

## V

### Felietony, wspomnienia

Marek Bernacki

#### Wieczne piękno i śmierć (impresje weneckie)<sup>1</sup>

*Pamięci Marii Horbówny*

“Wer die Schönheit an geschaut mit Augen,  
Ist dem Tode schon anheim gegeben”  
(August von Platen, *Tristan*)

“Nineveh is finished. Babylon is finished. Venice  
will remain. That is, the stones will remain.  
The people won’t”  
(Gerardo Ortalli)

#### 1.

Pierwsze moje spotkanie z **tym** Miastem: późne lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku. Mam pięć lat, kiedy ciocia Marysia – starsza siostra mojej babci ze strony mamy, zwana w rodzinie „ciocią Myszką” – po raz pierwszy otwiera dla mnie duży wiklinowy kosz stojący na stoliku pod oknem jej rzeszowskiego mieszkania. Przechowuje w nim swoje największe skarby – pamiątki z przedwojennych wypraw po Europie. Inteligentną, ciekawą świata, urodziwą i niezależną pannę, pracującą w Powszechnej Kasie Oszczędności, władającą poprawnie językiem francuskim stać było na atrakcyjne wycieczki. Na pierwszy ogień poszły republiki bałtyckie i Skandynawia, później południe starego kontynentu. Jedną z takich wypraw zaprowadziła ją do słonecznej Italii: Padwa, Rzym, Pompeje, Neapol...

<sup>1</sup> Opisywana w eseju druga podróż do Wenecji miała miejsce 4 sierpnia 2010 roku. Tekst dedykuję pamięci Marii Horbówny (ur. 16.08.1907 roku w Stanisławowie – zm. 1.09.1992 roku w Rzeszowie), siostry mojej babci ze strony mamy, która roztropnie wtajemniczała mnie w piękno życia i świata.

Mareczku – słyszę głos cioci – pamiętaj: „Zobaczyć Neapol i umrzeć”. To takie piękne miasto nad zatoką, a niedaleko Wezuwiusz, ogromny wulkan, który wybuchł nagle i spopielił leżące pod nim osiedla. Ludzie nie zdążyli uciec, umierali we śnie, dopiero po latach odkopano to miejsce.

Na koniec włoskiej opowieści pozostaje wspomnienie Wenecji – dziwnego miasta, jedyne takiego na świecie, zbudowanego na wodzie. „Jak to możliwe?” – myślę i przez moment udaję zainteresowanie. Ciocia jest świetnie przygotowana, przytrzymuje mnie za rękę i skłania do uwagi. Wyciąga kolejne albumy, mapy, przedwojenne wyblakłe już nieco foldery, czarno-białe pocztówki. Rozkłada to wszystko na stole i snuje długą opowieść o mieście na lagunie, o jego niezliczonych zabytkach, kanałach, mostkach, gondolach, placach i kościołach... Z tej retrospektywnej, zbyt długiej jak na wytrzymałość kilkuletniego dziecka narracji moja narcystyczna pamięć przechowała tylko dwie nazwy: plac św. Marka i bazylikę pod wezwaniem naszego wspólnego patrona...

Po raz pierwszy przybyłem do Wenecji w maju 1993 roku. Dotarliśmy tam wtedy od strony stałego lądu, polskim autokarem, który przejechał w godzinach przedpołudniowych po Ponte della Libertà i zatrzymał się na jednym z parkingów na Tronchetto. W chwilę później nasza grupa przesiadła się na *vaporetto*, wodny tramwaj, którym popłynęliśmy Canale Grande aż do Ponte di Rialto.

Anna Achmatowa napisała gdzieś: „Włochy to sen, który powraca przez całe życie”. Co w takim razie powiedzieć o Wenecji, która sama w sobie jest syntezą adriatyckości i śródziemnomorskości i chwały Republiki, wielkości i upadku europejskiego snu o potędze, ale nade wszystko stanowi rezerwar niezniszczalnego piękna, które od kilkuset lat niezmiennie przegląda się w wodach laguny, chłonąc coraz to nowe zdarzenia, rzeczy i te miliony twarzy, które przybywają tu z całego świata?<sup>2</sup> O metafizycznym znaczeniu wody i tysięcznych odbiciach przedmiotów odbijających się w jej nieśmiertelnej tafli, tak pisał Josif Brodski:

Byłem zawsze zwolennikiem koncepcji, że Bóg to czas, a przynajmniej, że czasem jest Jego duch. (...). Wydawało mi się w każdym razie zawsze, że jeśli Duch Boży unosił się nad wodami, siłą rzeczy musiał się w tych wodach odbić. Stąd mój sentyment do wody, do sfałdowań, zmarszczek i kręgów na jej powierzchni,

---

<sup>2</sup> Według danych statystycznych Wenecję odwiedza średnio ponad 20 milionów turystów rocznie (zob. C. Newman, *Vanishing Venice*, „National Geographic”, sierpień 2009).

a także – jako że pochodzę z Północy – do jej szarości. Sądzę po prostu, że woda jest obrazem czasu...<sup>3</sup>

Choć mój pierwszy pobyt w Wenecji trwał zaledwie kilka godzin, przez kolejne siedemnaście lat nosiłem w sobie obrazy tego niezwykłego miasta. Widok rozciągający się ze stojącej na placu św. Marka kampanili na cumujące w porcie stateczki, łodzie, gondole i barki (jak na osiemnastowiecznym pejzażu Canaletta *Basen Św. Marka*, z 1738 roku). Piękno dachów i ścian niezliczonych kamienic, pałaców i kościołów połyskujących w jasnym świetle słońca, które tak intensywnie świeci tylko nad wenecką laguną. Zapamiętałem dobrze popękaną marmurową posadzkę bazyliki, z wypełniającym jej majestatyczne wnętrze bizantyjskim półmrokiem. Ciemnozielony kolor wody w głównym kanale i biel balustrad wykonanych z kosztownych piaskowców, fakturę schodów wyłożonych marmurem, po których schodziłem z mostu w głąb miejskiego labiryntu... Skorzystałem wtedy z cennej rady przyjaciela: „Pamiętaj, kiedy przybywasz do nowego miejsca i chcesz je poznać, nie wertuj przewodników i nie rozkładaj map, po prostu poczuj jego klimat: chodź i chłoń je wszystkimi zmysłami, napawaj się urokiem inności”<sup>4</sup>. Ta rada bardzo mi się wtedy przydała. Na godzinę, dwie odłączyłem się od grupy, by w pojedynkę zapuścić się w labirynt krętych weneckich uliczek, zaułków, placyków i mostków. W pewnym momencie zgubiłem się, by po kilkunastu minutach błędzenia wyjść na niewielki cypel, gdzie odkryłem mały port rybacki. Było południe i ludzie gdzieś się pochowali. Uderzył mnie zapach wody morskiej połączony z odorem zaszlachtowanych ryb; na kamiennej posadzce zobaczyłem plamy krwi i migające w słońcu rybie łuski. Przystanąłem na chwilę, by odpocząć. Zapaliłem papierosa. Byłem sam; za mną tętniło serce miasta, do którego centrum, nie bez pewnych problemów, wróciłem po kilkudziesięciu minutach.

Następnego papierosa wypaliłem, popijając najdroższą w moim życiu kawę *espresso*. Zamówiłem ją, siedząc przy stoliku kawiarenki położonej na Piazzetta San Marco, pod arkadami Biblioteki, w pobliżu Bramy Weneckiej. Od strony basenu wiała ożywcza bryza, przy molo kołysały się gondole, gdzieś w pobliżu muzycy grali koncert skrzypcowy Vivaldiego, który nie przeszkadzał przechadzającym się między stolikami gołębiom („Takie same, jak na krakowskim Rynku” – pomyślałem). Pomiedzy arkadami uwi-

<sup>3</sup> J. Brodski, *Znak wodny*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 36–37.

<sup>4</sup> Notabene, podobny sposób na przeżywanie Wenecji lansował wśród przybywających w te strony turystów burmistrz miasta prof. Massimo Cacciari: „Throw the map away. Get lost” [„Odłóż mapę, wstąp do labiryntu”] (Cyt. za: C. Newman, dz. cyt., s. 91).

jali się przymilni kelnerzy; jeden z nich zainkasował ode mnie, wyliczoną co do lira, stawkę za kawę – bez żadnych dodatków i bez napiwku. Przez krótką chwilę patrzył na mnie z wyrzutem, nie przypuszczając zapewne, że straciłem właśnie wszystkie pieniądze przeznaczone na dwa kolejne dni objazdówki po północnych Włoszech... Siedziałem tam, jak najdłużej było można. Patrzyłem leniwie na przelewający się po placu wielojęzyczny tłum turystów, delektując się smakiem każdego łyeczka smolistego napoju, którego było w filiżance ciut więcej, niż pomieścić się może w naparstku. Ponaglany wpływającym nieuchronnie czasem, odmierzając minuty pozostałe do zbiórki przy stacji *vaporetto* na San Zaccaria, wpatrywałem się intensywnie w jasnozielone wody laguny, w białe arkady i *logiatti* Pałacu Dożów. Niemal do ostatniej sekundy wchłaniałem atmosferę miasta, by odtąd trwało ono we mnie na zawsze...

Wiele lat później miałem się dowiedzieć, że mniej więcej w tym samym miejscu znany wenecki malarz Bernardo Bellotto, zwany Canalettem, tuż przed podróżą do Polski umieścił samego siebie na obrazie zatytułowanym przekornie *Architektoniczna fantazja z autoportretem*. Jak pisze Romuald Wernik:

Na tle wspaniałej kolumnady wymagowanego pałacu, przypominającego wenecką Bibliotekę św. Marka, Bellotto ukazuje siebie w pysznym stroju weneckiego prokuratora i w towarzystwie sekretarza oraz służącego. Obraz został prawdopodobnie namalowany w Dreźnie w styczniu 1767 roku, gdy Bellotto wybierał się w podróż do Polski i Rosji. Wspaniałym strojem na autoportrecie chciał zapewne przydać sobie ważności w oczach nowych mecenasów<sup>5</sup>.

## 2.

Po raz drugi dotarłem do Wenecji siedemnaście lat później, na początku upalnego sierpnia 2010 roku. Tym razem udało mi się przybyć tutaj jak należy, czyli od strony otwartego morza. Stateczek o dumnej, choć nieodpowiadającej faktycznemu stanowi nazwie „Princessa of Dubrovnik” o godz. 8.00 wypłynął z portu w chorwackim Umagu, by, mimo wiejącej bory, pokonać dystans 100 km przez Zatokę Wenecką w ciągu dwóch i pół godziny, po czym zawinął do znajdującego się w zachodniej części miasta portu San Basilio. Zbliżając się przez Canale della Giudecca do kresu mojej morskiej podróży, utożsamiałem się na moment z bohaterem noweli Tomasza Manna:

---

<sup>5</sup> R. Wernik, *Wspaniały zmierzch Wenecji*, „Twój Styl”, s. 30.

Więc ujrzał znowu to zdumiewające wybrzeże, ową olśniewającą kompozycję fantastycznych budowli, które republika ukazywała pełnym uszanowania spojrzeniom zbliżających się żeglarzy: lekką wspaniałość Pałacu i Most Westchnień, kolumny z lwem i świętym na brzegu, przepyszenie występujący bok bajecznej świątyni, widok na wieżę i Zegar Olbrzymów; i przyglądając się myślał, że przybyć do Wenecji łodem, na dworzec kolejowy, znaczy wejść do pałacu przez tylne drzwi i że nie inaczej, tylko okrętem, jak on teraz, przez pełne morze, należy zajechać do najnieprawdopodobniejszego z miast<sup>6</sup>.

Kiedy już szedłem wzdłuż wybrzeża w pełnym sierpniowym słońcu, poczułem nagle, że oto wróciłem do przerwanej tylko na chwilę wiecznotrwałej przygody. Czas przestał istnieć. Minąwszy kościół Jezuitów i barokową świątynię Świętej Agnieszki, z nagrzaną letnim słońcem promenady skręciłem w lewo i zapuściłem się w labirynt widzianych po raz pierwszy, ale jakby od zawsze znajomych i bliskich mi brukowanych uliczek, kamiennych mostków, zacienionych zaułków i pasaży, rozświetlonych słońcem Południa placyków i promenad. Piazza San Marco, bazylika z relikwiami patrona miasta, Palazzo Ducale, Brama Wenecka, Most Westchnień, promenada ciągnąca się wzdłuż nabrzeża portowego – wszystko w pełnym słońcu, takie samo, jak ujrzałem je niegdyś; wszystko czekało na mnie: niezmiennie, trwałe, wieczne...

Wielki rosyjski poeta, który aż siedemnaście razy przyjeżdżał do Wenecji, w eseju poświęconym ukochanemu Miastu zwraca uwagę na funkcję światła słonecznego, które, zwłaszcza porą zimową, wydobywa rozliczne przedmioty Wenecji, przynaglając patrzącego do bezinteresownej kontemplacji piękna:

O poranku światło to napiera na nasze szyby, podważa nam powieki, jakby otwierało muszle, i kiedy już tego dokona, ciągnie nas za sobą na dwór: biegnie, trącając długimi promieniami – jak rozpędzony uczeń, przejeżdżający patykiem po żelaznych prętach ogrodzenia parku czy ogrodu – struny arkad, kolumnad, kominów z czerwonej cegły, świętych i lwów. „Odmaluj to! Odmaluj!” – nawołuje, albo biorąc nas pomyłkowo za jakiegoś Canalletta, Carpaccia czy Guardiiego, albo dlatego, że nie ufa zdolności naszej siatkówki do zatrzymania i naszego mózgu do wchłonięcia tego, co ono, światło, nam udostępnia. Może ta druga niezdolność jest wytłumaczeniem pierwszej. Może obie są synonimami. Może sztuka jest po prostu reakcją organizmu przeciw ograniczeniom jego zdolności do zatrzymywania, zachowywania. (...) Oto światło zimowe w stanie najczystszy. Nie niesie z sobą ciepła ani energii: pozbyło się już ich i pozostawia

<sup>6</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji* oraz *Mario i czarodziej*, tłum. L. Staff, Wrocław 1992, s. 36.

stawilo za sobą, gdzieś we wszechświecie albo w pobliskim kumulusie. Jedyłą ambicją cząsteczek światła jest dotrzeć do przedmiotu i – czy jest wielki, czy mały – nadać mu widzialność. Jest to światło prywatne, światło Giorgione’a czy Belliniego, nie światło Tiepola czy Tintoretta. I miasto pławi się w nim bez końca, delektując się jego dotknięciem, pieszczotą nieskończoności, z której światło przybyło. Przedmiot jest, bądź co bądź, tym, co czyni nieskończoność sferą prywatną<sup>7</sup>.

Notabene, ta czysta świetlistość, która urasta do rangi mitu o wiecznotrwałym i nieskazitelnym pięknie Wenecji, obecna jest na obrazach szesnastowiecznych malarzy Republiki, będącej niegdyś jednym z najważniejszych ośrodków humanizmu i europejskiego odrodzenia. Jak zauważa Romuald Dwornik:

Na ich obrazach urzeka niebo bez chmur, rozslonecznione i jasne. Skapanie w słońcu domy i pałace. Gra promieni słonecznych na ścianach, rzeźbach i gzymsach budowli wywołuje wrażenie, że Wenecja nie znała dni ponurych, nie znała nocy<sup>8</sup>.

W eseju Brodskiego lejtmotywem niezliczonych intertekstualnych aluzji i autobiograficznych dygresji pozostaje refleksja nad estetyką, która dzierży prym nad etyką i staje się – w myśl tezy Dostojewskiego o tym, że „piękno zbawi świat” – dominującym motywem metafizycznym. Wydaje się, że dla rosyjskiego poety pisany niedługo przed śmiercią *Znak wodny* stał się, nomen omen, znakiem swoiście rozumianej soteriologii. Wenecja, nieśmiertelne miasto cud, zbudowane na wodzie, która sama w sobie jest obrazem wieczności (rzecz oczywista dla znawców liryki lozańskiej Mickiewicza), urasta w tekście Brodskiego do rangi eschatologicznej figury „wielości w jedności”, muzycznego odpowiednika Świętej Jeruzalem z kart *Apokalipsy św. Jana*, trwającej jednak – jak wynika z logiki wywodu poety – pod niebem, które opuścili bogowie; zawieszonej w wiecznotrwałej próżni pod kamiennym niebem pustej transcendencji...

Albowiem woda jest również utworem chóralnym, i to pod wieloma względami. Jest to ta sama woda, która niosła niegdyś na swej powierzchni uczestników krucjat, kupców, relikwie św. Marka, Turków, wszelki możliwy sprzęt pływający o charakterze handlowym, wojennym czy rekreacyjnym; nade wszystko zaś – w tej samej wodzie odbijał się każdy, kto mieszkał czy nawet przebywał w tym

<sup>7</sup> J. Brodski, dz. cyt., s. 63, 64–65.

<sup>8</sup> R. Wernik, dz. cyt., s. 28.

mieście, każdy, kto choć raz przechadzał się czy też brnął jego ulicami, tak jak my w tej chwili. (...) Cud prawdziwy, że, traktowana przez ponad tysiąclecie na rozmaite, i złe, i dobre sposoby, nie ma w sobie żadnych dziur, że jest stale tym samym H<sub>2</sub>O (choć nigdy byśmy się jej nie napili), że wciąż przybiera. Wygląda właściwie jak zapis nutowy muzyki odgrywanej dla nas bezustannie w rytmie przyływów, partytura, gdzie pięciolinie kanałów pocięte są niezliczonymi kreskami taktowymi mostów, pocętkowane nutami odbitych okien i legatowymi łukami architektonicznych zwieńczeń, że już nie wspomnę o wiolinowo wygiętych szyjach gondoli. Całe miasto zaś przypomina, szczególnie w nocy, gigantyczną orkiestrę, z oświetlonymi przyćmionym światłem pulpitemi *palazzi*, ze wzburzoną chórą fal, z sopranem gwiazdy-primadonny na wysokim niebie. Muzyka jest, rzecz jasna, wspanialsza niż sama orkiestra, i nie widać też ręki, która odwróciłaby kartę<sup>9</sup>.

Zacytowany fragment, choć uderza w pierwszej chwili swą oryginalnością, osadzony jest *de facto* bardzo mocno w tradycji nowoczesnej poezji. Przedstawiony przez Brodskiego obraz Wenecji jako „miasta przypominającego gigantyczną orkiestrę” porównać można choćby do poetycko-mistycznej wizji zimowego Wilna skąpanego w muzyce bijących na jutrznię dzwonów z poematu Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (fragment: *Dzwony w zimie*):

Jeden zatem poranek. Bierze ostry mróz.  
Mży chłodem. W tej sennej szarej mgle  
Nasyca się obszar powietrza światłem purpurowym,  
Różowieją zwały śniegu, jezdnie wyslizgane płożą,  
Dymy, kłęby pary. Saneczki dzyń-dzyń  
To bliżej, to dalej. Włochatym konikom  
Sierść oszroniała, każdy włos osobno.  
A wtedy dzwony. U Świętego Jana,  
U Bernardynów, u Świętego Kazimierza,  
I w Katedrze, i u Misjonarzy,  
U Świętego Jerzego, u Dominikanów,  
U Świętego Mikołaja, u Świętego Jakuba.  
Dużo dzwonów. Jakby ręce, ciągnąc za sznury,  
Uroczysty gmach nad miastem budowały.

Żeby szła owinięta chustką na ranną mszę Alżbieta<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> J. Brodski, dz. cyt., s. 75–76.

<sup>10</sup> Cz. Miłosz, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 176–177. Łukasz Tischner, interpretując głęboki sens cytowanego fragmen-

Warto przypomnieć, że Jolanta Dudek, która przeprowadziła pogłębioną komparatystyczną analizę cytowanego utworu Miłosza, uznała go za pokrewny poematowi T.S. Eliota *Four Quarters* (*Cztery kwartety*):

Symboliczny motyw dzwonów (i zimy) sugeruje tam oczekiwanie na ostatni w życiu akt łaski i zrozumienia. Łaska zaś tożsama jest dla Eliota ze zwiastowaniem, które pozwala człowiekowi wyrwać się z niewoli czasu historycznego (przeszłość – przyszłość) i jeszcze na ziemi doświadczyć owej wiecznej teraźniejszości, która także i wedle często cytowanej przez Miłosza formuły Blake’a „wieczność zakochana jest w wytworach czasu”, stanowi niezmienną osnowę czasu ziemskiego: „Tylko przez czas można zwyciężyć czas” – czytamy w poemacie Eliota<sup>11</sup>.

Jak widać, u Eliota, Miłosza i Brodskiego przewija się ten sam motyw – pragnienie zatrzymania upływu czasu pod wpływem obserwacji i rozpałmiętywania rzeczy tego świata skażonych wszakże piętnem przemijania, ale obleczonej w całość niezniszczalnego piękna jako znaku pożądanej (lub też utraconej w sensie Vattimowskiego śladu) transcendencji.

### 3.

Wybierając się po raz drugi do miasta na lagunie, oprócz eseju Brodskiego zaopatrzyłem się także w nowelę Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*. Po raz pierwszy przeczytałem ją jakieś pół roku po pierwszym spotkaniu z mia-

---

tu poematu Miłosza, pisze: „Jest to moment >>kairotyczny<<, odnoszący się do czasu królestwa Bożego, który raptownie przecina linearny wymiar czasu. Stąd zapewne dźwięk dzwonów rozbrzmiewających we wszystkich kościołach nad Wilią, który zdaje się zwiastować >>Kairom<<. Jego warunkiem jest jednak wiara w apokatastasis, czyli >>przywrócenie<<, odnowienie wszystkich rzeczy” (zob. Ł. Tischner, *Miłosz i wiek sekularny* [w:] Czesław Miłosz. *Tradycje – współczesność – recepcje* (Czesław Miłosz. *Tradycje – współczesność – recepcje*), red. M. Bałowski i J. Muryc, Ostrawa 2009, s. 262). Notabene, związkom obu wielkich poetów XX wieku poświęcona jest książka I. Grudzińskiej-Gross, *Miłosz i Brodski. Pole magnetyczne*, Kraków 2007 – przyp. M.B.

<sup>11</sup> Zob. J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995, s. 170. W innym miejscu ta sama badaczka, tropiąc ślady obecności Mickiewicza w dziele jego dwudziestowiecznego „czeladnika”, dokonuje następującej interpretacji cytowanego fragmentu poematu Miłosza: „Jest to zimowy miraż Wilna, przypominający wizję Petersburga z *Ustępu* do III części *Dziadów*. Nad tym odmienionym przez purpurowe światło (miłość) wschodzącego słońca (obraz Boga) miastem (uprzednio spowitym w >>sennej szarej mgle<<) niewidzialne ręce dzwonników kościelnych – którzy w myśl teorii korespondencji odpowiadają aniołom poruszającym, niczym instrumenty, sfery niebieskie – wznoszą rozbrzmiewający muzyką >>niewidzialny gmach<<. Jest to jakby napowietrzna, zapowiadająca Jeruzalem Niebieską wizja rodzinnego miasta bohatera, odmieniona przez miłość” (zob. tamże, s. 185).



stem Canovy i Vivaldiego. W tym samym mniej więcej czasie obejrzałem też film Viscontiego z Dirkiem Bogarde'em w roli Gustawa Aschenbacha<sup>12</sup>. Notabene, ten film, z domieszką charakterystycznej dla niego, ale zdaje się nieuzasadnionej do końca ironii, przywołuje w swoim erudycyjnym eseju Brodski:

Film niestety nie był niczym szczególnym; opowiadanie zresztą też nigdy mi się nie podobało. Mimo to, długa początkowa sekwencja z Bogarde'em na leżaku na pokładzie parowca kazała mi zapomnieć o przeszkadzających napisach czołówki i poczuć żal, że nie jestem śmiertelnie chory; żal ten potrafię czuć jeszcze i dzisiaj<sup>13</sup>.

Płynąc do Wenecji na pokładzie chorwackiego statku, po latach ponownie smakowałem treść Mannowskiego arcydzieła, ciesząc się z możliwości odkrywania w nim nowych wątków i intertekstualnych tropów. Zauważyłem, że oba teksty – Brodskiego i Manna – w kilku miejscach do pewnego stopnia są ze sobą zbieżne, choć rosyjski poeta specjalnie nie cenił opowiadania napisanego przez lubeckiego pisarza na początku XX wieku. Wydaje się, że najbardziej koherentnym wątkiem obu utworów jest motyw podróży gondolą, która w obu wypadkach staje się symboliczną figurą zbliżającej się nieuchronnie śmierci.

Noc była chłodna, księżycowa i spokojna. W gondoli było nas pięcioro (...). Sunęliśmy powoli – zygzakami, jak węgorz – przez miasto, zawisłe w milczeniu nad naszymi głowami, przepaściste i puste, przypominające o tej porze rozległą, w ogólnych zarysach prostokątną rafę koralową albo szereg zamieszkałych grot. Było to osobliwe uczucie: znaleźć się w stanie ruchu wewnątrz tego, na co zwykle patrzyło się w poprzek – kanałów; miało się wrażenie uzyskania dodatkowego wymiaru. Po niedługim czasie wypłynęliśmy na lagunę i skierowaliśmy się ku wyspie umarłych – San Michele. Księżyc, zawieszony nadzwyczajnie wysoko, jak jakieś oszołamiająco ostre *T*, którego poprzeczkę stanowiła pozioma krecha chmury, skąpił tafli wody swego odbicia, a posuwanie się gondoli było

<sup>12</sup> O *Śmierci w Wenecji* Viscontiego – jako filmowej ekranizacji noweli Tomasza Manna, która dopowiada i dopełnia tropy literackie, tak pisze Andrzej Franaszek: „Jej bohater łączy w sobie cechy Adriana Leverkühna, Nietzschego i Gustawa Mahlera, którego muzyka, *Adagietto z V symfonii*, wraza nam się prosto w serca, stając się jakąś esencją nostalgicznego smutku” (zob. A. Franaszek, *Rekruci Persefony* [w:] tegoż, *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków 2010, s. 477–478).

<sup>13</sup> J. Brodski, dz. cyt., s. 34–35.

zbyt absolutnie bezszelestne. (...) W taki sposób okrążyliśmy wyspę zmarłych i ruszyli w drogę powrotną do Canareggio<sup>14</sup>.

W zacytowanym fragmencie eseju Brodskiego wymieniona aż dwukrotnie wyspa San Michele (wyspa zmarłych, na której od wieków grzebano obywateli i zasłużonych gości Republiki Weneckiej) kilka lat po napisaniu tego tekstu stała się dla rosyjskiego noblisty wieczną przystanią. Nigdy już nie miał wyruszyć z niej łodzią w kierunku weneckiej katedry Madonna dell'Orto, w której tak często zwykł podziwiać arcydzieło Belliniego *Madonnę z Dzieciątkiem*...

Zacytowany poniżej fragment noweli Manna jest jeszcze bardziej wymowny, wręcz nachalny w eksponowaniu treści mortalnych:

Któż nie musiał pokonywać przelotnego dreszczu, tajemnego strachu i niepokoju, gdy po długiej niebytności miał wsiąść do weneckiej gondoli? Osobliwa ta łódź, zachowana w niezmienionym kształcie z zamierzchłych czasów i niesamowicie czarna, jak bywają tylko trumny – przypomina nieme i zbrodnicze przygody wśród pluskającej nocy, przypomina bardziej jeszcze samą śmierć, mary, posępny obrzęd i ostatnią, milczącą podróż. I czy kto zauważył, że siedzenie w takiej barce, ten trumienno-czarny, czarno wyściełany fotel, jest najmiększym, najrozkoszniejszym, najbardziej usypiającym siedzeniem na świecie?<sup>15</sup>

Niemiecki pisarz bez ogródek wprowadza czytelnika w istotę rzeczy: wyprawa głównego bohatera, niespełnionego niemieckiego pisarza, który przybywa do Wenecji kierowany potrzebą odzyskania mocy twórczej, jest *de facto* nieuchronnym zmierzaniem ku kresowi życia. Ta podróż w ramiona śmierci rozpoczyna się dla pięćdziesięcioparoletniego Gustawa Aschenbacha już w Monachium – w trakcie popołudniowej przechadzki po Ogrodzie Angielskim. To właśnie wtedy, czekając na elektryczny tramwaj, którym miał wrócić do centrum miasta, mężczyzna ów dostrzega i odczytuje łacińskie inskrypcje wykute nad bramą cmentarnej kaplicy: „Wchodzę do przybytku Pana” oraz „Światło wiekuiste niechaj im świeci”. Od tej chwili każdy powzięty czyn, ale także każdy wybrany przez niego środek lokomocji – podmiejski tramwaj, pociąg jadący z Monachium do Triestu, parowiec płynący z Puli do Wenecji, a w końcu gondola przewożąca bohatera do hotelu na wyspie Lido – stanowią kolejne, nieodwołalne etapy jego osobistego *Sein*

<sup>14</sup> Tamże, s. 100–101.

<sup>15</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji*..., dz. cyt., s. 37.

zum Tode, bycia zmierzającego ku śmierci<sup>16</sup>. W świetle analizowanego fragmentu noweli gondola, którą Aschenbach przeprowadza się z portu do ekskluzywnego hotelu na wyspie Lido, to trumna. Kanał oddzielający weneckie moło od wyspy nosi znamiona Styksu; tajemniczy i grubiański gondolier, który wymusza dłuższą niż w pierwotnym zamierzeniu podróż, przypomina mitycznego Charona:

Lekko owiany tchnieniem *sirocco*, na podatnym żywiole zagłębiony w poduszkach, zamknął podróżny oczy lubujące się równie niezwykłym, jak słodkim rozleniwieniem. „Jazda będzie krótka – myślał – niechby trwała wiecznie!”. W cichym kołysaniu czuł, że uchodzi tłokowi, pomieszanych głosom. Jak cicho, coraz ciszej stawało się dokoła! Nie było nic słycać oprócz pluśnięcia wiosła, prócz pustego uderzenia fali o dziób barki, który, stromy, czarny i u szczytu zbrojny jakby halabardą, sterczał nad wodą, i prócz czegoś trzeciego jeszcze, gwarzenia, mrużenia – szeptu gondoliera, który przez zęby, urywanie, słowami tłumionymi pracą ramion, mówił do samego siebie<sup>17</sup>.

Analizowany przez nas fragment noweli Manna, w której wyjałowiony duchowo bohater<sup>18</sup> zmierza na spotkanie swojej ostatniej miłości, będącej, jak wiemy, przyczyną jego śmierci, znajduje odzwierciedlenie w młodopolskim wierszu-przestrodze Antoniego Lange:

Czarna jak noc gondola – w noc ciemną i czarną,  
Niby sen po bazaltach kanałowych sunie (...).  
O ślepi kochankowie z sercem rozpalonem,  
Ta woda – to wiodący w zagrobowe pola  
Styks; mogiłą zaś wasza własna miłosna gondola  
I łódka Charonową, a jam jest Charonem!<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Dostrzega to Andrzej Franaszek, pisząc: „Przez kolejne stacje ogołocenia i poniżenia bohater Manna zmierza ku nieuniknionemu końcowi. (...) Od podróży na Lido gondolą, która zda się przecuciem spokoju trumny – po śmierć rzeczywistą, będącą jednak raczej spazmem bólu niż rozpogodzeniem. (...) Bohater Manna uciekał przed życiem, aż dopadło go ono na mgławicowych placach, w onirycznych zaułkach Wenecji. I stało się śmiercią”. (Cyt. za: A. Franaszek, *Rekruci Persefony*, dz. cyt., s. 478–479).

<sup>17</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, dz. cyt., s. 37–38.

<sup>18</sup> Warto zacytować Franaszka, który tak interpretuje etymologię znaczącego nazwiska bohatera Mannowskiej noweli: „Gustaw von Aschenbach. Mój Boże: Aschenbach. Źródło przysypane popiołem?...? (zob. A. Franaszek, *Rekruci Persefony*, dz. cyt., s. 477).

<sup>19</sup> Fragment wiersza Langego cytuję za esejem Andrzeja Franaszka, *Kamień i wino* („Czarna gondola na wodzie weneckiego kanału”) [w:] tegoż, *Przepustka z piekła...*, dz. cyt., s. 41.

Co ciekawe, w obu wypadkach (tj. u Brodskiego i Manna) podróżnicy płynący gondolą, wyczuwając podświadomie quasi-funeralny charakter podróży, zarazem czerpią z niej swoistą rozkosz. Dzieje się tak, gdyż jeszcze w tej chwili, jeszcze tym razem śmierć zostaje przez nich wyparta i oswojona, niejako „zagadana”, przemieniona w stosownie dobranych słowach w literacko-estetyczny fantazmat, odroczonej w swej nieuchronnej funkcji unicestwiania. Zarówno Brodski, jak i bohater noweli Manna igrają poniekąd ze śmiercią, uciekając na moment z jej ramion, które są już przecież nieodwołalnie wyciągnięte w ich kierunku...<sup>20</sup>

Wydaje się, że oba analizowane przez nas fragmenty utworów literackich warto interpretować w kontekście znanego dziewiętnastowiecznego obrazu Arnolda Böcklina *Wyspa umarłych* (można przypuszczać, że zarówno Mann, jak i Brodski znali to malowidło). Wspólny dla wszystkich tych dzieł jest motyw upojenia ciszą, bezszelestnością, które towarzyszą podróży do portu przeznaczenia. Böcklin, malując w 1880 roku swój obraz na zamówienie pewnej wdowy, w liście skierowanym do swej klientki tak zachwalał jego pragmatyczną funkcję:

Wyobraz sobie, że zanurza się w świecie mrocznych cieni (czując zaledwie miękkie i delikatny powiew, który marszczy powierzchnię morza) i będzie pani drżała, żeby nie zmać tej ciszy nawet najłżejszym szmerem. I będzie taki spokój, że przestraszy panią nawet pukanie do drzwi<sup>21</sup>.

Majestatyczny obraz Böcklina, na którym widzimy dwie osoby na łódce zbliżające się z wolna przez pomarszczone fale zatoki do skalistej wyspy pokrytej w swej centralnej części strzelistymi cyprysami, ma niejednoznaczny wymowę. Na pierwszy rzut oka, symbolizuje on nieuchronność śmierci, którą podkreślają niemal wszystkie znaczące elementy dzieła: zachodzące o schyłku dnia słońce, którego promienie opierają się na zwalistych skałach broniących wejścia do portu, ciemniejące o zmierzchu fale morskiej zatoki i nadciągające z przeciwległej strony horyzontu, ciężkie jak ołów, brunatniejące chmury. Postać stojąca w łódce, ubrana w biały całun, jest najprawdopodobniej personifikacją śmierci, jako że na dziobie stateczku, tuż u jej stóp, znajduje się biała, prostokątna trumna, ostatnie „schronienie”. Jednocześnie jednak można widzieć w niej zmarłego, który zmierza najwyraźniej

<sup>20</sup> Przyczyną śmierci ich obu jest ukryta i trwająca przez całe lata choroba serca; zarówno Gustaw Aschenbach, bohater noweli Tomasza Manna, jak i Josif Brodski umarli na nagły atak serca – przyp. M.B.

<sup>21</sup> Cyt za: [www.maly.goscniadzielny.pl/?grupa=6&art...dzi...](http://www.maly.goscniadzielny.pl/?grupa=6&art...dzi...)

do ostatecznego miejsca swego przeznaczenia. Wpatrzony jest w najwyższy z cedrów, dominujący nad całą wyspą, tak jakby odczytywał wyrok ogłoszony mu przez dostojne drzewo. Jak zauważa Dorothea Forstner: „Za symbol śmierci uważano [cedr] zwłaszcza z tej racji, że raz ścięty nigdy się nie odradza”<sup>22</sup>. Można jednak ten symboliczny obraz niemieckiego malarza interpretować w sposób zupełnie przeciwny. Paradoksalnie, *Wyspa umarłych* byłaby wtedy znakiem czegoś, co trwałe w swej nieśmiertelności, choć zupełnie innym od tego, co powszechnie zwykliśmy byli uważać za „żywe”. Wskazuje na to kilka ważnych elementów obrazu, takich jak biel całunu podróżującej do kresu postaci, będąca przecież znakiem „wiecznych godów”. Także trwała jak granit struktura skał, podkreślona dodatkowo przez doskonałą symetrię i harmonię kaplicy cmentarnej, znajdującej się po lewej stronie zatoczki portowej. A w końcu skupisko kilkunastu dorodnych cedrów, wzbijających się na kilkadziesiąt metrów wysoko ku niebu. Wiadomo, że w tradycji orientalnej (Persja), ale także śródziemnomorskiej (zwłaszcza w Fenicji, Libanie i Cyprze) cyprys, który osiągać może wysokość do 20 metrów i rośnie zazwyczaj wiele stuleci, a zdarza się, że potrafi przetrwać tysiące lat, jest symbolem tego, co niezniszczalne i święte<sup>23</sup>. A zatem, dominacja bieli w centralnych miejscach obrazu, która przełamuje otaczającą wyspę ciemność, majestatyczna trwałość skały, jako materii pierwszej, a przede wszystkim wertykalny kierunek nadawany całej kompozycji przez cedry, święte drzewa starożytności, pozwalają wnioskować, że Böcklin dał w swym obrazie swoistą, acz wymowną wykładnię Pól Elizejskich, których dojmująca cisza wzmacnia tylko inny, nieśmiertelny wymiar przemienionego na wieki ludzkiego istnienia, nadając mu charakter boski.

Wezycytując się w opisy nocnych podróży bohaterów eseju Josifa Brodskiego i noweli Tomasza Manna, pamiętając o niepokojącej wieloznaczności przesłania obrazu Arnolda Böcklina, zastanawiam się, co takiego ma w sobie Wenecja, iż nawet śmierć nie oznacza w niej unicestwienia, ale wręcz przeciwnie – staje się obietnicą wiecznotrwałego trwania? Czyż nie w takim właśnie duchu należałoby interpretować finalny fragment noweli Tomasza Manna, w którym to umierający pisarz, wpatrując się w admirowaną przez siebie osobę Tadzia, anhelicznego młodziana wędrującego ławicą wód Adriatyku otwierających się na bezkresną linię horyzontu, snuje swoje ostatnie przed śmiercią myśli:

---

<sup>22</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 160.

<sup>23</sup> Tamże, s. 159–160.

Jemu zdawało się jednak, jak gdyby błady psychagog tam, daleko, uśmiechał się doń, kiwał nań; jak gdyby odrywając rękę od biodra wskazywał w dal, **lecąc przodem w pełną obietnic niezmierzoność**. I, jak często czynił, chciał powstać, by iść za nim<sup>24</sup>.

#### 4.

Sierpniowym popołudniem po raz kolejny opuszczałem Wenecję. Statek, na pokładzie którego siedziałem, powolutku płynął przez Basen św. Marka ku otwartemu morzu, pozostawiając za sobą, wydobywaną przez słońce mieszanekę kremowej bieli i intensywnej weneckiej ochry drzemiącą w murach nieśmiertelnych, zdawałoby się, budowli wzniesionych przed wiekami na portowym nabrzeżu. Miasto na lagunie wysyłało ku mnie ostatnie spojrzenia, które zamieniały się w moich oczach w słoneczne refleksy pobłyskujące na zielonkawych falach zatoki. Spoglądaliśmy na siebie bez słów, w milczeniu, pamiętając o tym, iż w miejscu, w którym zatrzymał się czas, pożegnania nigdy nie są ostateczne...

Dopiero na pełnym morzu, oddalając się od ubywającego za moimi plecami miasta, wczytywałem się w pełne tęsknoty słowa największego ze współczesnych miłośników Wenecji:

Ponieważ człowiek jest czymś skończonym, wyjazd stąd zawsze wydaje się ostateczny; pozostawić to miasto za sobą to opuścić je na zawsze. Wyjazd jest bowiem zesłaniem oka na prowincję innych zmysłów; w najlepszym wypadku – w szpary i szczeliny zwojów mózgowych. Dzieje się tak, gdyż oko identyfikuje się nie z ciałem, lecz z przedmiotem swojej uwagi. Dla oka, z przyczyn czysto optycznych, wyjazd to nie opuszczenie miasta przez ciało, ale porzucenie źrenicy przez miasto. Podobnie, gdy znika – zwłaszcza stopniowo – ukochana osoba, czujemy żal niezależnie od tego, kto, i w jakim perypatetycznym celu, znajduje się w danej chwili w ruchu. W obrębie całego świata właśnie to miasto jest ukochaną osobą oka. Po nim – wszystko inne przynosi zawód. Łza jest przecuciem oka, co je czeka w przyszłości<sup>25</sup>.

Plakałem...

*Wenecja, 4 sierpnia – Bielsko-Biała, 10–11 sierpnia 2010 roku*

<sup>24</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, dz. cyt., s. 96 (podkreślenie – M.B.).

<sup>25</sup> J. Brodski, dz. cyt., s. 86.