiary. Te rozważania są punktem wyjścia do skierowania myśli ku teorii Ruskina, przez którego dzieło sztuki było oceniane w oparciu o obecność bądź absencję „ducha religijnego”. Praz myśl swoją kieruje jednak jeszcze dalej – ku rozważaniom o krytyce artystycznej ówczesnych czasów i ze smutkiem konstatuje, iż we Włoszech oddycha ona jeszcze tradycją romantyczną, a wszelkie zmiany, które się dokonują, mają miejsce poza nimi<sup>155</sup>.

Cały ten cykl szkiców obfituje w niezwykle złożone, wielopłaszczyznowe porównania. Dywagacje nie ograniczają się do jednego pola, w większości są jak te przytoczone powyżej: z pogranicza literatury, filmu, sztuki, a nawet teatru. Stale obecne są też problemy krytycznoliterackie i estetyczne, choć krytyk nieraz nadmienia, iż te drugie nie wiodą prymu w tym zbiorze, a nawet dalej – nie są jego przedmiotem. Oczywiście należałoby potraktować jego słowa z przymrużeniem oka, gdyż czytając mamy przed sobą nie tylko ocenę sztuki neoklasycystycznej, ale też opinie estetyczne o przywoływanych dziełach.

Całość zbioru obfituje w liczne fakty historyczne i wydarzenia, które poprzez ukazanie pewnych procesów i wpływów kreśli przed nami historię smaku, nie ograniczającego się jednak do sztuki wysokiej. Bardzo często jej piękno krytyk dostrzega w przedmiotach codziennego

---

<sup>153</sup> *Ibidem*

<sup>154</sup> Cyt.: Osserva dunque Eliot: [...] il suo linguaggio [di Milton] e artificiale e convenzionale, di fatto egli scrive l'inglese come in una lingua morta, tutto in lui è sacrificato a un effetto musicale, [w:] M. Praz, *Gusto Neoclassico*, op. cit., s. 23

<sup>155</sup> Praz wielokrotnie wskazuje, że poza granicami Włoch, czy na Wyspach czy też w Ameryce, krytyka literacka i artystyczna rozwija się dynamicznie, a opinie o twórcach zmieniają się z dnia na dzień., *Ibidem*, s. 130

użytku, jak na przykład w porcelanie (*Porcellane d'altri tempi*). Fakt ten zbliża również cykl esejów Praza do Auerbachowskiego *Mimesis*. Melkowski pisze, iż można odnaleźć w dziele „fragmenty dotyczące wpływów stereotypów kulturowych na kształtowanie fabuły [...], można również spotkać uwagi na temat historyzmu albo po prostu opracowania wpływów wydarzeń historycznych i społecznych na dzieło literackie, oczywiście z ukazaniem skomplikowanego procesu mediacji zachodzącego między zjawiskami należącymi do tak różnych rzeczywistości.”

<sup>156</sup> Podobnie Praz kreśli panoramę życia, opisując miasta rosyjskie, losy władców i możnych, a na tle tego ukazuje dalekiego ducha poezji puszkiniowskiej, który jednak bliski jest myśli zachodniej (szkice: *Bianco e oro, Il poeta di Pietroburgo, La città di Pietro, Splendori di ville russe*). Praz stara się ukazać to, co łączy Puszkina z wielkimi poetami i pisarzami, przywołując nazwiska Alexandra Pope'a, Wordswortha, Goethego i Flauberta, i choć uznaje geniusz jego poezji, konstatuje również fakt jej nieprzekładalności. Wszystkie jej walory gubią się w języku przekładu. Niemniej przywołany przez Praza obraz poety i charakter jego twórczości pomaga nam uchwycić istotę problemu, poezja Puszkina bowiem również rysuje przed naszymi oczyma obrazy odległych miast, ukazując ich przeobrażenia. Krytyk potrafi oddać nie tylko ówczesny nastrój epoki, ale przekonująco połączyć elementy historii, poezji i rozwoju kultury. Dodatkowo również licznie wplatanie w tym zbiorze cytaty są przekonującą egzemplifikacją przedstawianych treści.

Zagadnienia pogranicza sztuk pełnię wyrazu zyskają jednak w innym dziele Praza. Ono również będzie obfitowało w mieszanie stylów – wysokiego i niskiego, aby zilustrować, jak na przestrzeni wieków następowało przenikanie się płaszczyzny poezji, malarstwa i architektury. O powinowactwie literatury i sztuk plastycznych traktuje wspomniane już dzieło, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, druga po *Zmysłach...* wydana w języku polskim praca Mario Praza. Tłumaczenie nie jest opatrzone żadnym wstępem czy komentarzem najpewniej dlatego, iż jest to dzieło dojrzałego krytyka, który swoje sądy i twierdzenia wplata bezpośrednio w materię książki. Krytyka, który mówi o sobie śmiało, iż jest „storico della letteratura e dell'arte”<sup>157</sup>.

Tym niewątpliwie, co odróżnia tę pozycję od wcześniejszych prac, jest podejście chronologiczne, dzięki któremu czytelnik z łatwością będzie mógł śledzić wynikające z upływu czasu zależności i przeobrażenia między sztukami. Problemem staje się tu ponownie – oprócz

---

<sup>156</sup> St. Melkowski, *Op. cit.*, s. 112

<sup>157</sup> D. Dalmas, *Il saggio...*, op. cit., s. 155, zwrócił uwagę na zmianę w postrzeganiu siebie przez autora *Mnemosyne*. o ile jeszcze w latach 30. Praz nie mianował się krytykiem sztuki, w 1958 r. mówi o sobie w kontekście badań nad Rodinem, iż jest krytykiem literatury i po trosze sztuki, by niedługo postawić znak równości między tymi dwoma.

budzącego odwieczną polemikę tematu *ut pictura poesis* – dobór przykładów i metody ich analizy.

Krytyk jednak co krok zaznacza swoją obecność i stara się wysunąć kontrargumenty wobec zarzutów, które mogłyby paść z ust czytelnika. Patricia Sloane w swojej recenzji *Mnemosyne* wskazuje, iż największym rozczarowaniem jest freudowska metoda argumentacji i croceański historiozofizm, a Praz rysuje się wyraźnie jako przedstawiciel teorii *Zeitgeist*<sup>158</sup>. Rzeczywiście, ujęcie chronologiczne wymusza osadzenie przykładów w kontekście historyczno-kulturowym, a używane do opisu pojęcia bliskie są croceańskiej definicji estetyki, o czym wspomina sam autor<sup>159</sup>. Skupia się on na odnajdowaniu jednakowej intencji ekspresywnej, na pewnym *ductus*, który – jak mówi posługując się językiem paleografii, oprócz wyrazistych znamion osobowości piszącego, nosi również cechy wspólne dla całej epoki. Praz twierdzi, iż „Każdy sąd krytyczny jest jakby spotkaniem dwóch wrażliwości: autora dzieła sztuki i krytyka czy interpretatora. To, co nazywamy interpretacją, jest właśnie rezultatem załamania się cudzej wypowiedzi w pryzmacie naszej osobowości. [...] interpretacja dzieła sztuki składa się z dwóch elementów: oryginalnego, pochodzącego od twórcy, i drugiego nałożonego przez późniejsze interpretacje, przeto trzeba czekać, aż ten drugi element się zestarzeje, by można go było uchwycić, tak jak to się dzieje z palimpsestem albo tekstem pisanym sokiem cytrynowym.”<sup>160</sup>

Styl i język tej pracy nie odbiega znacząco od wcześniejszych tekstów i analiz. *Novum* stanowi poruszany na tak dużą skalę temat powinowactwa sztuk, który jak mówi Gombrich, jest niczym antologia przeplatających się obrazów i cytatów, od starożytnej architektury do dzieł Salvadora Dalego. Krytyk wskazuje, iż książkę należy traktować raczej jak swobodną lekturę, która omija sztamkowe zestawienia; np.: modne porównanie *Wiosny* Botticellego ze *Stanzami* Poliziana, obrazami Watteau i muzyką Mozarta, a wydobywa ciekawe, mniej oczywiste paralele (*Alegorię Pięciu Zmysłów* Jana Bruegela i *Adonis* Marina), niemniej *Mnemosyne* nie powinno być traktowane jako studium teoretyczne.

Davide Dalmas w swoim bogatym opracowaniu nie poświęca wiele miejsca temu dziełu, być może dlatego, iż jak sam mówi – ma ono charakter dość „impresjonistyczny”<sup>161</sup>. Niemniej między innymi *Mnemosyne* będzie omawiana szerzej w kolejnym rozdziale, gdyż za sprawą poruszanych kwestii dopełnia stworzony do tej pory aparat pojęć, którymi operuje krytyk,

---

<sup>158</sup> P. Sloane, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and The Visual Arts by Mario Praz*, „Art Journal”, Vol. 31 No. 1, (Autumn, 1971), s. 95–96

<sup>159</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 18–19

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 23

<sup>161</sup> D. Dalmas, *Il saggio...*, op. cit., s. 154

ujawniając tym samym kategorie estetyczne, określające wartości dzieła, i zasługujące tym samym na szczególną uwagę.

Do odrębnej kategorii esejów można wreszcie zaliczyć szkice podróżnicze, zebrane w tomie *Il mondo che ho visto*. Wspominam o nich na końcu, gdyż tak właśnie sytuują się w układzie chronologicznym dzieł Praza, ale także dlatego, że są owocem jego wieloletnich podróży i można je zaliczyć do esejów pod każdym względem dojrzałych. Na uwagę polskiego czytelnika zasługują teksty poświęcone polskim miastom i ich zabytkom. Praz po mistrzowsku porusza się po historii, nie tylko najnowszej, ale również tej odległej, odnajdując się w dynastiach i koligacjach panujących władców. Bezbłędnie odczytuje też rodzime symbole i klimat ocalałych z pożogi wojennej miast, czego przykładem jest esej *Varsavia*. Herb Warszawy jest punktem wyjścia dla rozważań o dziejach miasta, które – jak mówi autor – odradzało się wielokrotnie w swej dramatycznej historii jak feniks z popiołów.

Przemierzając Warszawę Praz odkrywa ze zdumieniem, jak niewiele pozostało śladów wojennej zawieruchy. Miasto pełne jest zieleni, twarze młodych kobiet promienieją radością, dzieci ubrane w kolorowe stroje rozpraszają szarość codzienności (autor zwraca uwagę na niebo, często zachmurzone, deszczowe, czym przypomina jesienne i zimowe obrazy Bruegla). Praz przemierza uliczki kierując się w stronę Rynku i jego zachwyt nad miastem rośnie. Przypomina mu ono operę, z jej bogactwem i cudownością, zachwyt budzą w nim Pałac Radziwiłłów i Pałac Staszica. Na każdym kroku dostrzega sztukę – neoklasycystyczną, barokową, co kieruje jego myśl ku włoskim artystom. Nie zapomina on jednak o doświadczeniu wojny, której obrazu masakry są wciąż żywe w literaturze i filmie (*Malowany ptak* Kosińskiego czy filmy Polańskiego).

Inne doświadczenie niesie ze sobą wizyta w Krakowie, którą Praz opisał w eseju *Cracovia*. Iris Murdoch, angloirlandzka pisarka i koleżanka Praza, nakreśliła przed nim obraz miasta przypominającego utraconą Italię. Praz widzi w nim jednak przede wszystkim sztukę baroku, styl palladiański i neoklasycystyczny. Renesans, który odkrywa, to renesans północy, jedynie kaplica Jagiellonów przywodzi na myśl kaplicę Colleonicich w Bergamo. Praz stwierdza, iż renesans to nie tylko sztuka tego okresu, ale również jasne niebo i zapach cyprysów, które są nieuchwytnie poza granicami Italii.

Jego zainteresowanie i zachwyt wzbudzają pałace i wille, którym przygląda się podczas podróży. W szkicu *Ville polacche* pisze, z jakim ogromnym zadowoleniem oglądał Wilanów, który nie nuży tak, jak Uffizi. Wilanów to, według krytyka, galeria obrazów wspaniale ilustrujących zmieniający się obraz epok, mody i wpływów. Praz odkrył w nim przede



wszystkim przeobrażenia mody polskiej, które wspaniale oddawały wpływy wschodnie, nieobecne nigdzie indziej w Europie. Tym, co interesuje podróżnika, są również portrety trumienne, obrazy malowane przez włoskich mistrzów, popiersia znanych z historii kobiet. Praz odczuwa i dostrzega w polskich miastach ducha kultury włoskiej. Wydobywa ich piękno i prawdziwe walory. Dzieje się to zawsze wtedy, kiedy patrzy na sztukę i jej otoczenie. Pomaga mu w tym ogromna kultura, niebywała zdolność postrzegania i przebogata zdolność intelektualnych asocjacji.

Kształt, jaki Praz nadaje wspomnieniom z podróży sprawia, iż przeszłość jest ciągle obecna w teraźniejszości. Pisarz wydaje się być w posiadaniu niezwyklej, fotograficznej pamięci, dzięki której podziwiane zabytki i dzieła sztuki są „wciąż żywe”, mimo iż równocześnie stanowią świadectwo historii. Również doświadczany aktualnie czas, przestrzeń i to, co ją wypełni, a stają się nośnikami pamięci, tworząc swoistą sieć, a może raczej palimpsest pamięci społecznej. Przywoływanie na kartach papieru rzeczy minionych sprawia, że stają się one na powrót obecne, wymuszają ponowne pojawienie się tego, co zniknęło.

Pamięć pisarza sprawia również, iż opisywane przez niego postacie, choć ich działania nie nosły znaczących zmian w uniwersum, stają się jednak częścią historii, formując – mówiąc słowami Paula Connertona – „wielkie narracje”.<sup>162</sup> Wydaje się, iż Praz, zachowując w pamięci wielość i różnorodność przedmiotów, ludzi i zdarzeń, tworzy „małe narracje”, które nie tyle stanowią przeciwagę dla oficjalnej historii, co jej dopełnienie, budując obraz pamięci kulturowej.

W kolejnym rozdziale chciałabym przywołać konkretne pojęcia, które służą krytykowi do opisu istotnych dla niego dzieł literatury i sztuki. Pragnę przedstawić te zjawiska, które Praz uważa za piękne, niepokojące, godne uwagi. Wytwory ludzkiej kultury, zarówno niskiej jak i wysokiej, w których Praz widzi sens działalności twórczej człowieka, a nawet więcej – sens jego istnienia w ogóle.

---

<sup>162</sup> P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 23

## Smak, wrażliwość, piękno – analityka kategorii wartości estetycznych w wybranych tekstach Mario Praza

Problem kategorii „wartości estetycznych” jest zagadnieniem rozległym i budzącym spory już od czasów starożytnych. Pojęcie „piękna”, które stanowi nadrzędną wartość, stało się z czasem jedną z jego kategorii obok wzniosłości, tragizmu oraz brzydoty. Jego historię odnajdziemy w licznych opracowaniach poświęconych estetyce<sup>163</sup>, dlatego w mojej pracy nie będę sięgała aż do jego źródeł, aby przywołać przemiany, jakim ulegało. Chciałabym natomiast za pomocą powyższych kategorii określić, czym wyróżnia się smak estetyczny Mario Praza, i jaką postawę estetyczną buduje.

Niewątpliwie Praz jako krytyk, estetyk i pisarz będzie posługiwał się tymi terminami, używając ich w odmiennym znaczeniu. Jego punkt widzenia dzieł przedstawianych będzie dwojaki: raz „od wewnątrz”, raz „od zewnątrz”. Jak pisze Maria Gołaszewska – „dla estetyka wydaje się [...] niezbędne osobiste, zaangażowane przeżycie, ujrzenie „na własne oczy” wartości estetycznych. Bez tego punktu wyjścia estetyka jako nauka zostaje pozbawiona swojej podstawy – kontaktu z autentyczną rzeczywistością, stanowiącą przedmiot badań”<sup>164</sup>.

To, w jakim stopniu krytyk znajduje się „wewnątrz”, warunkuje jego zasób wiedzy o literaturze, sztuce oraz nabyte doświadczenie estetyczne. Gołaszewska wskazuje również, iż między innymi subiektywizm podejścia i oceny jest w oczach niektórych badaczy<sup>165</sup> częstym zarzutem wobec estetyków, dyskwalifikującym (obok niejednoznaczności pojęć) status estetyki jako nauki. Kontrargumenty wobec tych zarzutów wysunął M.H. Abrams we wstępie do pracy zatytułowanej *Zwierciadło i lampa*, poświęconej romantycznej teorii poezji w obliczu tradycji krytycznoliterackiej. Wskazuje w nim, iż różnorodność i mnogość teorii krytycznych, wynikająca z subiektywnego podejścia, jest częstokroć źródłem inspiracji artystów. Tak o tym mówi: „W czasach współczesnych nowym kierunkom w literaturze niemal zawsze towarzyszą nowatorskie wypowiedzi krytyczne i właśnie ich niedostatki pomagają niekiedy nadać charakterystyczne cechy powiązanim z nimi dokonaniom literackim; bez tak skrajnych różnic poglądów między krytykami nasze dziedzictwo artystyczne byłoby niewątpliwie uboższe i mniej różnorodne”<sup>166</sup>. Abrams w swoich rozważaniach wskazuje na szerokie możliwości, jakie oferuje

---

<sup>163</sup> Systematycznym i wyczerpującym ujęciem klasyfikującym wartości estetyczne jest m.in. *Zarys estetyki*, M. Gołaszewskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 39–40

<sup>165</sup> *Ibidem*, s. 40

<sup>166</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 13

krytyka, akcentując również to, czym powinna wyróżniać się dobra teoria krytyczna: „dobra teoria krytyczna jest prawomocna na swój własny sposób. Kryterium stanowi tu nie naukowa weryfikowalność jej poszczególnych twierdzeń, lecz jej zakres, dokładność i spójność wglądów, jakie pozwala uzyskać we własności konkretnych dzieł, oraz trafność, z jaką tłumaczy rozmaite rodzaje sztuki”<sup>167</sup>. Krytyk powinien więc odnaleźć jedną, charakterystyczną dla siebie płaszczyznę dyskursu, aby przedstawiane przez niego pojęcia były czytelne i rysowały się wyraziście na tle istniejących teorii.

Dla ukazania możliwie wyczerpująco zakresu pojęć służących krytyce Praz należałoby kolejno zaprezentować kształt trzech najważniejszych kategorii, które tworzyć będą jego teorię estetyczną, a są nimi pojęcia: smaku, wrażliwości i piękna. Z nimi też nierozzerwalnie związane będą pojęcia zmysłowości, ekspresji oraz przedmiotu skupiającego w sobie historię i wrażliwość artysty. One również będą stanowić o miejscu krytyka, odbiorcy i dzieła w jej całościowym ujęciu.

### **Smak i wrażliwość**

Maria Gołaszewska w *Zarysie estetyki* stawia pojęcie smaku obok wrażliwości, wskazując na ich różną genezę: „smak estetyczny – jest to właściwość nabyta w związku z przebywaniem w określonym kręgu kulturowym i ze świadomym preferowaniem określonych struktur i jakości. Smak jest uwarunkowany kulturowo i historycznie, wrażliwość estetyczna w zasadzie jest czymś pierwotnym, indywidualnym, spontanicznym”<sup>168</sup>.

Mario Praz wskazuje w swoich pracach na ich ścisły związek – na fakt, iż warunkiem wyrobienia w sobie smaku jest posiadanie naturalnej wrażliwości. Krytyk odwołuje się tym samym do pierwszych teorii dobrego smaku, które narodziły się pod koniec XVII stulecia i rewolucjonizowały estetykę XVIII w. Choć żywa jest w nim również obecność sformułowań odnoszących się do zagadnienia smaku zawartych w pismach włoskich okresu Ariosta i Tassa.

U źródeł jego postawy leży niewątpliwie myśl A.A.C. Shaftesbury’ego, filozofa angielskiego odbiegającego w swych rozważaniach od racjonalizmu i empiryzmu, który „w interpretacji świata podkreślał czynniki emocjonalne, estetyczne i moralne”<sup>169</sup>.

Ernst Cassirer podkreśla ogromną rolę tego myśliciela w przemianie estetyki angielskiej XVIII w., która jak mówi, „ustanowiła pierwszą prawdziwie pojemną i prawdziwie samodzielną

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. 12

<sup>168</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki...*, op. cit., s. 287

<sup>169</sup> *Ibidem*, s. 316

filozofię piękna”<sup>170</sup>. Cassirer zwraca uwagę, iż Shaftesbury nie starał się „rozłożyć piękna na czynniki pierwsze”, nie próbował opisywać go również z perspektywy psychologicznej. Będąc wychowankiem i uczniem Locke’a, odrzucał jego poglądy na genezę natury poznania ludzkiego czy w kwestii możliwego wychowania człowieka, zaś swoim koncepcjom nadał formę „klasyczną”, sięgając choćby po model platońskiego dialogu czy filozoficznego listu. Cassirer pisze: „W formie tej nie czuje się on spowinowacony ze współczesną sobie filozofią, lecz szuka dla niej innych wzorców duchowych i schematów historycznych. Wystarczy otworzyć dziennik filozoficzny Shaftesbury’ego, by natychmiast dostrzec ów dystans, jaki zachowuje on wobec swej własnej epoki. Nie znajdziemy w tym dzienniku żadnego właściwie odgłosu czy echa problemów poruszających tamten czas, myślowych i praktycznych wyborów, przed którymi staje. Sięga on ponad wszystkimi tymi palącymi kwestiami własnej terażniejszości i szuka ponownie bezpośredniej styczności z renesansem i ze światem myśli antycznej”<sup>171</sup>.

W swoich dziennikach prowadzi dialog z Arystotelesem, Platonem, Seneką i innymi, pragnąc dotrzeć do ideału nauki o mądrości. Pomaga mu w tym estetyka, na którą nie spogląda przez pryzmat dzieła sztuki; służy mu ono tylko za medium w dotarciu do „odpowiedzi na pytanie o właściwe kształtowanie życia”<sup>172</sup>. Sentencją, która zawiera w sobie całość jego filozofii i estetyki jest: „[...] all *Beauty is Truth*”<sup>173</sup>, wedle której wszelkie piękno opiera się na prawdzie, ona stanowi też jego źródło – z drugiej strony – sens prawdy odnajdziemy tylko w pięknie.

Shaftesbury uważał, iż „zmysł piękna jest wrodzony jako smak estetyczny. Mówiąc o „smaku”, miał na myśli „dobry smak”, umiejętność wybrania tego, co pozytywnie wartościowe”<sup>174</sup>.

„Dobry smak” rozumiany był przez Shaftesbury’ego jako ocena bezpośredniej reakcji na przedmiot, reakcji o charakterze emocjonalnym, takim jak wzruszenie czy zachwyt, a nie intelektualnym. „W oglądzie piękna dokonuje się u człowieka zwrot od świata tego, co wytworzone, ku światu tego, co twórcze, od uniwersum [...] ku aktywnym siłom, które je

---

<sup>170</sup> E. Cassirer, *Filozofia Oświecenia*, WUW, Warszawa 2010, s. 284. Klasycznym studium, ukazującym rolę Shaftesbury’ego w formowaniu się podstaw nowoczesnej, XVIII-wiecznej estetyki (także jako odrębnej dyscypliny filozoficznej, choć u samego Shaftesbury’ego piękno jest fundamentem antropologii), jest: M. H. Abrams, *Kant and the Theology of Arts*, „Notre Dame English Journal” 1981, Vol. 13, No. 3, p. 75–106. Abrams koncentruje swoją uwagę głównie na teologicznych (augustyńskich) źródłach modelu doświadczenia estetycznego i na kluczowej kategorii „bezinteresowności”.

<sup>171</sup> *Ibidem.*, s. 285

<sup>172</sup> *Ibidem*

<sup>173</sup> *Ibidem.*, s. 286

<sup>174</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki...*, op. cit. s. 316

ukszałtowały i utrzymują w wewnętrznej spójności.” jak mówi Cassirer. Ogląd ten jest możliwy dzięki kontemplacji i podziwianiu dzieła sztuki, a dopełnia go spontaniczność jako „właściwe prazródło piękna”.

Praz uznawał pojęcie „dobrego smaku” nie w tym jednak kształcie, w jakim funkcjonowało ono w rozważaniach przywołanego filozofa i etyka, inaczej również niż głosiły tezy Charlesa Perraulta, rozdzielającego „smak” i „dobry smak”.

Krystyna Secomska w pracy poświęconej francuskim doktrynom artystycznym i literackim XVII w. oraz badaniom nad problematyką *Querelle des Anciens et des Modernes* zatytułowanej *Spór o Starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, przedstawiła wnikliwie sylwetkę pisarza oraz genezę toczącego się sporu, który, jak pisze badaczka, był wynikiem szeroko pojętego „kryzysu myśli”. Secomska pisze: „[...] w literaturze tego czasu przejawiały się znamiona kryzysu – i to w trzech aspektach. Europejski „kryzys myśli”, wiodący od racjonalizmu Oświecenia, był procesem destrukcyjnym, a zarazem twórczym. [...] W węższym znaczeniu dostrzegamy w literaturze francuskiej kryzys polegający na obumieraniu pewnych form i gatunków”<sup>175</sup>.

Charles Perrault żywo interesował się osiągnięciami ówczesnej nauki i sztuki. Nie był przeciwnikiem klasycyzmu literackiego, nie porzucił dotychczas ustalonych reguł, niemniej odnosił się z lekceważeniem do pierwowzorów, z których owe reguły wyprowadzono<sup>176</sup>. Celem jego pisarstwa było głównie podkreślanie roli mecenatu Ludwika XIV i rangi, jaką osiągnęła literatura francuska w opozycji do dokonań „starożytnych”.

Perrault podjął zagadnienie względności smaku jako poczucia piękna, wyodrębniając na przykładzie architektury dwa jego typy: „naturalne i pozytywne, które podoba się zawsze, niezależnie od zastosowań i mody, uniwersalne i absolutne piękno wszelkich gustów, krajów i czasów” oraz „szczególne i względne, które podoba się tylko pewnym osobom w pewnych miejscach i pewnych czasach, odpowiadając gustowi i modzie epoki”. Z architektury przenosi Perrault to rozróżnienie do poezji i wymowy. Stwierdza nawet, że można by je odnieść „do wszelkich rzeczy na świecie”<sup>177</sup>.

Mario Praz uznawał, podobnie jak dwaj powyżsi pisarze, iż przeżycie estetyczne, którego doznaje odbiorca, zależne jest od postrzegania piękna, czyli od określonego smaku. O jego kształcie w odniesieniu do jednostki decyduje przede wszystkim jej wrażliwość, która rozwija

---

<sup>175</sup> K. Secomska, *Spór o Starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991, s. 75

<sup>176</sup> *Ibidem*, s. 54

<sup>177</sup> St. Pazura, *De gustibus...*, op. cit., s. 146

się pod wpływem doświadczeń estetycznych – zależność ta, można powiedzieć, ma charakter wzajemnej oscylacji. Doświadczenie to jest jednak najpierw przeżyciem zmysłowym, które wzbogaca się i wypełnia poprzez nabytą wiedzę i szeroko pojętą kulturę. Z Perraultem dzielił Praz jeszcze jedną myśl<sup>178</sup> – o przeobrażeniach, jakim podlega smak wraz z upływem czasu. Oczywiście, będąc bogatszym o dwa wieki rozwoju literatury i sztuki, zwłaszcza współczesnej, mógł dostrzec jeszcze jedno zjawisko: zmieniająca się wrażliwość wpływa na smak, a ten przeobraża się w miarę rozwoju literatury i sztuki.

Dlatego przeobrażenia wrażliwości i tym samym gustów epoki można zaobserwować, jak pisze autor *Zmysłów...*, m.in. na przykładzie angielskich powieści grozy. Ten typ literatury dzięki szybkim tłumaczeniom zyskał ogromną poczytność we Francji. Praz pisze, iż stało się to za sprawą przygotowanego „gruntu”, jakim był francuski dramat „klasztorny”, który obfitował w podobne sytuacje i elementy. Dowodzi to, iż pewne tendencje, gusta kształtowały się już wcześniej, a ujawniły się wyraźniej pod wpływem zmian sensualnych oraz upodobań i ciągot. Praz wskazuje, iż od pierwszych scen niegodziwości w melodramatach, powieściach i opowiadaniach ukazujących coraz to gwałtowniejsze działania bohaterów, dochodzimy do powieści typu „frenetycznego”. Nawet jeśli, jak mówi: „w roku 1797 krytyk *Magasin Encyclopédique* mógł chwalić panią Radcliffe za to, że zamierzeniem jej było udowodnić, iż występki – chociaż niekiedy zyskuje przewagę nad cnotą – może zwyciężyć tylko chwilowo i z pewnością zostanie ukarany, a cnota pokonuje wszelkie przeszkody, to w miarę, jak zakorzeniały się we Francji wątki okrucieństwa i grozy, morał ów tracono z oczu, aż zainteresowanie czytelników skoncentrowało się prawie wyłącznie na scenach udręki i trwogi.”

<sup>179</sup>

Po osiągnięciu apogeum zjawisko fascynacji grozą miało jednak swój zmierzch. Jego przejawem stała się m.in. ironia i satyra, którą Praz widzi w dziele Jules’a Janina *Martwy osioł i zgilotynowana kobieta*. Pisarz podkreśla, iż jest to moment, w którym da się zaobserwować przeobrażenia, jakim ulega smak epoki. Potwierdzeniem tej tezy są inne teksty, których charakter – mimo okropności – bywa nawet humorystyczny – jak w przypadku eseju De Quinceya o *morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*.

---

<sup>178</sup> W ten sposób nie wskazuję na jakąś prostą zależność pomiędzy postawą Perraulta a Praza, byłoby to zresztą wbrew deklarowanym poglądom samego Autora *Zmysłów...* co do znaczenia historii – momentu historycznego w kształtowaniu smaku. Chodzi mi jedynie o zwrócenie uwagi na trwałość pewnych rozwiązań, które zaczęły się kształtować w trakcie samej *Querelle...* i w jej następstwie. O długotrwałym oddziaływaniu dychotomii i sporze o wpływ historii, wykrystalizowanym już w epoce *Querelle...*, zob. np. H. R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na Querelle des anciens et des modernes*, [w:], *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, postłowie K. Bartoszyński, Łódź 1999, s. 59–92.

<sup>179</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op cit. s. 123–124

Praz konstatuje: „Nie trzeba innych przykładów, aby dowieść, w jak bardzo zepsutej atmosferze wzrósł Baudelaire. Książki w rodzaju *Martwego osła* czy *Champavert* są wskaźnikami orientacji całego okresu literackiego”<sup>180</sup>. Są to nie tylko wskaźniki smaku, ale również nieodłącznie związanej z nim wrażliwości. Emocjonalnego podejścia do dzieła, które jest połączeniem przeżycia estetycznego (piękna grozy) z przyjemnościami zmysłowymi i wyobraźnią. Wrażliwość romantyczna (podobnie jak smak) rozwija się, zmienia, osiągając szczyt w okresie dekadentyzmu.

Można powiedzieć, iż Praz rozwija koncepcję wrażliwości na wzór sensualnej odmiany emocjonalizmu estetycznego, który zakłada, jak pisze Gołaszewska, iż „Poczucie piękna, a co za tym idzie piękno – jest względne w stosunku do namiętności i umysłu: za piękne uznajemy to, w czym umysł znajduje upodobanie. Piękno nie jest bezwzględne – zależy ono od charakteru tego, kto go doznaje, oraz od jego wrażliwości zmysłowej. [...] Piękno przedmiotu zwiększa się, gdy w przeżyciu dane jest jego zróżnicowanie, gdy dostarcza ono pewnej ilości wrażeń (jednak niezbyt wielu, wówczas bowiem powstaje wrażenie chaosu)”<sup>181</sup>.

Aby pobudzić ową wrażliwość, niezbędne są bodźce: głębokie uczucia, których doznaje odbiorca. Dla romantyków są to przeżycia grozy, doświadczenie tajemnicy i ukrytej zmysłowości, dla dekadentów przeżycia są bardziej zmysłowe i namacalne, wydaje się też, iż wielość wrażeń jest tu jeszcze większa i popycha odbiorcę ku zatraceniu się, ku hedonizmowi.

Maria Gołaszewska wskazuje również, że „Wrażliwość estetyczna, zdolność odczuwania piękna powstaje w miarę doskonalenia narządów zmysłowych i pamięci [...] a przeżycie estetyczne [...] jest reakcją uczuciową na wrażenia zmysłowe odbierane od przedmiotów”<sup>182</sup>. Reakcja, niezależnie od jej charakteru, jest tym bogatsza, im bardziej skomplikowany jest przedmiot oraz im bardziej zaangażowane są zmysły – zwłaszcza wzrok i słuch. Są one obok wyobraźni głównymi siłami zdolnymi tworzyć wyobrażenia i stanowić podstawę aktywności twórczej.

Według Praza motywów makabrycznych, sprośnych i pełnych okrucieństwa nie ustrzegł się nawet Berlioz: „*Harold w Italii* łączy w sobie orgię z bluźnierstwem i masakrą (*Orgie des brigands*); we *Francis-Juges* (uwertura) znajdujemy muzyczny wyraz grozy, wywołanej okrucieństwem tajnego trybunału, a w *Symfonii fantastycznej* od *Marszu na miejsce stracenia*

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 138

<sup>181</sup> M. Gołaszewska, *Zarys estetyki...*, op. cit., s. 317

<sup>182</sup> *Ibidem*, s. 317

przechodzimy do czarnej mszy w *Sabacie czarownic*<sup>183</sup>. Nawet muzyka romantyczna przepełniona jest – mówiąc słowami krytyka – *delectatio morosa*.

Owa delektacja jest przyjemnością szczególną, gdyż jest efektem przeżycia estetycznego, na które składają się doświadczenia lektur powieści grozy i silnych, przygnębiających wrażeń, połączonych z fascynacją, jakich doznał kompozytor *Potępienia Fausta* („pewnego wieczoru we Florencji Berlioz spotyka kondukt żałobny młodej kobiety, zmarłej przy porodzie swego pierwszego dziecka. Wiadomo, jak przygnębiające wrażenie wywołują dziś jeszcze florenckie pogrzeby, odbywające się wieczorem, przy blasku dymiących pochodni, w asyście dwu szeregow zakapturzonych Braci Miłosierdzia. Wyobraźcie sobie, jak bardzo widok taki musiał wstrząsnąć romantykiem o głowie wypełnionej ponurymi fantazjami z powieści grozy. Spostrzegłszy orszak, Berlioz „przeczuwa silne wrażenie”. Jak utrzymuje, dopiął tego, że otworzono przed nim trumnę i pozostał obok trupa, oddając się rozkoszy żałobnych medytacji. Miał też pochylić się nad zmarłą i ująć jej dłoń: „Gdybym był sam, ucałowałbym ją!”<sup>184</sup>

Ta anegdota jest jedną z wielu ekstrawagancji artystów przywołanych przez autora *Zmysłów...* Ilustruje ona wybornie charakter epoki, której artyści ścigali się w dostarczaniu widzowi-czytelnikowi makabrycznych, pełnych niepokoju scen. Moda na potworności i makabrę zaowocowała wyłonieniem się postawy dekadencej, której przedstawiciele do perfekcji wypracowali wzorzec i katalog gustów człowieka schyłku wieku, który swój obraz zyskał w dziele *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa.

Jemu również poświęca Praz sporo uwagi, widząc źródło jego twórczości w poezjach Baudelaire’a. Wskazuje na to nawiązanie do tytułu słowami: „Przenieść na radość, na „czuję, że żyję”, fenomen hiperostrości zmysłów, który Poe odnosi do cierpienia. Dokonać aktu twórczego mocą logiki przeciwieństw. Droga już wytyczona, *wspak*” (*Szkice i nowele*, Baudelaire)<sup>185</sup> oraz stwierdzenie Praza, iż smak Diuka des Esseintes’a odpowiada „najbardziej ortodoksyjnemu baudelairyzmowi”, który, jak pisze dalej „traktuje w ten sam sposób – jako środki dostarczające epikurejskich wrażeń – dzieła sztuki, drogie kamienie, zapachy, kwiaty, potrawy, itd.”<sup>186</sup> Idąc tym tropem, autor *Zmysłów...* dokonuje analizy postaci des Esseintes’a, który łączy w sobie namiętności autora *Kwiatów zła* oraz dokładność i systematyczność Ushera z opowiadania E.A. Poe’go. Praz porównuje Huysmansa do holenderskiego malarza martwych natur, co uwidacznia się w entuzjazmie dla potwornych kwiatów, tropikalnych roślin i „konwulsyjnie

<sup>183</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 138

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 124

<sup>185</sup> *Ibidem*, s. 292

<sup>186</sup> *Ibidem*



pokręconych kształtów”. W zbudowanym przez Huysmansa kanonie uwidaczniają się gusta epoki, których początki sięgają Baudelaire’a, Flauberta i Zoli.

Praz, przedstawiając zmiany, jakim ulegała wrażliwość XIX w. i sposób, w jaki kształtował się smak, starał się zachować dystans, choć jego zaangażowanie, zgodne z zasadą identyfikacji, i znajomość przedmiotu mogłyby sugerować, iż poglądy przytaczanych poetów i pisarzy są mu bliskie. Jedyne znaki interpunkcyjne, jak np. wykrzyknik ujęty w nawiasy, są niekiedy komentarzem do tekstu. Rzadko również zdarzają się bezpośrednie zwroty do czytelnika, tak jak w przywołanym powyżej cytacie, opowiadającym historię Berlioza.

Przedstawienie przez autora *Zmysłów...* przeobrażeń wrażliwości jest kluczowe dla zrozumienia literatury i sztuki tego okresu. Praz stara się podkreślić, iż ujęcie racjonalne, rozumowe nie może być jedynym, które służyć będzie do rozpatrywania problemu smaku. Tę myśl doskonale oddają słowa Bouhoursa: „Smak jest uczuciem naturalnym, które tkwi w duszy i jest niezależne od wszelkiej wiedzy, jaką można zdobyć [...]. Dobry smak jest pierwszym odruchem lub, rzecz można, rodzajem instynktu prawego rozumu, który szybko pociąga rozum i kieruje nim z większą niezawodnością, niżby to mogło zrobić jakiegokolwiek rozumowanie.”<sup>187</sup>

W przypadku romantyków i ich następców instynktu są niespokojne, mroczne, często okrutne. Praz zadaje pytanie:

„[...] dlaczego właśnie w tym okresie, sięgającym mniej więcej od początków lat osiemdziesiątych XIX wieku po zaranie wieku XX, zgromadziła się – zwłaszcza we Francji – tak wielka liczba pisarzy obdarzonych ową wrażliwością szczególnego rodzaju, o której tu była mowa. Bo jeśli nawet moda oraz wpływy rodzime i obce mogą tłumaczyć obfitość utworów o specyficznej tendencji, to nie da się nimi wyjaśnić skłonności wrodzonych, które występują u samych pisarzy. W autorach takich, jak Huysmans, Lorrain i Barrés sadyzm tkwi tak głęboko, że nie sposób przypisać go wyłącznie wpływowi klimatu kulturalnego”<sup>188</sup>.

Odpowiedź wydaje mu się bardzo prosta:

„[...] moda literacka i wrażliwość szczególnego rodzaju oddziaływały na siebie wzajemnie ze wzmożoną siłą, niczym odbijające promienie słoneczne wklęsłe zwierciadła. Jedni starali się wykorzystać modne tematy, drudzy w modzie znajdowali zachętę do manifestowania swych wrodzonych skłonności – a manifestując je, przyczyniali się do utrwalenia i spotęgowania tejże mody; i tak wytrysnął ów płomień mózgowej lubieżności, który ogarnął schyłek stulecia, sprawiając wrażenie, że zbliża się nieuchronnie straszna katastrofa”<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> St. Pazura, *De gustibus...*, op. cit., s. 71

<sup>188</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 368

<sup>189</sup> *Ibidem*, s. 368–369

Bracia Goncourt pomylili się – jak dodaje Praz – rozkład społeczeństwa nie nastąpił. Filozofia Schopenhauera, moda na okropności i wynaturzenia rozplynęły się w miarę upływu czasu. Oprócz wspaniałych dzieł nie pozostało już nic z „krótkotrwałego uczucia rozkosznego konania”. W tym lekko ironicznym stwierdzeniu Mario Praz zawiera się sąd o smaku romantycznym, któremu daleko do harmonijnego i wzniosłego klasycznego *gusto*.

O dobrym smaku w sztukach plastycznych i architekturze mówią szeroko dwa teksty Praz: *Gusto Neoclassico* i *Mnemosyne*. Pierwszy w całości poświęcony jest zagadnieniu smaku okresu neoklasycyzmu, drugi natomiast przedstawia związki w obrębie sztuk, przenikanie się i ujawnianie wrażliwości w dziełach pozornie odległych oraz ukazuje miejsce poszczególnych sztuk w różnych okresach historycznych, a co za tym idzie – przemiany w obrębie smaku.

Praz wskazuje na słuszność twierdzenia Shaftesbury’ego, iż momentem przełomowym dla kultury angielskiej XVIII w. było upowszechnienie się sztuchów, tak jak wynalezienie druku zrewolucjonizowało świat literatury. Autor *Mnemosyne* mówi: „Powstał w ten sposób panteon malarski, konstelacja sławnych nazwisk i sławnych dzieł, funkcjonujących jako wyznaczniki dobrego smaku”<sup>190</sup>. Ustanowienie kanonu, zauważa, jest tym istotniejsze, że wszelkie analogie i związki między artystami i ich dziełami włączają kolejnych twórców w plejadę artystów cechujących się dobrym smakiem.

Wzajemne przenikanie sztuk jest możliwe właśnie dzięki wrażliwości. To ona, podobnie jak smak – subiektywna zdolność odczuwania piękna – nie ogranicza sztuk, ale buduje między nimi związki silne, dające podstawy dalszemu rozwojowi i przemianom. Praz podkreśla:

„[...] w XVIII stuleciu tradycja ikoniczna odżywa dzięki określonej wpływowi pewnych malarzy. Ludzi naszych czasów zaskakuje sława, jaką cieszyli się podówczas mistrzowie, którzy następnie popadli w zapomnienie, by wydzwignąć się z niego dopiero dziś: Guido Reni, rodzina Carraccich, Guercino. Reni był mistrzem wdzięku i subtelności w epoce, która te wartości stawiała ponad innymi. Wbrew powszechnej opinii, że poeci wyprzedzili malarzy w odkrywaniu nowych obszarów wyobraźni, Hagstrum udowadnia, że James Thomson, sławiony jako odkrywca pejzażu romantycznego, wprowadził jedynie do poezji tematy podejmowane przez pejzażystów XVII wieku, nie tylko przez Lorraina i Salvatora Rosę, lecz także przez innych mistrzów, którzy posługiwali się sceną z natury do przekazywania treści bohaterkich, pasterskich czy religijnych. Że to właśnie pejzaż „heroiczny” niż pejzaż „naturalny” był

---

<sup>190</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 8

prawdziwym źródłem inspiracji Thomsona, świadczy stosowanie przez niego personifikacji jako centralnego punktu scen poetyckich<sup>191</sup>.

Wpływy Guida Reniego obserwujemy również w alegoriach Williama Collinsa, podobnie jak u źródeł inspiracji malarstwa Thomasa Graya dostrzec można wpływy rzymskich malarzy Cinquecenta i bolońskich Seicenta. Wszelkie alegorie, obecne w tych dziełach, narzucają przedstawianym scenom „nastrój zamyślenia i marzenia sennego, który niebawem zostanie nazwany nowym mianem wrażliwości romantycznej”<sup>192</sup>.

Nie tylko w obrębie jednej sztuki można dostrzec – obok paralelizmu przekazu – wpływ jednego i tego samego smaku. Za przykład może tu posłużyć twórczość Wordswortha i współczesnego mu malarza Constable’a.

Praz popiera swoje twierdzenie analizą dokonaną przez R.F. Storchę, która mówi między innymi, iż bezpośrednim źródłem natchnienia obu twórców jest natura. Wrażenie boskości, poczucie *sacrum*, jak pisze Praz, „tchnie z przyrody ukazanej w aurze codzienności.” U Constable’a widoczne jest w formie, sposobie malowania traw i drzew, percepcji malowanych budowli. U Wordswortha zawiera się w opisach „drgnień duszy”, które pobudzane są przez krajobraz i płynące z niego odczucie nieskończoności. Sposób, w jaki obaj wiążą fantazję z przeżyciem *natury*, fakt, iż stanowi to dla nich podstawowy wymiar doświadczenia, w którym energia życiowa nabiera charakteru religijnego, stanowią o wspólnym smaku<sup>193</sup>.

Ani jednak literatura, ani sztuki plastyczne nie są w stanie odkryć przed czytelnikiem-widzem tak jasno i wyraźnie przemian smaku, jak czyni to architektura i moda. W *Mnemosyne* Praz daje wyraz temu przekonaniu:

„Architektura i ubiory, jako sztuki najbliższej życia codziennego stojące, w sposób najbardziej przejrzysty objawiają smak epoki; malarstwo, rzeźba, muzyka, a nawet literatura, jakkolwiek by były ważkie i istotne jako przejaw podstawowych form wyrazu geniuszu artystycznego, mają zasięg stosunkowo ograniczony, jeśli porównywać je z tymi sztukami, których celem jest zaspokojenie jakiejś praktycznej potrzeby, wspólnej wszystkim ludziom [...]”<sup>194</sup>.

Architektura i sztuka ubioru są, jak konstatuje pisarz, źródłem, przez który przepływa stały nurt klasycyzmu, którego – co Praz podkreśla dobitnie – „potężny wpływ na europejską

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, s. 9–10

<sup>192</sup> *Ibidem*, s. 10

<sup>193</sup> Ważną publikacją z tego okresu, będącą podsumowaniem typowego zestawienia poezji Wordswortha z obrazami Constable’a, jest książka: K. Kroeber, *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth*, Madison, 1975.

<sup>194</sup> *Ibidem*, s. 73

kulturę nigdy nie wygasł całkowicie [...]”<sup>195</sup>, co więcej – był on obecny w baroku, utrzymywany przez długą tradycję angielskiego palladianizmu, po czym obserwujemy jego odrodzenie w drugiej połowie XVIII w., czego wyrazem jest neoklasycyzm.

Jako przykład Praz podaje ubiór męski z okresu manieryzmu, który cechowało upodobanie do czerni i braku ozdób tak różny od obecnego w literaturze wzorca czy widocznego w malarstwie przepychu, wielobarwnych, mieniących się powierzchni płócien. Wskazuje również, iż ojczyzną tej mody była Wenecja, a do propagowania stylu przyczynił się Castiglione, potem Francesco Sansovino. Podkreśla, iż sprzeczność można zaobserwować też między polichromią w dekoracji kościołów i pomników a marmurami i półszlachetnymi kamieniami, powszechnie używanymi w grobowcach, ołtarzach czy szkatułach.

Problem smaku, podobnie jak i problem wrażliwości, która wpływa na jego kształt, będzie w twórczości Mario Praza zawsze obecny, nawet jeśli nie wypowiedziany wprost. Można pokusić się o wniosek, iż choć smak jest pojęciem mniej uchwytnym niż piękno, stanowi dla niego solidny fundament. Stanowi niezaprzeczalnie budulec postawy estetycznej autora *Mnemosyne*, bowiem widać wyraźnie, przez jak wiele filtrów przepływa myśl krytyczna Praza, i jak wiele doświadczeń osobistych składa się na jego sądy o sztuce.

Smak pojmowany jako kategoria historyczna będzie przedmiotem studiów i dociekań Praza niemal bezustannie. Każda epoka, której pisarz poświęca uwagę, będzie miała swój początek w ustaleniu pewnych prawideł, a pojęcie gustu/smaku będzie stanowiło nie tylko punkt odniesienia, ale rodzaj klucza interpretacyjnego, służącego zrozumieniu przemian jakie zachodzą w postrzeganiu sztuki i literatury. Niewątpliwie spojrzenie Praza na to zagadnienie wymyka się precyzyjnym definicjom, a dzieje się tak za sprawą przyjętej przez krytyka filozofii, mówiącej iż najpełniejszą egzemplifikacją problemu jest tekst, który go prezentuje. Tym samym dzięki fragmentom literatury i tekstom krytycznym oraz nielicznym sądom odnajdywanym na kartach twórczości Praza, możemy nakreślić czym jest pojęcie smaku i jaką odgrywa rolę. Smak jest bez wątpienia zmieniającą się zdolnością człowieka do oglądu i oceny sztuki czy dzieła literackiego. Jest swoistym narzędziem odkrywającym związek tego co jest i tego, co minęło. Stanowi wynik gromadzonych na przestrzeni wieków doświadczeń, dostarczanych w kontakcie ze sztuką, najpierw o charakterze czysto zmysłowym, następnie dzięki kontemplacji i pogłębionej refleksji – intelektualnym. Zmysł historycznego oglądu wzbogaca wiedza wypływająca z określonego kręgu kulturowego, który zakotwicza odbiorcę, dając szansę rozwoju jego

---

<sup>195</sup> *Ibidem*

wrażliwości. I choć Praz uznaje wrażliwość za cechę wrodzoną, dostrzega przeobrażenia, jakim podlega w czasie. Podobnie dzieje się ze smakiem, który przede wszystkim służy nam jako narzędzie aktualizacji kontaktu z dziełami, które powstają w różnym momencie historycznym i niosą w swej formie oraz treści istotne ślady przeszłości.

## **Piękno**

Wydawać się może, iż przejście od zagadnień wrażliwości i smaku do definicji piękna da czytelnikowi jasną odpowiedź na pytanie, czym jest ono dla Mario Praz. Odpowiedź nie jest jednak oczywista. Świadczy o tym choćby stosunek krytyka do przedmiotów codziennego użytku, ubioru czy mebli. Analizując zagadnienie piękna w jego tekstach dotyczących literatury i sztuki, możemy jednak znaleźć, nie wygłoszoną *explicite* definicję, ale pewne wyznaczniki, które stanowić będą o doniosłości tej kategorii myślowej i zarazem wartości estetycznej.

Problem piękna jest bowiem obecny w życiu krytyka dwojako. Pojawiają się w tekstach poświęconych pięknu grozy, tzw. pięknu meduzyjskiemu, które stanowi fascynację autora oraz pięknu klasycznemu, kształtującemu się wraz z zainteresowaniem sztuką i stanowiącemu podstawę jego pasji kolekcjonerskiej.

Rozdział pierwszy *Zmysłów...* w całości poświęcony jest zagadnieniu piękna w epoce romantyzmu. Nosi on tytuł *Piękno Meduzy*, a otwiera go okazały cytat z Baudelaire'a definiujący tę kategorię:

„Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem. Bez tego drugiego elementu, który jest niby opakowanie niebiańskiego przysmaku, zabawne, podniecające i zaostrzające apetyt, pierwszy byłby niestrawny, nie dający się ocenić, niewłaściwy i obcy naturze ludzkiej”<sup>196</sup>.

Stwierdzenie to jest bliskie samemu Prazowi, gdyż przedstawiona przez francuskiego poetę definicja łączy w sobie pojęcie smaku, wrażliwości oraz elementu immanentnego, który istnieje w dziele dzięki geniuszowi twórcy i nadaje mu harmonijny kształt. Baudelaire uważał, iż element niezmienny jest zakorzeniony w dziele artystycznym, a jego podstawę stanowi indywidualny temperament twórcy. Element „wieczny” jest duszą dzieła, zmienny – ciałem sztuki. Magdalena Jonca podkreśla, iż właśnie „[...] tak pojęta dwoistość artefaktu tłumaczy Baudelaire’owski entuzjizm dla współczesnych, modnych, odpowiadających przemianom

---

<sup>196</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego* [w:] M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 37

cywilizacyjnym, obyczajowym technik artystycznych: pasteli, akwafort, akwatint, litografii”<sup>197</sup>, a samo piękno uzależnione jest od historycznej zmienności.

Ani rozwinięty smak, ani geniusz twórczy nie istniałby jednak, gdyby nie szereg zmian, które przyniósł okres romantyzmu. Praz zauważa:

„[...] swoboda, którą w ciągu poprzednich stuleci posiadali tylko artyści najwięksi, w XIX wieku stała się dostępna także twórcom mniejszej rangi; że o ile jakąś jednolitość maniery można znaleźć jeszcze na początku stulecia, w szkole Davida, o tyle w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych znajdujemy największą różnorodność ekspresji artystycznej, szczególnie w malarstwie, to stwierdzimy, że sedno sprawy tkwi właśnie w rozwinięciu się osobowości [...]”<sup>198</sup>.

Rozwój jednostki i poszerzenie możliwości twórczej ekspresji sprawiły, iż odkrycie przez Shelleya piękna *Meduzy* widzianej we florenckiej Uffizi, zaowocowało odkryciem grozy jako źródła rozkoszy i piękna. i jak pisze Praz: „[...] wpłynęło z czasem na samo pojęcie piękna: groza przestaje być kategorią piękna, by stać się jednym z nieodłącznych jego składników”<sup>199</sup>. Wiersz Shelleya *Medusa*, *Faust* Goethego i zawarta w nim rozmowa Mefistofelesa z głównym bohaterem czy słowa Waltera Patera opisujące *Meduzę* z galerii Uffizi ukazują charakterystyczne motywy (sine oblicze kobiety, złowrogie światło, kłębowisko żmij), które zamiast wywoływać grozę, wzbudzają fascynację i „nowy dreszcz zachwyty”. Przytoczone przykłady, jak mówi Praz, „zdają się znaczyć punkt szczytowy owej estetyki potworności i grozy, która ukształtowała się u schyłku XVIII wieku”<sup>200</sup>.

Praz podkreśla równocześnie, że przedmioty budzące grozę, odrazę czy dezaprobatę stanowiły już wcześniej tworzywo dla wielkich artystów. Wspomnieć można np. Szekspira czy innych pisarzy elżbietańskich, choć w ich przypadku groza nie była przedmiotem rozważań teoretycznych, jak miało to miejsce w okresie romantyzmu.

Z czasem piękno grozy przerodziło się zdaniem autora *Zmysłów...* w groźne piękno. Związało się ono z okrucieństwem i płynącą z niego rozkoszą. Co ciekawe, jest to rozkosz zmysłowa, pełna uczucia płomiennego pożądania. W ten sposób rodzi się ideał kobiecego piękna, którego przykładem może być Flaubertowska arabska nierządnicą czy ideał Baudelaire’owskiego piękna zawarty w *Dziennikach intymnych*. Baudelaire pisze w nich: „Znalazłem definicję Piękna – mojego Piękna. To coś, co jest żarliwe i smutne [...]. Głowa

---

<sup>197</sup> M. Jonca, *Baudelaire o Guysie, Norwid o Guyskim. Dwa głosy w sztuce*, „Litteraria”, R. 38, 2010, s. 61

<sup>198</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 104

<sup>199</sup> *Ibidem*, s. 41

<sup>200</sup> *Ibidem*

urzekająca i piękna, kobieca oczywiście, to głowa skłaniająca do marzeń, w których rozkosze mieszają się mgliście ze smutkiem; wionąca melancholią, znużeniem, nawet przesytem – bądź też, przeciwnie, żarem, pragnieniem życia, zmieszany jednak z resztką goryczy, zrodzonej z wyrzeczeń albo rozpaczy. Inne cechy piękna to żal i tajemnica”<sup>201</sup>.

Niewątpliwie definicja Baudelaire’a zaważyła na kształcie tej kategorii estetycznej w ujęciu Praz – ciągle bowiem przewija się u niego intencja harmonijnego połączenia świadomości historycznej, kładącej nacisk z zmianę, z potrzebą ahistorycznej aktualizacji piękna w konkretnym doświadczeniu – o ile taka aktualizacja jest możliwa. Jednak dla Praz piękno jako kategoria jest istotna jako pewna ilustracja przemian w pojmowaniu rozwoju tego pojęcia. Krytyk konstatuje, że przedstawianie w literaturze czy sztuce baroku pięknej garbuski, pięknej zmarłej czy pięknej obłąkanej, było postawą czysto intelektualną, pewnym *conchetto*, rodzajem zabawy, natomiast w romantyzmie jest chęcią przeżycia, doświadczenia – często nie tylko w wyobraźni. Praz mówi: „Piękne żebraczki, uwodzicielskie staruszki, czarujące Murzynki, poniżone kurtyzany: wszystkie te tematy, którymi pisarze barokowi posługiwali się z lekkim sercem i niejako dla intelektualnej igraszki, występują znowu u romantyków, ale już z cierpkim posmakiem rzeczywistości”<sup>202</sup>.

Pogwałcenie piękna, wręcz jego sprofanowanie widzimy nie tylko w obrazach malowanych przez literaturę. Wciąż żywa jest w odbiorcy, jak i artyście chęć przeżywania malowniczych przedstawień pogwałconej natury. Praz pisze, iż to właśnie w malarstwie francuskim ubiegłego stulecia widać było wyraźnie tendencję do przedstawiania „tych aspektów pejzażu, które człowiek sturturował i pogwałcił.”<sup>203</sup> Malarstwo cechuje obok wspomnianej już malowniczości również gorączkowa witalność, która jest odbiciem tendencji epoki.

Wszystko to Praz opisuje z zaangażowaniem, jakie cechuje znawcę przedmiotu, ale też z zachowaniem dystansu. Podejmowanie tematu piękna frenetycznego, jak i jego głęboka analiza nie świadczą jednak o przyjmowaniu postawy estetycznej bliskiej romantyzmowi.

Można pokusić się o twierdzenie, iż bliższy jest mu klasyczny kanon piękna, którego świadectwem jest *Gusto Neoclassico* oraz bogata kolekcja mebli i sztuki użytkowej w stylu empire. Nie jest to jednak idealne piękno greckich rzeźb czy harmonijne piękno porządku architektonicznego. Piękno dla Praz uwidacznia się nie tylko w klasycznych dziełach, ale również w tych wytworach sztuki, które pozbawione są wzniosłego charakteru.

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, s. 43

<sup>202</sup> *Ibidem*, s. 58

<sup>203</sup> *Ibidem*, s. 65

Widoczne jest ono w architekturze Rzymu, ale nie tylko w niej samej. Praz odnajduje je w surowym blasku słońca, które ożywia rzymskie kamienie. Nie jest to jednak odczucie podobne, jak sam mówi, romantycznemu widzeniu piękna architektury Wenecji.

Prawdziwy zachwyt budzi jednak w Prazie neoklasycystyczny Paryż francuskiego architekta Claude'a-Nicolasa Ledoux, który zachwycił sferycznymi domami i ogromem przestrzeni przyjaznej zwykłym mieszkańcom<sup>204</sup>. Często w tych przejawach codziennego piękna Praz odkrywa prawdziwą głębię. Ważne jest dla niego nie piękno wzniosłe, wybujałe, oczywiste, ale przede wszystkim to prawdziwe, oddające ludzkie pasje i namiętności.

Przywołane przykłady ilustrują jak daleko Prazowskie analizy piękna odchodzą od klasycznego rozumienia piękna obiektywnego. Pisarz dostrzega, iż pojęcie to zmienia się zależnie od kręgów kulturowych i czasu, w jakim powstało. Jednak wydaje się ono mieć w sobie pewien element stały, naturalnie wpisujący się w jego istotę. Byłoby to coś na kształt Baudelaire'owskiego elementu immanentnego, który jest częścią sztuki związaną z naturą i człowiekiem. Wiąże się to niewątpliwie z ogromną wrażliwością Praz i jego zdolnością do wnikania głębiej w materię bytu. Według Praz zachwyt nad wytworami natury czy też dziełami człowieka zależy od charakteru tego, kto go doznaje, od jego wrażliwości zmysłowej, ale zarazem od siły i intensywności oddziaływania kontemplowanego przedmiotu. Jego piękno staje się tym wyraźniejsze, gdy w przeżyciu dane jest jego zróżnicowanie, gdy dostarcza ono pewnej odpowiedniej ilości wrażeń. Co jednak pozwala Prazowi umieścić na równi piękno włoskiego krajobrazu, greckiej rzeźby i romantycznego poematu? Bez wątpienia nie jest to wspólne źródło formy czy tematu łączącego te jakże odległe od siebie, a zarazem piękne twory. Być może jest to utrwalony w pamięci historycznej obraz uniwersum, łączący ze sobą harmonijnie wszystkie te elementy w większą całość lub też próba nadania im aksjologicznego sensu. Praz niewątpliwie łączy piękno z siłą ekspresji, która nie musi być dynamiczna, uderzająca; ważne, aby była szczera. Pojęcie szczeroci łączy Praz na wzór starożytnych z pojęciem prawdy. Można pokusić się o stwierdzenie, iż – być może nie w pełni świadomie – ale jednak, autor *Zmysłów...* dążył w kierunku klasycznego rozumienia piękna, zespalaającego w sobie element dobra-szczeroci oraz piękna wyrazu. Piękno staje się przedmiotem najgłębszego doświadczenia, które zdaje się pogłębiać różnorodność istniejących form, czy to danych człowiekowi przez naturę czy też

---

<sup>204</sup> M. Praz, *Gusto Neoclassico*, op. cit., s. 94. Warto tu nadmienić, że nie zawsze architekturę Ledoux tak oceniano – słynna jest skądinąd bardzo idiosynkratyczna krytyka tego, co określono mianem „das architektonische Denkmal” takich twórców, jak Ledoux, Boullée czy Dilly w książce Sedlmayra *Verlust der Mitte* – zob. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt – Berlin – Wien 1973, s. 21–27. Sedlmayr uważał, że podstawową cechą tej architektury była właśnie jej skrajnie zracjonalizowana „pomnikowość”, traktowana jako swego rodzaju religia, i zerwanie związku pomiędzy architekturą i organicznością natury. Zarzucał jej także typowo oświeceniową „megalomanię”.



stanowiących jego wytwór. Jest treścią przeżywania, symbolem wrażliwości, ale i świadomej kontemplacji. A jego stała obecność w codzienności, staje się elementem istotnym i nieodzownym, przeradzając się z czasem w symptom dążeń całej epoki.

## **Ekspresja i jej przedmiot**

Ekspresja należy do ważniejszych pojęć w tekstach Praz, jednak termin ten rzadko odnajdujemy na kartach jego szkiców. Nie jest to wynik nieznamości klasycznych teorii ekspresji, ani tym bardziej niechęci do problemów, jakie poruszają, ale raczej zmieniającej się dość często pozycji: z twórcy w krytyka i odwrotnie. Problem ekspresji nie został również jasno sprecyzowany, ale przedstawiany jest najczęściej poprzez negację innych teorii i odniesienia do wspomnianych wcześniej kategorii estetycznych.

W pierwszym rozdziale *Mnemosyne* Praz przytacza liczne sądy teoretyków, aby określić, w jakim stopniu możliwe jest pokrewieństwo sztuk. Ten złożony problem powinowactwa literatury, muzyki i sztuk plastycznych zawarty w *Mnemosyne* daje nam odpowiedź na wiele pytań dotyczących ekspresji i ilustruje stosunek autora do twierdzeń między innymi: Jeana H. Hagstruma, Leigha Hunta, Helmuta A. Hatzfelda, Souriau czy Crocego.

Warto w kilku słowach objaśnić, czym jest zbudowana w XVIII/XIX wieku teoria ekspresji i jakie miejsce znajduje w niej dzieło artystyczne (czyli przedmiot). W swojej klasycznej prezentacji Abrams mówi: „[...] główną tendencją teorii ekspresyjnej można streścić następująco: dzieło sztuki w istocie swej czyni to, co wewnętrzne – zewnętrznym; wskutek procesu twórczego zachodzącego pod naporem uczucia stanowi ucieleśnienie postrzeżeń, myśli i emocji poety. Podstawowym źródłem i przedmiotem utworu poetyckiego są zatem własności i działania umysłu samego autora, a jeśli są nimi jakieś aspekty świata zewnętrznego, to tylko przeobrażone z faktów w poezję dzięki uczuciom lub operacjom umysłu artysty”<sup>205</sup>

Twierdzenie Abramsa odnosi się do przełomu w pojmowaniu miejsca odbiorcy, artysty i dzieła, jaki nastąpił u progu XIX wieku. Naśladowanie rzeczywistości i działań ludzkich,

---

<sup>205</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa*, op. cit., s. 31. Trzeba jednak pamiętać, że praca Abramsa, niewątpliwie jedna z przełomowych rozpraw w historii badań nad romantyzmem, pochodzi z lat 50. Wizerunek epoki romantycznej dziś jawi się w sposób znacznie bardziej złożony – a w nim także problematyka ekspresji. Dobrze ukazuje tę kwestię praca poświęcona starożytnym teoriom mimesis i ich późniejszej, także krytycznej, recepcji: S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002. Jest to tym ważniejsze ujęcie, że problem ekspresji można postrzegać jako przechodzenie od retoryki przedstawiania uczuć, do retoryki wyrazu osobowości – uznawanym potocznie za wyznacznik romantycznej teorii ekspresji. Klasycznym przykładem krytyki tej teorii ekspresji są artykuły: E. H. Gombrich, *On Physiognomic Perception; Expression and Communication*, [w:], *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays in the Theory of Art*, London 1063, s. 45–69.

których celem jest oddziaływanie na widza czy czytelnika, przestaje być fundamentalnym zadaniem literatury i sztuki, a staje się nim wyrażanie (zobrazowanie) pragnień i uczuć poety czy artysty. Praz twierdzi, iż potrzeba ta, choć z początku nie była wyrażana otwarcie, leżała u podstaw sztuki i ekspresji artystycznej od samego jej zarania:

„Wydaje się, że badając owe tajemnicze więzi między różnymi sztukami, można dotrzeć do samych korzeni zjawiska zwanego natchnieniem artystycznym. W istocie, jeśli już nie jak świat światem (bo etnologowie mogą wykazać, że pierwsze znaki, jakie człowiek nakreślił na skalnej ścianie, były abstrakcyjne), to przynajmniej od czasów, kiedy zakwitła kultura, do której my, ludzie Zachodu, do niedawna przyznawali się z dumą, [...], od tych najdawniejszych czasów aż do wczoraj istniała więź między malarstwem a poezją”<sup>206</sup>.

Natchnienie artystyczne – według pisarza – objawiało się w sztuce od jej początków, a przyczyną była i jest nadal potrzeba ekspresji; wyrażania nie tylko ważnych treści, ale również siebie. Dlatego krytyk upatruje w sztukach wspólnego mianownika, który zauważalny jest dzięki jednakowej intencji ekspresywnej.

O wspólnym źródle decyduje oczywiście, oprócz intencji, rodzaj wrażliwości, która stanowi o wymowie dzieła i pozwala właściwie je odczytać. Dlatego jak mówi Praz: „Dowcip w poezji, iluzjonizm w malarstwie, wraz z mroczną manierą zapoczątkowaną przez Caravaggia i doprowadzoną do skrajnych konsekwencji przez Rembrandta, są kolejnymi aspektami tego samego zjawiska”<sup>207</sup>. Nie tylko forma artystyczna stanowi wspólny mianownik umożliwiającą ową syntezę albo powinowactwo między sztukami. Nie jest nim również proces recepcji tychże porównywanych tworców, ale pewna wspólnota wyłaniającej się z wnętrza „energii”, pewien „duch” dzieła, stanowiący leżącą u podstaw symbiozę doświadczenia i wyrazu. Należy zaznaczyć, że sztuka tego okresu ilustrowała aspekty kultury epoki, będąc echem gustów, a nie ilustracją konkretnych zdarzeń czy przekonań jednostki; była swego rodzaju uogólnieniem ukazującym ówczesne tendencje. Zdolność Praza do wnikania w związki leżące u podstaw podobieństw czy powinowactw, nie kryły się tylko w umiejętności dostrzegania wspólnej artystom intencji, odczucia otaczającej rzeczywistości czy namiętności, którym pragnęli dać ujście. W poniższych przykładach widać również fascynację pisarza dla rzemiosła dawnych mistrzów.

Tym, co zdaje się zachwycać Praza w dziełach renesansowych, barokowych i manierystycznych, jest zdolność artysty do wyrażania tych samych odczuć poprzez różne chwyt kompozycyjne: „dynamiczna ornamentalizacja formy” (*dynamic ornamentalization of*

<sup>206</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 5–6

<sup>207</sup> *Ibidem*, s. 84

form), posługując się terminem Rudolfa Wittkowera, a przywołanym przez Praz, została doprowadzona do skrajności w szatach brązowych aniołów na ołtarzu Kaplicy Najświętszego Sakramentu (w Bazylice Św. Piotra) i porównana do różnorodności rymów użytych przez Drydena w *Uczcie Aleksandra*.

Praz konstatuje, iż to właśnie forma „ody pindarejskiej” cieszyła się w Anglii ogromnym powodzeniem dzięki „nieregularności jej rytmu, która pozwalała osiągnąć efekty dynamiczne i wyrażać całą siłę natchnienia”<sup>208</sup>.

Owa ekspresja z biegiem czasu ujawniła się wyraźnie również w przepychu strojów i – jak pisze autor *Mnemosyne* – z dziedziny mody przeniosła się na sztuki wyższe. Praz przywołuje sceny z Szekspirowskiej komedii *Wiele hałasu o nic*, której bohaterki nosiły sztywne i skomplikowane stroje, które, podobnie jak suknia ślubna wnuczki króla Francji Franciszka I, były wyszywane rzędami drogich kamieni i pełne blasku mieniącego się złotem, srebrem i brokatem. Podobne sceny Praz odnajduje w wierszu Herricka *Upon Julia's Clothes*:

„Gdy moja Julia wchodzi strojna w jedwabie,  
wtedy, do prawdy wtedy jakże słodko  
płynie potok jej sukni!  
A gdy potem na nią patrzę i widzę  
wspaniałą wibrację, swobodnie rozchodzącą się we wszystkie strony,  
o jakże porywa mnie to migotanie!”<sup>209</sup>

Ten krótki utwór oprócz tego, iż ilustruje smak epoki, jest poetyckim przykładem malarskości, oddającym ruch, falowanie, drganie materii. Jego wyraźna ekspresja jest niemal namacalna. Podkreślenie cech formy artystycznej służy zwróceniu uwagi na ekspresję utworu, pozwalającą uchwycić wspólnotę odczuwania. Liryk ten jest nie tylko przykładem ekspresji rozumianej jako cecha strukturalna, ale równocześnie stanowi *exemplum* ukazujące wrażliwość poetów XVI w., którzy siłą ekspresji szat kobiecych starają się „zaprzeczyć” nieruchomym, ciężkim strojom ubiegłego stulecia. Tym samym kreślą przed czytelnikiem obraz radosnej i żywej atmosfery swoich czasów. Ekspresja jest więc również przejawem dążeń epoki, wyrazem wrażliwości, która jak mówił Praz, najlepiej uwidaczniała się w dziedzinie mody. Zwrócenie uwagi na ten fakt sprawia, iż przywołany tekst wydobywa na powierzchnię trzeci rodzaj ekspresji, a jest nią bezpośredni wyraz umysłowości samego Praz. Ilustruje siłą wyobraźni pisarza oraz jego ostrość zmysłów i zdolność odczuwania.

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, s. 82

<sup>209</sup> *Ibidem*, s. 83

Ruch i dynamikę w podobny sposób jak wiersz Herricka, oddaje rzeźba Berniniego. Praz ponownie odwołuje się do niemieckiego badacza:

„Zacytujmy jeszcze raz Wittkowera: «Wystarczy porównać Dawida Berniniego z rzeźbami wyobrażającymi Dawida stworzonymi w poprzednich stuleciach, na przykład przez Donatella i Michała Anioła, by zdać sobie sprawę, jak zdecydowanie dokonało się zerwanie z przeszłością; zamiast zwartej w sobie rzeźby – mamy teraz figurę, która wdziera się w przestrzeń, agresywnie atakuje widza»”<sup>210</sup>.

Wnioski niemieckiego historyka sztuki mówią nie tylko o ekspresji zawartej w dziele, ale także o jej silnym działaniu, któremu oglądający nie jest w stanie się oprzeć. Widz jest „atakowany”, co oznacza, iż bohater dzieła wychodzi mu na przeciw, a poprzez niego sam autor.

Ekspresja w przytoczonych przykładach jest formą wyrażania treści zawartych w dziełach, jak również pewną ilustracją wrażliwości, tak istotną dla Praza, gdyż przedstawiającą przemiany kulturowe. Ukazuje ona bogactwo stylów i form, które dla krytyka łączą w sobie również cechy indywidualne.

Najlepszym tego przykładem jest malarstwo Rembrandta. Praz poświęca temu artyście sporo miejsca, uważając go za twórcę niezwykle odkrywczego. Przede wszystkim, jak pisze autor *Mnemosyne*, „Dzięki magii światła, owemu najwspanialszemu eliksirowi, duchowi słońca, Rembrandt nadał brzydocie prawo obywatelstwa w wizji artystycznej. To było właśnie jego wielkie odkrycie, do którego doszedł zresztą i Caravaggio, że nie ma nic tak prostackiego i brzydkiego, co by nie mogło zostać zbawione przez sztukę”<sup>211</sup>.

Rembrandt zdołał nie tylko uchwycić i wyrazić „kwintesencję żywego, czującego i cierpiącego człowieczeństwa”, ale również – jak mówi Praz – sprowadzić „do poziomu ludzkiej zwyczajności idealne postacie włoskiej sztuki, przekształcając je aż nie do poznania.”<sup>212</sup> Artysta malował ludzi najzwyklejszych, postacie biblijne oraz postaci z legend bohaterskich. Jego Diana w kąpielu przedstawia dojrzałą matronę o obwisłym ciele, a porwany przez orła Ganimedes tłustego, beczącego chłopca. Wszystkie jego dzieła, jak stwierdza Praz, cechuje jednak pewna siła wyrazu, którą Wittkower, pisząc o Caravaggiu ujął w słowa: „Istnieje wyraźna sprzeczność między skrajną namacalnością jego postaci, ich bliskością wobec patrzącego, ich brakiem wdzięku, a nawet wulgarnością – jednym słowem, między «realizmem» postaci a nieuchwytnym, magicznym światłem, wytwarzającym niezwykle napięcie”<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, s. 83

<sup>211</sup> *Ibidem*, s. 87

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 87–88

<sup>213</sup> *Ibidem*, s. 87

Mówiąc o ekspresji w tekstach Praz nie sposób pominąć obszernego fragmentu poświęconego ornamentom okresu rokoka. Praz, przedstawiając procesy, jakim ulegała architektura i motywy dekoracyjne, pisze:

„Architekci barokowi, nawet jeśli odłączają strukturę od ornamentu, nigdy nie zacierają artykulacji, ponieważ przeszkadzałoby to im w realizowaniu napięć architektonicznych. W barokowym wnętrzu przestrzenie nie stapiają się właściwie nigdy całkowicie; oczywiście – przenikają się, w wielu wypadkach kontrastują ze sobą, ale nawet wtedy, kiedy celem jest jedność, przeważa różnorodność. Natomiast w sztuce rokoka ograniczenie przestrzeni staje się nieuchwytnie: jej celem jest stworzenie jedności nierozkładalnej. Jednym słowem: rokoko jest wynalazkiem dekoratorów [...]”<sup>214</sup>.

Badacz stwierdza, że koronkowe dekoracje pokrywające płaskie powierzchnie składają się z niezliczonych małych elementów, które jeśli przyjrzymy się bliżej – sprawiają wrażenie ruchomych za sprawą ich złożonej budowy. Elementy te składają się z coraz to mniejszych i mniejszych. Formy organiczne, roślinne tworzą płomieniste kształty, przypominając strukturę schematy kompozycyjne obrazów takich, jak *Lektura Moliera* Jeana-Françoisa de Troya. Jednak ich kwintesencję stanowi ustanowienie przez Aleksandra Pope’a ufryzowanego kosmyku włosów tematem poematu<sup>215</sup>, który – jak mówi Praz – „wydaje się w sposób symboliczny kondensować w sobie całą istotę wieku rokoka”<sup>216</sup>.

W przedmiocie skupia się więc całościowa wizja i charakter epoki. Jest on wyrazem nie intelektu (ten bowiem zdaniem Praz nie pełnił funkcji nadrzędnej w tej epoce), ale wspaniałej fantazji, która „opływa we wszelkie obfitości”.

Różne sztuki, mimo iż różni je znacząco sposób komunikowania zawartych treści, mają – jak mówi Praz – jeden cel: „wyrażenie w ten sam sposób tego samego niewyraźnego, przywołanie rozmaitymi magicznymi formułami tego samego, tajemniczego, na pół tylko istniejącego świata. Być może, że na tych wyżynach wszystkie dzieła sztuki łączą się między sobą.”<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, s. 94

<sup>215</sup> W 1712 roku Aleksander Pope opublikował *Pukiel porwany* (*The Rape of the Lock*), poemat heroikomiczny uznany od razu za przykład genialnego humoru, mistrzowskiego opanowania pióra, wielkiej fantazji i subtelności. Henry Hazlitt nazwał *Pukiel porwany* „znamiennym przykładem filigranowej roboty”. Do dziś jest to dzieło cieszące się dużym uznaniem.

<sup>216</sup> *Ibidem*, s. 94–95

<sup>217</sup> Interesujące, że w tym miejscu Praz podkreśla tak mocno ową zdolność, magiczną siłę sztuki do powoływania do istnienia światów, których ontologiczną osnowę wyprowadzić należy z aktywności wyobraźni, która imaginuje, odwołując się zawsze do dzieł poprzedników, ale zawsze też imaginuje postać widza – odbiorcy, jako uczestnika w procesie tego podwójnego imaginowania – zbliża się to chwilami do propozycji Kendalla Waltona i jego gier w „make-believe”.

W ostatnim przytoczonym cytacie, jak również w przywoływanych już wcześniej słowach o zbawiennej funkcji sztuki, kryje się niewątpliwie przeświadczenie Praz o jej cudownej sile, o potędze ekspresji artysty, a przede wszystkim samego dzieła.

## Zmysłowość i prawda

W dziele tym ujawnia się jednak nie tylko charakter epoki, jej przemiany i złożoność. Nie jest ono również jedynie bezpośrednim przedstawieniem treści, jakie ze sobą niesie. Poprzez styl (o czym pisze w swojej książce Abrams) oraz poprzez „twórczy akt wnikania” – mówiąc słowami Waltera Patera – dzieło musi być „pojmwane jako kształtowane przez siły tkwiące w osobowości jego autora, a zatem również będące ich wyrazem”<sup>218</sup>.

Niewątpliwie autora *Zmysłów...* interesowały przyczyny, dla których pisarze i artyści okresu romantyzmu i dekadentyzmu tak bardzo starali się oddać niezdrowe ciągoty swoich bohaterów, i co leżało u ich źródeł. Niemniej jednak fascynowały go przede wszystkim uczucia i przejawy charakteru – wedle niego – prawdziwe. a do nich bez wątpienia Praz zaliczał zmysłowość (mówiąc o niej krytyk częstokroć używał odpowiednika francuskiego – *sensualité*), skłonność do melancholii, wrażliwość przejawiającą się w niepokojach i porywach duszy, ale i zadumie.

Prawdziwość uczuć jest w tym przypadku jak prawdziwość poezji – stanowi jak pisze Abrams – „odpowiednik stanu umysłu poety: jest szczerą.” Pisarz tłumaczy, iż takie ujęcie wyrasta wprost z poetyki ekspresywnej, a prawda poetycka jest w odniesieniu do poety tym, czym prawda naukowa w odniesieniu do świata zewnętrznego<sup>219</sup>.

O zmysłowości Praz pisze wielopłaszczyznowo. Dostrzega ją oczywiście w twórczości i sztuce, którą omawia, ale też w osobie twórcy. Takim przykładem może być Baudelaire, o którego złożoności charakteru i przenikającej go zmysłowości będzie pisał wielokrotnie<sup>220</sup>.

Praz konstatuje, iż analiza zła ukazanego w *Niebezpiecznych związkach* wywarła ogromny wpływ na pisarzy kolejnych pokoleń, między innymi na autora *Kwiatów zła*, o czym dowiadujemy się z jego zapisków. To one ukazują, iż Baudelaire uwypukla cechy charakteru Valmonta, które odnajduje u siebie. Istotne dla siebie fragmenty wytłuszcza, co ukazuje cytat przywołany i skomentowany przez Praz:

„Panią de Merteuil [Baudelaire] nazywa „Ewą szatańską”[...] i cytuje jedno jej zdanie, opatrując

<sup>218</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampka*, op. cit., s. 259

<sup>219</sup> *Ibidem*, s. 349

<sup>220</sup> Praz wielokrotnie pisze o sensualności Baudelaire’a – zarówno w *Zmysłach...* jak i w *Gusto neoclassico*.

je tylko – a szkoda – lakonicznym dopiskiem „George Sand i inne”: „Głowa jedynie kipiała; nie pragnęłam używać, ale chciałam WIEDZIEĆ”.

Myśl ta rzucona na właściwe Baudelaire’owi tło nabiera nagle głębokiej treści, której z pewnością nie posiadała w kontekście. Bowiem właśnie podkreślone przez Baudelaire’a słowo „wiedzieć” wyraża jego osobistą tragedię: ferment głowy, *exacerbatio cerebri*, Baudelairofską zmysłowość;[...]<sup>221</sup>.

Zmysłowość Baudelaire’a to postrzeżenia intelektu, niekiedy postawy czysto kontemplacyjnej, o czym Praz nadmienia w *Gusto Neoclassico*. Nie jest to mimowolny poryw zmysłów, a świadoma ocena. Być może dlatego autor *Zmysłów...* pisze:

„[...] uwaga natury ogólnej, którą Baudelaire formułuje na temat francuskiej literatury erotycznej XVIII wieku, porównując ożywiającego tę literaturę ducha z duchem pewnego odłamu literatury jemu współczesnej, dostarcza nam klucza do owej religijności baudelairofskiej, o której tak często mowa w naszych czasach”<sup>222</sup>.

Petrarkizacja grozy kobiecego ciała, jak w wierszu *Potwór*, ma jednak inny charakter i inaczej oddziałuje na zmysły niż barokowe koncepty Marino. Praz pisze o jego poezji i malarstwie Bruegla, iż przedstawiane przez nich przedmioty same zmieniają się w poezję: „Rzeczy zmysłowe ukazują się w całym blasku swego tworzywa, stają się niemal czymś mistycznym, nie tracąc jednak nic ze swego ziemskiego charakteru”<sup>223</sup>. Te same przedmioty w oczach Baudelaire’a tracą mistyczny charakter, a jedyną tajemnicę stanowi źródło zamięłowania do brzydoty.

Do intelektualizacji zmysłowości dochodzi również w twórczości Poe’go. Praz mówi: „Pod wpływem opowiadań Poe’go rozkosz zmysłowa pragnie się zintelektualizować, konkretne aspekty zmysłowości nabierają odcienia przyzwoitych abstrakcji, stosunki miłosne między ludźmi zmierzają do nieosiągalnej perfekcji anielskich uścisków. Magia i pseudomistycyzm Parsifala to narkotyki mające nadać nowy smak dobrze znanym potrawom, składającym się na biesiadę zmysłów”<sup>224</sup>.

Zmysłowość w oczach Praza to również cecha sztuki art nouveau, w której charakter intelektualny ustępuje wrażeniu, jakie wywierają roślinne meandry i arabeski zasiedlające bogato architekturę, malarstwo i rzeźbę. Ich romantyczny charakter, miękkość i wygięcia znajdują swoje odbicie również w literaturze tego okresu. Autor *Zmysłów...* podaje tu za przykład dwie

---

<sup>221</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 105–106

<sup>222</sup> *Ibidem*, s. 106

<sup>223</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 79

<sup>224</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 298

strofy z wiersza Fiodora Sologuba (*Żartując z lekkim Amorem*), które jak stwierdza: „usiłują za pomocą asonansów i aliteracji odtworzyć wiotkie arabeski secesyjnego malarstwa.”<sup>225</sup>

*I dwa głębokie kielichy  
z delikatnie dźwięczącego szkła  
zbliżałaś do jasnej czary  
i lałaś słodką pianę.  
Lalaś, lala, lala, kołysała  
dwa jasnorubinowe szkła;  
bielsza od lilii, czerwiejsza od rubinów,  
białaś była i rubinowa.*

Erotyzmowi i cielesności często towarzyszy ból i cierpienie. Najdoskonalszym przykładem ich koegzystencji jest twórczość Waltera Patera. Praz upatruje jego literackiej genealogii w tekstach Ruskina, Winckelmanna i Swinburne’a, a w poezjach tego ostatniego – źródła zainteresowania udręczonym pięknem. Mówi tak:

„[...] piękno i boleść stanowią dominujące nuty w biografii jego młodzieńców [...], kiedy widzimy, jak bardzo interesuje go przekwitanie rzeczy pięknych – bez względu na to, czy chodzi o budowlę, czy o ludzi – przy czym w łagodnym tonie utrzymany opis przerywa czasem nieprzyjemnym zgrzytem makabryczny i okrutny akcent [...], trudno nam nie pomyśleć, że u podstaw tej więzi ze Swinburne’em i z Winckelmannem musi znajdować się jakaś utajona wspólnota wrażliwości szczególnego rodzaju”<sup>226</sup>.

Owa wrażliwość najprawdopodobniej spowodowała, iż mimo życia pełnego – jak pisze Praz – „powagi, religijności i ascetycznej wstrzeźliwości”, w twórczości Patera odnajdujemy esencję dekadentyzmu. Jego późniejsze dzieła od początku lat siedemdziesiątych będą pełne frustracji i zadumy. Pater, jak stwierdza autor *Zmysłów...*, przedstawiał postacie okresów przejściowych, które nie odnajdywały się w otaczającym je świecie, żyły w tak zwanych „niewłaściwych czasach”, gdyż za taką właśnie postać uważał się sam autor.

Być może dlatego również Pater był zwolennikiem „szczeroci” w poezji. W swoich *Stylach* pisał: „Tak więc w najwznioślejszym, jak i najbardziej przyziemnym pisarstwie nieodzownym pięknem jest prawda: – wierność wobec nagiego faktu, różniące się [...] od zwykłego jego odczuwania przez ludzi, w tym pierwszym; tam prawdą jest dokładność, tutaj jest nią ekspresja, owa najwspanialsza i najskrytsza forma prawdy, *vraie vérité*”<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 117–118

<sup>226</sup> *Ibidem*, s. 322–323

<sup>227</sup> W. Pater za M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa*, op. cit., s. 349–350



Zagadnienie szczerości i prawdy w poezji jest Prazowi bliskie. Abrams pisze, iż „Do powszechnego użytku słowo to weszło, jak się zdaje, w okresie protestanckiej Reformacji i oznaczało prawdziwą, nieskażoną doktrynę chrześcijańską, wtórnie zaś – prostolinijność i prawość osoby wyznającej zasady religijne i moralne. Jednym z pomostów umożliwiających przeniesienie owego miernika z dziedziny religijnej etyki do krytyki literackiej stała się dyskusja o poezji nabożnej. Wśród celów, jakie stawiał sobie Wordsworth w esejach *Upon Epitaphs*, było «ustanowienie kryterium szczerości, za pomocą którego można oceniać pisarza»<sup>228</sup>.

Wydawać by się mogło, iż „prawda” jest pojęciem odległym od „zmysłowości”. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej genealogii „szczerości” jako kryterium estetycznemu<sup>229</sup>, dostrzeżemy jej związek ze „spontanicznością” i „naturalnością”, które można przeciwstawić temu, co sztuczne i wymyślne, a więc nieprawdziwe. Pojęcie „szczerości” zachowało konotacje moralne, które wielokrotnie stawały się – jak pisze Abrams – „probierzem literackiej wartości”<sup>230</sup>, jak miało to miejsce w okresie wiktoriańskim. Bywało jednak, co zaobserwować można w pismach Leigha Hunta, iż kryteria zostają odwrócone w taki sposób, aby – mówiąc raz jeszcze słowami Abramsa – „oznaczały odpowiedniki niewymuszonego stanu umysłu poety”. „Szczerość” zagarnęła tym samym rejony dotąd jej niedostępne.

Dopiero czasy późniejsze przyniosły wyzwolenie pojęcia „szczerości” ze związku z moralnością. Każdy bowiem poryw serca, każda immanentna cecha jednostki przedstawiana i odczuwana przez artystę jest szczerą, jeśli on sam się z nią utożsamia. Henry James zaproponował, aby o prawdziwości czy szczerości mówić wtedy, gdy „miernikiem wartości danego tematu [...] czy jest on przekonujący, jednym słowem czy jest prawdziwy, czy jest szczerzy, czy stanowi wynik jakiegoś bezpośredniego wrażenia lub obserwacji życia”<sup>231</sup>.

Dlatego też Praz wielokrotnie na kartach swoich dzieł zarzuca D’Annunziowi brak szczerości, której przyczynę upatruje w jego pochodzeniu i kulturze.

Tak mówi o poecie:

„Jest on zawsze i przede wszystkim synem na wpół barbarzyńskiego ludu, który zetknąwszy się pośpiesznie z cywilizacją aż zbytnio dojrzałą, przyswoił ją sobie pośpiesznie i powierzchownie – a owa niedoskonała adaptacja zrodziła nieuchronne zgrzyty. i tak spod lakieru prześwituje miejscami *spirito crudo* („surowa natura”). [...]

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, s. 350

<sup>229</sup> M.H. Abrams w swojej pracy *Zwierciadło i lampa* pisze, iż „dobra poezja, to probierz charakteru”, przytaczając przykłady związku „szczerości” i moralności, z której wyrasta.

<sup>230</sup> *Ibidem*, s. 351

<sup>231</sup> *Ibidem*, s. 352

Jednakże ani kultura toskańska, ani francuska nie były dla niego czymś bliskim, czymś prawdziwie swojskim: musiał zdobywać je z zewnątrz, nie potrafił zgłębić ich od razu, gdyż nie zżył się z nimi od dziecka”<sup>232</sup>.

Praz przedstawia D’Annunzia jako poetę złożonego – jako dekadenta i estety, którego cechuje jednocześnie głęboka odwaga i waleczność. D’Annunzio, jak pisze Praz:

„[...] czatował zawsze na ostatnie nowości, [...] gotów zapożyczać z zagranicy tematy, filozofie i upodobania. Jak można było oczekiwać, uwaga jego skupiała się głównie na najbardziej efektownych, lecz pozbawionych głębszej wymowy aspektach zagadnień, i na artystach najbardziej rzucających się w oczy”<sup>233</sup>.

Powierzchnowość podejścia, brak głębokiego zrozumienia i odczucia zapożyczonych poglądów powoduje, iż wspaniała pod wieloma względami poezja wydaje się Prazowi nieprawdziwa. Krytyk ostro stwierdza: „Właściwe D’Annunziowi przyzwyczajenie do budowania własnej indywidualności z elementów zewnętrznych, szukania siebie samego w innych, przyswajając sobie i sprowadzając do wspólnego mianownika różnorodne źródła – podobnie jak owi szatańsko sprytni południowowłoscy malarze z XVII wieku, których najbardziej typowym przedstawicielem był Luca Giordano – sprawiło, że jego dzieła zebrane są jakby monumentalną encyklopedią europejskiego dekadentyzmu.”

W tych słowach kryje się niewątpliwie cień rozczarowania brakiem pełnej oryginalności, nowatorstwa. Jednak dostrzec można w tej bardzo mocnej krytyce podziw dla umiejętności przetworzenia tych istniejących tematów w piękne poezje. Być może Praz jest tak surowy w swoich opiniach, gdyż to właśnie twórczości D’Annunzia zawdzięcza swoje literackie peregrynacje, które otworzyły mu drzwi panteonu największych włoskich krytyków literatury i sztuki. Być może zderzenie z początkowym wyobrażeniem o jego twórczości i późniejszymi lekturami wpłynęło na ostrość jego sądów. Niewątpliwie jednak „zmysłowość myśli” nadała wspaniały kształt jego poezjom, do których Mario Praz powracał nieustannie.

### **Miejsca znaczące – continuum przestrzenno-symboliczne**

Znaczna część tekstów Praza dotyczy jego wspomnień z podróży. Pod koniec życia pisarz zebrał je w tom o symbolicznym tytule *Il mondo che ho visto* wydanym przez Bibliotekę Adelphi. Ze wstępu dowiadujemy się, iż krytyk stara się podjąć wyzwanie, jakim jest zapis wspomnień z podróży. Dostrzega ogromne przemiany świata w ostatnich dziesięcioleciach

<sup>232</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 373

<sup>233</sup> *Ibidem*, s. 374–375

i zacierające się różnice pomiędzy odległymi od siebie jego zakątkami: „Cały świat się skurczył, zacierają się różnice w ubiorach, a drapacze chmur znajdują się już nie tylko w Ameryce, ale nawet w tych regionach, gdzie jeszcze nie tak dawno temu były tylko chałupy”<sup>234</sup>.

Krytyk staje też oko w oko z problemem nadmiernej – jego zdaniem – obfitości tematyki podróżniczej. Zatarcie kulturowe, jakie obserwuje, skłania go do wniosków, iż literatura podróżnicza straciła na atrakcyjności i znaczeniu głównie za sprawą braku zaangażowania osobistego twórców. *Trans-Pacific Express* Alberto Abrasino<sup>235</sup> czy *Diario Cinese* Cesarego Brandiego<sup>236</sup> nie ukazują czytelnikowi nic, co mogłoby zająć jego myśl na dłużej, opowiedzieć coś nowego czy zaskoczyć.

Przeciwwagę dla tej literatury stanowią dla Praza teksty George’a B. Parksa<sup>237</sup>, które jednak w opinii krytyka należą do zbyt erudycyjnych, aby mogły zdecydować o szerszym zainteresowaniu. Przełom w utworach przedstawiających peregrynacje pisarzy i artystów przyniósł romantyzm, który pozostawił dzieła opisujące miejsca w sposób bardzo odmienny i subiektywny. W tym też okresie kształtuje się tzw. „mit Italii”, widoczny jeszcze w kolejnych dziesięcioleciach i obecny również w literaturze polskiej. Jak pisze Praz:<sup>238</sup> „Okolo 1770 r. pojawia się moda na włoski pejzaż, ze względu na jego charakter „malarskości”, który ujawniły obrazy Salvatora Rosy, Poussina i del Lorenese”, czyniąc Włochy *tappa obbligata* – przystankiem obowiązkowym Grand Tour<sup>239</sup>.

Obok pejzażu odkryto również sztukę, zwłaszcza tę antyczną. Zaczęto szukać w Italii raj utraconego, świata harmonii, w którym – parafrazując słowa Juliana Klaczki – królowała niegdyś zgodność idei i formy. Wtedy też narodziły się „miejsca znaczące”, które nie są kategorią *sensu stricte* estetyczną, ale poprzez nadanie im znaczenia symbolicznego i ujęcie w formę literacką dochodzi w tekście do ich mimowolnej estetyzacji. Są one również elementami kotwiczącymi myśl Praza. Zdaniem krytyka – przedmiot (dzieło literackie czy

---

<sup>234</sup> M. Praz, *Il mondo che ho visto*, op. cit., s. 13

<sup>235</sup> Alberto Abrasino – włoski pisarz i eseista. Ukończył prawo na Uniwersytecie w Mediolanie, następnie pracował jako dziennikarz w czasopismach *Il Mondo* i *La Repubblica*. Uznany za pisarza ekspresjonistę. Jego powieści podróżnicze obfitują w miejsca przedstawione w konwencji onirycznej; nie brak im również elementów surrealistycznych. Jego twórczość charakteryzuje bogaty język, meta-tekstualność, liczne odniesienia i cytaty w językach obcych.

<sup>236</sup> Cesare Brandi – włoski krytyk i historyk sztuki, eseista. Autor *Teoria del restauro* – zbioru szkiców poświęconych renowacji i konserwacji zabytków. Oprócz licznych publikacji dotyczących sztuki, autor dzienników podróżniczych.

<sup>237</sup> George B. Parks – nauczyciel, pisarz, tłumacz. Profesor jęz. angielskiego na Uniwersytecie w Waszyngtonie, następnie w Queens College. Autor licznych listów z podróży, bibliografii. Redaktor serii *The Literature of the World in English Translation; A Bibliography* (New York, Ungar, 1968, 1970).

<sup>238</sup> *Ibidem*, s. 19

<sup>239</sup> Bogatą literaturę dotyczącą problemu Grand Tour prezentują obszerne prace: L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana, Wiedeń 1959 oraz C. Hibbert, *The Grand Tour*, Londyn 1969

artystyczne) skupiać może w sobie historyczną wrażliwość. Podobnie jest z różnie rozumianą przestrzenią – dotyczącą konkretnego miejsca (miasto, ulica, dom), ale też przestrzenią ukazaną w dziele artystycznym.

Szczególne miejsce w życiu i twórczości Praza zajmuje Rzym. To on staje się miejscem, w którym dojdzie do głosu i nabierze pełni wyrazu jego twórczość, tutaj również narodzi się jego pasja kolekcjonerska. Zapoczątkował ją zakup srebrnego krucyfiks, dokonany – jak wspomina autor *La Casa della Vita* – pod wpływem wiersza Thomasa Griffithsa Wainewrighta: „the pale gleam of two noble Christi Crucifixi”.

Praz widział Rzym – jak sam pisze – oczami twórców z początku wieku XX. Miasto jawiło mu się jako miejsce spokojne, obfitujące w ciche zaułki, pałace i kościoły. Jego przestrzeń była niczym niezmacona i nieruchoma. Dopiero doświadczenia wojny z dnia na dzień uczyniły z Rzymu miasto pełne zgiełku, kurzu i pędzących automobili.

Nie przeszkodzi to jednak Prazowi uczynić Rzym swoim domem i w pałacu przy Via Giulia znaleźć miejsce dla rozrastającej się powoli kolekcji mebli, książek i porcelany, które następnie przeniesie do Palazzo Primoli przy Via Zanardelli, gdzie stworzy dom pełen uroku i stylu typowego dla XVIII wieku.

Rzym, podobnie jak Florencja czy inne miasta włoskie, posiada w sobie magiczny pierwiastek. Dla Praza czymś bardzo poruszającym – niczym odkrywanie przez rodziców podobieństwa do siebie w swoich dzieciach – jest odnajdowanie przygasłych refleksów i ech metropolii w zmieniających się pod wpływem delikatnych wariacji sąsiednich miastach<sup>240</sup>. Tak często dzieje się w Toskanii: w jednej chwili zaułek miejski, pałac czy wieża na prowincji przywodzą na myśl Florencję. Również napotykanie przechodnie jakimś gestem mogą przywołać odległe wspomnienie wojny czy bardziej błahe – wczorajszej przechadzki. Właściwie wszystko, co nas otacza we włoskim krajobrazie, pełne jest reminiscencji, które dochodzą do głosu pod wpływem wszechobecnej historii. Tu każda kaplica, napotkana rzeźba, każde popiersie, na które przechodzień skieruje wzrok, budzą w umyśle echa przeszłości. Ich dopełnienie stanowią dla autora *Il mondo che ho visto* dzieła wybitnych malarzy.

W szkicu *Smacco di Toscana* kolor płaszcza Chrystusowego z obrazu Piera della Francesca przypomina barwę jutrzeńki, wschodzącego słońca. Obserwowany z doliny brzask jest wspaniały, brąz ziemi i zieleń drzew kontrastuje z czerwienią i turkusem horyzontu. Miejsca przywoływane przez pisarza są do pewnego stopnia symboliczne, gdyż odnajdujemy je zwielokrotnione w otaczającym krajobrazie i dziełach wielkich mistrzów. Spotkania z ważnymi

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, s. 487

dla Praza pejzażami to chęć poszukiwania uniwersum, a także sposób na wydobywanie szczegółów, które wyróżniają te miejsca od innych, przydając im rysy wyjątkowości.

„Miejsca znaczące” to przestrzenie, które za sprawą swojej niezwykłości oddziałują na niego dwojako – stanowią bodziec dla jego twórczości oraz są równocześnie jej przejawem. Bywają również odzwierciedleniem smaku, jak w przypadku domu-kolekcji samego Praza czy innych domów artystów i pisarzy, jak *Il Vittoriale* Gabriele D’Annunzio.

Niezwykła rezydencja włoskiego dekadenta jawi się Prazowi jako wyraz kreacji własnej indywidualności. Stanowi próbę poszukiwania siebie poprzez elementy zewnętrzne, które kreują przestrzeń i ją wypełniają, tak jak czynią to meble oraz dzieła sztuki wypełniające wnętrze willi D’Annunzia. Są również ponownym potwierdzeniem widocznej w poezji „sensualności” czy mówiąc słowami Praza – powierzeniem „wiary w świat zmysłów”, które dochodzą do głosu w przestrzeni wypełnionej pięknymi obiektami: *Il Vittoriale* stanowi kolejny etap poznania – świat D’Annunzia, który poeta trzymał w dłoni jak mówi Praz – „pod postacią słów [teraz] uwidacznia się w olbrzymim panteonie zwanym Vittoriale”<sup>241</sup>. Pisarz zwraca uwagę, na pewną sprzeczność z naturą człowieka zbliżającego się do kresu swych dni, która skłania go do wyzbycia się rzeczy materialnych. D’Annunzio, jak twierdzi pisarz, stara się skupić ich koło siebie jak najwięcej, aby przywołać i wskrzesić odległe wspomnienia i tęsknoty, nadając im konkretne kształty. Bogactwo i różnorodność *Vittoriale* przypomina język poety, który choć przebogaty, nie miał w sobie nic przypadkowego. Kolekcja dzieł sztuki natomiast, jak pisze Praz, jest olbrzymia, przypadkowa,<sup>242</sup> skupiająca przedmioty z różnych kultur i epok. Odzwierciedla ona według Praza obawy poety, potęgowane świadomością upływającego czasu, końcem pewnej epoki oraz doświadczeniami młodości.

Praz pisząc o *Vittoriale* zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny szczegół: dualizm D’Annunzia, który przejawiał się w podejściu do sztuki. Praz upatrywał jego źródła w „surowej naturze” poety. Jej dzikość przejawiała się w wybujałym słowie oraz przesadzie w konstruowaniu swojego domu i jego przestrzeni. Dla Praza rezydencja w Palazzo Primoli i zebrana w nim kolekcja, zbliżona ogromem do kolekcji D’Annunzia, była jednak miejscem, w którym myśl mogła równocześnie odpoczywać, jak i podejmować twórczy wysiłek. Usystematyzowana przestrzeń porządkowała równocześnie wiedzę o niej samej, dając oglądającemu klucz interpretacyjny. Przestrzeń fizyczna jak i przestrzeń twórczości Praza jest niewątpliwie przestrzenią harmonijną. Ich źródła szukać można w tradycji i kulturze, z której pisarz wyrósł i którą z zaangażowaniem pielęgnował.

<sup>241</sup> M. Praz, *Zmysły...*, op. cit., s. 375

<sup>242</sup> *Ibidem*, s. 376

## Pamięć i Identyfikacja

Ważne miejsce w rozważaniach Praza o sztuce zajmuje pojęcie „pamięci” i „identyfikacji”. Krytyk przywołuje tezy Antonia Russiego<sup>243</sup>, który w *L'arte e le arti* zawarł pogląd, iż „w przeżyciu każdej ze sztuk są zawarte, dzięki pamięci, wszystkie inne sztuki.” Jak pisze Praz w dalszej części *Mnemosyne* – nie chodzi o bezpośrednią próbę przekładu jednej sztuki na drugą, ale o fakt, iż „wrażenia jednoczesne, wywołane w nas przez bezpośrednią percepcję dzieła sztuki, realizują się w sposób zmysłowy; wykluczwszy również, że realizują się przez sztuki rozumiane jako estetyczne ekwiwalenty zmysłów, Russi stwierdza, że realizują się one jedynie w pamięci, która w ten sposób «pełni w sztuce nie funkcję pomocniczą, posiłkową, jak w codziennym życiu, ale nawet sama staje się Sztuką, w której wszystkie pozostałe całkowicie się jednoczą»”<sup>244</sup>.

Praz dowodzi, iż w momencie odejścia od estetyki mimetycznej, która pojmowała przedmiot jako zewnętrzny, dany zmysłom, zaczęto łączyć go z przeżyciem wewnętrznym, czyniąc z niego stan ducha, i to – jak mówi Russi – spowodowało, iż: „przedmiot wewnętrzny może być dany tylko przez pamięć.” Niestety – zdaniem Praza – wszystkie przymioty uznawane przez Russiego za właściwe „pamięci estetycznej”, teoretycy przypisywali „fantazji”.

Nie przeszkodziło to dojść Russiemu do istotniej konkluzji na polu estetyki. Współwystępujące wrażenia, uobecniające się w świadomości poprzez percepcję dzieła sztuki, utrwalają się w niej tylko za pomocą pamięci i tylko dzięki niej mogą zostać przeżyte.

Jak pisze Praz: „Dzieło sztuki jest tworem aluzyjnym: stosownie do rodzaju tworzywa użytego jako środek ekspresji ujmuje bezpośrednio jeden z aspektów naszego stanu ducha, za pośrednictwem zaś pamięci sugeruje pozostałe jego aspekty. Sztuki nie współdziałają ze sobą jak zmysły, każda działa na swym własnym polu; jest cechą charakterystyczną doświadczenia estetycznego, że przez doznanie jednej ze sztuk osiągnąć można ekspresję Sztuki jako całości [...]. Wielkość dzieła sztuki polega zawsze na pozostawieniu pamięci możliwości zakreślenia, wyszedłszy od danych zmysłowych właściwych jakiejś dziedzinie sztuki, pewnego marginesu niedookreślenia dla pozostałych sztuk”<sup>245</sup>.

Owo „niedookreślenie” pozostawia – zdaniem Praza – niezbędne miejsce dla procesu identyfikacji, do którego dojść może dzięki syntezie wrażliwości i świadomości historycznej.

<sup>243</sup> Antonio Russi (1916–2005) – estetyk, krytyk literacki. Po wojnie związany z Uniwersytetem w Princestone. Autor prac poświęconych pamięci estetycznej, awangardzie i dekadentyzmowi.

<sup>244</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 37

<sup>245</sup> *Ibidem*, s. 37–38

Owa płaszczyzna rozumienia historycznego możliwa jest dzięki wspólnocie odczuwania nie tylko form estetycznych, ale związków między epokami, którą daje świadomość historyczna (historia), widziana jednak nie jako opis przeszłości, ale jako proces aktualizacji pamięci i żywego obcowania z tekstem, z kulturą.

Poprzez tkwiące w odbiorcy wrażenia-wspomnienia określonych dzieł dochodzi do współdziałania sztuk, do ich wzajemnej korespondencji i przekraczania granic strukturalnych. Twórczość pisarzy i artystów dzięki reinterpretacjom nie tylko ukazuje nowe znaczenia, ale zachowuje pamięć pierwotną i organizując ją umożliwia ponowne odczytanie sensów.

Przywołane w tym rozdziale pojęcia estetyczne i ich hierarchizacja są jedynie próbą wskazania na sposób ich funkcjonowania w tekstach Praza oraz wzajemnego przenikania się na różnych płaszczyznach rozumienia pojęciowego. Kategorie stanowią dla pisarza jedynie kontekst teoretyczny, są osnową jego twórczości, nie mają jednak systematycznego charakteru.

Nieustanna dążność Praza do przywoływania za pomocą tworców kultury świadectw określonej wrażliwości, wspólnoty wrażeń i wydobywania podobieństw formalnych jest być może próbą przekroczenia subiektywnej wrażliwości estetycznej. Praz stara się to uwidocznić przywołując występujące w sztuce i literaturze klisze, które mogą dać model sztuki intersubiektywnej, u podstaw której leżeć będzie wrażliwość i świadomość nawarstwiająca się w procesie doświadczenia. Może się tak stać, jeśli założy się, że wrażenie estetyczne nie jest czymś indywidualnym, a jedynie ukształtowanym poprzez zrozumienie historycznych kontekstów sztuki. Praz niejednokrotnie usiłuje rozwiązać klasyczny dylemat pomiędzy naturalną wrażliwością a jej relatywizacją w stosunku do kontekstu historycznego, dlatego też jego refleksja krytyczna częstokroć dotyczy wybitnych twórców, którzy zdolni są poddać swoją sztukę analizie. Podobnie czyni on sam. Wielokrotnie powraca do wcześniej napisanych esejów, nanosząc drobne zmiany, wplatając nowo odkryte *exempla*, które pokazują przeobrażenia tematów czy wniosków samego pisarza.

Pamięć i identyfikacja swój najpełniejszy kształt zyskują w powieści autobiograficznej Praza zatytułowanej *La casa della vita* czyli *Dom życia*. Jest to utwór szczególnie, ukazujący pisarza nie tylko jako eseistę czy kolekcjonera, ale również myśliciela zdolnego do głębokiej autorefleksji. Dzięki zgromadzonej kolekcji obrazów, empirowych mebli i przedmiotów artystycznych, ich przestrzennego rozlokowania – jak pisze Olga Płaszewska – rozważania autora splatają się z jego osobistymi wspomnieniami<sup>246</sup>, i jak mówi dalej badaczka: „Kolekcja i sposób jej aranżacji, zgodny z charakterystyczną dla badacza [...] skłonnością do tropienia

<sup>246</sup> O. Płaszewska, *Sztuka i pamięć w «La casa della vita» Mario Praza*, [w:] *Mnemosyne, Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Avalon, Kraków, 2016, s. 390

analogii i eksponowania wzbudzanych w pamięci skojarzeń, sprawiły, że Praz okrzyknięto nie tylko mistrzem słowa, ale również sztuk przedstawiających [...] choć istotniejsze jednak wydaje się zwrócenie uwagi na okruchy informacji osobistych, które narrator starannie ukrywa wśród ekfraz i szczegółowych prezentacji dziejów poszczególnych przedmiotów. Jeśli bowiem uporządkowaną i rozmieszczoną w przestrzeni domu kolekcję uznać za materialny odpowiednik pamięci, narracja o niej okaże się czynną i niejako podwojoną *ars memoriae*, prowadzącą nie tylko do utrwalenia, lecz również do poznania tego, co wydaje się godne zachowania”<sup>247</sup>.

Obrazuje to wyraźnie fragment poświęcony woskowym miniaturom przedstawiającym angielskich oficjeli i członków rodzin królewskich umieszczonych na ścianach w *Saletta di passaggio*<sup>248</sup>. Te wspaniałe przykłady *jewelled wax*, opisywane przez Praz z niezwykłą starannością i zaangażowaniem, ukazują nie tylko jego zachwyt, ale też chęć utrwalenia w pamięci czytelnika istnienia sportretowanych postaci. Portret Marii Amalii, żony Karola III autorstwa Francesco Pieri, przedstawienie Rittmeistera Mutzlera z żoną autorstwa Hamelina, jak i pozostałe są impulsem do przywołania odległego wspomnienia z pobytu w Salzburgu, gdzie zakupiony został jeden z portretów. Pamięć historii biegnie do czasów nie tak odległych, ale jednak minionych, a łączy je świadomość przemijania i śmierci. Dzięki pamięci – najpierw wieków dawno minionych – potem lat późniejszych zostają zapisane i utrwalone na kartach powieści imiona i nazwiska przyjaciół, którzy odeszli.

Pamięć o dawnej przyjaźni zawiera się nie tylko w portretach, które przywodzą skojarzenia. Praz – podobnie jak Proust – dzięki jak pisze *sapore leopardiano*<sup>249</sup>, odczuwa w wierszach Emersona te same echa, które przynoszą wiszące na ścianach portrety.

Przywoływanie przez pisarza mnogości artystycznych przedmiotów, łączenie ich ze sobą fragmentami poezji czy wspomnień zakotwicza go w czasie i utrwała w pamięci czytającego.

Philippe Lejeune tak mówi o zachowaniu się myśli i zdarzeń w pamięci: „Systematyczne notowanie, nawet jeśli nie jest już później ponownie odczytywane, organizuje pamięć: tworzenie zapisu wymaga, bym dokonał selekcji tego, czego doświadczyłem, i żebym to skonstruował wokół określonych osi; żebym temu nadał pewną «narracyjną tożsamość», dzięki której moje życie będzie mogło zostać utrwalone. [...] Dziennik to zarazem archiwa i działanie, twarde dyski i żywa pamięć”<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, s. 391

<sup>248</sup> M. Praz, *La casa della vita*, op. cit., s. 168–169

<sup>249</sup> *Ibidem*, s. 170

<sup>250</sup> P. Lejeune, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”, *o dziennikach osobistych*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2010, s. 39



Odnotowywanie najdrobniejszych szczegółów i organizacja pamięci, również jego dzieła, następują u Prazza w sposób niezwykle przemyślany. *La casa della vita* ukazało się niemal w tym samym czasie co *Poetyka przestrzeni* Gastona Bachelarda. Olga Płaszczewska mówi o tym następująco: „w myśl psychoanalizy proponuje się interpretację wyobrażenia domu jako powiązanego z pamięcią czynnika determinującego życie wewnętrzne człowieka. Dom, który opisuje Prazz, nie jest bezpośrednio domem dzieciństwa, ale siedzibą kreowaną w myśl zasad estetycznych”<sup>251</sup>. Wskazuje tym samym, iż źródła Prazzowskiego rozumienia domu jako przestrzeni należałoby szukać w koncepcjach Waltera Patera.

Przedmiotem analiz i refleksji w *La casa della vita* jest przede wszystkim pasja kolekcjonerska. Ją właśnie „uzna [Prazz] za powód do kupienia sobie – na trzydzieste urodziny – lustro typu „psyche”<sup>252</sup>. Ono również będzie stanowiło częsty element refleksji nad upływającym czasem, a przeglądanie się w nim będzie miało na celu odkrywanie prawdy o sobie. Taka intencja przyświecała też samej autobiografii, która oprócz pragnienia zachowania siebie w pamięci powszechnej pozwala piszącemu nabrać do siebie odpowiedniego dystansu, co Lejeune podsumowuje słowami: „Papier to lustro. Kiedy już utrwaliło się siebie na papierze, można jednym spojrzeniem nabrać dystansu. i obraz nas samych, który się stąd wyłania, ma tę zaletę, że rozwija się w czasie: poprzez powtórzenia, a zarazem zmiany, ukazując sprzeczności, błędy, te wszystkie wybiegi, które pozwolą podważyć nasze niewzruszone przekonania. [...] Badanie siebie dotyczy nie tylko tego, co jest, lecz także tego, co będzie [...]”<sup>253</sup>.

*La casa della vita* jest dziełem złożonym, można je czytać na wiele sposobów: jako przykład autobiografii, przedstawienia pasji kolekcjonerskich czy historii wnętrzarstwa.

W kolejnym rozdziale chciałabym zwrócić uwagę na niezwykle kształt tej bardzo współczesnej powieści autobiograficznej, jak również na sam charakter kolekcji Prazza, a tym samym przyjrzeć się jego ostatniemu dziełu – muzeum w Palazzo Primoli.

---

<sup>251</sup> O. Płaszczewska, op. cit., s. 392

<sup>252</sup> *Ibidem*

<sup>253</sup> P. Lejeune, „*Drogi zeszyt...*”, „*drogi ekranie...*”, op. cit., s. 40-41

## La casa della vita – autobiografia kolekcjonera

Autobiografia Praza o znaczącym tytule *La casa della vita* była często porównywana do *Voyage autour de ma chambre* Xaviera de Maistre, do *Confessions* De Quincey'a czy – za sprawą kryjącej się w tytule aluzji – do *The Child in the House* Waltera Patera. Jeśli jednak przyjrzymy się bliżej, nie ma ona charakteru pamiętnika, eksponującego przede wszystkim wydarzenia z życia autora, ale raczej wspomnienia, które w tradycji badawczej – jak pisze Małgorzata Czermińska – kładzie nacisk na kompozycję otwartą, z tendencją do fragmentaryczności, gdzie „podmiot może się [...] odsuwać jeszcze dalej w głąb od pierwszego planu, organizując poszczególne partie tekstu wokół wybranych zdarzeń lub osób”<sup>254</sup>. Całość ma charakter retrospektywny, jednak w obrębie dzieła funkcjonują równocześnie dwie przestrzenie, co znacząco różni tę autobiografię od innych.

Pierwszą z nich jest przestrzeń pamięci, a szerzej – nawiązując do koncepcji Janet Verner Gunn omówionej w książce *Autobiografia. W stronę poetyki doświadczenia* – przestrzeń doświadczenia. Zakłada ona, iż wymiar literacki dzieła należałoby „ponownie określić w znacznie szerszym kontekście – pozwalającym postrzegać autobiografię jako działanie ludzkie, kulturowe, a nawet religijne”<sup>255</sup>. Obszar fizyczny, jaki obejmuje pamięć autora, jest jednak ściśle wyznaczony, a tworzą go wspaniałe wnętrza zamieszkiwanych przez niego pałaców: najpierw apartamentu przy Via Giulia, następnie Palazzo Primoli. Tym, co wyzwala wspomnienia, jest wyjątkowa kolekcja mebli, malarstwa, rzeźb, bibelotów oraz porcelany zbieranych już od lat młodszych.

Czas jest obok przestrzeni kolejnym elementem narracji, wprowadzającym „płaszczyznę metarefleksji, bo «teraz» oznacza chwilę pisania, ujawnia literackość, językowość, tekstowość autobiografii, która zaistniała przecież po to, by przedstawić osobę, ujawnić ją i jej służyć”<sup>256</sup>. Jest on więc przede wszystkim czasem historycznym zebranej kolekcji.

Praz wykorzystuje przy budowaniu struktur dzieła klasyczne metody zapamiętywania. Prowadzi narrację czy też orację (na co wskazuje wielokrotnie Arturo Cattaneo w swojej pracy poświęconej *La casa della vita*) wedle schematu zakładającego wizualizację budynku, który otwiera się na oglądającego-czytelnika: najpierw wejście, schody, korytarz, pokoje, ściany, okna, następnie meble i ozdoby, które widzimy w kolejnych *stanzach*. Cattaneo pisze: „[...] każdemu

<sup>254</sup> M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 14

<sup>255</sup> J.V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 152

<sup>256</sup> M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, op. cit., s. 15

*locus* odpowiada słowo, obraz, koncept. Najwyraźniejszy przykład koncepcji metod Kwintyliana<sup>257</sup>. W kolejnych wersach konstatuje: „autobiografia ukrywa się w gmachu rzymskiego pałacu”<sup>258</sup>. Można pokusić się o stwierdzenie, że pałac staje się drugim bohaterem powieści, gdyż i w nim i poprzez niego kształtuje się akt autobiograficzny.

Idea domu twórcy, będąca nie tylko światem wyobrażonym, werbalnym, ale w pełni realnym, architektonicznym, nie jest zjawiskiem nowym. Andrzej Pieńkos prześledził i zawarł w swojej książce: *Dom sztuki. Dzieje siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej* przemiany toposu „domu sztuki” czasów nowożytnych, wskazując jednak na dużo odleglejsze jego wzorce antyczne (w postaci domu artysty), zaznaczając wyraźnie problemy terminologiczne, jakie idą w parze z rozwojem tego zjawiska.

Autor wskazuje również, iż: „w epoce nowożytnej wydaje się jeszcze sensowne poszukiwanie ciągów rozwojowych siedziby artysty, jako że jednym z mechanizmów ten okres charakteryzujących jest analogiczna w większości przypadków tendencja do emancypacji zawodowo-społecznej twórcy. Przy tym trwałość wzorców antycznych nadaje również pewnym zachowaniom i ich wyrazowi materialnemu [...] podobieństwo”<sup>259</sup>.

Na obraz domu-kolekcji czy domu-sztuki *Casa della vita* Praza wpłynęły bez wątpienia z pozoru sprzeczne zjawiska: romantyczne postrzeganie domu jako sztucznego raj, wyizolowanego od otoczenia, poetyckiego – jak pisał Pieńkos – domu stającego się zapisem osobowości swojego twórcy-mieszkańca, jak i świata wykreowanego ściśle według dominujących w XIX wieku założeń estetycznych. Niewątpliwie na samą kreację mieszkania przy via Giulia oddziałała (o czym pisze obszernie Elżbieta Grabska) powieść *La Maison d'un artiste* Goncourta oraz całe dzieło Waltera Patera, „a w nim, [...] niedopowiedziana do końca wizja zwana *House Beautiful*”<sup>260</sup>. To właśnie czyni Praza pisarzem sumującym ideę „domu” w połowie XX w.<sup>261</sup>

Co przyświeca Prazowemu „domowi sztuki” pojmowanemu jako „dom estety”? W jakim miejscu sytuuje się zapis o tym niezwykłym „doświadczeniu” zwanym *Casa della vita* – „domem życia” i jaki jego obraz odnajdujemy w powieści?

W swoim artykule wygłoszonym podczas Konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie Elżbieta Grabska przedstawiła wnikliwą

<sup>257</sup> A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz...*, s. 91–92

<sup>258</sup> *Ibidem*, s. 93

<sup>259</sup> A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, WUW, Warszawa, 2005, s. 9

<sup>260</sup> E. Grabska, *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku*.

*Mitologia i rzeczywistość*, Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r., Wydawnictwo NERITON, Warszawa, 2002, s. 26

<sup>261</sup> *Ibidem*.

analizę komponentów składających się na pojęcie „domu twórcy”, które jak mówi sama: „pozwalają odczytać je jako samoocenę własnej osobowości i nierzadko samookreślenie estetycznego programu”, uznając Mario Prazę i jego powieść autobiograficzną za niemal modelowy ich przykład.

*Casa della vita* jest bez wątpienia formą estetycznego programu. Arturo Cattaneo pisze jednak, iż Praz nie zadowala się jedynie opisem umeblowania czy jego otoczenia, ale to, co stara się odnaleźć we wnętrzach to *Stimmung*, właściwa wrażliwość epoki, a sam styl empire egzemplifikuje według pisarza głębokie znaczenia etyczne czystości i odbudowy wewnętrznej<sup>262</sup>.

Autobiografia, będąca obrazem literackim, jest w swym kształcie tworem odrębnym, choć również ukształtowanym w celu ukazania gustów i preferencji estetycznych autora. Jest jednak przede wszystkim próbą opowiedzenia własnej historii poprzez otaczającą pisarza kolekcję. Świadczą o tym między innymi nieliczne, ale jednak obecne zwroty do czytelnika. Jako przykład może posłużyć wspomnienie pisarza poświęcone niewielkim terakotowym rzeźbom. Skojarzenia, jakie wywołują, przywodzą autorowi na myśl matkę, której ofiarował figurkę kobiecą, kupioną we Florencji, wykonaną w kręgu artystów Adriana Cecioniego<sup>263</sup>. Jej ubiór pozwala powrócić Prazowi do lat dzieciństwa, ukazując jego oczom matkę zapamiętaną podówczas. Wspomnienie potęgują stare zdjęcia autorstwa florenckiego fotografa amatora Mario Nunes Vais'a, które – jak mówi Praz – „są żywym obrazem mojego dzieciństwa”<sup>264</sup>. Pamięć pisarza biegnie teraz dwutorowo – równocześnie mamy przed oczyma wspomnienie kolekcjonera, który rzeczowo przedstawia damski ubiór ubiegłego stulecia oraz refleksję o sile miłości matczynej do ułomnego dziecka.

W opisie wczesnych lat młodzieńczych zachwyca lekkość, z jaką autor przeplata wspomnienia rodzinne, związane z domem ojczyzna, dziadkami czy pierwszymi miłościami – z zapamiętanym miastem, jego historią i zmianami, jakim uległo.

Przeobrażenia przestrzeni Florencji dokonują się w czasie. Podobnie dzieje się z Prazem, który na naszych oczach zmienia się z ambitnego, pochłoniętego nauką chłopca w miłośnika literatury i historii, który niespodziewanie odkrywa swoje prawdziwe pasje. Wraz z nowymi doświadczeniami – mówi Praz – „pierwszego ciała kobiecego [...] w tym właśnie domu zacząłem mieć pierwsze wyobrażenia co do wystroju wnętrz”<sup>265</sup>.

---

<sup>263</sup> Adriano Cecioni – włoski rzeźbiarz, malarz i krytyk sztuki, urodzony we Florencji, gdzie nauki pobierał w Akademii u rzeźbiarza Aristodemo Costoli.

<sup>264</sup> M. Praz, *La casa ...*, op. cit., s. 31

<sup>265</sup> *Ibidem*, s. 36

Budowa tekstu ma charakter szkatułkowy<sup>266</sup>. Płaszczewska wskazuje, iż chwyt *mise-en-abîme* jest często stosowany otwarcie i polega na wprowadzeniu do narracji nowego, odrębnego wątku, który bardzo często opatrzony jest odrębnym tytułem. Badaczka wskazuje, iż wypowiedź autora wielokrotnie zmienia się w zdystansowane opowiadanie, prowadzone w 3. osobie, jak ma miejsce we wspomnieniu *L'altare*.

Bywa też inaczej – jak w opowiadaniu *La biblioteca d'un condottiero* – w którym narracja pierwszoosobowa wprowadza nas w historię rodziny Marsciano, przodków matki Praza. Wspomnienie poprzedzone jest bezpośrednim zwrotem do czytelnika i pełni w tym przypadku rolę szczególną. Potęguje czujność czytającego, podkreślając wagę przytaczanych faktów. Autor kreśli historię rodowego herbu – jedynej odziedziczonej pamiętki po przodkach i swojej ukochanej matce<sup>267</sup>. Znak rodowy staje się impulsem, który budzi wspomnienie i stanowi jednocześnie epicentrum opowiadanej historii. Do głosu dochodzą kolejne relacje, które tworzą „historię w historii”, co uznać można za „charakterystyczną cechę toku narracji imitującej proces przypominania przeszłości”<sup>268</sup>.

Czytając ten wielowątkowy fragment inkrustowany cytatami łacińskimi o nie do końca jednorodnej stylistyce, w którym zarysowuje się drzewo genealogiczne rodziny autora, odnosimy wrażenie, iż mamy do czynienia z literaturą sylwiczną, co podkreśla również zmieniający się nastrój wspomnień. W całej powieści dominuje poczucie nostalgii za przeszłością, wyraźnie widoczne we fragmentach poświęconych rodzinie, czy dawnym miłościom.

Nie brak jednak Prazowi poczucia humoru czy autoironii. W kolejnym opowiadaniu, opatrzonym tytułem *Avventure di sette ore*, obserwujemy nie tylko lekkość narracji, ale i pogodniejszy ton samych wspomnień. Autor doskonale równoważy ich rangę, a także budzące się w nim nastroje. Ten element budowy powieści świadczy o przemyślanej konstrukcji, choć wydawać by się mogło, iż wspomnienia Praza będą swobodnie, wywoływane przypadkowym impulsem. Nie jest to jednak prawda. Każde z nich jest na swoim miejscu, a nowe historie – zwłaszcza dotyczące kolekcji czy czasów dawnych – poprzedzone były wnikliwymi studiami przedmiotu.

---

<sup>266</sup> Na fakt ten zwraca uwagę O. Płaszczewska w cytowanym artykule *Sztuka i pamięć w La casa della vita*, op. cit., (s. 395) oraz A. Cattaneo w licznych fragmentach monografii *Il trionfo della memoria...*, op. cit.

<sup>267</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 37, „Quanto allo stemma, è l'unica cosa ereditata che ci sia in casa mia, insieme a una storia della famiglia di mia madre da cui ho tratto i particolari di quello che ora leggerete”.

<sup>268</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć...*, op. cit., s. 395

Praz pisząc o swoim życiu często czyni to przez pryzmat posiadanej kolekcji. To ona konstytuuje plan narracyjny powieści. Niektóre osobiste wspomnienia wplatające się w główną opowieść bywają ubarwiającymi dygresjami, jak ma to miejsce w *L'ingresso*.

Ten znaczący rozdział – wprowadzający nas w historię autora czyli do jego domu – przedstawia (choć nie na samym początku opowiadania) znajdującą się w wejściu statwę klęczącego Amora. Jego opisowi towarzyszy wspomnienie dawnej gospodyni domowej, o niespotykanym imieniu Dirce, którą przyłapano na całowaniu marmurowej rzeźby. Owa dygresja nadaje temu szczegółowemu, wręcz „katalogowemu” opisowi, pełnię życia i namacalności.

Kolekcja Mario Praza, choć nie ma w niej wybitnych i drogocennych dzieł, stanowi w swojej pełni „niepowtarzalną rekonstrukcję mieszczańskiego mieszkania z przełomu XVIII i XIX wieku”<sup>269</sup>. Udała się ona między innymi dzięki akwarelom z epoki, które pomogły odtworzyć pisarzowi całe wnętrza wraz z umeblowaniem i wszelkimi bibelotami. Obecność obrazów z epoki na ścianach pokoi stanowi nie tylko ich ozdobę, ale również potwierdzenie pieczołowitości, z jaką kolekcjoner oddał charakter i nastrój wnętrza. Płaszczewska pisze, iż „dbałość o wiarygodność tej przestrzeni posuwa się nawet do obsesyjnej troski o to, by posiadane w kolekcji stare zegary były stale na chodzie. Nie tylko pobrzmiewają tutaj tony autokreacyjne, ale również odzywa się potrzeba odczuwania, że czas – wbrew wszelkim pozorom, niezależnie od historycznej stylizacji – upływa”<sup>270</sup>.

Rolę zbliżoną do tykających zegarów mają zgromadzone w kolekcji Praza lustra. Uwieczniają chwilę niczym fotografia, ale są też świadectwem nieustannego upływu czasu. Niezwykle malowniczym przykładem jest odbijająca się w górnych lustrach *bonheur-du-jour* duża, połączana kompotierka w stylu Restauracji podtrzymywana przez niewielkie sfinksy. Odbicie daje pisarzowi złudne wrażenie spoglądania na widziane przedmioty niczym przez portyk świątyni. Drugie lustro znajdujące się w części dolnej *bonheur-du-jour* odbija *tripode viennese* ze złoczonego brązu. Ten nieistniejący obraz, będący tylko odbiciem rzeczy, jest niczym fotografia, która kieruje jego myśl w stronę niegdyś wykonanego zdjęcia, przedstawiającego ukochaną córkę siedzącą na ziemi w październikowym słońcu, tak jasną i efemeryczną niczym anioł z wiersza Tassa<sup>271</sup>.

Literackie skojarzenia w powieści są równie silne jak w szkicach czy esejach, choć nie pełnią tu jedynie funkcji odwołania, ale raczej pojawiając się stopniowo intensyfikują

<sup>269</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć...*, op. cit., s. 395

<sup>270</sup> *Ibidem*

<sup>271</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 398–399

wspomnienia. Nierzadko też stanowią puentę myśli, będącą równocześnie nie tylko erudycyjnym popisem, ale też narzędziem stylistycznym (za przykład może posłużyć przytoczony przez Prazę cytat z Keatsa, podsumowujący opowieść o jego życiu, który równocześnie otwiera kolejną jego historię<sup>272</sup>).

Praz opisuje przedmioty, stosując metodę gradacji. W ten właśnie sposób przedstawia kolejne lustra. Rozpoczyna od tych, które oddają rzeczywistość, ale łączą się ze wspomnieniami, następnie idzie krok dalej – opisując lustro „najbardziej tajemnicze” (*specchio più misterioso*) i docierając wreszcie do tego „magicznego” (*specchio magico*). Tajemnicze lustro umieszczone jest nieopodal okna, obok którego znajduje się wspaniałe półokrągłe biurko z jasnego mahoniu. Jego górne i dolne krawędzie ozdobione są mosiężnymi nićmi, a blat jest w kolorze marokańskiej zieleni. Całość posiada złożone aplikacje: całujące się gołębice, delikatne fryzy i kwiaty. Mebel zachwyca wdziękiem, który według Prazę cechuje kobiece meble w stylu empire, znajdujące się w buduarach. Charakterystyka tych wszystkich detali prowadzi myśl autora w świat spraw kobiecych, skonwencjonalizowanych rażącymi motylkami i kwiatami, ale jednak innych, nie do odgadnięcia. W tym wszystkim lustro stanowi metaforę odbijającego się w nim świata kobiecego, niedostępnego żadnemu mężczyźnie.

W krótkich częstokroć sądach na temat kobiet odkrywamy nie tylko historię miłości i doświadczeń autora, ale poprzez opisy kobiecych strojów, bibelotów czy elementów damskich pokoi Praz z wielką skrupulatnością pokazuje równocześnie przemiany stylu i obyczajów. Można powiedzieć, iż liczne anegdoty z życia różnych warstw społecznych mieszkańców Zachodniej Europy są nie tylko ciekawym elementem biografii, ale przede wszystkim drogocennym świadectwem życia codziennego tamtych czasów.

Olga Płaszczewska w artykule *Sztuka i pamięć w La casa della vita*, mówiąc o funkcjonowaniu pamięci autora, która buduje przed nami obraz jego życia w tamtym czasie, zwraca również uwagę, iż w autobiografii pojawiają się wspomnienia związane z „egzystencją przedmiotów”<sup>273</sup>. Praz opisując jakiś element swojej kolekcji dokładnie przytacza okoliczności, w jakich doszło do nabycia przedmiotu, a także uwzględnia jego indywidualną historię, przedstawiając często charakterystykę warsztatu twórcy, albo – jak pisze Płaszczewska – „w przypadku obrazów – dzieje portretowanych”<sup>274</sup>.

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, s. 400, „Keats diceva alle figure rappresentate intorno all’urna greca: «Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave, Thy song, nor ever can those trees be bare.» Forse per me la vita, ancora con le parole del Keats, era una *cold Pastoral*, una gelida ecoga che non mi stancavo mai di sentire ripetersi, un *carillon* in una scatola Impero.”

<sup>273</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć...*, op. cit., s. 394

<sup>274</sup> *Ibidem*

Agostino Lombardo we wspomnieniu upamiętniającym pisarza mówi, iż każda przedstawiona przez niego w kilku zdaniach rzecz, każdy element rzeczywistości, ukazany jest z pieczołowitą dokładnością, rygiorem, ale i miłością<sup>275</sup>. Dom wypełniony przedmiotami stanowi dla pisarza enklawę, a one same stają się towarzyszami życia. Lata przykrych doświadczeń międzyludzkich sprawiły, iż Praz większą miłością i zainteresowaniem darzył rzeczy niż otaczających go ludzi, „dlatego – jak mówił – być może całą swoją duszę zaangażowałem w kult rzeczy”<sup>276</sup>. Działo się tak najpewniej dlatego, że autor *La casa della vita*, jak sam przyznaje, posiadał niezwykłą pamięć do szczegółów, ale nie tak jak inni ludzie zwykli ją mieć do osób czy twarzy – on miał ją do przedmiotów („[...] podczas gdy ja byłem zdolny zapamiętać z niezwykłą precyzją wygląd i położenie dzieła sztuki, obrazu, mebla i rzeczy nawet mniej istotnych. Bardziej niż ludzie, zapadają mi w pamięć rzeczy. One nie mają duszy – albo raczej posiadają taką, jaką sami im przydajemy; mogą nas również zawieść, ale zdarza się to dużo rzadziej [...]; ludzie zawodzą nas zbyt często”<sup>277</sup>).

W dalszym fragmencie opowiadania *Gita a Sperlonga*, stanowiącego element rozdziału *Il boudoir*, dominuje nastrój smutku i tęsknoty. Dygresja tym razem rozpoczyna się puentą, mówiącą, iż nic tak nie jest w stanie zaślepić człowieka jak miłość, następnie autor opowiada o spotkaniu niezwyklej dziewczyny imieniem Diamante. Przedstawienie tej znajomości kończy oderwany od całości opis mebla, który staje się jednocześnie początkiem kolejnej dygresji. Wydaje się pełnić oprócz funkcji łączącej wtrącenia, również element przywracający spokój narracji i samemu autorowi, przywołujący myśl Praza z daleka już na właściwe, pozbawione melancholii tory.

Olga Płaszczewska podsumowuje: „Gaśnięcie przyjaźni, słabnięcie relacji interpersonalnych Praza uznaje za zjawisko naturalne. Jego mechanizm opisuje, wspominając swoje kontakty z Eugenio Montalem”<sup>278</sup>. Jedyni ludzie, z którymi kontakt pisarza nie słabnie, to bohaterowie literatury oraz postaci historyczne. One towarzyszą Prazowi nieustająco; to w relacjach z nimi poznajemy pisarza nie tylko jako bohatera tekstu, ale również autobiografa.

<sup>275</sup> A. Lombardo, *Ricordo di Mario Praz* [w:] *Mario Praz vent'anni dopo...*, op. cit., s. 25, „L'accuratezza, il rigore, (e l'amore) che si possono rilevare in queste poche righe, caratterizzano in realtà tutte le descrizioni che Praz fa delle sue Cose, delle sue „spoglie” come le chiamerebbe lo Henry James di *The Spoils of Poynton*”.[...]

<sup>276</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 128, Io sono purtroppo di quei temperamenti pigri nelle relazioni umane, troppo contenti di *take for granted*, di considerare fissato una volta per sempre quel che vuol essere per altri la conquista di ogni giorno, il difficile equilibrio di forze vive, in moto continuo. Per questo, forse io ho messo tanto della mia anima nel culto di cose che ai più appaiono prive di vita, come i mobili, ho peccato «venerando immagini scolpite».

<sup>277</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 379, „[...] son capace di ricordarmi con molta precisione l'aspetto e l'ubicazione di oggetti d'arte, di quadri e mobili e cose anche meno importanti. Più degli uomini mi rimangono impresse nella memoria le cose. Le cose non hanno anima, o meglio hanno l'anima di cui noi le investiamo, e possono poi anche deluderci, un giorno che la banda cade dai occhi; ma gli uomini ci deludono troppo spesso”[...].



o jego zamiłowaniu do literatury świadczą nie tylko występujące w autobiografii częste cytaty z poezji i prozy czy tematy związane z pisarzami i ich życiem. Świadectwem tego zamiłowania jest pokaźna biblioteka znajdująca się w domu autora, a zgromadzone w niej woluminy stanowią odrębną, równie interesującą kolekcję.

Okazała biblioteka mieści się w *Il salone*, do którego prowadzą wspaniałe drzwi otoczone ramą z drzewa orzechowego, bogatego w złożone zdobienia. Po obu bokach znajdują się sztukaterie, uosabiające dwie sztuki: architekturę i poezję. To one otwierają drzwi do „świętego miejsca sztuki [...] do pokoju, w którym pracuję”<sup>278</sup>. To miejsce z racji swej rangi przedstawione jest przez autora z niezwykłą skrupulatnością, przywołana jest również jego historia. Jest ono bowiem szczególne dla pisarza – za sprawą gry światła pełne niezwykłego nastroju.

Praz mówi o nim: „jesienią i zimą salon owinięty jest ponurym półcieniem, nie jest wolny od posępnego, melancholijnego rozmarzenia. Ale w poranki letnią porą, kiedy słońce przenika od okna wychodzącego na podwórze [...] salon budzi się niczym Królowa Śnieżka, otwiera oczy i spowija patrzącego harmonią swoich kolorów”<sup>279</sup>. Jeśli promienie słońca wpadają od strony Piazza Ricci wtedy nieustannie zmieniającemu się nastrojowi salonu – mówiąc słowami pisarza – towarzyszy „naturalna gra światła, która nadaje sali inny charakter, wieloraki *Stimmung*”<sup>280</sup>. W centrum uwagi znajduje się wtedy wspaniały marmurowy kominek oraz lustro odbijające jasne okna. Przestrzeń zyskuje intymność, akcentując obecność wnęki z białą biblioteką, a gość przebywający w pomieszczeniu wręcz instynktownie za sprawą nastroju czuje zapach kwiatów. W tym obszernym opisie salonu Praz stosuje szereg środków stylistycznych dla oddania niezwykłości przedstawianej przestrzeni. Bogactwo porównań i metafor nadaje temu fragmentowi poetycki charakter podkreślając, iż liryczność również stanowi ważny element powieści.

W całości wnętrza dominują trzy kolory: żółty, czerwony i zielony. Praz opisuje kolejno elementy wystroju, ich kolorystykę oraz historię, dochodząc w podsumowaniu do białej, rzeźbionej, bogatej w złocenia biblioteki, którą zlecił wykonać w 1934 r. Nie przypuszczał jeszcze wtedy, iż trzy lata później uda mu się zakupić wspaniałą bibliotekę w stylu Restauracji. I mimo iż różnią się od siebie charakterem, to literatura, jaką skupiają, jest dość jednorodna. Na straży zbiorów stoi XVIII-wieczne polichromowane popiersie św. Franciszka z Sales, patrona

<sup>278</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 297

<sup>279</sup> *Ibidem*, s. 299, „[...] il salone è avvolto in una penombra che nelle giornate fosche d'autunno e d'inverno non è essente da un uggioso languore melanconico. Ma nelle mattine della buona stagione, quando il sole penetra dalla finestrina sul cortile, e nei pomeriggi, [...] il salone si sveglia come la Bella Addormentata nel Bosco, apre gli occhi, cioè avvolge il riguardante con l'accordo dei suoi colori”.

<sup>280</sup> *Ibidem*, „[...] il gioco della luce naturale [...] dà alla sala un diverso carattere, la anima con una *Stimmung* diversa”[...],

pisarzy. Był to jeden z pierwszych antyków<sup>281</sup> zakupionych przez Praza, a jego nabycie spowodowane było bardziej fascynacją rzeźbą przedstawiającą sławnych mężczyzn niż świadomością, czemu patronuje sam święty. Wspomnienie tego zakupu i autorefleksja ukazują czytelnikowi pisarza w nowym świetle. Ukazanie własnych niedostatków, niepewności czy niewiedzy ma na celu zmniejszenie dystansu między czytelnikiem a autorem, umocnienie ich więzi, a tym samym identyfikacji. Mimo iż zdajemy sobie sprawę z ogromu wiedzy, jaką posiadał pisarz, on i jego dzieło stają się nam bliższe.

Biblioteka jest punktem centralnym salonu, tu znajduje się również *scrivania* (biurko) pisarza. Ilekroć Praz kieruje swą myśl na obraz, rzeźbę czy inny element wystroju, których historię ma chęć przedstawić, to biblioteka stanowi punkt odniesienia. Jest rodzajem świątyni, którą dostrzegamy po zapadnięciu zmroku, kiedy cienie igrają we wnętrzu<sup>282</sup>. Powtarzające się słowa „la biblioteca bianca e oro” stanowią rodzaj klamry poszczególnych wspomnień w opowiadaniu i jednocześnie podkreślają ich znaczenie.

*Il salone* przypomina Huysmansowski gabinet, który przypisuje bibliotece szczególne znaczenie: zbliża ją do tradycji mitologizującej miejsce pracy artysty. Praz kreując ten najważniejszy fragment autobiografii odwołuje się do toposu książki.

Elżbieta Grabska stwierdza, iż pisarz „w konsekwencji wprowadza do *residuum* wyobraźni historycznej, na obszar *sui generis* symbolu-archetypu scalającego sacrum i profanum. Bez tego mitu księgi [...] dom twórcy nie mógłby powstać”<sup>283</sup>.

Potwierdzenie tej tezy odnajdujemy ponownie w autobiograficznej refleksji o kondycji estetycznej człowieka, który z pełną świadomością stroni od życia ogarniętego wojną. We wspomnieniach pojawia się postać Thomasa Frognalla Dibdina, którego *Bibliomania* stanowi dla autora wzór. Niższe półki biblioteki Praza zajmuje literatura poświęcona architekturze i wnętrzarstwu okresu neoklasycyzmu, wyższe – po lewej skupiają poetów włoskich XVI i XVII stulecia, z cennymi angielskimi ligaturami, środek zajmują książki dotyczące emblematów. Prawa strona biblioteki obfituje w sporą ilość osiemnastowiecznych wydań klasyków literatury francuskiej i angielskiej<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, s. 302, „[...] un busto policromo di San Francesco di Sales, patrono degli scrittori: questo busto settecentesco fu uno dei miei primi acquisti d'antichità, a esser precisi lo comperai nel 1924 per trenta lire, che sarebbe press'a poco come dire tremila lire oggi, e lo comprai non tanto per devozione a quel santo (non sono neanche sicuro se riuscissi a identificarlo lì per lì), quanto perché ho una speciale predilezione pei piccoli busti di uomini celebri, predilezione di poco meno accentuata che quella per le cere”.

<sup>282</sup> *Ibidem*, s. 311

<sup>283</sup> E. Grabska, *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności...*, op. cit., s. 26

<sup>284</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 364

Wspomnienie o Dibdinie na kartach autobiografii Prazza ma według Elżbiety Grabskiej jeszcze rozleglejszą konotację. Badaczka wskazuje, iż ten interesujący, aczkolwiek niedoceniany komentator kultury jako pierwszy sportretował wspaniałe domy angielskie, „portretując jednocześnie [...] osobowość domu i jego właściciela”<sup>285</sup>. To zbliża Dibdina jeszcze bardziej do włoskiego pisarza.

Grabska pisze dalej, iż wierne przedstawianie domu jako zjawiska architektonicznego i „klasowego” zarazem było silnie naznaczone narastającym instynktem historycznym, objawiającym się nierzadko w wypowiedzi literackiej inspirowanej przez dane miejsce. Na kategorię domu można spojrzeć z perspektywy kulturowego doświadczenia, „w którym pisarz, niejako z zewnątrz, uzasadniał racje historyczno-estetyczne owego „miejsca” i nie wahał się definiując jego grunt społeczny, istotne jego cechy personalizować”<sup>286</sup>.

Ostatnim opowiadaniem umieszczonym w rozdziale *Il salone* jest historia repliki portretu Ugo Foscolo, który znajduje się tuż obok okazałego, wspomnianego już wejścia. Magia drzwi – jak mówi Cattaneo – choć nie jest powszechna w tradycji włoskiej (wyjątek stanowić może Carpaccio m.in. w *Śnie św. Urszuli*), a raczej nordyckiej, popycha pisarza do przedstawiania elementów wnętrza niczym na obrazach i miniaturach: „tak jakby otwierały się sekretne drzwi do miejsca, w którym żyję”<sup>287</sup>. Włoski badacz zwraca uwagę, iż „Praz używa obrazów i mebli niczym starożytnych manuskryptów, które służą mu do opowiedzenia historii. Dziewiętnastowieczni powieściopisarze poszukiwali manuskryptów w pniach drzew, Prazowi wystarczy samo drzewo, kredens, mebel jako przedmiot opisu”<sup>288</sup>.

*Un ritratto di Ugo Foscolo* przedstawia nie tylko historię posiadanej przez Prazza kopii właściwego portretu autorstwa Fabre, ale także historię oryginału. Szczegółowy opis obu dzieł zwracający uwagę na różnice przedstawień daje wrażenie niezwyklego podobieństwa łączącego obrazy. Oba, co Praz podkreśla z dużym naciskiem, cechuje ten sam poziom artystyczny, i to najpewniej skłoniło go do opowiedzenia o tym czytelnikowi.

Praz mówi, iż żaden tani kopista nie ustrzeże się małościowości, tak jak wielki malarz nie jest w stanie nie oddać własnej osobowości. W obu przypadkach, zawsze mamy do czynienia z czymś innym niż oryginał. Pisarz wielokrotnie na kartach swojej autobiografii będzie zwracał

---

<sup>285</sup> E. Grabska, *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności...*, op. cit., s. 29

<sup>286</sup> *Ibidem*, s. 29

<sup>287</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 323, „E come se aprissi una porta segreta nella camera dove vivo, e m’inoltrassi per l’ala d’un palazzo abbandonato, quasi in una mia seconda casa dagli ombrosi lacunari che non echeggiano più di voci umane”.

<sup>288</sup> A. Cattaneo, *Il tionfo della memoria...*, op. cit., s. 88, „Praz usa i quadri e i mobili come antichi manoscritti da cui ricavare una storia. Se i romanzieri dell’Ottocento andavano a cercarsi i manoscritti nei bauli, a Praz basta il baule, il cassettoni, un mobile, come materia di scrittura”.

uwagę na ten aspekt ukazywanych dzieł (nie tylko malarskich). Kopie czy repliki mogą być wspaniałymi przykładami rzemiosła i jednocześnie nadzwyczajnie oddawać charakter i styl epoki, do której należą. Dzięki temu *Il salone* pisarza nie jest zwykłym muzeum, ale jak sam mówi: „jest żywym muzeum, a nie zbiorem martwych przedmiotów”<sup>289</sup>.

Zamiłowanie pisarza do malarstwa widać w całym jego domu. We fragmencie *Pitture d'interni* znajdujemy nie tylko wymienione przykłady, ale też odczytujemy pewne założenia, którymi kierował się właściciel kolekcji. *Pitture...* otwiera obszerny cytat z fragmentu listu George'a Mereditha<sup>290</sup> do przyjaciela Augustusa Jessopa<sup>291</sup>; list ten w kilku zdaniach wyraża sąd na temat realizmu i idealizmu, między którymi – zdaniem piszącego – nie ma naturalnego konfliktu, jedno bowiem uzupełnia drugie. Realizm stanowi dobrą bazę kompozycji, która wymaga studiów, obserwacji, artystycznego daru oraz pokory. Idealizm, cechujący wielkich pisarzy, wymaga jednak czegoś więcej. Meredith pisze, iż wielka koncepcja może przybrać wymiar cielesny tylko wtedy, jeśli towarzyszy jej odpowiednia atmosfera, a wewnętrzny zmysł czerpie ze źródeł rzeczywistości. Mario Praz podziela ten pogląd, także w stosunku do malarstwa<sup>292</sup>. Przykład stanowią artyści holenderscy, których kolekcjoner ceni wysoko<sup>293</sup>. Oddają oni rzeczywistość (pejzaże, kwiaty, wnętrza) oraz atmosferę chwili. Nie jest to jednak atmosfera uniwersalna, obecna na płótnach wybitnych malarzy, ale *Stimmung* przybliżający konkretne przedmioty epoki oraz aurę, którą ludzie im przydają. Wniosek ten wysnuwa Praz wielokrotnie – prawda o epoce i jej smaku kryje się nie w dziełach wielkich mistrzów, a w pracach dalekich od geniuszu malarzy, którzy są w stanie uchwycić moment, oddać charakter epoki z jej detalami, modą i nastrojem.

Kolekcjoner mówi: „Vermeer podnosi do poziomu uniwersalnego to, co dla Pietera de Hoocha jest często tylko przytłumioną poezją o obecności rzeczy”<sup>294</sup>. Okres neoklasycystyczny rodzi wielu dobrych malarzy realistów, którzy tak jak Ingres, byli skutecznymi portrecistami, jednak tworząc duże kompozycje ponosili fiasko jak w przypadku *Apoteozy Homera*, którą Praz ocenia jako nieudaną. Pisarz wyraźnie zwraca uwagę, iż ceni on przede wszystkim portrety, pejzaże oraz *conversation pieces*, którym poświęcił odrębne dzieło<sup>295</sup>.

---

<sup>289</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 371, „[...] è però un museo vivo, non un assembramento esanime di oggetti”.

<sup>290</sup> George Meredith (1828–1909) – angielski powieściopisarz i poeta.

<sup>291</sup> Augustus Jessop (1823–1914) – najpierw dyrektor Grammar School w Helston, następnie w King Edward VI School w Norfolk.

<sup>292</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 317–318

<sup>293</sup> *Ibidem*, s. 318, „[...] i piccoli pittori olandesi hanno una loro validità assoluta”.

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 318, „Vermeer porterà a un livello universale quello che in Pieter de Hooch è spesso solo una sommessa poesia della presenza delle cose”.

<sup>295</sup> M. Praz, *Conversation Pieces – a Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Methuen & Co Ltd, Londyn-Mediolan, 1971

Ściany jego salonu i innych pomieszczeń zdobią portrety znanych mieszkańców Florencji: Adele de Rochefoucauld Borghese, Marii Luisy, żony Henriego de Rochechouart Mortemart, księcia Scipione Salviati i innych osób, którym pisarz poświęca dużo uwagi. Historie portretów i wydarzeń, które przedstawia, mimo dzielących ich odległych lat wciąż pełne są „sapore dell’ora e dell’evento” (smaku chwili i wydarzenia)<sup>296</sup>.

Niekiedy wspomnienie zachowuje się dzięki malarskiemu przedstawieniu. Odległa rzeczywistość pozostaje w pamięci za sprawą utrwalonego na płótnie obrazu miejsca, jak w przypadku domu hrabiny Murat, który zniszczył pożar w 1837 roku. Odświeżone pokoje noszą już znamiona innego stylu. Płótno jest w tym przypadku rezerwuarem pamięci. Śladem przeszłości rozumianym na sposób Waltera Benjamina – jako przejaw bliskości<sup>297</sup>. Kolekcjoner poszukuje i odkrywa ślady, aby je zachować i odzyskać choć częściowo to, co minione. Dla Praz, podobnie jak dla Benjamina, kolekcja to również zbiór „tego, co poprzez rzeczy przemawia i dzięki czemu kolekcjoner zyskuje dostęp do świata”<sup>298</sup>. Pomaga mu w tym jego melancholijne usposobienie, które wyznacza i kształtuje sposób oglądu świata, a tym samym dzieła sztuki.

Beata Frydryczak w książce *Świat jako kolekcja* poświęca sporo miejsca zagadnieniu melancholii towarzyszącej kolekcjonerowi. Wywodzi jej korzenie – podobnie jak Ficino – z tradycji platońsko-arystotelesowskiej, w której melancholię łączono z artystycznym geniuszem. Jak pisze badaczka: „Podkreślenie roli melancholii w poznaniu świata, uznanie pierwiastka geniusza w melancholiku, spowodowało również «uwznioślenie» planety Saturn”<sup>299</sup>. Ponowne jej „odkrycie” w epoce renesansu pozwoliło połączyć tę planetę z dogłębną kontemplacją przeciwstawioną praktycznej działalności. Frydryczak pisze: „Melancholia żywi się świadomością upływającego czasu, czasu utraconego, którego nie można powtórzyć, przywołać w uprzedniej postaci, tak jak renesans nie mógł powtórzyć antyku – mógł się jedynie do niego odwołać lub rekonstruować go z «odzyskanych» fragmentów. Poczucie przemijającego czasu, przeistaczające się w poczucie utraty i wyrażające się we wspomnieniu, stanowi przedmiot głębokiej zadumy”<sup>300</sup>.

To nostalgiczne spojrzenie w przeszłość widoczne jest w opisie kolekcji w pałacu przy Via Giulia. Wnętrza domów są interesujące dla Praz tylko wtedy, gdy są odbiciem duszy.

---

<sup>296</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 318

<sup>297</sup> B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002, s. 165

<sup>298</sup> *Ibidem*, s. 160

<sup>299</sup> *Ibidem*, s. 162

<sup>300</sup> *Ibidem*

Zgromadzone tam przedmioty kierują myśl dalej, ku przeszłości, „próbując uchwycić [je] w świetle ożywionego czasu przeszłego, wniknąć w [ich] dzieje, związki i relacje, wszystko to co [je] współtworzyło i kształtowało, aż w końcu pozostawiło na [nich] swoje ślady. To myślenie fragmentami, przebłyskami tego, co osadza się na dnie pamięci”<sup>301</sup>. Dla Praz myślenie o przestrzeni jest analogiczne do myślenia o człowieku, Na wzór idei Platona można powiedzieć: rzecz ma swoje odbicie w świecie idei, człowiek w otaczającej go przestrzeni.

W 1969 roku Mario Praz opuścił zamieszkiwany od 1934 roku apartament przy Via Giulia i przeprowadził się do Palazzo Primoli znajdującego się na Piazza del Ponte Umberto i wybudowanego w XIV wieku. Ta wspaniała, ogromna rezydencja była niegdyś własnością hrabiego Giuseppe Primoli, kolekcjonera, pasjonata sztuki i nauki, pioniera fotografii, który swój zbiór dzieł malarskich, biżuterii, mebli i pamiątek po rodzinie Bonaparte, której sam był potomkiem, zgromadził w pałacu przy Via Zanardelli. Część kolekcji hrabiego trafiła do zbiorów Museo Napoleonico, część do Fundazione Primoli założonej w 1928 roku i mającej na celu promować związki kultury literackiej Włoch i Francji. Praz objął w niej funkcję dyrektora w 1958 roku, a niedługo potem wraz ze swoimi zbiorami przeniósł się do pałacu. W rozdziale *Palazzi Ricci* pisze: „Dla mnie, miłośnika stylu empire, ten dom jest bardziej przyjazny niż pałac przy Via Giulia, i nie tylko dlatego, że jest związany z rodziną Bonaparte, ale ze względu na Montaigne’a – księcia eseistów. Kiedy Montaigne przybył do Rzymu pod koniec 1580 roku, zatrzymał się dwa kroki stąd, w zajeździe „Pod Osłem”, podówczas modnym w tej dzielnicy hotelu [...]”<sup>302</sup>. Nie tylko zresztą świadomość bytności fizycznej wielkich pisarzy takich jak Montaigne, D’Annunzio, Duse, Serao, Maupassant czy James Joyce, ale przede wszystkim bliskość duchowa z twórcami spowodowała, iż pisarz odnalazł w pałacu należytą atmosferę dla swojej kolekcji.

Obecnie usytuowana jest ona tak jak za życia pisarza, na trzecim piętrze pałacu, w *Museo Mario Praz*. W wejściu znajdują się obrazy współczesnych pisarzowi, zaprzyjaźnionych artystów, m.in. Fabrizia Clericiego<sup>303</sup>, Stanislao Lepriego<sup>304</sup> czy Colette Rosselli<sup>305</sup>.

---

<sup>301</sup> *Ibidem* s. 163

<sup>302</sup> M. Praz, *La casa...*, op. cit., s. 415–416, „Per me, culture dello stile Impero, la casa è più congeniale dell’antico palazzo di Via Giulia, e non solo per l’associazione coi Bonaparte, ma anche per via di Montaigne, principe dei saggisti. Quando venne a Roma verso la fine 1580, Montaigne alloggiò a due passi da qui, alla locanda dell’Orso, l’albergo allora di moda in questo quartiere che, prima di Piazza di Spagna, fu il centro turistico”.[...]

<sup>303</sup> Fabrizio Clerici (1913–1993) – włoski malarz i scenograf

<sup>304</sup> Stanislao Lepri (1905–1980) – włoski malarz, surrealista, były włoski konsul w Księstwie Monako, przyjaciel Konstantego Jeleńskiego

<sup>305</sup> Colette Rosselli (właściwie Colette Cacciapuoti, pseud. Donna Letizia, 1911–1996) – włoska pisarka, ilustratorka i malarka. Znana jest przede wszystkim za sprawą rubryki *bon ton*, którą prowadziła na łamach czasopism *Grazia* i *Gente*

Galeria utrzymana jest w stylu empire, w kolorach białym i złotym wraz z biblioteką, dwoma fotelami oraz kanapami. Sufit zdobią kasetony. Całość urządzona jest na wzór znajdującego się na ścianie przedstawienia Vincenzo Abbatiego<sup>306</sup>, *Maria Isabela di Napoli nel suo appartamento nel Casino della Regina a Capodimonte*, datowanego na 1836 rok, który jak w grze luster, odbija salon urządzonej w tym samym stylu wraz z wyposażeniem. Zgodnie z tym, co odnajdujemy na kartach *La casa della vita*.

Pokój zdobią kobiece popiersia, z których na szczególną uwagę zasługują: popiersie markizy d'Elci z charakterystycznym upięciem włosów *en giraffe* czy przedstawienie młodej Madame de l'Horme autorstwa francuskiego rzeźbiarza Josepha Chinarda<sup>307</sup>. Za rzeźbą *Amora na łowach*, dłuta Adama Tadoliniego<sup>308</sup>, ucznia Canovy, znajdują się dwa obrazy: *Caffàlei Servi a Milano* z 1835 roku autorstwa Giuseppe Bernardino Bisona<sup>309</sup> oraz dzieło angielskiego pejzażysty Johna Newbotta<sup>310</sup> ukazujące rzymską Villa Celimontana. Po przeciwnej stronie widzimy drugi wspaniały pejzaż, również angielskiego malarza Jacoba Philippa Hackerta, ukazujący Campi Flegrei nieopodal Neapolu.

W pracowni pisarza w pobliżu biurka znajduje się obraz przedstawiający salon w Palazzo Ricci, gdzie pisarz zamieszkiwał uprzednio. Namalowany w 1965 roku przez Sergio De Francisco jest wiernym odbiciem obecnego salonu.

Sypialnia zachwyca ogromnym łóżem, wykonanym na zamówienie dla Józefa Bonapartego w 1806 roku w warsztacie znanej francuskiej rodziny ebenistów (Jacob). Uwagę zwiedzającego przykuwają również detale, które kolekcjoner zebrał zgodnie z gustami epoki, korzystając ze wskazówek zawartych w *Meubles et objets de gout*, opublikowanych w 1802 roku. W apartamencie znajduje się ponadto *Camera di Lucia* – pokój córki pisarza pełen obrazów o lekkiej tematyce przedstawiających rodzinę z dziećmi, pieski i portrety dziewczynek oraz dwa przedstawienia kobiece. Jednym z nich jest *Figura femminile in piedi accanto alla finestra* obraz neoklasycznego francuskiego malarza Jules-Emile Saintina zakupiony przez pisarza z uwagi na urok i podobieństwo do matki.

W hallu wyjściowym, zarezerwowanym dla służby, na drugim końcu domu znajduje się druga rzeźba Amora. Tym razem jednak nie szykuje się on do łowów, a niszczy swój łuk, jednocześnie spoglądając ku górze, w stronę nieba. Umieszczenie dwu symbolicznych rzeźb

<sup>306</sup> Vincenzo Abbati (1803–1874?) – malarz włoski

<sup>307</sup> Joseph Chinard (1756–1813) – francuski rzeźbiarz, przedstawiciel stylu neoklasycystycznego, tworzący pod wpływem naturalizmu i sentymentalizmu

<sup>308</sup> Adamo Tadolini (1788–1868) – rzeźbiarz włoski, uczeń Canovy, kontynuował tradycje neoklasycystyczne

<sup>309</sup> Giuseppe Bernardino Bison (1762–1844) – wędrowny włoski malarz fresków, pejzaży, kaprysów i obrazów o tematyce religijnej.

<sup>310</sup> John Newbott (1805–1867) – angielski malarz, pejzażysta.

w wejściu i wyjściu może być odczytane jako alegoria życia pisarza. Praz nie odcina się jednoznacznie od sugerowanej mu alegorii, ale też jej nie potwierdza. Jeżeli przyjrzymy się całości jego dzieła, jakim jest zebrana kolekcja, która przerodziła się w swoim niezmiennym niemal kształcie w prawdziwe muzeum, nie możemy oprzeć się uczuciu, iż jednak był to zabieg zaplanowany. Płaszczewska podsumowuje: „Osadzenie opowieści autobiograficznej poświęconej poszukiwaniu szczęścia w przestrzeni symbolicznie oznaczonej dwoma wcieleniami Erosa nadaje dziejom Praza szczególny wydźwięk: Amor, który niszczy swój łuk, wydaje się alegorią przegranego życia osobistego, życia świadomie przemienionego w muzeum, a jednocześnie uosobieniem zwycięskiej egzystencji człowieka jako istoty myślącej i panującej nad sferą uczuć i instynktów.”<sup>311</sup> Praz przewrotnie pozostawia czytelnikowi swobodę uznania, czym warto, za sugestią Amora Angeliniego – zastąpić miłość: żarliwością religijną, działalnością polityczną, kolekcjonerstwem czy badaniem przeszłości.”<sup>312</sup>

*La casa della vita* rodzi pytanie o sens i znaczenie nie tylko samego dzieła autobiograficznego, ale całej kolekcji, o której opowiada. Powieść autobiograficzna jest rodzajem konfrontacji z przeszłością, która dla pisarza jest równocześnie bliska i daleka. W powieści dochodzi do usensownienia doświadczenia czasu, mówiąc słowami Jörna Rüsena, bowiem prowadzona narracja usensownia czas, poddając każde jego działanie interpretacji i służąc budowie zależności między człowiekiem i światem. Rösen mówi: „Dzięki swemu działaniu ludzie chcą się ulokować jako podmioty w nurcie czasu, i to w taki sposób, że nie tylko się w nim utrzymują, tzn. nie toną, ale dochodzą do znaczenia, czyli zrealizują wyobrażenia o tym, co być powinno, ale jeszcze albo już nie jest”<sup>313</sup>. Sens wypływa niejako z otaczającej pisarza kolekcji, która ujawnia analogie między terażniejszością a przeszłością. Praz przedstawia ją i formułuje na jej fundamentach pewne ogólne zasady doświadczenia, w tym wypadku nie tylko historii, ale przede wszystkim historii kultury. Poprzez narrację egzemplaryczną, opartą na ukazywaniu losów i znaczenia poszczególnych przedmiotów, czy to dzieł sztuki, mebli czy pięknie wydanych woluminów, pragnie nadać kierunek terażniejszemu działaniu. Ukazanie doświadczenia przeszłości, pozytywnych bądź negatywnych wzorów za sprawą rzeczy wciąż obecnych w bezpośredniej bliskości, pozwala na stworzenie analogii między terażniejszością a przeszłością. Zawarcie na kartach powieści historii poszczególnych obiektów przybliży ją nam,

---

<sup>311</sup> O. Płaszczewska, *Sztuka i pamięć...*, op. cit., s. 400

<sup>312</sup> *Ibidem*

<sup>313</sup> J. Rösen, *Cztery typy narracji historycznej*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wyb. i opr. J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003, s. 497



objaśnia, sprawia, że stajemy się częścią jej historii. Jako czytelnicy utrwalamy ją w teraźniejszości, pozwalamy by trwała.

Kolekcja sama w sobie ma zmuszać do refleksji, budzić zachwyt, ale przede wszystkim kształtować życie – stanowić rodzaj utopii estetycznej, pozbawionej jednak optymizmu Schillera z *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*, wolnej także od dekadencji Swinburne’a czy Huysmansa. Z założenia miała stanowić twór żywy, zmieniający się pod wpływem opowieści. Wyostrzony zmysł historyczny Praza, jego sensualny stosunek do przedmiotów i „aprecjacja” służąca mu za metodę w zetknięciu z dziełami sztuki, zbliżają go do Waltera Patera, który dostrzegał nieustanne przemiany i odrodzenia, jakim podlegała sztuka. Można powiedzieć, iż cała kolekcja Praza oddycha Paterowską nostalgią – „stłumionymi powidokami nieobecnego szczęścia”. Zebrane w Palazzo przedmioty mają wreszcie własną ekspresję, są świadectwem wrażliwości epok minionych, które Praz skrupulatnie i z wielką pasją przez całe życie badał. Są wreszcie formalnym rozstrzygnięciem nurtującego pisarza sporu o złożoność świata sztuki, zmiennego prymatu sztuk, a także najważniejszego zagadnienia – problemu translacji jednego języka artystycznego na inny.

## Zakończenie

Życie i twórczość Mario Praza przedstawione w niniejszej pracy stanowią zaledwie skromną część bogatej historii włoskiego literaturoznawcy i krytyka sztuki. Skromną, gdyż skupioną głównie wokół problemów eseistyki i studium postawy krytyczno-estetycznej. Pisarz poruszał również wiele innych tematów, które zasługują na odrębne opracowanie, m.in. szkice poświęcone literaturze angielskiej czy XVI-wiecznym emblematom.

Założeniem pracy było przybliżyć postać krytyka, wskazać najważniejsze momenty jego życia, ukazać krąg ludzi, którzy wywierali wpływ na jego postawę krytyczno-literacką jak i kształtowali pojęcie smaku. Pierwszy rozdział nakreślił sylwetkę twórcy i jego rodowe korzenie, wskazując na zamiłowanie do odkrywania źródeł językowych, literackich i artystycznych. Na plan pierwszy wysuwa się zainteresowanie Praza poezją Gabriele D'Annunzio oraz literaturą angielską. Pisarz będzie powracał do tych tematów naprzemiennie, czego owocem będą liczne prace poświęcone poezji i prozie angielskiej oraz wiele szkiców dotyczących języka włoskiego dekadenta. Istotne miejsce znajduje tu jeden z najwybitniejszych filozofów włoskich – Benedetto Croce, którego stosunek do Praza nie był obojętny, jednakże brak zainteresowania filozofią autora *Zmysłów...*, przesądził o rozluźnieniu ich kontaktów prywatnych i zawodowych. Mimo to Croce był w życiu Praza postacią istotną – jego filozofia stanowiła kontrpunkt dla myśli Praza, a krytyczne opinie o utworach pisarza były impulsem do nieustających studiów i badań nad literaturą. Pierwsze recenzje opublikowane na łamach włoskiej prasy zarzucały pisarzowi brak kośca filozoficznego a przede wszystkim brak metody badawczej (opinie w czasopiśmie *La Critica*). Spór, który rozpoczął się w latach 30., a dotyczył problemu wrażliwości romantycznej i jej obrazu w monografii *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, położył się cieniem na odbiorze dalszej twórczości włoskiego eseisty.

Dalsza część rozdziału ukazuje rozwój pisarza i działania, które pomagają mu ugruntować swoją pozycję krytyka literatury i sztuki, najpierw w krajach zachodniej Europy, następnie zaistnieć na gruncie rodzimym. Pierwsze pozytywne recenzje pojawiły się w prasie zachodniej (m.in. recenzja T.S. Eliota, na łamach *Times Literary Supplement*), a przekonanie o obraniu słusznej drogi utwierdziła w nim angielska pisarka Vernon Lee.

Przedstawione związki z tradycją kulturową są istotne dla ukazania głębi myśli Praza, który przez długi czas był niedoceniany i nierozumiany, a za sprawą swoich nowatorskich prac, pozostawał na obrzeżach włoskiej humanistyki. Szerokie spektrum zainteresowań od literatury aż po sztukę zaczyna być bardzo widoczne w dorobku pisarza już w połowie lat 30. Tym samym

zarysowują się wyraźnie nurty badawcze, jakie Praz podejmował będzie w nadchodzących latach. Ich egzemplifikację odnajdziemy m.in.: w pracach poświęconych rozwojowi smaku (*Gusto Neoclassico, Studi sul Concettismo, Marinismo sul L'Inghilterra*) oraz wrażliwości leżącej u podstaw odbioru sztuki (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej, Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*).

Wszechstronność, erudycja i lekkość konstruowania narracji zdecydowały o wyborze przez pisarza eseju jako głównej formy wyrażania myśli. Myśli, która choć nieskrępowana gorsetem metodologii badawczych, nie była nigdy pozostawiona samej sobie. Za sprawą ogromnej wiedzy, znajomości reguł piśmienniczych i nieustającej żmudnej pracy pisarskiej eseistyka Praza sprawiała wrażenie lekkiej i niewymuszonej.

W rozdziale drugim starałam się przedstawić rozwój eseju Praza, wskazując jak wraz z poszerzaniem się podejmowanych przez pisarza tematów, zmienia się i rozrasta forma, w jakiej zamyka się jego myśl. Punkt wyjścia stanowią najwcześniejsze szkice, tzw. filologiczne, poświęcone D'Annunziu, następnie pojawiają się szkice poświęcone literaturze, sztuce, podróżom czy łączące wszystkie te tematy. Przedmiotem analizy są również większe zbiory skupiające teksty, charakteryzujące się z biegiem czasu przemianami w strukturze i zawartości, co również jest istotnym i wyróżniającym elementem twórczość Praza.

Moim założeniem było przedstawić drogę, jaką przemierzała myśl pisarza i sposób, w jaki dostosowywała się do tego forma szkicu. Warto zaznaczyć, iż udało się Prazowi wyjść poza naukowy charakter rozpraw. Jego szkice bez wątpienia wprowadzają wypowiedź o charakterze naukowym w domenę sztuki. Niektóre z nich dodatkowo nawiązują formą do antycznych wzorców, stanowiąc udane próby oracji czy rozprawy. Należy zaznaczyć, iż u źródła postawy budującej eseje leży pojęcie „tematu”, zbliżające twórczość Praza do nurtu krytyki tematycznej. Starałam się to uwidocznic przybliżając założenia samego nurtu, jak i sytuując dzieło Praza *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* obok sztandarowej pracy poświęconej realizmowi – *Mimesis* E. Auerbacha.

W swoich esejach krytyk starał się zawrzeć najistotniejsze przemyślenia dotyczące literatury, sztuki i historii. Wierzył, że dzięki skrupulatnemu analizowaniu źródeł, badaniu historii i holistycznemu spojrzeniu może dotrzeć do tego, co leży u podstaw tej najważniejszej dla człowieka aktywności – aktywności twórczej. Centrum jego rozważań, osnowę dla poruszanego tematu, zawsze stanowi problem smaku i wrażliwości. Pojęcia te będą również wyznacznikami epok, będą stanowiły punkty odniesienia i zwrotu, poprzez przemiany, jakim ulegają tematy i motywy na przestrzeni wieków, nadając utworom Praza charakter niemal

organiczny. Pojęcia, którymi opisywał otaczającą go rzeczywistość, także rzeczywistość literacką, nie zostały przez pisarza nigdy usystematyzowane, ani zhierarchizowane. Nie są to pojęcia *stricte* teoretyczne, a raczej formuły retoryczne, krytyczne czy wręcz „poetyckie” na co wskazują włoscy badacze, m.in. A. Cattaneo.

W trzecim rozdziale wyszczególniłam te, które uważam za najistotniejsze i dające najpełniejszy obraz jego przekonań estetycznych. Należą do nich smak, wrażliwość, piękno, zmysły, dzięki którym odkrywamy świat, wyobraźnia, która go uzupełnia i wzbogaca leżąc nie tylko u podstaw natchnienia artystycznego, ale także każdego doświadczenia pomagają Prazowi w przedstawieniu tych pojęć. Obcowanie z dziełem dzięki wyobraźni, mówiąc słowami Hazlitta – „przedstawia przedmioty nie takimi, jakimi są one same w sobie, lecz takimi, jakimi zostały uformowane przez myśli i uczucia w nieskończoną różnorodność kształtów i połączeń siły”<sup>314</sup>.

Piękno nie jest ani uniwersalne ani oczywiste. Praz daje jednak w swoich tekstach wskazówki, w jaki sposób interpretować gusta i zapatrywania estetyczne kolejnych epok. Tłumaczy jak ważnym odniesieniem może być sztuka użytkowa, elementy wystroju wnętrz czy ubiór. Podkreśla, iż właściwszym i nie powodującym zamętu interpretacyjnego sposobem, byłoby rozpatrywanie dzieł nie tylko w historycznym kontekście ich powstania, lecz także w kontekście społeczno-kulturowym. Wszystkie czynniki odgrywają według Praz istotną rolę, ale bazę przemian stanowi zmieniająca się na przestrzeni wieków wrażliwość odbiorcy.

To właśnie wrażliwość stanowiła główny bodziec przemian, jakie przyniosła epoka romantyzmu. Zmiany zachodzące w odbiorcy stanowią i stanowić powinny pryzmat analiz literatury i sztuki. Praz dowodzi tego twierdzenia wielokrotnie, zwracając uwagę, że dzieje się tak niezależnie od naszej woli: „temat zbiorowości bez historii toruje sobie drogę na początku XIX wieku jako wyraz niepokoju, jak gdyby Goya przewidział, o całe stulecie wcześniej, rozpacz nowoczesnego człowieka wyrażoną w *Czekajęna Godota* Becketta.”<sup>315</sup>

W rozdziale tym podjęłam również próbę ukazania pojęcia zmysłowości, ekspresji oraz przedmiotu skupiającego w sobie historię i wrażliwość artysty. Poszczególne podrozdziały ilustrują kolejne pojęcia, odnosząc poglądy Praz albo do przywoływanych przez niego bezpośrednio teoretyków sztuki, krytyków literatury, myślicieli czy filozofów albo też w zderzeniu z przedstawicielami myśli europejskiej. Tym samym można wskazać, iż u źródeł pojmowania „smaku” leży niewątpliwie myśl angielska, która sięga początkiem A.A.C. Shaftesbury’ego, ale też Ch. Perraulta. Istotnym punktem wspólnym okazują się być w tym

<sup>314</sup> M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, op. cit., s. 197

<sup>315</sup> M. Praz, *Mnemosyne...*, op. cit., s. 113

wypadku przeżycie estetyczne, które według Praz, zależne jest od postrzegania piękna, czyli od określonego smaku. O jego kształcie w odniesieniu do jednostki decyduje przede wszystkim jej wrażliwość, która rozwija się pod wpływem doświadczeń estetycznych – a te – można powiedzieć, mają charakter wzajemnej oscylacji. Warto zaznaczyć, iż Praz jest pisarzem niezwykle świadomym zmieniającego się punktu odniesienia dla problemów estetycznych. Jest baczny obserwatorem zmieniających się uwarunkowań, tendencji i nurtów, zarówno w nauce o literaturze jak i sztuce. Stąd konieczne rewizje przedstawionych sądów, które częstokroć wymagają powrotu do gotowego już szkicu, aby uaktualnić opisywane zagadnienia. Jest to tym trudniejsze, iż egzemplifikacja jego myśli najczęściej nie stanowi odrębnego wywodu, nie jest wyłożona *explicite*. Odnajdujemy ją jako wynik całego dyskursu czy to z problemami literatury, sztuki czy też ogółem zjawisk kształtujących obraz kultury. Problem „piękna” w twórczości pisarza również obecny jest dwojako. Z jednej strony widzimy wpływ kręgu kulturowego pisarza, w jakim dorastał. Wewnętrzna potrzeba ładu, dążąca do nadawania właściwego kształtu nie tylko formie pisarskiej, ale również otaczającej go przestrzeni. Piękno jest wynikiem właściwych proporcji, zgodności stylu wypowiedzi z przedstawianą treścią, niczym antyczne *decorum*. Potrzeba piękna powraca i uwidacznia się w sztuce neoklasycystycznej, która sytuuje się na przeciwległym biegunie fascynacji Praz – oczarowaniu pięknem wczesnego i dojrzałego romantyzmu. Fascynuje go ono nie ze względu na burzliwe, targające pisarzy i poetów namiętności. Jego romantyzm to przede wszystkim zamiłowanie do malarskości i tęsknoty, wyobcowania, tak wszechobecnego w twórczości tamtego okresu. Praz równocześnie widzi w romantykach ścieranie się pozornie sprzecznych tendencji; zdolności do przekształcania konwencji i jednocześnie wyczuwalnego dla niej szacunku. Dla Praz romantyzm to również okres niezwyklej, nieograniczonej niemal ekspresji artystycznej. Moment, który zmianom postrzegania zjawisk, zawdzięcza nowe, rozszerzone i pogłębione podejście do podstawowych zagadnień estetyki.

Pisarz niejednokrotnie powraca do swoich szkiców, aby zrewidować poglądy, wprowadzić poprawki i uaktualnienia. Jest to niezwykła cecha jego krytyki, która sama w sobie jest ewoluującym, organicznym tworem, stanowiącym żywy element historii kultury.

Całość przemyśleń i poglądów Praz odnaleźć możemy zebrane w powieści autobiograficznej. *La casa della vita obok Zmysłów, śmierci i diabła w literaturze romantycznej, Mnemosyne i Il Gusto neoclassico* stanowi zbiór przemyśleń pisarza na temat historii oraz sztuki. Jest też katalogiem dzieł nabywanych przez autora, które stanowią niespotykaną kolekcję mebli

i wyposażenia. Autobiografia sumuje nie tylko dotychczasowe dokonania i przemyślenia teoretyczno-krytyczno-literackie, ale przede wszystkim stanowi świadectwo ugruntowanej pozycji pisarza. Jest punktem zwrotnym jego życia i twórczości. Od tej pory Praz będzie poddawał rewizji dotychczasowe poglądy, poszerzał wydane szkice o kolejne dygresje, opowiadania, a nawet całe eseje. Powieść autobiograficzna stanowi też ostatni rozdział rozprawy, stanowiąc kulminacyjny moment jego twórczości.

Autobiografię czy raczej powieść autobiograficzną starałam się przedstawić ukazując jej specyficzną budowę nawiązującą do starożytnych dzieł retorów, jak też do powieści szkatułkowej oraz swego rodzaju katalogu niezwykłości, opisanych językiem poetyckim.

Bez wątpienia działalność twórcza i badawcza Mario Praza przyczyniły się do poszerzenia sposobu patrzenia na literaturę i sztukę. Zwróciły uwagę na szereg nowych możliwości interpretacyjnych tym istotniejszych, iż odrębnych od tradycji badań literackich i w zakresie historii sztuki, choć oba pola badawcze były mu niezwykle bliskie i można z całą pewnością powiedzieć, iż stanowiły sens jego życia i pracy. Mam nadzieję, że moja praca – choć skromne są jej ramy – pomogła w pewnym stopniu te problemy przybliżyć.

## Bibliografia

### Podstawowe edycje dzieł Mario Praza

- Praz M., *Conversation Pieces – a Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Methuen & Co Ltd, Londyn-Mediolan, 1971
- Praz M., *Gusto Neoclassico*, Terza edizione, Rizzoli, 1974
- Praz M., *Il mondo che ho visto*, Quarta edizione, Adelphi, 2009
- Praz M., *Il patto col serpente, Praralipomeni di “La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica”*, Adelphi, 2013
- Praz M., *La casa della vita*, Nuova edizione accresciuta con 27 illustrazioni furio testo, Quarta edizione, Adelphi, 2003
- Praz M., *Literary History*, „Comparative Literature”, Vol. 2, No. 2, 1950
- Praz M., *L’influsso delle scoperte di Ercolano sull’arte decorativa e sul gusto in Europa*, „Emporium”, Vol. 88, No. 525, p.159-170
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Gdańsk 2006
- Praz M., *Musei teatrali*, [in:] *Fiori freschi*, Grazanti, Milano 1982
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010
- Praz M., *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo decimonono. XVI. Fonti dannunziane* [pt. 1], „La Critica”, Vol. 21, 1923, dostęp on-line: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/7630/7612>
- Praz M., *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo decimonono. XVI. Fonti dannunziane* [pt. 2], „La Critica”, Vol. 21, 1923, dostęp on-line: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/7632/7614>
- Praz M., *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana durante la seconda metà del secolo decimonono. XVI. Fonti dannunziane* [pt. 3], „La Critica”, Vol. 21, 1923, dostęp on-line: <https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/7632/7614>

## Opracowania

- Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003
- Abrams M.H., *Kant and the Theology of Arts*, „Notre Dame English Journal” 1981, Vol. 13, No. 3, p. 75–106
- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu.*, T. 1, PIW, 1964
- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu.*, T. 2, PIW, 1964
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, PIW, Warszawa 1975
- Bacigalupo M., *Mario Praz, «Studi e svaghi inglesi»* (Book Review), „The Modern Language Review”; Cambridge, Vol. 82, No. 1 (Jan., 1987), p. 220–222
- Bacigalupo M., *Mario Praz, «Studi e svaghi inglesi»* (Book Review), „The Modern Language Review”; Cambridge, Vol. 79, No. 4, (Oct 1, 1984) p.
- Baluchowa A., *Krytyka tematyczna*, „Polonistyka”, Z. 2, 1995
- Beaujour M., Falicka K., *Autobiografia i autoportret*, „Pamiętnik Literacki”, R. 71, Z. 1, 1979, s. 317–336
- Białostocki J., *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2007
- Bogucka M., *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII w.*, Semper, Warszawa, 2008
- Boureau A., *Propozycja uściślenia historii mentalności*, „Rocznik Antropologii Historii”, R. 4, Nr. 1, Z. 6, 2014
- Buffoni F., *Mario Praz Vent'anni dopo*, Atti del Convegno, Roma-Cassino, 15–18 ottobre 2002, Marcos y Marcos, 2003
- Bugaj E., Uwagi o rzeźbie greckiej i nowych kierunkach jej badań, *Folia Praehistorica Posnaniensia*, T. 21, 2016
- Cahn W., *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*, PWN, Warszawa 1988
- Cain W.E., *The Return of Thematic criticism*, „Philosophy and Literature”, Vol. 17, No. 2, October 1993, p. 368–369
- Cassirer E., *Filozofia Oświecenia*, WUW, Warszawa 2010
- Cattaneo A., *Il trionfo della memoria, La Casa della vita di Mario Praz*, Milano 2003
- Cavanna M., *Memento Praz*, „Revue de Letterature comparee”, Vol. 2, 2013
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, WUW, Warszawa 2012



- Croce B., *Storia dell'estetica per saggi*, Editori Laterza, 1967
- Croce B., *Zarys estetyki*, PWN, 1961
- Croce B., [Recensione a:] PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, „La Critica”, Vol. 29, 1931, dostępne on-line:  
<https://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/view/8349/8331>
- Curtiusa E.R., *Europaeisches Literatur und Leteinisches Mittelalter*, Francke, 1993
- Czermińskiej M. (red.), *Autobiografia, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk, 2009
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987
- Dalmas D., *Il Saggio, il gusto e il cliché. Per un'interpretazione di Mario Praz*, Palermo 2012
- De Gennaro A.A., *Croce and De Sanctis*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 23, 1964–1965, p. 227–231
- De gustibus: rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, PWN, Warszawa 1981
- Dilthey W., *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadanie*, [w:], *Pisma estetyczne*. Przeł. Krystyna Krzemieniowa. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 223–289
- Eliot T.S., *Mario Praz L'apolide*, „Belfagor”, Vol. 67, No. 4, 2012
- Fasano P., *Il Ritorno della Critica Tematica*, „Neohelicon”, Vol. 26, No. 2
- Fayolle R., «Nowa Krytyka», „Pamiętnik Literacki” 1968, R. 59, Z. 2, s. 229–249
- Frydryczak B., *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 2002
- Furst L.R., *The Structure of Romantic Agony*, „Comparative Literature Studies”, Vol. 10, No. 2, Special Issue in Honor of Chandler B. Beall, 1973
- Gabrieli V. et M., *Bibliografia degli scritti di Mario Praz*, Roma 1997
- Głowiński M., *Francuska krytyka tematyczna*, „Pamiętnik Literacki”, R. 62, Z. 2, 1971
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973
- Gombrich E.H., *O Sztuce*, Arkady, Poznań 2009
- Gombrich E.H., *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987
- Gombrich E.H., *Review of Mario Praz, Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, „Burlington Magazine”, Vol. 114, 1972
- Gombrich E.H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography. With A Memoir on the History of the Library by F. Saxl*, London 1970

- Gombrich E.H., *On Physiognomic Perception; Expression and Communication*, [w:], *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays in the Theory of Art*, London 1063, s. 45–69
- Grabska E., *Dom twórcy – weryfikacja własnej suwerenności*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*, Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r.
- Grabska E., *Moderniści o sztuce*, PWN, Warszawa 1971
- Grazziani F., *In memoria di Mario Praz (1896–1982)*, „Carte Italiane”, Vol. 1, No. 3, 1982
- Gunn J.V., *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, Czermińska M. (red.), słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2009
- Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002
- Hibbert C., *The Grand Tour*, Londyn 1969
- Jäger M., *Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance*, Köln 1990.
- Jauss H.R., *Replika Schlegla i Schillera na Querelle des anciens et des modernes*, [w:] *Historia literatury jako prowokacja*, Łódź 1999, s. 59–92
- Johann Joachim Winckelmann. Dzieje sztuki starożytnej*, opr. W. Bałus, tł. T. Zatorski, Universitas, Kraków 2012
- Jonca M., *Baudelaire o Guysie, Norwid o Guyskim. Dwa głosy w sztuce*, „Litteraria”, T 38, 2010
- Jones, H.M., *The Romantic Agony. By Mario Praz and Angus Davidson.*, „Modern Language Notes”, Vol. 51, No. 6, 1936
- Junkiert M., *Historyzm wobec starożytności w dziełach J.J. Winckelmannna, W.von Humboldta i F. Schlegla. Próba rekonstrukcji i zarys polskiej recepcji*, „Slavia Occidentalis”, Vol. 70, Nr. 2, 2013, s. 7–25
- Justi C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1898
- Kałużny J., *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznoliterackiej i literaturoznawczej od późnego oświecenia do współczesności*, Poznań 2003
- Kasperowicz R., *Krytyka tradycyjnych teorii sztuki jako wyrazu osobowości artysty* [w:] Malcolm Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, Gdańsk 2014.
- Kaufman E., *Die Stadt des Architekten Ledoux*, „Kunstwissenschaftlicher Forschungen” 1933
- Kivy P., *De Gustibus. Arguing About Taste and Why We Do It*, Oxford 2015
- Kowalski A.P., *Antropologia zamierzchłych znaczeń*, Chronos Anthropos, Toruń 2014
- Kremode F., *Edmund Wilson and Mario Praz*, Books & Writers, www. Unz.org/PUB/

- Kremode F., *Edmund Wilson and Mario Praz*, [w:] *Puzzels and epiphanies, Essays and Reviews 1958–1961*, Routledge & Kegan Paul, Londyn
- Kroeber K., *Romantic Landscape Vision: Constable and Wordsworth*, Madison, 1975
- Lee, Vernon, *Historical Dictionary of Gothic Literature* Hughes, William, 2013, s.168–169
- Lejeune P., „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”, *O dziennikach osobistych*, WUW, Warszawa, 2010
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka i interpretacja, Vol. 23, Nr 5, 1975, s. 31–49
- Levinson J., *Music and Negative Emotions*, [w:] *Music, Art & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, „Ithaca”, New York 1990, s. 306–335
- Lis J., *Obrzeża autobiografii: o współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2006
- Mario Praz, *Il Gusto Neoclassico*, „L’Italia che scrive”, Vol. 23, 1940, p.220
- Maxwell C., *Vernon Lee*, „Women's Writing”, Vol.20, No. 2, 2013, p. 276–278,
- Melkowski St., *Mimesis według Ericha Auerbacha*, „Przegląd Humanistyczny”, Nr. 1, 1997
- Morgan B., *Aesthetic freedom: Walter Pater and the politics of autonomy*, „ELH”, Vol. 77, No. 3, (Fall 2010), p. 731–756
- Myślenie historyczne. Jörn Rüsen : Nadawanie historycznego sensu*, Cz. 1, red. R. Traba, H. Thünemann, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015
- Natarajan U., *The spirit of his age. Hazlitt and Pater on Lamb*, „Nineteenth-Century Literatur”, Vol. 66, No.4 (March 2012), p.449–465
- Okoń W., *Sztuki siostrzane: malarstwo a literatura w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992
- Parker, M. L., *Literary Magazines and British Romanticism*, *Cambridge Studies in Romanticism*, Vol. 45, Cambridge University Press. 2000,
- Pieńkos A., *Dom sztuki. Siedzby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, WUW, Warszawa 2005
- Pisma estetyczne*, przeł. Krzemieniowa K., Warszawa 1982
- Płaszewska O., *Sztuka i pamięć w «La casa della vita» Mario Praza*, [w:] *Mnemosyne, Pamięć jako źródło dzieła sztuki*, Cieśla-Korytowska M. (red.), Avalon, Kraków, 2016
- Poggioli R., *Praz Mario, The Romantic Agony*, tr. from the Italian by Angus Davidson, The „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 10, No. 4, Special Issue on Psychology and the Arts (Jun., 1952)

- Pollitt J.J., *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge University Press, 1990
- Potts A., *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, 2000
- Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, (red.) H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975
- Ricciardi C., *La „dolce favola” De le rondini dell’ Orfeo*, [in:] *La forma del fuoco e la memoria del vento: Gabriele Baldini saggista e narratore*, Viola Papetti Biblioteca di Studi Inglesi, Roma, 2005
- Rodak P., *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabrem Lejeune*, WUW, Warszawa 2009
- Rüsen J., *Cztery typy narracji historycznej*, [w:] *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wyb. i opr. J. Kałużny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2003
- Sarnowska-Temeriusz E., *W kręgu badań tematologicznych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, (red.) H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975
- Schellino A., *«The strangest orchids, the most monstrous aroids.» Mario Praz as Reader and Translator of Baudelaire.*, „Comparative Critical Studies”, Vol. 12, No. 3, 2015
- Schudt L., *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana, Wiedeń 1959
- Secomska K., *Spór o Starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol drr Zeit*, Frankfurt – Berlin – Wien 1973, s. 21– 27
- Siegel J., *War and the Domestic Interior: Pater, Curtius, and Praz in the House of Life*, „Modern Language Quarterly”, Vol. 78, No. 2, 2017
- Sikora I., *U źródeł eseju*, „Przegląd Humanistyczny”, Z. 3, 1974,
- Sloane P., *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and The Visual Arts by Mario Praz*, „Art Journal”, Vol. 31, No. 1, (Autumn, 1971)
- Sondel-Cedarmas J., *Gabriele D’Annunzio, u źródeł ideologicznych włoskiego faszyzmu*, UNIVERSITAS, Kraków, 2008

- Sułkowska M., *Definicje i pojęcia w estetyce*, „Folia Philosophica” 18, 2000, s. 275–286
- Świtek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*,  
Toruń 2013
- Trostaniecki I., *Nowa Krytyka w kontrataku*, „Pamiętnik Literacki”, Vol. 58, Nr. 4, s. 618–633
- Walter Pater, *Renesans : rozważania o sztuce i poezji*, 1998
- Werner Sollors (ed.), *The Return of Thematic criticism*, Edited by Werner Sollors, Harvard  
English Studies, Vol. 18, 1993
- Wroczyński T., *Esej – zarys teorii gatunku*, „Przegląd Humanistyczny”, T. 5, Nr 6, 1986

## Abstrakt

Mario Praz to wybitny krytyk literatury i sztuki. Badacze wielu dyscyplin humanistycznych nierzadko odwołują się do fragmentów jego prac i analiz. Dotychczas jednak w piśmiennictwie polskim nie pojawiło się szersze opracowanie przedstawiające jego sylwetkę jako eseisty, krytyka i kolekcjonera.

Rozprawa niniejsza próbuje przedstawić źródła i inspiracje jego myśli oraz szerokie spektrum zainteresowań badawczych (*zmysły-historia-wyobraźnia*). Na tle biografii literackiej prezentuje rozwój jego eseistyki (od eseju filologicznego do artystycznego) oraz strukturę dzieł (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej, Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych, Gusto Neoclassico*), wpisujących się w nurt krytyki tematycznej. Dokonując analizy materiałów źródłowych opracowanie wyszczególnia pojęcia opisujące model postawy krytyczno-estetycznej pisarza (smak, wrażliwość, pamięć, piękno, ekspresja, zmysłowość, prawda, pamięć i identyfikacja oraz miejsca znaczące). Pojęcia te są nie tyle pojęciami *stricte* teoretycznymi, a formułami retorycznymi, krytycznymi i „poetyckimi”. Ogniskują myśl pisarza, nadając historii ciągłość i sens poprzez przekształcanie podstawowych form wrażliwości: zmysłów, pamięci, wyobraźni. Szczególną rolę w dorobku Praza ma powieść autobiograficzna *Casa della vita*, której autorka niniejszego opracowania poświęca odrębny rozdział.

## Summary

Mario Praz is a prominent critic of literature and art. Humanities researches often refer to excerpts of his works and analyses, however, a more elaborated study on his profile as an essayist, critic and collector has not appeared in Polish literature so far.

Presented dissertation attempts to provide sources and inspirations of his thoughts as well as a broad spectrum of his research interests (senses-history-imagination). Then, on the background of his literary biography, it presents the development of his essay writing (from philosophical to essays on arts) and the structure of the works which fit in the thematic criticism (*Flesh, Death, and the Devil in Romantic Literature*, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, *Gusto Neoclassico*). By examining source materials, the dissertation lists the concepts describing writer's critical and aesthetic attitude (taste, sensitivity, memory, beauty, expression, sensuality, truth, memory and identification and places significant). These concepts should not be considered as theoretical but rather rhetorical, critical and "poetic" formulas. They direct writer's thoughts and provide the history with continuity and meaning by means of transforming the basic forms of sensitivity: the senses, memory, and imagination. A special attention in Praz's writings must be given to his autobiographical novel *The House of Life*, to which the author of this study has devoted a separate chapter.