

Aleksandra Ahtelik

Wenecja Grudzińskiego

Język Artystyczny 11, 125-139

2001

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.

Wenecja Grudzińskiego

Przestrzeń i czas uznaje się za fundamentalne kategorie kultury. Dlatego sposób, w jaki człowiek mówi o przestrzeni, staje się jednym z podstawowych źródeł wiedzy o kulturze, którą reprezentuje. Kategoria ta wyraża nie tylko odległość pomiędzy poszczególnymi formami istnienia materii, ale mówi także o sposobach orientacji w świecie, relacjach międzyludzkich, hierarchii obowiązującej w danej społeczności oraz pozwala dotrzeć do „sfery właściwej mitologii”¹.

Człowiek, wyrażając przestrzeń, podkreśla jej niejednorodność przez wprowadzenie przeciwstawnych określeń, które wartościują ją pozytywnie lub negatywnie według rozgraniczenia na to, co *tu* i na to, co *tam*.

Przestrzeń może być swoja lub obca, przyjazna bądź niebezpieczna, idylliczna lub diaboliczna, święta bądź profetyczna... Sposoby percypowania przestrzeni w poszczególnych epokach da się chyba najłatwiej pokazać na materiale z zakresu sztuk plastycznych. Jednakże pamiętać należy, że to nie sztuki plastyczne, ale język jest najlepszym narzędziem komunikacji, dlatego też zajmując się przestrzenią, sięgniemy po materiał literacki, a konkretnie: zajmiemy się sposobami budowania pejzażu miejskiego w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Pisarz ten jest niezwykle świadomy roli przestrzeni w dziele literackim. Akcję każdego niemal utworu literackiego umiejscawia w przestrzeni konkretnego, bo wymienionego z nazwy, miasta. Wydaje się, że możemy mówić o swoistej fascynacji Grudzińskiego, który przestrzeń miasta wybiera właśnie na obszar, w którym realizuje się los jego literackich bohaterów.

Grudziński ponadto jest świadomy, że przestrzeń, stanowiąc obszar działania człowieka, pozostaje w ciągłej relacji z nim, co w języku odzwiercie-

¹ E. Mieletyński: *Poetyka mitu*. Warszawa 1981, s. 287.

dla się metaforami orientacyjnymi, wyrażającymi stany emocjonalne działającego w niej podmiotu w zależności od żywiołu, jaki dominuje w tej przestrzeni. Nie można jednak na podstawie tego opisu odtworzyć realnej przestrzeni miasta. Nie to bowiem jest celem pisarza. Grudziński nad prawdziwą Wenecją nadbudowuje za pomocą metaforyki nowe miasto, które jest swoistym przedłużeniem stanów psychicznych jednostki w nim działającej. Wenecja jest miastem cierpiącym, które szuka odpowiedzi na pytanie: czym są miłość i śmierć?

Grudziński podejmuje swoistą grę z czytelnikiem. Zadaje pytanie, ale nigdy nie daje jednoznacznej odpowiedzi, ponieważ ona ma należeć do odbiorcy. Aby bardziej intrygować czytelnika, pisarz wybiera jako tło swoich utworów konkretne, prawdziwe miejsca oraz wzmacnia autentyzm przez wykorzystanie tekstów innego autora (zabieg ten stosuje w *Białej nocy w Wenecji*), notatek prasowych (*Portret wenecki*). Ponadto wzmocnieniu autentyzmu tekstu służy także wprowadzenie narratora pierwszoosobowego (*Portret wenecki*), któremu pisarz przydaje elementów pochodzących z własnej biografii.

Grudziński zatem pieczołowicie zaciera granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Stąd Wenecja jako najbardziej nierealne z istniejących miast na kartach jego utworów staje się bardziej dotykalna niż w rzeczywistości.

Pragniemy podkreślić, że w artykule naszym nie chcemy zwracać uwagi tylko na warstwę językową analizowanych utworów, ale także podejmiemy próbę odczytania ich w kontekście badań antropologicznych, które wskazują na złożoność relacji między jednostką a przestrzenią, w której przebywa. Sądzimy, że interdyscyplinarność naszego ujęcia w ramach niniejszego tomu pozwoli na wskazanie wieloaspektowości twórczości Grudzińskiego.

Grudzińskiego mapa miast

Sam pisarz w autobiograficznych wyznaniach podkreśla, że przestrzeń miejska u schyłku XX wieku jest obszarem najbardziej właściwym dla działalności ludzkiej, dlatego to właśnie ona ma przemożny wpływ na sposób zachowań jednostki. Grudziński dokonuje własnej klasyfikacji przestrzeni miejskiej i tworzy własną jej mapę.

W poczet miast ulubionych zalicza miejsca swojej młodości: Suchedniów, Góry Świętokrzyskie oraz przedwojenną Warszawę. Z czułością wspomina także swój krótki pobyt we Lwowie i w Grodnie.

Oprócz tych miłych sercu przestrzeni występują nie darzone sympatią Kielce, okupiony cierpieniem utraty wolności Witebsk, Wołogda, Leningrad i Jercewo czy molochowate, przytłaczające swą wielkością metropolie, takie jak Londyn czy Mediolan.

Sam twórca przyznaje, że uwodzą go małe miasteczka, które chronią człowieka przed anonimowością. Marzeniem Grudzińskiego zawsze „było zamieszkanie w małym mieście historycznym typu Perugii, Padwy, Ferrary”². Jednak uwikłanie się w związek z córką Benedetta Crocego na stałe wpięło twórcę w przestrzeń miasta będącego stolicą włoskiego Południa — Neapol.

O Neapolu pisarz wypowiada się w sposób ambiwalentny, ponieważ podkreśla, iż jest to miasto hermetyczne, które z trudem przyjmuje kogoś obcego³, jednak mimo to Grudziński wyznaje, że „od pierwszych chwil [był — A.A.] zafascynowany Neapolem jako miastem”⁴ i z czasem stał się jego wytrawnym znawcą.

Grudziński dokonuje zatem wyraźnego podziału przestrzeni miejskich. Dzieli on miasta na „ulubione” i „literackie”. Pierwsze z nich prawie nigdy nie występują na kartach jego dzieł, zaś drugie, choć niekoniecznie budzą w twórcy nostalgię, stają się tłem toczących się w utworze wydarzeń bądź też same urastają do roli równorzędnego bohatera.

Grudzińskiego literacka przygoda z przestrzenią Wenecji

Jednym z miast, które kilkakrotnie przywołane jest w utworach Grudzińskiego, jest Wenecja. Miasto to od dawna wpisało się w poczet przestrzeni geograficznych stanowiących często wykorzystywany motyw literacki. Wenecję odnaleźć możemy w twórczości Manna, Brodskiego, Iwaszkiewicza, Wiszniewskiego, Kremera, Miłosza... Tym samym miasto to obrosło w sensory naddane, zakorzeniło się w zbiorowej wyobraźni i stało się jednym z paradygmatów kultury europejskiej.

Wenecję zna każdy. Wydaje się, że nie trzeba nawet udawać się w podróż, by móc ją scharakteryzować. Automatycznie stajemy się spadkobiercami jej mitu przez podarowaną „na urodziny harmonijkę sepiowych pocztówek przywiezionych przez (...) babkę z przedrewolucyjnej podróży poślubnej (...) czy przez maleńką miedzianą gondolę (...), którą rodzice trzymali na toalecie, jako pojemnik na oderwane guziki”⁵.

By jednak móc „ominąć pułapkę banalnej repetycji”⁶, zdecydowanie należy udać się w podróż celem „namacalnego” zetknięcia się z miastem, pamiętając

² G. Herling-Grudziński: *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*. Kraków 2000, s. 34.

³ „(...) szybko przekonałem się, że jest to miasto zamknięte, w którym nie mogłem znaleźć swojego miejsca. Przez pierwsze lata w Neapolu czułem się bardzo źle.” Tamże, s. 57.

⁴ Tamże, s. 58.

⁵ J. Brodski: *Znak wodny*. „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39, s. 62.

⁶ G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki*. W: Tenże: *Portret wenecki: trzy opowiadania*. Lublin 1995, s. 72, 99.

przy tym, że do Wenecji nie przybywa się po to, „aby pożegnać ją natychmiast po powitaniu”⁷. Zaleceniu temu poddaje się Grudziński, który po raz pierwszy odwiedził Wenecję tuż po II wojnie światowej, a później wracał tam jeszcze kilkakrotnie.

Ponadto podkreślić należy, że obraz Wenecji w dziele literackim Grudzińskiego jest szczególny na tle polskiej literatury, ponieważ twórca ten od wielu lat związany był z obszarem Włoch. Fakt, iż pisarz był mieszkańcem Italii, pozwalał mu odmiennie od pozostałych twórców, spojrzeć na realia kulturowe Włoch. Dlatego jego optyka pozbawiona jest typowo turystycznego postrzegania przestrzeni, które często oparte bywa na stereotypie i tym samym powiela powszechnie znane obrazy, nie dochodząc do jądra prawdy.

Wenecja w twórczości Grudzińskiego, jak wspomnieliśmy wcześniej, przywołana jest kilkakrotnie. Wymienić tutaj należy takie utwory, jak *Wenecja ocalona*⁸, *Portret wenecki*⁹ oraz najnowszą powieść pt. *Biała noc miłości*¹⁰.

Grudziński dostrzega odmiennność przestrzeni miejskiej Wenecji, która nie spełnia podstawowych wymogów, jakie stawia człowiek wobec przestrzeni naturalnej, która ma zostać adaptowana do jego potrzeb.

Obserwując bowiem historię powstawania ośrodków miejskich, zauważamy, że ich cechą charakterystyczną jest to, iż ludzie wybierają przestrzeń o najkorzystniejszych warunkach do życia. W większości są to zatem obszary zaopatrzone w wodę, odznaczające się żyzną glebą, dogodnym ukształtowaniem terenu i sprzyjającym klimatem. Człowiek szuka zatem przestrzeni naturalnej, która może mu zapewnić poczucie bezpieczeństwa.

Wenecja zaś jest miastem *à rebours*, ponieważ została zbudowana wbrew logice na kilku wyspach oddzielonych wodą morską, z kolei sam plan urbanistyczny miasta niewiele ma wspólnego z utrwalonymi w architekturze rozwiązaniami¹¹.

Wenecja, która nie podporządkowuje się tym wymogom, stanowi jak gdyby kompromis pomiędzy światem Natury opartym na krzywiznach, nieregularnych kształtach a światem Kultury, który „pełen jest prostych linii, prostokątów, trójkątów, kół”¹². Wenecja jest zatem terenem walki i współistnienia Natury i Kultury, co w efekcie — w przekonaniu Grudzińskiego

⁷ Tamże.

⁸ Tenże: *Wenecja ocalona*. W: Tenże: *Godzina cieni. Eseje*. Warszawa 1997.

⁹ Tenże: *Portret wenecki*. W: Tenże: *Portret wenecki*...

¹⁰ Tenże: *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*. Warszawa 1999.

¹¹ Mamy tutaj na myśli zakorzenione w tradycji urbanistycznej plany kwadratu, prostokąta bądź gwiazdy, które są oparte na zasadach geometrii i tym samym wprowadzają swoiste uporządkowanie przestrzeni.

¹² E. Leach, A. J. Greimas: *Rytuał i narracja*. Warszawa 1989, s. 59.

— sprawia, iż miasto to stanowi dla Europy lekarstwo, zapewniające Staremu Kontynentowi zdrowie psychiczne, stan równowagi¹³.

Realna przestrzeń Wenecji złożona jest z konkretnych budowli, sieci dróg wodnych i otwartych przestrzeni ziemskich. W dziele Grudzińskiego zostaje ona poddana zabiegowi usymbolicznienia i mitologizacji.

Jawią się pytania: W jaki sposób Grudziński dokonuje przełożenia kodu architektonicznego¹⁴ na kod językowy? Z jakich środków opisu poetyckiego korzysta podczas artystycznej kreacji wielkomijskiego pejzażu miasta-nenu-faru?

Interesuje nas zatem to, w jaki sposób twórca buduje przestrzeń Wenecji, ponieważ „o przestrzeni można mówić różnymi językami, które odpowiadają poszczególnym rodzajom ludzkiego doświadczenia i odmiennym celom, dla których wypowiedzi te są formułowane. (...). Ten sam fragment przestrzeni uzyska zupełnie inny wyraz językowy w ujęciu geografa, urbanisty, historyka, biologa, rolnika, wojskowego, poety (...). Zsubiektywizowanymi formami językowymi jako ekwiwalent wrażeń i przeżyć posłuży się każdy, bez względu na reprezentowaną dziedzinę wiedzy, kto w danym miejscu przeżył coś istotnego, dla kogo nie jest ono emocjonalnie obojętne.”¹⁵ Ważny zatem jest sposób, w jaki czytelnikowi zostaje przybliżona przestrzeń Wenecji.

Wenecję ukazał Grudziński zgodnie z młodopolską konwencją — jako przestrzeń, która objęta jest chaosem, porażona śmiercią; jako obszar przeciwstawiający się siłom Natury. Miasto pełne zła pokazane zostaje jako miasto-dżungla. Jego przestrzeń zostaje poddana zabiegowi personifikacji. Wenecja nie tylko potrafi odczuwać, przeżywać, ale dodatkowo sama przyjmuje postać ludzką.

Twarz Wenecji

W *Portrecie weneckim* pisarz stara się oddać charakter miasta, ukazać czytelnikowi twarz Wenecji, która staje się nie tylko scenerią dla toczących się wydarzeń, ale równorzędną bohaterką utworu; odznacza się „niezrównaną

¹³ Grudziński w jednej ze swoich wypowiedzi podkreślił, że „jeżeli Wenecja nie zostanie ocalona, cała Europa zachoruje na *zatrucie psychiczne*.” W: Tenże: *Album wenecki*. „Zeszyty Literackie” 1992, nr 39, s. 62.

¹⁴ Zgodnie z sugestią M. Porębskiego traktujemy architekturę jako język przestrzeni, który wyraża jej naturalne i sztuczne podziały mające wpływ na pojmowanie świata przez człowieka. Por. Tenże: *Ikonosfera*. Warszawa 1972, s. 151.

¹⁵ A. Stoff: *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*. W: *Miasto. Kultura. Literatura. Wiek XIX. Materiały sesji naukowej*. Red. J. Dąta. Gdańsk 1993, s. 7.

elegancją, godnością i tajemniczą wyniosłością istoty nietykalnej¹⁶, choć permanentnie poddającej się rozkładowi i tym samym podskórnie ewokującej wyobrazenie śmierci.

Utwór ten stanowi literacki portret miasta, przy czym sztuka portretowania okazała się niezwykle skomplikowana ze względu na specyfikę modelu. Wenecja łączy bowiem w sobie przeciwieństwa. Jest zmienna, czyli nie ma jednego oblicza. Postawmy zatem pytanie: W jaki sposób można sportretować miasto?

Sztuka portretowa polega — jak wiadomo — na uwiecznianiu postaci ludzkich. Warto tutaj przypomnieć, że portret przed wynalezieniem lustra spełniał jego funkcje. Miał zatem zadanie nie tylko uwieczniać, ale także potwierdzać tożsamość, ułatwiać identyfikację. Tym samym stworzenie portretu Wenecji to zarazem próba uchwycenia jej tożsamości, zapisania jej charakteru. Grudziński traktuje Wenecję jako istotę żywą:

Nie znała dotąd miasta, porównywalnego z istotą żywą, pulsującą życiem i równocześnie zarażoną śmiercią.¹⁷

Wenecja to miasto-człowiek, czyli posiada twarz.

Dlatego poznać twarz Wenecji, to znaczy poznać ją samą, ponieważ twarz — według powszechnych wyobrażeń — zawiera w sobie całą prawdę o człowieku. To na twarzy odzwierciedlają się nastroje, wszelkie emocje. Twarz objawia zatem całą prawdę o jej „nosicielu”. Pragnieniem każdego jest zatem stanąć twarzą w twarz z Wenecją. Dlatego też namalowanie portretu Wenecji pozwoliłoby zidentyfikować miasto, rozwiązać jego zagadkę.

W *Portrecie weneckim* miasto zostaje przedstawione jako kobieta, lecz nie jest to kobieta dowolnie, przypadkowo wybrana z tłumu. I tak, podróżnik utożsamia je z wenecką kobietą, która jest po trosze matką, damą, kochanką, kurtyzaną, artystką i po trosze czarownicą:

Rychło powstała mi w głowie szalona myśl: była [Contessa — A.A.] po jakimś uosobioną Wenecją, nie, nie w tym sensie, że była (jak to się mówi) nieodrodną córką miasta na lagunie, odtwarzającą niektóre jego cechy, ale w tym sensie, że była sama Wenecją, przedmiotem podziwu włączonym integralnie do cudownego miasta, jak świat uwięziony w zwierciadle.¹⁸

Bohaterka utworu przypomina Wenecję nie tylko swym wyglądem, ale także swym rodowodem. Pochodzi bowiem z ludu, a swój awans społeczny zawdzięcza romansowi z przedstawicielem klasy uprzywilejowanej, któremu

¹⁶ G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki...*, s. 72.

¹⁷ Tenże: *Biała noc miłości...*, s. 77.

¹⁸ Tenże: *Portret wenecki...*, s. 74–75.

urodziła syna Terzana, w zamian za co otrzymuje tytuł hrabiny i powszechnie szanowane nazwisko. Podobnie Wenecja najpierw była oazą dla najbiedniejszych warstw społecznych, dla tych, którzy uciekli spod jurysdykcji prawa, a dopiero z czasem stała się stolicą zbytku, miastem rządzonym przez dożę i przyciągającym wszystko, co najbogatsze i pełne szlachetności pochodzenia.

Pierwiastek żeński nie jest jednak jednoznacznie przypisany Wenecji. Wenecja Grudzińskiego jest doskonała, co więcej, nosi w sobie zarówno pierwiastek żeński, jak i męski. Ma w sobie cechy obojactwa i tym samym nawiązuje do mitu boskiej androgynii¹⁹. Wodne miasto zatem na wzór mitycznych bóstw łączy w sobie wszystkie przymioty, ciąży ku mitycznej pełni. Jej transwestytyzm nie budzi zgorszenia, wręcz przeciwnie, zaspakaja wszelkie potrzeby przybysza:

Wenecja była dla kobiet kochankiem, dla mężczyzn kochanką.²⁰

Przybysz pożąda Wenecji. Zawsze w pełni zatracą się w mieście. Miłość do metropolii może przejawiać się w postaci miłosnego obłądu, w postaci szaleńczego pędu do spełnienia seksualnego bądź powolnym rozkoszowaniem się przestrzenią miejską. A zatem można szukać substytutu Wenecji, „zaciągając do swego pokoju kobiety z ludu, żony prostaków, piękne, lecz brudne i śmierdzące”²¹ lub pożądać samego miasta, które wtedy przybywa pod postacią anioła śmierci.

Człowiek doznaje wtedy obłądu psychicznego, ponieważ uświadamia sobie, że nie jest w stanie poznać miasta, ponieważ Wenecja jest „miastem różnych, prawie suwerennych, niezależnych od siebie elementów, które marzą o połączeniu się w jedną całość”²², lecz jest to tylko marzenie...

Przestrzeń ta zawsze jest pełna wieloznaczności, nie można jej objąć zmysłami. Zawsze jednak jawi się jako przestrzeń napiętnowana cierpieniem, które jest ewokowane przez porównania utożsamiające ludzkie cierpienie ze stanem, w jakim pogrąża się wodne miasto. Służy temu m.in. ukazywanie bohatera znajdującego się w sytuacjach granicznych, bohatera, który jest wrośnięty w miasto. Rodzi się w ten sposób figura jednostki samotnej w tłumie.

„Sytuacje te ze szczególną mocą domagają się odpowiedzi na pytania ostateczne”²³. Człowiek Grudzińskiego cierpi, świadomie przeżywa swój los.

¹⁹ Por. M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Łódź 1993, s. 404.

²⁰ G. Herling-Grudziński: *Biała noc miłości...*, s. 78.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 79.

²³ Z. Kudelski: *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*. Lublin 1998, s. 134.

By wyrazić swój stan emocjonalny, opisuje przestrzeń miasta, która odzwierciedla jego nieprzenikalne wnętrze, jak „zimowa noc wenecka, szarość rozbełtana w ciemności”²⁴. Ujawnia się w tym zabiegu bezsilność, niemoc języka, który nie potrafi sprostać zadaniu odrysowania stanów psychicznych w sposób bezpośredni.

Akt poznania czy rozpoznania?

W rozpatrywanych przez nas tekstach osobą poznającą miasto jest zawsze przybysz, czyli ktoś z zewnątrz, ktoś, kto zauważa odmienność przestrzeni, w której się znajduje i czuje konieczność jej poznania. W tej sytuacji naturalna staje się potrzeba dokładnej penetracji miasta i opisu jego przestrzeni. Sytuacja ta w sposób oczywisty motywuje pojawiające się w tekście opisy miasta, które urasta tu do figury miasta-symbolu kondycji kultury europejskiej.

Miasto poznaje bohater za pomocą zmysłów: wzroku, węchu, słuchu i dotyku.

Szczególną rolę wzroku wyraża w tekstach opozycja czasownikowa: *widzieć* — *nie widzieć*. W *Białej nocy miłości* Grudziński, aby uwypuklić akt poznania miasta, wprowadza bohatera, który cierpi na chorobę oczu i do Wenecji przyjeżdża, by poddać się skomplikowanemu zabiegowi będącemu ostatnią szansą na odzyskanie wzroku.

Czasami bohater doznaje złudzenia chwilowej poprawy i dostrzega poszczególne elementy miasta przez cienką przesłonę mgły:

Widział, naprawdę widział teraz po tamtej stronie kanału brzeg wyspy, o który z hukiem rozbijały się fale, ubogą uliczkę nadbrzeżną, majaczącą kopułę kościoła Zbawiciela.²⁵

Ślepiec w mieście-nenufarze nie czuje się jednak źle, ponieważ ma świadomość, iż jego choroba nie naznacza go piętnem kalectwa. Każdy w Wenecji cierpi bowiem na przypadłość niemożności identyfikacji przestrzeni, gdyż miasto często spowite jest mgłą:

Mgła z rzadkimi przejaśnieniami, trwała przez cały czas mojego pobytu. Ale jakież to były przejaśnienia. Wenecja stała się serią przemitych i szybkich obrazów.²⁶

Mgła pełni w wodnym mieście funkcję teatralnej kurtyny, która oddziela od siebie kolejne akty poznania. Warto podkreślić, iż w sztuce figura mgły

²⁴ G. Herling-Grudziński: *Biała noc miłości...*, s. 76.

²⁵ Tamże, s. 69.

²⁶ Tenże: *Portret wenecki...*, s. 89.

jest kojarzona, podobnie jak pajęczyna, ze światem śmierci, ponieważ ma w sobie moc zagarniającą i oplatającą wszystko, co napotka na swej drodze. Mgła zamazuje bowiem najostrzejsze kontury i nic nie jest w stanie przebić jej pokrywy. Wenecja nią okryta staje się krainą umarłych, swoistą przestrzenią zaświatów:

Noc była czysta, chłodna i bezwietrzna, niebo migotało bladymi gwiazdami, ciemny kanał marszczył się delikatnie jak postaw aksamitu. Blisko świtu na miasto spadła niespodziewanie pokrywa mgły, gęsta i zaborcza, wystarczył kwadrans, by znikła w niej Wenecja, niewidzialna do tego stopnia, że można było zwątpić w jej istnienie.²⁷

Owa przemiana z istnienia w nie-istnienie dokonuje się w fazie przejściowej na progu nocy i dnia, według wierzeń ludowych szczególnie podatnej na działanie nieokiełzanych sił zła.

Przebieg miasta przeczuwa nadchodzący atak śmiertelności mgły i przepełniona jest nastrojem niepokoju, który przejawia się w obrazach przyrody przeczuwającej nadejście katastrofy. Wody kanału przypominają żałobne zwoje aksamitu, gwiazdy pozbawione zaś zostają swojego blasku. Dodatkowo napięcie zostaje podkreślone przez niespotykany w przyrodzie bezruch. Sama mgła przedstawiona zostaje jako wojownik, ponieważ to ona atakuje miasto i w swym ataku pełna jest zaborczości.

Ponadto w *Portrecie weneckim* figura mgły, jak wspomnieliśmy, łączy się z problematyką poznania. W proces poznania miasta zostają włączone takie zmysły, jak wzrok, węch, dotyk i słuch. Oczywiście, uprzywilejowane staje się tutaj oko i dłoń:

Na tym w gruncie rzeczy [myślała A.A.] opierały się nieuchwytnie cechy Wenecji jedynej, realnej w swej materialności aż do poparzenia patrzących na nią oczu i dotykających ją dłoni, i w tym samym momencie sięgającej wzrokiem w zwiewny sen o samej sobie.²⁸

Zmysły jednak także zawodzą. Są bezsilne wobec miasta, ponieważ tak naprawdę poznanie jest znikome. Mgła tak typowa dla pejzażu Wenecji powoduje, że miasto daje się poznawać tylko fragmentarycznie, a poznanie to ma charakter subiektywny, ponieważ uzależnione jest nie tylko od miejsca, z którego dokonuje się obserwacji, podmiotu lub przedmiotu stanowiącego element poznania, ale także od czynników obiektywnych.

Ponadto sam podmiot, którego tajemnicę pragnie się zgłębić, ma także wpływ na obraz, jaki poznający uzyskuje. Może bowiem tak jak kobieta okryć

²⁷ Tenże: *Biała noc miłości...*, s. 119.

²⁸ Tamże, s. 79.

swe oblicze woalem tajemnicy bądź tak jak miasto (Wenecja) spowić się w szatę mgły. Jednak trzeba pamiętać, że mgła ma w sobie coś z maski teatralnej, ponieważ obdarowuje poznającego iluzją, która często staje się bardziej atrakcyjna aniżeli obiektywna prawda.

Nigdy zatem nie można otrzymać pełnego obrazu Wenecji, jak bywa to w przypadku innych metropolii:

Zwykłe miasta, piękne i brzydkie, obrastają wolno w swój wizerunek, poznajemy je lepiej po każdym pobycie, przywykamy do nich jak do znajomego krajobrazu. Nie Wenecja mieniąca się *ciągłą zmiennością*.²⁹

Wenecja i tak nie ujawnia w pełni swego oblicza, ponieważ częstokroć ucieka się do podstępu, który ma za zadanie zmylić przybysza i utwierdzać go w stanie niepewności. Do zabiegów takich należy wykorzystywanie żywiołów wody i powietrza.

Nie można zatem przewidzieć, czym Wenecja zaskoczy przybysza. Grudziński mówi o płynności wizerunku miasta. Owa płynność tworzona jest przez żywioł wody, który jest w Wenecji wszechobecny (warto podkreślić, że mgła to także forma wody).

Ta płynność miasta zawsze jednak nosi w sobie znamiona nadchodzącej agonii. Wenecja jest grobem, który odwiedzony zostaje przez przybyszów z żyjącego świata:

Najbardziej melancholijne z miast ocaliło jedno tylko: swój najpiękniejszy na świecie grób. Nigdzie indziej nie ułożono przeszłości do snu z taką czułością, z takim smutkiem rezygnacji i wspomnień. Nigdzie indziej terażniejszość nie była tak obca, tak podobna do tłumu na cmentarzu bez naręczy kwiatów na rękach.³⁰

Mgła symbolizuje śmierć. Pamiętać bowiem należy, że mgła towarzyszyła zawsze przeprowie duszy w krainę zaświatów, otaczała tajemnicą to, co następuje po śmierci. Ponadto jej biel przypomina barwę całunu pośmiertnego.

Mgła, jak wspomnieliśmy już wcześniej, pełni funkcję maski, która stanowi „kwintesencję Wenecji”³¹. W zbiorowej wyobraźni miasto to bowiem funkcjonuje jako świat wiecznego karnawału, przestrzeń ciągłej zabawy. Świat, w którym powszechnie przestrzegane normy moralne i obyczajowe przestają obowiązywać, a człowiek zasłonięty za maską może zaspokoić swe ukryte pragnienia:

²⁹ Tamże, s. 82.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 84.

Niewyczerpalna jest wenecka fantazja karnawałowa, pomysłowa w projektach strojów, w charakteryzacjach, w aktorskich improwizacjach, w gotowości do zabawy i tańców. Kiedyś wenecki karnawał prowadził do alkowy, teraz otrząsnął się z dawnej galanterii zalotów i w nieokielzanej swobodzie miłosnej zbliżył się do szaleństw w stylu Rio de Janerio.³²

Wenecja jawi się zatem jako świat przyjemności. Grudziński pokazuje, że przyjemność ta przepelniona jest melancholijnym smutkiem, ponieważ weneckie życie nie ma w sobie znamion prawdziwości. Karnawałowa maska stała się twarzą miasta, które przyjęło „teatralną formę życia”³³ i śmieje się nad własnym grobem.

Jakże wymowny w tym kontekście staje się obraz gondoli bezszelestnie przemierzającej wody kanału, gondoli, która wypełniona jest postaciami w maskach. Samą zaś barkę okrasza napis: „Wkrótce karnawał, życie jest teatrem, teatr jest życiem”³⁴.

Gondola urasta tutaj do miana Charonowej łodzi, która, by przewieźć podróżnych do krainy nie-bytu, musi pokonać kanały Wenecji. Jawią się jednak pytania: Czy faktycznie gondola zmierza jeszcze w zaświaty? Czy też już po nich żegluj?

Uporządkowanie czy chaos?

Żywiół wody podkreśla dezintegrację przestrzeni miasta. Wielość wodnych kanałów i płynność właściwa wodzie powodują, że człowiek zatracą się w chaosie. Miasto bowiem utkane jest z kanałów stanowiących nitki szlaków komunikacyjnych. Wielość dróg powoduje, że obserwator tej przestrzeni nie jest w stanie wyznaczyć punktu centralnego miasta:

(...) nie ma jądra, czy serca Wenecji, zbyt płynnej i ulotnej, uchwytniej i umykającej.³⁵

Obszar ten dla wędrowca przyzwyczajonego do poruszania się w przestrzeni regularnej, zbudowanej na bazie prostokąta, kwadratu lub gwiazdy staje się niebezpiecznym labiryntem, w który zostaje wpisany czynnik nieprzewidywalności, zaskoczenia, dynamizmu i zagrożenia, ponieważ miasto to pozbawione jest centrum:

³² Tamże, s. 76.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże.

³⁵ G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki...*, s. 73.

Wiedziałem i pogodziłem się z tym szybko, że nigdy, choćbym tu zamieszkał lub często przyjeżdżał w ciągu wielu lat, nie przebiję się do jądra Wenecji, jak bywa w innych miastach.³⁶

Wenecja staje się „miastem różnych prawie suwerennych, niezależnych od siebie elementów, które marzą o połączeniu się w jedną całość”³⁷.

Przestrzeń ta przypomina labirynt w kształcie kłęczka, którego odnogi rozrastają się swobodnie, chaotycznie. Owa heterogeniczność przestrzeni miasta wywiera wpływ na psychikę człowieka, który stara się w tę przestrzeń wpisać. W tym labiryncie nie można bowiem znaleźć celu, często natrafia się na zaułek „bez wyjścia”.

Penetracja terenu miasta, przemieszczanie się wszerek i wzdłuż staje się obrazem psychiki ludzkiej. Labirynt anektuje także samego człowieka, który zostaje podobnie „jak świat uwięziony na zawsze w zwierciadle kanałów”³⁸.

Przestrzeń labiryntu w kulturze śródziemnomorskiej posiada wiele symbolicznych znaczeń, na przykład jest synonimem nierozpoznawalności, drogi do jądra prawdy, oznaczać może „nieświadomość, a także błędzenie i odejście od źródła życia”³⁹ ku źródłom śmierci. Labirynt wenecki można niekiedy interpretować jako obraz zaświatów.

Wędrówka po Wenecji to podróż w głąb, w dół. Granica tej przestrzeni biegnie w linii pionowej i w linii horyzontu — na płaszczyźnie podziału lądu i morza. Granica wyznaczona jest w sposób nietrwały. Stąd pomiędzy miastem (Świat Kultury) a morzem (Świat Natury) toczy się walka.

Woda i oniryzm

W walce tej woda częściej zwycięża. Jest to bowiem żywioł, który w swej materii zatracza wszystko, ogarnia siłą to, co napotka na swej drodze. W Wenecji człowiek czuje się zatem stale zagrożony, osaczony, pełen niepokoju o swój byt, ponieważ wodne miasto ma „dar błyskawicznych transformacji, jakby zależało [mu — A.A.] na tym, by ciągłe mutacje w zmieszanie wprawiały patrzącego”⁴⁰.

Przemieszczanie się po Wenecji staje się przedsięwzięciem karkołomnym, ciągłym „zapuszczaniem się w najwęższe calle, brodzeniem nad kanałami”⁴¹.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tenże: *Biała noc miłości...*, s. 79.

³⁸ Tenże: *Portret wenecki...*, s. 102.

³⁹ J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 193.

⁴⁰ G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki...*, s. 74.

⁴¹ Tamże, s. 75.

Przybysz woli przestrzeń otwartą, dlatego iż preferuje „Wenecję balansującą na pograniczu, gdyż [jest ona — A.A.] dowodem realności snu”⁴².

Budulec, z którego powstało miasto, to widzenie senne. W materię Wenecji wpisana jest zatem transformacja. Sen uważa się za krainę śmierci, nieistnienia. Wodne miasto bywa królestwem Thanatosa.

Symbolika śmierci zostaje wzmocniona obrazem zastygłych wód weneckich kanałów. Pamiętać należy, że stojąca woda niesie z sobą nieuchronną zagładę, która łączy się z całkowitym zatraceniem w żywiole. Woda bowiem stanowi kosmos śmierci, rozpuszcza wszystko, w sposób absolutny pochłaniając swe ofiary.

Traumatyczność miasta matrycuje wyobraźnię przybysza, który poszczególne obrazy stara się łączyć w całość. Wenecja to zatem w sferze mitu miasto umarłe, miasto-trup. Wenecka przestrzeń jest martwym ciałem. Wszystkie czynności życiowe zostały już dawno zatrzymane (wody są nieruchome). Pojawiły się pierwsze oznaki traumatyczne.

W opisie Wenecji-trupa nie należy szukać klasycznych, właściwych ludzkiemu ciału objawów śmierci. Nie znajdziemy bowiem „pomarszczonego i suchego czoła, zapadniętych oczu, spiczastego nosa z czerwoną obwódka”⁴³. Pojawia się jednak podstawowa oznaka śmierci, jaką jest gnicie organizmu. Postępuje bowiem proces rozkładu. Proces ten może polegać na powolnym rozkładzie materii, wydzielaniu się woni wydalającej się z brudnych kanałów, powolnej agonii bohatera utworu bądź też w procesie stopniowego rozkładu świata wartości.

W *Portrecie weneckim* mamy do czynienia ze stopniowym umieraniem świata Dobra. Objawem owej śmierci okazuje się transformacja syna Contessy, którego oblicze ewoluuje od twarzy anioła do obrazu bezwzględnego mordercy, który staje się personifikacją Zła.

Sam zabieg utrwalenia oblicza Zła w postaci obrazu mającego uchodzić za nieznaną dzieło mistrza czasu minionego — Lotta, a malowany jest faktycznie przez Contessę, która utożsamia Wenecję, zyskuje wymiar podwójny. Z jednej strony, służyć ma ukazaniu Zła z jego przerażającym obliczem, które oczarowuje swoim pięknem; z drugiej zaś podkreśla, że to Wenecja owo Zło zrodziła i pozwalając mu urosnąć do rangi dzieła sztuki, sama padła jego ofiarą, co przejawia się w powolnym procesie rozkładu.

Zagłada wpisana jest w miasto wody będącej żywiołem śmierci. Woda w kanałach jest zastygła. Kanały zatem wyobrażają letejskie wody zapomnienia i przeprawę krainy umarłych. Gondole poruszające się po wodach Wenecji przypominają Charonowe łodzie: „Zjawą wydała mi się gondola”⁴⁴.

⁴² Tamże, s. 100.

⁴³ L. Thomas: *Trup*. Łódź 1991, s. 13.

⁴⁴ G. Herling-Grudziński: *Portret wenecki...*, s. 73.

Łodzie te budzą w przybyszu lęk tak ogromny, że za wszelką cenę stara się on dotrzeć pieszo, by tym samym ustrzec się przedwczesnej podróży w krainę zaświatów.

Turystę przeraża atmosfera żałoby, która panuje w tym mieście spowitym kirem.

Figura przestrzeni

Wenecja rozkochuje w sobie. Jej ofiarą stał się także Grudziński, który jest jej niewolnikiem świadomym niemożności uchwycenia, a cóż dopiero zdefiniowania, fenomenu miasta.

Wenecja sportretowana zostaje przez Grudzińskiego zgodnie z tradycją młodopolską. Wodne miasto pisarz ukazał jako przestrzeń będącą załączkiem zła, dezintegrującą podmiot poruszający się po niej. Wenecja wreszcie to obszar ogarnięty chaosem, w którym czai się śmierć.

To negatywne sportretowanie miasta wynika z przekonania, że Natura jest dobra, a Kultura niesie z sobą ogromne zagrożenia. Z przeświadczenia tego wyrasta przekonanie o zwycięstwie śmierci, która motywowana jest tu cywilizacyjnie, ponieważ w tym, co sztuczne, brakuje naturalnych sił witalnych. Miasto zostaje ukazane jako potwór, który czyha na życie swych mieszkańców: „(...) czekać samotnie na śmierć w tej prawie podziemnej Wenecji”⁴⁵.

Przeźnięta staje się obszarem, który więzi, który poraża klaustrofobią („Wenecja przemówiła szumem i wrzawą, spęchniała tłumem”⁴⁶). Miasto okazuje się zatem nie tyle przestrzenią prawdziwego życia, ile obszarem iluzorycznego trwania będącego czekaniem na śmierć.

Pejzaż wenecki jest zarysowany niewyraźnie. Nie ma tutaj dokładnych opisów zabudowy urbanistycznej, wszystko spowija niejako mgła. Przeźnięta miasta pełnić ma zatem głównie funkcję ekwiwalentu stanów uczuciowych, stąd niepotrzebne są opisy poszczególnych budowli, wyraźnie wyodrębnienie jej elementów.

Metafory, którymi posługuje się pisarz, oparte są na skojarzeniach związanych z żywiołem wody. Wenecję określają słowa — *plynna*, *nieuchwytna*, *rozbeltana* czy *rozmyta*, a zatem kraina nie rozpoznana w swej zmienności. W opisie dominuje biel. Jest to jednak biel paradoksalna, ponieważ nie rozświetla przestrzeni. Wręcz przeciwnie, pełni funkcję koloru czarnego, który nie przepuszcza wzroku, nie zezwala na poznanie — „biała noc w Wenecji”.

Wenecja zatem to miasto-grób. Tym samym Wenecja Grudzińskiego stanowi swoistą realizację antyurbanistycznego mitu młodopolskiego.

⁴⁵ Tenże: *Biała noc miłości...*, s. 74.

⁴⁶ Tamże, s. 75.

Aleksandra Achteлик

GRUDZIŃSKI'S VENICE

Summary

The author poses a thesis about the writer's creation of a specific literary geography in which a culturally mythogenic European city — Venice occupies an important place. The researcher is interested in the category of space which becomes a subject to artistic creation. The relation of the real Venice to its literary portrait created by Grudziński has been considered in the text. The researcher has concentrated on the proxemic relations treated as a source of knowledge of culture, on the role of aquatic symbol in the creation of Venice's portrait and on the function of orientational metaphors.

Aleksandra Achteлик

LA VENISE DE GRUDZIŃSKI

Résumé

L'auteur pose la thèse que l'écrivain analysé a créé dans son oeuvre toute une géographie littéraire où une place de choix est dévolue à Venise, une ville mythogène de la culture européenne. On compare la relation de la Venise réelle à son équivalent imaginaire créé par Grudziński. L'auteur se concentre sur les relations proxémiques traitées comme source de savoir concernant la culture, sur le rôle du symbole aquatique dans l'élaboration du portrait de Venise, ainsi que sur la fonction des métaphores d'orientation.