

Agnieszka Michniewicz

"Straszliwa chęć uwiecznienia", czyli o sztuce portretowej w kontekście opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego "Portret wenecki"

Prace Literaturoznawcze 2, 251-260

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Agnieszka Michniewicz

UWM w Olsztynie

**„Straszliwa chęć uwiecznienia”, czyli o sztuce
portretowej w kontekście opowiadania
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego
*Portret wenecki***

**„A terrible need to perpetuate” – a study of portrait art
in the context of *The Venetian Portrait*
by Gustaw Herling-Grudziński**

Słowa kluczowe: portret, iluzja, Wenecja, mistyfikacja literacka
Key words: portrait, illusion, Venice, literary mistification

...nauczyliśmy się dostrzegać w ludzkich twarzach ich
przyrodzoną, lustrzaną zdolność „pozowania do portretów”.
Każdy z nas jest żywym portretem, zwłaszcza gdy wyłania się
na minutę z mgły; takie minuty są substancją
wielkich portrecistów¹.

Sztuka portretowa jest specyficzną dziedziną twórczości artystycznej. Bardziej niż jakakolwiek inna ożywiała wyobraźnię malarzy i pisarzy na przestrzeni wieków. Każdy człowiek jest bowiem potencjalnym bohaterem portretu, każdy niesie ze sobą jakąś zagadkę, tajemnicę, której wydobyć jest celem artysty, malarza, pisarza. Dobry portret jest zawsze wypadkową dwóch osobowości – malarza i modela. Takie dzieło może stać się ikoną kultury czy wręcz autonomicznym bytem².

I chociaż współcześnie nie jest już tak popularną formą artystycznego wyrazu³, to nadal stanowi rozległy obszar badawczy dla historyków i teoretyków

¹ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, w: tegoż, *Portret wenecki: Trzy opowiadania*, Lublin 1995, s. 89.

² Status ikony kultury zdobyło wiele portretów. Wśród nich są z pewnością autoportrety Vincenta van Gogha, *Gioconda* Leonarda da Vinci czy *Dziewczyna z perłą* Jana Vermeera.

³ Por. I. Witz, *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 141.

sztuki⁴. Magii portretu uległ również Gustaw Herling-Grudziński. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim przyznał, że w jego „doświadczeniach literackich i artystycznych sztuka portretowa odgrywa wielką rolę, jest [...] czymś wyjątkowym”⁵.

W swoim – jak sam pisze – misternie skonstruowanym opowiadaniu *Portret wenecki* snuje refleksje dotyczące tego rodzaju malarstwa⁶. Oczywiście kwestią jest dla Grudzińskiego podobieństwo wizualne modelu i postaci przedstawionej na obrazie. Malarz musi oddać cechy fizyczne osoby portretowanej. Jednak w dobrze namalowanym portrecie najważniejszy jest aspekt psychologiczny. Artysta powinien wydobyć przede wszystkim charakter postaci, jej umysłowość i bagaż życiowych doświadczeń. Grudziński wyróżnia trzy rodzaje portretów psychologicznych: celne, czyli „trafiające natychmiast w esencję wyrazu twarzy”⁷, poetycko-emocjonalne, „tak odkrywczyste i intensywne jak dobry wiersz”⁸, i indagacyjno-psychologiczne, „bardzo personalne w ujęciu portretowanej twarzy”⁹. Szczególnie ten ostatni rodzaj przyciąga uwagę pisarza. Tego typu portret odsłania prawdziwą twarz, zdejmując maskę, którą człowiek świadomie bądź podświadomie nakłada, jest symbolicznym lustrem, w którym można się przejrzeć i zobaczyć ludzką naturę w całej jej złożoności. To, używając malarskiej terminologii, *chiaroscuro* ludzkiego wnętrza, pod warunkiem, że malarzowi udaje się uchwycić i utrwalić najbardziej subtelne odcienie uczuć i przeżyć modelu. Ten najtrudniejszy do uzyskania efekt w malarstwie portretowym udało się osiągnąć – zdaniem Grudzińskiego – Lorenzowi Lotto. Pochodzący z Wenecji malarz „był nadzwyczajnym portrecistą”¹⁰, miał niezwykłą umiejętność oddania za pomocą narzędzi malarskich metafizycznej strony ludzkiej natury.

Mimo iż w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*, wśród swoich ukochanych mistrzów, Grudziński nie wymienia nazwiska Lorenza Lotta, to właśnie twórczość tego włoskiego malarza staje się dominującym motywem kompozycyjnym utworu *Portret wenecki*. Krzysztofa Krowiranda w swoim

⁴ Literatura dotycząca sztuki portretowej jest bardzo obszerna. Na szczególną uwagę zasługują monografie: *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. S. Zuffi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001; *Portret. Artyści. Modele. Style*, red. G. Fossi, przeł. T. Łozińska, Warszawa 1998.

⁵ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragoni*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygot. do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 198.

⁶ Opowiadanie *Portret wenecki* powstało w 1993 roku i po raz pierwszy opublikowane zostało jako fragment *Dziennika pisanego nocą*. Ważną kwestią związaną z kontekstem powstania dzieła są wątki autobiograficzne, wplecione w fabularno-narracyjną strukturę tekstu. Dotyczą one przede wszystkim przemyśleń dotyczących totalitaryzmu i jego konsekwencji, doświadczeń powojennych Grudzińskiego, jego fascynacji Wenecją i sztuką włoską.

⁷ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 66.

⁸ Tamże, s. 67.

⁹ Tamże.

¹⁰ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 198.

artykule pisze, że Lorenzo Lotto jest nawet swego rodzaju bohaterem tego opowiadania¹¹.

Grudziński przywołuje w nim fakty z biografii malarza. Zwraca przede wszystkim uwagę na „ciemnię duchową” artysty i jego wyobcowanie¹², które spowodowały, że w swoich czasach był niedoceniony przez mecenasów i znawców sztuki, a jednocześnie bardzo bliski staje się współczesnemu człowiekowi.

Szesnastowieczny włóczęga w ciągłej biedzie, pechowiec, malarski galernik, na starość „oblat” w klasztorze w Loreto dla zapewnienia sobie codziennej miski gorącej strawy u progu podwójnego kalectwa (mowy i wzroku), został wyniesiony na należne mu miejsce dopiero w zeszłym stuleciu¹³.

Bernard Berenson, wielki miłośnik i badacz twórczości Lotta, w swojej pierwszej monografii napisał: „Duchem jest nam bliższy niż którykolwiek inny malarz włoskiego Odrodzenia, i ma w sobie urok bliźniaczej duszy, która przemawia do nas z odległych wieków”¹⁴. Współczesny człowiek doświadczony przez dwudziestowieczne systemy totalitarne, żyjący w cieniu II wojny światowej i innych konfliktów zbrojnych, może odkryć w sztuce portretowej Lotta głębokie pokłady prawdy o ludzkiej naturze. Grudziński, którego szczególnie interesuje duchowy aspekt życia, widzi w twórczości Lotta wzorzec do naśladowania. Samego Lotta uważa za artystę przewyższającego talentem współczesnych mu wielkich malarzy: Tycjana, Rafaela, Dürera czy nawet Michała Anioła. Swoją wiedzę na temat twórczości artysty czerpał Grudziński z książki Anny Banti *Rivelazione di Lorenzo Lotto* i dzieł Berensona¹⁵, za którym powtarza, że Lotto może zostać uznany za twórcę portretu psychologicznego w malarstwie. „Nigdy, ani przed Lorenzo Lotto, ani po nim, nie zdarzyło się artyście odmalować na twarzy modela tak wielkiej części jego życia wewnętrznego”¹⁶.

Opowiadanie *Portret wenecki* jest swego rodzaju hołdem złożonym wielkiemu malarzowi, a jednocześnie jest „przypowieścią o związkach sztuki z życiem”¹⁷. Grudziński podejmuje też problem powinowactwa malarstwa i literatury, szczególnie zaś interesuje go zagadnienie iluzji i deziluzji

¹¹ Por. K. Krowiranda, *Próba perspektywizmu metodologicznego. Analiza opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Portret wenecki” w duchu genetyzmu i estetyki recepcji*, „Tekstualia” 2006, nr 2, s. 85.

¹² G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 67.

¹³ Tegoż, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1986, s. 174.

¹⁴ Cyt. za: R. Salvadori, *Trzysta lat samotności*, przeł. H. Kralowa, „Rzeczpospolita” 1998, nr 13, s. 14.

¹⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, s. 174.

¹⁶ Tegoż, *Portret wenecki*, s. 68 (to pochodzący z monografii Bernarda Berensona *Lotto* cytat, który w swoim tłumaczeniu przywołuje G. Herling-Grudziński w opowiadaniu *Portret wenecki*).

¹⁷ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 200.

w sztuce. Pisarz wprowadza w świat fikcji swojego opowiadania trzy faktycznie istniejące obrazy Lorenza Lotta *Ritratto d'uomo visto per tre lati*, *Giovane nel suo studio* i *Giovanetto*¹⁸. Z przywołanych w opowiadaniu obrazów włoskiego malarza „zapożycza” elementy kompozycyjne, stylistyczne i ideowe. Stopniowo wprowadza czytelnika w specyfikę malarstwa portretowego Lotta, mówiąc o zamiłowaniu malarza do ujęć wielokrotnych czy często stosowanej pozycji niejednoznacznej (między profilem i *en face*). Przygotowuje odbiorcę do spotkania z kolejnym dziełem, które okaże się falsyfikatem. Znajomość malarstwa Lotta oraz zmysł estetyczny pozwoliły Grudzińskiemu przełożyć elementy kodu ikonograficznego na język literatury i stworzyć swoistą ekfrazę¹⁹, w której pisarz poprzez mistyfikację literacką powołuje do życia obraz *Ritratto d'uomo visto per due lati*, nigdy przez Lotta nienamalowany²⁰. Ten fikcyjny tekst kultury pisarz mógł stworzyć tylko dzięki umieszczeniu go we właściwym kontekście kulturowym, odsyłając czytelnika do innych dzieł Lotta, wyznaczających jego system wartości estetycznych i etycznych²¹. Przywołane autentyczne dzieła weneckiego malarza podkreślają wymowę opowiadania, zwiększają jego spójność²², zapowiadają pojawienie się w świecie przedstawionym utworu obrazu, który jest tylko wytworem wyobraźni pisarskiej Grudzińskiego.

Bohaterem dzieła, stworzonego przez bohaterkę opowiadania, hrabinę Terzan, jest jej syn Alvi. Obraz zostaje wprowadzony do utworu jako główna atrakcja wielkiej wystawy poświęconej twórczości Lotta. Umieszczony w „starych złożonych ramach nadjedzonych i podziurawionych przez korniki”, przykuwa uwagę miłośników twórczości tego weneckiego artysty. To, co ukazuje się oczom narratora jeszcze w pracowni w wersji roboczej i następnie zwiedzającym wystawę w Pałacu Dożów, jest niejako wypadkową trzech przywołanych wyżej obrazów Lotta, których kopiowaniem zajmowała się bohaterka opowiadania. Opanowując tę sztukę do perfekcji, dopuściła się idealnego niemal fałszerstwa, naśladowując charakterystyczne elementy stylu Lotta,

¹⁸ Takie tytuły obrazów Lotta stosuje Grudziński w *Portrecie weneckim*. We włoskich opracowaniach poświęconych twórczości włoskiego malarza można spotkać się z innymi wersjami. Polskie tłumaczenie: *Ritratto d'uomo visto da tre lati (Tripllice ritratto) – Portret mężczyzny widzianego z trzech stron (Portret potrójny)*, *Giovane nel suo studio – Młody mężczyzna w pracowni*, *Giovanetto – Młodzieniec*. Grudziński nie jest konsekwentny w kwestii tytułów obrazów Lotta. Używa zamiennie polskich i włoskich tytułów.

¹⁹ Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 15–33.

²⁰ O funkcjonowaniu dzieł sztuki w dziełach literackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pisze Joanna Bielska-Krawczyk w pracy *Między widzialnym a niewidzialnym. Wzrost, kolor, światłość i dzieła sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2001, s. 290.

²¹ Zob. M. Porębski, *Semiotyka a ikonika*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 219.

²² Por. J. Bielska-Krawczyk, dz. cyt., s. 346.

jego technikę, odcień kolorów, układ głowy i ramion²³. *Podwójny portret* przedstawiający młodego hrabiego Terzan pojawia się w opowiadaniu jako swego rodzaju *hypotypoza*²⁴. Grudziński nie opisuje go wprost, ale każe czytelnikowi odwoływać się do skojarzeń wizualnych, związanych z innymi dziełami weneckiego malarza. To kolaż artystyczny łączący obrazy Lotta z postacią Alviego Terzan.

Tytuł i kompozycja obrazu Contessy wydają się przetransponowane z istniejącego rzeczywiście *Portretu potrójnego* Lotta. Brzmienie tytułu (*Ritratto d'uomo visto per due lati*) nawiązuje do terminologii stosowanej przez malarza i historyków sztuki zajmujących się jego twórczością. Portrety podwójne były dość popularne w czasach Lotta. Jeden z wielkich malarzy weneckich, u którego prawdopodobnie artysta pobierał nauki – Giovanni Bellini – ma w swoim dorobku tego typu dzieła, podobnie Giorgione czy Rafael Santi. Zazwyczaj malowano jednak dwie postaci obok siebie, określając tego typu dzieło mianem *ritratto doppio* (portret podwójny). Namalowanie portretu potrójnego wydaje się oryginalnym pomysłem Lotta. „Duża i porządnie oprawiona” reprodukcja *Ritratto d'uomo visto per tre lati* wisiała w pracowni hrabiny w jej domu na Via San Barnaba. Ten znajdujący się na stałe w wiedeńskiej galerii obraz widział zapewne Grudziński na wystawie poświęconej malarstwu Lotta, która miała miejsce w 1953 roku w Pałacu Dozów w Wenecji²⁵. Przez długie stulecia portret przypisywano Tycjanowi. Przez niektórych historyków sztuki (Kerr-Lawson)²⁶ uważany był za autoportret. Obraz przedstawia *en face* postać mężczyzny, może trzydziestopięcioletniego, „z rzadką brodą, z ręką na piersi, ciężkawego w swojej powadze i doświadczeniu życiowym, a po obu stronach jego profile, ostrzejszy prawy i niezbyt wyraźny lewy”²⁷. Ten typ ikonografii, znany ze sztuki średniowiecznej, przedstawia ujęcie jednoczesne tego samego motywu. Szukając głębszego sensu takiego wyobrażenia modela, można dojść do wniosku, że malarz chce podkreślić w ten sposób złożoność ludzkiej natury, jej niejednoznaczność. To zwielokrotnione ujęcie jest jakby wyrazem przeświadczenia o „heterogeniczności ludzkiej natury, o nieustannym przenikaniu prawdy i fałszu, o maskach i pozach, którymi tak chętnie człowiek zasłania swą prawdziwą twarz, o przyrodzonej skłonności do mistyfikacji”²⁸. Zmiana perspektywy, ujęcia, oświetlenia powoduje, że można mieć wątpliwości, czy

²³ Por. G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 9.

²⁴ Zob. Ph. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Karys, K. Rytel, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004, s. 234–235.

²⁵ W opowiadaniu *Portret wenecki* Grudziński pisze, że wystawa miała miejsce w 1956 roku. Autor celowo zmienia datę, aby nie identyfikować się ze swoją opowieścią (por. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 200).

²⁶ Por. *Lorenzo Lotto*, red. G. C. F. Villa, Milano 2011, s. 218.

²⁷ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 77–78.

²⁸ P. Siemaszko, *W stronę światła. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Matras Księgarnie. Informator Sieci Księgarskiej Matras” 2010, nr 66, s. 7.

mamy do czynienia z tym samym człowiekiem. Poza tym postać niejako sama przegląda się w sobie.

Wnikliwa lektura opowiadania, znajomość twórczości weneckiego mistrza, a zwłaszcza obrazów wymienionych w tekście, pozwala odtworzyć w wyobraźni nienamalowany obraz Lotta.

Mimo eklektycznego charakteru, fikcyjny obraz *Ritratto d'uomo visto per due lati* wywołuje wrażenie dzieła spójnego. Kompozycja jest przemyślana i, jak wszystko w tym opowiadaniu, „czemuś służy”²⁹. Obraz przedstawia dwie twarze Alviego, syna Contessy. Mamy tu do czynienia z kompozycją wertykalną. Wizerunek po prawej stronie (patrząc z perspektywy widza) zainspirowany jest postacią ze znajdującego się w Muzeum Sztuki Antycznej w Pałacu Sforzów w Mediolanie obrazu *Ritratto di giovanetto*³⁰. Przedstawia męczyznę naszkicowanego z półprofilu (ujęcie pośrednie pomiędzy profilem i *en face*), w pozycji i proporcjach zapożyczonych z obrazu Lotta.

Mediolański *Młodzieńczyk* w berecie (z ozdobami) i pasiastym kaftanie, z książką na kolanach, podtrzymywaną rękami, sportretowany został przez Mistrza w pozycji pośredniej między profilem i *en face*; siedział bokiem do widza, odwróciwszy do niego częściowo twarz efeba, nadzwyczaj regularną w swoich rysach, o urodzie zaakcentowanej przez wielkie przepaściste oko (drugie było ledwie widoczne)³¹.

Światło na portrecie Lotta pada tylko na część twarzy tak, aby wyeksponować pełne napięcia oczy, które podtrzymują kontakt wzrokowy z odbiorcą dzieła. Przedstawienie postaci w takim ułożeniu odsłania tylko część prawdy o modelu. Lewy profil widoczny wyraźnie, prawy ukryty w tle, ledwie zarysowany. Z uwagi na proporcje pomiędzy rozmiarami obrazu a wielkością przedstawionej na nim postaci portret ma charakter bardzo osobisty i bezpośredni. Bliskość modelu i obserwatora jest wyczuwalna niemal fizycznie. Podobny efekt udało się osiągnąć również Grudzińskiemu. Bezpośredniość i bliska relacja łącząca artystkę i pozującego podkreślona zostaje dodatkowo słowem *amatissimo*³², które dobrze koresponduje z zapożyczonym z portretu mediolańskiego, osobistym charakterem obrazu. Wizerunek modelu *en face* znajduje się po lewej stronie obrazu (przyjmując perspektywę odbiorcy) i jeszcze wierniej przedstawia syna artystki.

Teraz stałem przed *Dwójportretem* Alviego po powrocie z wojny; takiego Alviego, jakiego na okamgnienie zobaczyłem (prawdopodobnie tylko ja) przez szybę oddzielającą jego pokój od schodów. Był męski, twardy, wzrok miał zuchwały i nieustraszony, nie dostrzegało się jednak wyrazu zaciekłości i okrucieństwa w jego twarzy młodego kondotiera³³.

²⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 199.

³⁰ Grudziński obraz ten określa tytułem *Giovanetto*.

³¹ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s.77.

³² Tamże, s. 94.

³³ Tamże, s. 91.

Mimo zła, które wyrządził, wciąż pozostaje piękny, chociaż jego twarz nie przypomina już cherubina. Odcisnęły się na niej doświadczenia wojenne i okrucieństwa, których się dopuścił. Grudziński zwraca uwagę, że we współczesnym świecie idea *kalós kagathós* może okazać się zwodnicza czy wręcz niebezpieczna: „młody chłopak wyjątkowo piękny staje się niesamowitym okrutnikiem, mordercą, potworem. [...] Wyobrażam go sobie jako młodego, ślicznego chłopca, ze złotymi kędziorami na głowie”³⁴.

Wrażenie, jakie na narratorze wywołuje ten obraz w trakcie oglądania wystawy w Pałacu Dożów, przypomina „silny cios między oczy, drżące nagle, waciane nogi, rumieniec, który zdawał się być efektem gorącego i gwałtownego podmuchu z otwartego pieca, utrata tchu”³⁵. Twarz, którą zobaczył narrator, była „pełną zastygłej, stężalej nienawiści” twarzą zła³⁶.

Narrator opowiadania dostrzega zmianę, jaka zaszła między pierwotną koncepcją obrazu, ledwie naszkicowanego, kiedy w twarzach *Dwójportretu* widział „uroczego cherubina”, i ostateczną wersją zaprezentowaną światu podczas wystawy. Malarka, tworząc rzekome dzieło Lotta, zupełnie nieświadomie, w oczach oddaje zło, które było udziałem jej syna.

Chociaż zwykło się za Gottholdem Lessingiem powtarzać, że malarstwo to sztuka o charakterze przestrzennym, to jednak poprzez odpowiednie zabiegi malarskie można oddać w obrazie również zależności czasowe. Koncepcja portretu podwójnego wpisuje się w ideę wyjścia poza *punctum temporis*. Malarstwo nie jest sztuką zatrzymanego ruchu, nawet jeśli przedstawia rzeczywistość statyczną. Terażniejszość jest zawsze związana z przeszłością i przyszłością, łączy początek i koniec. Uwieczniona na płótnie sytuacja może ewokować różne etapy życia bohatera, zachodzące w nim zmiany, dwie strony jego natury.

Proces konkretyzacji i interpretacji fikcyjnego dzieła Lotta przebiega od odczytań dosłownych, opisu postaci, kompozycji, rozkładu światła do sensów ukrytych, alegorycznych i symbolicznych³⁷. O tym, że Lotto często w swoich obrazach posługiwał się symboliką, świadczyć może dzieło, które również pojawia się w *Portrecie weneckim – Giovane nel suo studio*. Ten znajdujący się dziś w weneckiej Akademii obraz jest kopiowany przez bohaterkę utworu, hrabinę Terzan:

Lewa ręka przewracająca kartki książki, stanowiąca piękny kontrapunkt dość ascetycznej, gładko zaczesanej głowy, która nie uprawniała do nadania portretowi nazwy *Giovane*. Młodzieniec wychodził, a raczej wyszedł już z młodzieńczości³⁸.

³⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 198.

³⁵ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 90–91.

³⁶ Por. tamże, s. 82, 91.

³⁷ O sposobach konkretyzacji obrazu i strukturze czasu w dziełach sztuki malarskiej pisze Roman Ingarden w *Studiach z estetyki*. (Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 93–107).

³⁸ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, s. 76.

Grudziński jest dość powściągliwy w opisie tego dzieła. Polemizuje z tytułem, sugerując, że bohaterem jest mężczyzna, a nie młodzieniec. Postać przedstawiona została w domowym wnętrzu, wypełnionym przedmiotami o symbolicznym znaczeniu. Głównym rekwizytem wydaje się księga. Na zielonym obrusie przykrywającym stół znajdują się płatki róży, niebieski szal oraz jaszczurka, a także listy, pierścionek i naszyjnik. Na drugim planie, tuż za przedstawioną postacią, wiszą na wieszakach lutnia, róg myśliwski, czapka i wypchany ptak. Historycy sztuki interpretują przedstawioną sytuację m.in. jako trudny moment przejścia z młodości do dorosłości. Podkreślają kontrast między rozrywkowym życiem, którego atrybutami są znajdujące się w tle przedmioty, a wyborem życia bardziej odpowiedzialnego. Płatki róży mogą oznaczać miłość i żywą pamięć. Typowo kobiece atrybuty, takie jak szal, pierścionek czy naszyjnik, podkreślają silny związek mężczyzny z kobietą, a jak chce Panichelli – historyk sztuki zajmujący się twórczością Lotta – z matką³⁹.

Bogactwo symboli tego rozbudowanego portretu powoduje, że może stać się on układem odniesienia do poszukiwania sensów ukrytych w obrazie namalowanym przez Contessę oraz dotarcia do parabolicznej wymowy całego opowiadania.

Hrabina malując podwójny portret, dokonuje podwójnego fałszerstwa. Fałszerstwa samego przedmiotu, gdyż po latach zaprezentuje swój obraz publicznie jako odnaleziony oryginał Lotta i fałszerstwa etycznego, chcąc pogodzić piękno i zło. Narusza zatem platoński ideał, według którego piękno winno współistnieć z dobrem, narusza moralną równowagę świata, bo pragnie wprowadzić węć kłamstwo w masce prawdy, zło w masce dobra. Hrabina chce, aby stworzona przez nią artystyczna fikcja uzyskała status autentyzmu, pragnie zatem zaszczyścić świadomości publicznej piękne kłamstwo i uprawomocnić je⁴⁰.

Symbolika falsyfikatu jest bardzo czytelna. Może stanowić zaczątek dyskursu dotyczącego mistyfikowania rzeczywistości przez sztukę⁴¹.

Dobór przywołanych w opowiadaniu obrazów Lotta nie jest przypadkowy. Mimo że przedstawiają konkretne osoby, dziś już z dużym prawdopodobieństwem zidentyfikowane, to mają też uniwersalną wymowę – ukazują człowieka zagubionego, naznaczonego lękiem, poszukującego sensu. I choć portret jest z założenia „obrazem nienarracyjnym”⁴², jednak obrazy Lotta dzięki odpowiednim tytułom, zamysłowi kompozycyjnemu czy rekwizytom pojawiającym się w dziełach powodują zapożyczenie przez sztukę plastyczną sensów zarezerwowanych dla literatury.

³⁹ Por. *Lorenzo Lotto*, s. 222.

⁴⁰ P. Siemaszko, dz. cyt., s. 7.

⁴¹ Por. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000, s. 165.

⁴² Por. W. Okoń, *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, w: *Literatura a malarstwo...*, s. 582.

Kończąc rozważania o sztuce portretowej, należy zwrócić uwagę na tytuł opowiadania. *Portret wenecki* spaja ze sobą dwie ważne kwestie – miejsce i temat. Osadzenie akcji utworu w Wenecji koresponduje z podejmowaną w utworze problematyką. Pocięta kanałami i położona na Lagunie Wenecja przegląda się niejako sama w sobie. Odbite w wodzie kształty tworzą ulotny portret tego magicznego miejsca. W swoim utworze Grudziński napisał:

[miasto – A. M.] zbudowane z widzeń sennych, a które ja podziwiałem za szczególny związek, chciałoby się powiedzieć: za zaślubiny, snu z jawą [...] Na mostach nad kanałami przystawałem długo, bardzo długo, jakbym w ciemnej wodzie chciał ujrzeć lustro, które zachowało to, co przeminęło, odbity wpływ czasu. [...] Wolałem Wenecję balansującą na pograniczu, gdyż była dowodem realności snu.⁴³

Wenecja jest „grą rzeczywistości i iluzji, złudzenia i realności, wyobrażenia i faktyczności”⁴⁴. Dla Grudzińskiego to miejsce wyjątkowe, sytuujące się w przestrzeni pogranicza między życiem i sztuką, tym, co realne a złudzeniem.

Polskie słowo *portret* i włoskie słowo *ritratto* pochodzą od łacińskich słów *pro-traho*, *re-traho*⁴⁵, których podstawa słowotwórcza – czasownik *trahere* – oznacza przede wszystkim ‘czynności polegające na wyciąganiu, wydobywaniu, zabieraniu, zarówno w dosłownych, jak i przenośnych znaczeniach’⁴⁶. Etymologicznie rzecz ujmując, portret to efekt uchwycenia i wydobywania z modelu pewnych charakterystycznych cech, które potem zostaną utrwalone na płótnie. Innym ze znaczeń łacińskiego słowa *trahere* jest ‘zostawić za sobą ślad, przeciągać, kontynuować, przetrwać’⁴⁷. I w pewnym sensie portret spełnia też taką funkcję. Jest formą pamięci. Odbity wizerunek staje się już w momencie namalowania właściwie portretem trumiennym, bo utrwała ulotny moment życia przedstawianej postaci, która jest śmiertelna, a która – dzięki portretowi – uzyska niejako drugie życie poza czasem i przestrzenią: „Bo ta historia z fałszywym portretem Lotta jest wyrazem straszliwej chęci uwiecznienia”⁴⁸.

Sztuka portretowa jest próbą przewyciężenia czasu. Utrwalony na płótnie wizerunek staje się „przedziałem między widzialnym i niewidzialnym, wyrażalnym i niewyrażalnym: i to w taki sposób, że ani artysta, ani sam portretowany nie potrafi, nie chce, nie śmie go przekroczyć”⁴⁹.

⁴³ G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, dz., s. 73.

⁴⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, dz. cyt., s. 196.

⁴⁵ Por. *Historia portretu: przez sztukę do wieczności*, s.7.

⁴⁶ Por. *Mały słownik łacińsko-polski*, red. J. Korpanty, Warszawa 2001, s. 616.

⁴⁷ Por. tamże, s. 616.

⁴⁸ G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, s. 205.

⁴⁹ Tegoż, *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, s. 175.

Bibliografia

Źródła

- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Warszawa 1986.
 Herling-Grudziński G., *Portret wenecki*, w: tegoż, *Portret wenecki. Trzy opowiadania*, Lublin 1995.
 Herling-Grudziński G., Bolecki W., *Rozmowy w Dragoniei*, rozmowy przeprowadził, oprac. i przygot. do druku W. Bolecki, Warszawa 1997.

Opracowania

- Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światło-cień i dzieła sztuki w twórczości Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2001.
 Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
 Hamon Ph., *Czym jest opis*, przeł. A. Karys, K. Rytel, w: *Narratologia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2004.
Historia portretu. Przez sztukę do wieczności, red. S. Zuffi, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2001.
 Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966.
 Krowiranda K., *Próba perspektywizmu metodologicznego. Analiza opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Portret wenecki” w duchu genetyzmu i estetyki recepcji*, „Tekstualia” 2006, nr 2.
 Lorenzo Lotto, red. G. C. F. Villa, Milano 2011.
Mały słownik łacińsko-polski, red. J. Korpanty, Warszawa 2000.
 Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000.
 Okoń W., *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwec, Kraków 2009.
 Porębski M., *Semiotyka a ikonika*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwec, Kraków 2009.
Portret. Artyści. Modele. Style, red. G. Fossi, przeł. T. Łozińska, Warszawa 1998.
 Salvadori R., *Trzysta lat samotności*, przeł. H. Kralowa, „Rzeczpospolita” 1998, nr 13.
 Siemaszko P., *W stronę światła. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Matras Księgarnie. Informator Sieci Księgarskiej Matras” 2010, nr 66.
 Witz I., *Portret w malarstwie*, Warszawa 1970.

Summary

In his short story *The Venetian Portrait* Gustaw Herling-Grudziński ponders over portrait art of Lorenzo Lotto whom he regards as the creator of psychological portrait in painting. Not only does he mention genuine paintings of Lotto, but he also manages to apply elements of an iconographic code in a work of literature and to create an illusion of a non-existent painting. The Polish word „portret” and the Italian word „ritratto” are derived from the Latin verb „trahere” which signifies activities connected with extracting or retrieving. But it may also mean „to leave a trace”, „continue”, „survive”. Therefore, portrait art is also an attempt at overcoming time, perpetuating the reality.