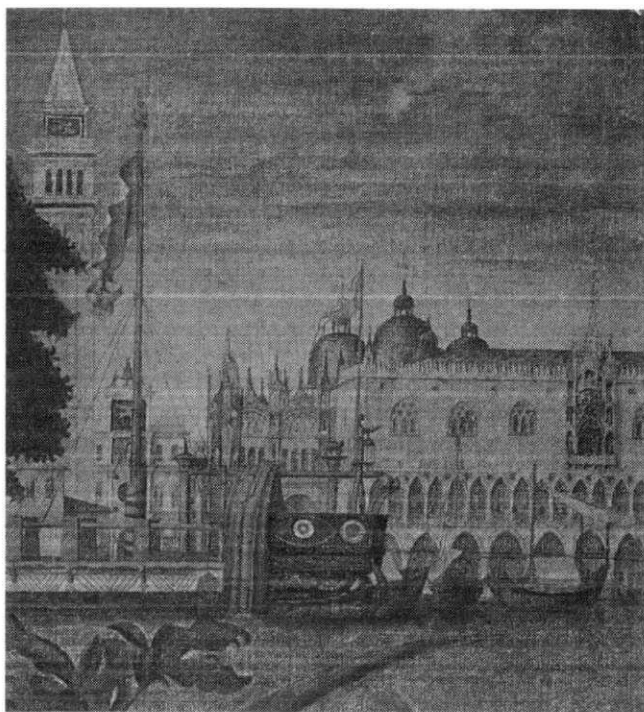




V. Carpaccio, *Il Leone di S. Marco* (fragm.)

1. Powiada się, może nie bez racji, że miasta, zwłaszcza te, których obraz nosimy w swoim prywatnym archiwum pamięci, ale także i te, których wizerunek jest – niezależnie od naszych osobistych upodobań – częścią wyobraźni zbiorowej, mają swój szczególny „klimat” i niepowtarzalną „aurę”. Czepiając się podręcznego repertuaru metafor, próbujemy tym sposobem nazwać to, czego nazwać się wprost nie da, to coś, czego nie można zobaczyć, a co przecież całkiem realnie w naszych odczuciach istnieje. Usiłujemy jakoś opisać tę nieco bezkształtną materię, przestrzeń w której, jak chce przyzwyczajenie językowe, „pograżamy się”, „zatapiamy”, „rozplywamy”. Obok tych atmosferycznych i akwaticznych skojarzeń wykorzystywanych w charakterystyce miast i ich cech istotnych, pojawiają się również inne: mówimy więc, że miasta obdarzone są własną osobowością, odznaczają się niepowtarzalną indywidualnością, a nawet – co musi szczególnie dziwić umyśle sceptycznym – mają dusze. Jeśli tak jest w istocie, jeśli w swoich opisach nie potrafimy uciec od samonarzucających się personifikacji, to nie sposób równocześnie nie powziąć takiego oto podejrzenia, że miasto, będąc w jakiś nie całkiem zrozumiały sposób bytem człokształtnym, powinno posiadać płeć. Albowiem, zauważmy bystrze, nie znamy gatunku ludzkiego w postaci bezpłciowej, ale wyłącznie w jego płciowym zróżnicowaniu. Jeśli zatem miasta naszej wyobraźni są osobami, to najczęściej jedno z dwojga: albo muszą być obdarzone cechami kobiecymi albo męskimi (nie można przy tym zapominać o urbanistycznej androgynii, zjawisku rzadkim acz fascynującym przez to, że łamie rygor taksonomicznej czystości).

Dla ilustracji powyższej tezy przywołajmy pewien instruktywny przykład. W systemie kultury rosyjskiej mającej, jeśli wierzyć badaczom tartuskim, szczególnie semiotyczny charakter, wiele kulturowych zjawisk sprowadzanych było do szeroko pojętej problematyki znakowej. Charakterystyczne dla tej kultury myślenie opozycjami znalazło swój wyraz między innymi w semiotycznym nacechowaniu dwóch rosyjskich stolic: Moskwy i Petersburga. Rozkład znaczeń odbywał się według opozycyjnej pary: męskie-żeńskie. Podstawą znakowej kwalifikacji nie były jedynie, jak można by sądzić, kategorie gramatyczne. Chodziło o rzecz znacznie bardziej podstawową. W klasyfikacji

\* Tekst jest rozdziałem przygotowywanej książki *Wenecja wyobrażona*.

# Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni\*

Dariusz Czaja

Agnieszka

tej uwidocznił się bowiem ukryty podział rosyjskiej kultury. Obydwa elementy tej opozycji należą do dwóch przeciwstawnych tendencji w kulturze rosyjskiej. Moskwa jest niska, miękka, rozłożysta, okrągła, po kobiecemu biodrzasta. Petersburg jest granitowo twardy, wysoki, wysmukły z wyraźnie falloidalnym znamieniem. Tego rodzaju intuicje były częstym motywem literackim. Wiktor Szklowski: „Moskwa jest cała okrągła, Moskwa była jak ciasto zabeltane wielką warząchwią”. Władimir Majakowski: „Mnie / Moskwa dusiła w objęciach / swych nieskończonych Sadowych obręczą”. Petersburg natomiast dumnie pręży swą męskość. Andriej Bielyj: „dręcząco, niemilosierdzie błyszcząc, wbiła się w wysokie niebo przesywająca pietropawłowska iglica”. Szklowski: „wznosi się wysoka, jak centrum wiersza lirycznego, iglica twierdzy Pietropawłowskiej”.<sup>1</sup> Komentuje semiotyk: „To symboliczne małżeństwo stolic było skłócone. Petersburg został stworzony z niczego, wołą cara Piotra I. Pierwiastek żeński, Moskwa, istniał wcześniej. Odwrotnie niż w Genzie. W Rosji pierwiastek męski został utworzony z cząstki pierwiastka żeńskiego. Z Moskwy została wyjęta jej stoliczność. W Petersburgu był car, dwór, był środek państwa. Jaki dziwny, bo przecież na granicy Rosji, w błotach, gdzie świat się kończył. Przesunięcie centrum z geograficznego środka na granicę zachwiało strukturę całości. Żeńska Moskwa była w opozycji. Nie tylko symbolicznie, ale realnie. Odsunięci od tronu bojarzy skupiali się w Moskwie. (...) Cała stara arystokracja, cała stara kobiecość Rosji patrzyła stąd nieufnie na północ, patrzyła z realnego środka na nowy środek semiotyczny, który wydawał się czymś nierealnym, niesamowitym, nienormalnym.”<sup>2</sup> Trudno się dziwić. Przeniesienie stolicy na północ oznaczało nie tylko bolesną zmianę środka i utratę przez Moskwę politycznego prymatu, było również wyrazem ogromnej zmiany cywilizacyjnej: na miejsce ksenofobicznej, kobiecej Rosji wchodził z impetem Petersburg – otwarty na inność, ciekawy świata, Europejczyk. Tę europejskość odnaleźć będzie można jeszcze dwieście lat później, nie tylko w architekturze, ale również w nazwie jakiejś w odniesieniu do swojego miasta używali mieszkańcy zsowietyzowanego Leningradu – „Piter”. Przypomina ono imię Piotra I, imperatora i projektodawcy Sankt Petersburga, i co ważne – jak odnotowuje Brodski – „brzmi z lekka obcojęzycznie, co odpowiada czemuś bez wątpienia cudzoziemskiemu, obcemu w atmosferze tego miasta: budynkom o europejskim wyglądzie, a może i samej lokalizacji w delcie północnej rzeki, wpływającej w otwartą, wrogie morze”.<sup>3</sup> Czy miasto o takim imieniu może być kobieta? Nie. Piter to jest zdecydowanie męczyzna.

A inne miasta o osobliwej „atmosferze” i niepowtarzalnej „osobowości”? Weźmy Pragę. W liście do przyjaciela, zwierzał się z lekka przerażony Kafka: „Praga nie wypuszcza. Nie wypuści żadnego z nas. To mateczka z pazurami”.<sup>4</sup> Arnost Procházka dopowiadał w tym samym tonie, eksponując bardziej

jeszcze demoniczną naturę miasta: „Nigdy nie przestaje mieć swoimi czarami – ta stara diaboliczna Praga”<sup>5</sup>. W komentarzu do tych stwierdzeń Angelo Ripellino stawia kropkę nad „i”: „Gdy cię usidli, otoczy swoją mgłą, swoim urokiem, swoim trującym miodem, to już nie popuści, nie wybaczy”<sup>6</sup>. Mamy więc Pragę magiczną, złudną, fantomatyczną, a nade wszystko kobiecokuszającą. Praga anektuje, wsysa, wciąga w siebie, nie wypuszcza ze swych objęć. Czarownica z kompleksem modliszki. Bez wątplenia – kobieta.

Nieco podobnie prezentuje się Paryż André Bretona. W *Nadji*, Paryż widziany okiem surrealisty staje się miejscem cudowności, przypadku, jasnowidzenia. Ale jest to również miasto-kobieta. Kontakt z miastem, wejście w przestrzeń paryskich ulic jest dla Bretona rodzajem intymnego spotkania, miejscem spełnienia, doznaniem parareligijnej natury.<sup>7</sup> Płec Paryża nie jest jednak aż tak, jak to miało miejsce w przypadku Pragi, jednoznaczna. Z racji obecności w nim Wieży Eiffla – tego najbardziej znanego emblematu i skrótowego obrazu miasta – w której bez trudu odnajdziemy semantyczny odpowiednik petersburskiej iglicy, przyjmuje czasem Paryż bardziej męski charakter.<sup>8</sup> Byłby więc wyobraźniowy Paryż zawieszony między kobiecą, uległą „naturą” (może jej architektoniczny ekwiwalent dałoby się dostrzec w niepokojącym prześwicie Łuku Triumfalnego?) a mocno w nim zaakcentowanym pierwiastkiem męskim.

Porzućmy jednak freudowskie asocjacje, bo nie w nich sedno rzeczy. Tych kilka, wybranych bez troski o chronologię i systematykę, przykładów, przekonuje chyba dowodnie, że miasta naznaczone historią, miasta naszych olśnień i fascynacji mają płec, że wyobraźnia przydając im osobowość, tożsamość i duszę nie zapomina o tym, by wyposażać je w atrybuty kobiecej bądź męskiej „natury”. Kwalifikacje te mają wymiar nie tylko czysto formalny. Niosą ze sobą całe bogactwo znaczeń i sensów. Toteż niezmiernie zajmującym zadaniem byłoby bliższe przyjrzenie się pod tym względem obrazom miast utwalonym w literaturze. Jak nacechowany jest Petersburg Dostojewskiego? Rzym Mandelsztama? Dublin Joyce’a? Berlin Döblina? Aleksandria Kafkisa? Wiedeń Musila? Nowy Jork Dos Passosa? A – czemu nie! – Warszawa Tyrmanda, Konwickiego, Kisielewskiego, Białoszewskiego i, całkiem świeże świadectwo, Tulli? Czy są to organizmy męskie, żeńskie, czy obojętne? I chociaż możliwości odpowiedzi jest niewiele (włączając androgynię – ledwie trzy), to tego rodzaju studium z anatomii wyobraźni z całą pewnością byłoby grzechu (poznawczego) warte.<sup>9</sup> Bo wyobrażone, nie znaczy – nierzeczywiste. Wyobraźnia jest ogromną sferą sensotwórczą. Dostarczane przez nią obrazy i fantazmaty mają swoją ciężar a nieraz i moc silniejszą niż „obiektywne” sądy i stwierdzenia. Te pierwsze, zdarza się, stanowią istotną i nieusuwalną część doświadczenia egzystencjalnego, te drugie, mieszczą się zaledwie w porządku dyskursywnego rozumu.

2. W przypadku Wenecji nie można mieć najmniejszych wątpliwości: we wszystkich niemal wyobrażeniowych odsłonach, w każdym bez mała literackim przejawie Wenecja była, jest, i wszystko na to wskazuje, że już dogonnie pozostanie, kobietą. Ta kobieta niejedno ma imię, w rozlicznych maskach o wyniosłym, radosnym bądź potwornym obliczu, w szykownych kostiumach, ale i skromnych przebraniach, pojawia się w dziejach europejskiej wyobraźni. *La donna (Venezia) è mobile*. Od początków swojej świetności, od czasów politycznej, militarnej i gospodarczej dominacji przywdziała, i na długo w nich pozostała, szaty monarsze. To bodaj najbardziej znane i najbardziej zbanalizowane wyobrażenie miasta: Wenecja jako królowa. Oto, z nie skrywaniem zadowoleniem i dumą, odnotowuje historyk: „Pierwsza wielkość Wenecji, namacalna i zarazem kłopotliwa, to ta wynikająca z jej tryumfów materialnych i politycznych. Była królową Adriatyku, władczynią Morza Śródziemnego. Od chwili pokonania w 1381 roku Genui samotnie góruje przez ponad wiek nad innymi miastami i państwami europejskimi”<sup>10</sup>. Byron ubrał europejską monarchię w skrzące przepychem orientalne szaty i nadal jej twarzy rysy wschodniej bogini:

Majestatycznie ta Cybela morza,  
Strojna w tyjarę pysznych wież u skroni.  
W dal powietrznego spogląda przestworza.  
Królowa fali, pani morskiej toni,  
A taką była! – łup narodów trwoni  
Na wiano cór swych; płomienne klejnoty  
Wschód dla niej sypał z nieprzebranej dłoni;  
Lśniła purpurą; królów stół jej złoty  
Ściągał, dumnych, że uczt jej dzielili ochoty.<sup>11</sup>

W malarstwie Veronesa, Wenecja jest królową o dwóch obliczach: raz jest zwalistą, pozbawioną wdzięku imperatrycą upojoną potęgą swej władzy, innym razem pojawia się pod postacią młodej kobiety o zamyślonym i skupionym wyrazie twarzy. Pierwszą odnaleźć można w *Triumfie Wenecji* w Pałacu Dożów, drugą w obrazie *Wenecja, Herkules i Ceres* w Akademii. „Te dwie kobiety stale pojawiają się w malarstwie Veronesa, w Wenecji, w Veneto, we wszystkich wielkich zbiorach świata, czasem jako Wenus, jako Europa, czasem jako święta Katarzyna, to znów jako postacie alegoryczne: Pracowitość, Obfitość, Harmonia. Ale bez względu na oficjalne tytuły, te dwie współmonarchinie – otłuszczona imperatorowa i piękna zadumana królowa – wciąż uosabiają Wenecję w jej dwoistym aspekcie.”<sup>12</sup> Obydwie one wyrażają, każda na swój sposób, majestat, potęgę i trwałość Wenecji. Ale i jej świetność nie miała trwać wiecznie. Wielkość i upadek Wenecji w oryginalnym skrócie zreferował Chateaubriand. Stojąc na Piazzetcie, okiem historyka raczej niż turysty, odczytywał w okolicznych budowlach kamienną kronikę miasta spisana przez czas i sztukę. Jednym rzutem ogarnął dzieje Wenecji od wieku XI (campanila) po wiek XIX (kawiarnia w ogrodzie pałacu królewskiego). Jego konstatacja była dość kwaśna: „Wenecja zaczyna się u stóp dzwonnicy, a kończy przy kawiarni: poprzez kolejne stulecia i arcydzieła zmierza od bazyliki Świętego Marka do szynku.”<sup>13</sup> Ale agonia Wenecji rozpoczęła się nieco wcześniej, w roku 1797, z chwilą kiedy miasto abdykowało na rzecz Napoleona. By zobrazować dobitnie ten fakt, Chateaubriand przywołuje znany już obraz Wenecji-królowej, tyle że nie jest to monarchini w pełni imperialnego blasku, ale przedwcześnie zgasa, upokorzona i zniewolona kobieta ze śladami niegdysiejszej piękności: „Odtąd zgrzybiała Wenecja ze swoją fryzurą z dzwonnicy, marmurowym czołem i złotymi zmarszczkami była przedmiotem sprzedaży i targów niczym jakaś paka z jej dawnym towarem: wreszcie stała się własnością Austrii, ostatniego licytanta ofiarującego najwyższą stawkę. Teraz wzdycha przykuta do stóp Alp friulijskich jak niegdyś królowa Palmiry u stóp gór sabskich.”<sup>14</sup> Tak ginęła, wedle Chateaubrianda, władczyni udziałna i niewyciężona, Serenissima, Najjaśniejsza, Jej Wysokość Wenecja.

Nie całkiem przecież miasto poległo, odradzać się miało jeszcze wielokrotnie w wyobraźni poetów i pisarzy pod różnymi imionami, acz wciąż w jednej postaci. Jakiej? *Cherchez la femme!*

Wenecja, jak do znudzenia czytamy we wszystkich niemal relacjach o niej i utworach jej poświęconych, jest miastem okolonym wodą, położonym na wodzie, wyrastającym wręcz z wodnego żywiołu. Wśród powodzi (to chyba stosowne słowo) akwaticznego banału zdarzają się czasem odkrycia. To miasto, jak w niezwyklej frazie Rilkego, „wciąż jak gdyby ze związku wód przyplwający z nieba błyskawicą zaczyna się, a nigdy być nie może.”<sup>15</sup> „Weneckim” esejem Brodskiego rządzi, wciąż na nowo komentowana i rozwijana, formuła: woda *alias* czas.<sup>16</sup> W pewnym miejscu, opuszczając czas teraźniejszy, zanurza się on w głębinową przeszłość, w czas początku, czyli czas poczęcia. Próbuje „zrekonstruować” cud narodzin miasta: „Przy całym szacunku należnym stosunkowo najlepszej z dostępnych doktryn, muszę zauważyć, że moim zdaniem to miejsce nie mogło się rozwinąć drogą ewolucji triumfalnej czy też nie wyłącznie naszego sławetnego strunowca. Podejrzewam i kładę pod rozwagę, że rozwinęło się przede wszystkim z samego żywiołu, który owemu strunowcowi dał życie i schronienie, a który, dla mnie przynajmniej jest synonimem czasu.

Żywiół ten pojawia się w wielu postaciach i odcieniach oraz obdarzony bywa wieloma jeszcze różnymi właściwościami poza tymi, które cechują Afrodytę i Zbawiciela: występuje jako cisza morska, sztorm, grzebień fali, sama fala, piana, zmarszczka na powierzchni itp., nie wspominając o żyjących w wodzie stworzeniach. W moim wyobrażeniu, to miasto jest odwzorowaniem wszystkich dających się wykręcić modeli istnienia żywiółu i tego, co się w nim znajduje. W swoich bryzgach, blaskach, błyskach, migotach żywiół od tak dawna usiłował poderwać się wzwyż, że nie może zaskakiwać fakt, iż niektóre z tych przejawów po jakimś czasie nabrały masy, ciała, stałości. Czemu to nastąpiło akurat tutaj, nie mam pojęcia. Przypuszczalnie dlatego, że żywiół nasłuchiwał się tu sporo włoskiej mowy.<sup>17</sup> *Illud tempus* ma więc u Brodskiego postać wodnego chaosu, z którego niespodziewanie, bez wyraźnej przyczyny poczyną się miasto. Wyłania się z wody dokładnie tak, jak niegdyś Afrodyta narodziła się naga z morskiej piany. I tak jak ona, będzie Wenecja kusić, zniewalać swoim wdziękiem, budzić największe namietności. Nade wszystko zaś świadczyć będzie nieustannie, że piękno nie jest chwilowym przywidzeniem, iluzją ludzkiego gatunku, ale że jest wielkością stałą, niepodatną na wpływ czasu.

W *Cantos* Ezry Pounda, jeszcze jednego z tych, których Wenecja uwiodła „na śmierć i życie” (został pochowany w weneckiej nekropolii na San Michele), miasto również przyjmuje kształty bogini. Tym razem jest to rzymska edycja Afrodyty-Wenus. Pośród niezliczonej ilości bogiń z różnych mitologii, które występują w tym cyklu, Wenus pełni rolę szczególną. Można nawet powiedzieć, że wszystkie one to właściwie różne wcielenia jednej bogini, tyle że oglądanej w coraz to odmiennym świetle. To *Venus genetrix*. Wenus pojawiająca się w eposie Pounda (poeta wzorował się na Dantem i Homerze) częstokroć przywołuje, nie zawsze jednoznacznie i bezpośrednio, inne imię: Venice. Tony Tanner, znakomity egzegeta *Cantos*, zwłaszcza zaszyfrowanych w nich aluzji i odniesień do Wenecji, ukuł nawet aforyzm zalecający się zgrabną aliteracją: *where Venus, there Venice*.<sup>18</sup> Tak jak Botticelli namalował swoją wizję-narodzin Wenus (motyw ten pojawia się wprost w *Canto I*), tak Pound zostawił nam obraz narodzin Wenecji. Oto fragment „weneckiego” *Canto XVII*:

Przedemną płaska tafla wody  
i drzewa w wodzie rosnące,  
Marmurowe pnie wynurzają się z ciszy,  
A dalej za palazzi,  
w ciszy,  
Teraz światło, nie światło słońca.  
Chryzopraz,  
I wody zielone i czyste, niebieskie i czyste;  
Dalej, do urwisk z bursztynu.  
Pomiędzy nimi;  
Grota Nerei  
i ona, jak wielka wygięta muszla,  
I łódź bezgłośnie płynąca  
Bez smrodu smoły i nadgniętych lin.  
Bez krzyku ptaka, bez dźwięku fali ruchliwej,  
W grocie Nerea,  
jak wygięta muszla  
W łagodnej słodczy skąły<sup>19</sup>

Tak właśnie, w dojmującej ciszy, „bez krzyku ptaka, bez dźwięku fali ruchliwej” wynurzyła się powoli z wód pierwotnych Wenecja. Od razu cała w marmurze, bursztynie i złocie, świecąca wewnętrznym światłem, a nie tym, pożyczonym od słońca. Być może akuszerką była Nerea, córka Nereusa – boga morza, którą widzimy jako wielką wygiętą muszlę. W niej to przyszła na świat – równie tajemniczo, nierealnie i nieoczekiwanie jak Wenecja – bogini Wenus i ten wyjątkowy moment utrwalił w swym obrazie Botticelli. Również Goethemu wyobraźnia podsuwa obraz Wenecji, która pojawia się nagle, jak kaprys bogów, powiada on, że „ten ogrom bytu (...) wyskoczył z morza jak Pallada z głowy Jowisza”.<sup>20</sup> W *Miłosnym wtajemniczeniu* Oskara Miłosza, w zakończeniu wygłaszanego przez

głównego bohatera hymnu na cześć Wenecji-kobiety (przyjdzie za chwilę powrócić do tego fragmentu) pojawia się znane nam już porównanie: Wenecja „potężna jak Wenus, jak Wenus narodziła się z piany morskiej, przyświadczać ponownie i raz na zawsze, że każdy symbol ma swój cielesny odpowiednik, i że każde marzenie ma swoją realność”.<sup>21</sup> Wynurzająca się w przeczasie z wód pierwotnych Wenecja jest, nieporównywalną z niczym, materializacją idei piękna, jest darem, który otrzymaliśmy (od kogo?) za darmo i bez żadnej zasługi. Jest także dowodem, danym „raz na zawsze”, że marzenia czasem się spełniają. Po to właśnie, *ex aquae*, narodziła się Wenecja.

Pozostajmy jeszcze chwilę w kręgu odniesień mitologicznych i biblijnych. Jak widzieliśmy, była już Wenecja i frygijską boginią Kybele, i grecką Afrodytą, i rzymską Wenus. Czyje imię może jeszcze przybrać? Na przykład bohaterki *Odysei*. Fernand Braudel zauważył mimochodem jak wielkim szczęściem dla Wenecji były prawie niezmiennie, w porównaniu z innymi wyspami weneckiego archipelagu (smutny casus Torcello) warunki klimatyczne: „Jednak woda nie zdradziła Wenecji; ludzie robili co mogli, i robili nadal, by ją ratować za każdym razem, kiedy znajduje się w zagrożeniu. Wenecja jest Penelopą tkającą całun. Za tę cenę rozrosła się i rozwinęła, a ponieważ miejsca starczyło tylko na jeden sukces budowlany, inne wyspy radziły sobie jak mogły, żyjąc w cieniu Wenecji.”<sup>22</sup> Brodski, z wielkim dysgustem, odnotowuje zakusy polityków i wielkich firm wobec przyszości tego miasta, w których to działaniach pod pozorami filantropii odnaleźć można jedynie troskę o rozgłos i własną kieszeń. Szczęśliwie: „Tym, co ratuje Wenecję, jak Penelopę, przed zalotnikami, jest ich rywalizacja.”<sup>23</sup> Żadnego Odyseusza w pobliżu nie widać i miastu-Penelopie „tkającej swoje desenie w dzień i prującej je w nocy”<sup>24</sup> pozostaje już tylko towarzystwo morza.

Brodski jest autorem jeszcze jednego porównania, które, oprócz swych walorów poetyckich, trafia w istotę współczesnego, zmasowanego ataku turystów na Wenecję. Oto kolejna kobieta. W księdze Daniela (13, 1–64) mamy opowieść o pięknej a cnotliwej Zuzannie zaskoczonej w kąpiel przez lubieżnych starców. Już w *Strofach weneckich* (2) z 1982 roku wykorzystuje poeta ów motyw.

Świt się przedłuża. Nagi, chłodny marmur bioder  
współczesnej nam Zuzanny towarzyszy w głębi  
kamerom nowych starców, wpuszczanym pod wodę<sup>25</sup>

W *Znaku wodnym* (1989) wraca Brodski do tego obrazu. Wspomina o perwersyjnej przyjemności, której mógłby zażywać z którymś z przedstawicieli miejscowego plemienia: „Tonęlibyśmy w głębokich fotelach, wymieniając jadowne uwagi o nowych kohortach Niemców albo o wszechobecnych Japończykach podglądających przez swoje kamery to Zuzanopodobne miasto, zanurzające blade, nagie, marmurowe uda w zimnych, zabarwionych zachodem słońca, pluskających o brzegi wodach.”<sup>26</sup> Raz jeszcze Wenecja pojawia się jako piękno wcielone, niedostrzegalne jednak i niedostępne dla oka nazbyt chciwego i nawykłego do pospolitych widoków.

Feminizacja obrazu miasta nie ogranicza się tylko i wyłącznie do wynajdywania coraz to kunsztowniejszych porównań z imionami słynących z piękna, cnót i potęgi postaci kobiecych. W Wenecji, jeśli dobrze się przyjrzeć, nawet zwykłe obiekty nabierają cech kobiecych. Pasternak, w ten właśnie sposób, zobaczył najbardziej stereotypowy wenecki rekwizyt – gondolę: „Bezgłośnie wypłynęła na kanał z bocznego zaułka i ległszy w poprzek zaczęła dobijać do najbliższego pałacowego portalu. Jak gdyby podano ją z podwórza przed główne wejście na obłym wyrzuceniu powoli wytaczającej się fali. (...) Była po kobiecemu ogromna, jak ogromne jest wszystko co doskonale w kształcie i niewspółmierne w miejscem, zajmowanym przez ciało w przestrzeni.”<sup>27</sup> Do wskazywanych wcześniej przymiotów kobiecości, Pasternak dorzuca, w jakże zaskakującym kontekście, doskonałość. Jeszcze bardziej intrygujące spostrzeżenie odnaleźć można w dziennikach Jana Cybisa. W jednym z fragmentów, zastanawiając się nad wybitnie „męskim” charakterem malarstwa Caravaggia, kontrastuje malarstwo Flo-

rencji, z której wywodził się artysta i malarstwo weneckie. Spójrzmy na wynik: „Wybór tematów w sztuce nie jest tak dowolny, jakby ktoś mógł sądzić. Skąd biorą się te szeregi młodzieńskich św. Janów, Dawidów, a zwłaszcza jego Bakchus o spojrzeniu prowokującym? Tematyka Caravaggia jest typowo florencka, to znaczy męska, a we Florencji każdy artysta uprawia miłość grecką. Wenecja jest żeńska. Nowatorska gwałtowność Caravaggia zwrócona jest głównie przeciwko Wenecji.”<sup>28</sup> Żal, że Cybis nie rozwinął tej notatki. Pewnego rodzaju dopełnieniem tej lakonicznej uwagi jest fragment z *Obrazów Włoch* Muratowa poświęcony jednemu z dzieł Giovanni Belliniego, malarza do trzewii weneckiego. Mowa jest tam o pewnym obrazie alegorycznym, którego treść przez długi czas budziła spory. Muratow przychylił się do którejś z interpretacji, by w chwilę później oświadczyć, że w dalszym ciągu pozostaje w obrazie wiele niejasności domagających się wytłumaczenia. I sam, nie bardzo widząc przejmując się istniejącymi wyjaśnieniami, daje swoją wykładnię, w której nacisk pada na „weneckość” obrazu Belliniego. W wodzie, w której odbijają się obłoki dostrzega wody letejskie, te same, o których pisał parę stron wcześniej chcąc oddać naturę wody płynącej w weneckich kanałach. Ale w zasadzie cały obraz, niemal wszystkie elementy świata przedstawionego przywodzą na myśl Wenecję, a jej najgłębszą istotę niesie w sobie jak wiecznotrwały depozyt – jakżeby inaczej! – kobieta. „Na tym obrazie bowiem zewsząd widać Wenecję: z różnobarwnych płyt tarasu, z marmuru ogrodzenia i tronu, z uśmiechu spokojnych wód, z przejrzystego nieba, ze spojrzenia, które wybiega ku linii gór i z czarnej chustki na ramionach młodej, smukłej kobiety. A czy owa kobieta, która jest świadkiem tajemnicy dusz zeszlých z tego świata i przygląda się temu światu, rozłączającemu na pożegnanie wszystkie swoje uroki, nie stanowi przypadkiem uosobienia Wenecji? Czy to nie jej właśnie dusza, pełna spokoju i matowego blasku, ożyła na owym obrazie, stworzonym przez najbardziej marzycielskiego i abstrakcyjnego z jej malarzy?”<sup>29</sup> Retoryczne pytania.

W kilku innych jeszcze utworach kobieta stanie się personifikacją Wenecji. W sztuce Simone Weil, *Venise sauvée*, osnutej wokół udokumentowanego historycznie spisku Habsburgów (1618), w wyniku którego obalona miała zostać Republika Wenecka, miasto uosabia młoda dziewczyna o imieniu Violette. W tej historii o konflikcie nagiej siły i bezbronnej piękna, Violette jest nieświadomym niczego przedmiotem w spiskowej grze. Jak nietrudno się domyślić, jest krucha i niewinna jak sama Wenecja.<sup>30</sup> Jednorazowym, bo dyktowanym przez doraźne okoliczności, wcieleniem miasta stała się kobieta, której twarz Roland Barthes z wielką intuicją umieścił swego czasu w platońskim niebie idei. Oto bowiem, chcąc wytłumaczyć swoim niezbyt rozgarniętym rozmówcom, jak wygląda Wenecja w zimie i dlaczego w tym właśnie czasie wyprawia się do tego miasta, Brodski, dostrzegłszy po chwili beznadziejność swoich wysiłków, rezygnuje z subtelnych wyjaśnień i sięga po ciężki kaliber porównań – przywołuje na pomoc nieśmiertelny boski ideał: „Jak wygląda – powtórzyłem pytanie. 'Jak Greta Garbo w basenie pływackim'.”<sup>31</sup> Złośliwie chyba się już nie da.

W chronologicznie najwcześniejszym z trzech weneckich wierszy Błoka pojawia się dość tajemnicza, bliżej nieokreślona kobieta. Cały utwór przenika zamierzona, można domniemywać, dwuznaczność. Posłuchajmy początkowego fragmentu:

Z nią wyruszałem w morze,  
Z nią opuszczałem brzeg  
Z nią bywałem daleko  
Z nią zapominałem o bliskich...  
O, czerwony żaglu  
W zielonej dali!  
Czarny cekinie  
Na ciemnym szalu!<sup>32</sup>

„Z nią” – czyli z kim? O kim mowa w wierszu? Czy niezidentyfikowana nieznajoma to po prostu realna kobieta w tradycyjnym weneckim stroju (ciemny szal), czy też jest to

może owa weneckanka z obrazu Belliniego, w której Muratow dojrzał doskonale wcielenie Wenecji? Czy kończące wiersz: „żegnaj, żegnaj”, to pożegnanie poety (zapomnijmy na chwilę o podmiocie lirycznym) z konkretną kobietą czy z uosobioną Wenecją? A może z jedną i z drugą? Jakkolwiek by było, a szczęśliwie nie ma metody, aby rozłożyć ostatecznie problem, pozostaje faktem, że i w tym sentymentalnym wyznaniu niedaleko pada weneckanka od Wenecji – miasto wciąż ujawnia swą kobiecą „naturę”.

To, co u Błoka pozostaje w zagadkowym niedomówieniu, bohater powieści Oskara Miłosza rozwija z całą oczywistością: „Rzeczy dokoła wzbudzały we mnie przemożne zaciekawienie; moja czułość dla Wenecji dorównała miłości do Annaleny. W moim umyśle Kobieta i Miasto stopiły się w jedno istnienie. Czy są zresztą dwie rzeczy na świecie bardziej stworzone do wzajemnego zrozumienia się i połączenia niż boska miłość i archanielska Wenecja? (...) Zbyt szlachetna na kurtyzanę, zbyt powabna żeby zostać matroną, czarodziejska Wenecja jest kochanką tylko i wyłącznie kochanką; zachwycającą do łez, zna ona ponadto siłę starych pogańskich uroków i rządzi naszymi sercami równie chętnie używając tajemnicy, jak siły wdzięku.”<sup>33</sup> Tu już nie może być żadnych wątpliwości: miasto staje się obiektem miłości, pragnienia i pożądania dokładnie tak samo i w tym samym stopniu jak kocha się, pragnie i pożąda kobiety, a jest tak dlatego, gdyż w swej najgłębszej wyobraźniowej naturze Wenecja jest kobietą! To pełna, istotowa tożsamość.

We właściwym momencie pojawia się ten egzaltowany wybuch uczuć. Wprowadza bowiem do naszej galerii kobiet-Wenecji nową postać. Bo już mogłoby się wydawać, że Wenecja to jedynie czyste piękno, bezgraniczna cnotliwość, olimpijska wyniosłość i doskonałość bez skazy. A tu niespodziewanie – kochanka! Te ciemną tonację kobiecej Wenecji i weneckiej kobiecości odnajdziemy i w innych świadectwach. Już w opowiadaniu Manna mówi się o Wenecji jako o „przymilnej i podejranej piękności”<sup>34</sup> sugerując aluzjnie profesję tej niewiasty. Maurice Barrès trwa w drażniącym rozdwojeniu nie mogąc ustalić prawdziwej – mimo że wie doskonale, iż ma przed sobą kobietę – „natury” Wenecji. Wciąż dostrzega jej migotliwość i esencjalną dwuznaczność. Pyta, czy jest ona bardziej Eurypidesową Ifigenią czy biblijną Jezabel, a w bardziej precyzyjnych określeniach: czy jest to „dziewica ofiarna” czy „rozwiązła starucha”<sup>35</sup> Podobnie Ruskin, który biegły nawet niż Chateaubriand czytał w znakach utrwalałych w kamieniach weneckich, odnalazł obok pięknego, także upiornego oblicze miasta. Dostrzegł je w głowie wyrzeźbionej w podstawie wieży jednego z kościołów Wenecji. W pomnikowym dziele *The Stones of Venice* mamy zapis tego odkrycia: „Głowa – ogromna, nieludzka, potworna – spoglądająca ze zwierzęcym zwyrodnieniem, zbyt wstrętna, by ją namalować czy opisać, albo by ją oglądać dłużej niż przez chwilę. Można ją znieść tylko przez moment, jako że w tę głowę wcielił się rodzaj złego ducha, któremu Wenecja została oddana w czwartym okresie swojego upadku; i to dobrze, że w tym miejscu powinniśmy widzieć i odczuwać pełny strach na jej widok oraz wiedzieć jaka zaraza przyszła i spadła na jej piękno, zanim zniknęła jak biała chmura nad starożytną przestrzenią Santa Maria Formosa.”<sup>36</sup> Nie trzeba wielkiej przenikliwości, zresztą Ruskin kilkadziesiąt stron dalej mówi o tym wprost, aby pojąć, że spojrzał on, z widocznym obrzydzeniem – zrozumiałe dlaczego ledwie przez krótką chwilę – w potworną twarz Meduzy. Wenecji – Meduzy. I takie kształty może przybrać sfeminizowany wenecki fantazmat.

Również u Rilkego odśladania Wenecja, nie tak już może przejmującą, ale nieznaną nam wcześniej, negatywną stronę swej „natury”: świadoma swego piękna, przeciąga się leniwie o poranku, zakochana we własnym odbiciu, egoistyczna i próżna.

Naprzód opalem, który ku ozdobie  
był miastu w przeddzień, muszą ranka zorze  
błysnąć stolicy z kanałów zwierciadła  
sznur odbić dobywając, żeby sobie  
chciała przypomnieć, uległe opadła  
jak nimfa, Zeusa wypelniona grzechem.

Ucho jej brząknąć zausznica skore;  
podnosi więc San Giorgio Maggiore  
gnuśnym witając piękną rzecz uśmiechem<sup>37</sup>

Przeglądając się we własnym odbiciu, narcystyczną Wene-  
cję Rilkego, jak i grozę, którą objawiła ona Ruskinowi,  
odnajdziemy, w jakże zaskakującym przetworzeniu, w weneckim  
arcydziele Osipa Mandelsztama. W utworze, który od  
pierwszej do ostatniej zwrotki przenika egzystencjalne napięcie,  
spotykamy wyobrażenie Wenecji jako Vanitas.

O Wenecjo, tak jałowa i posępna,  
Twe znaczenie jasne mi się stało.  
Oto się wpatrujesz zimno uśmiechnięta  
W szkła niebieskość oszroniałą.

Lekkie tchnienie skóry. Żyłkowanie sine.  
Biały śnieg. Brokaty szmaragdowe.  
Sennych, ciepłych się rozbiera z peleryny.  
Kładzie się na nosze cyprysowe.

I jaśnieją w koszach świece, płoną,  
Jakby gołąb wpadł do arki niespodzianie.  
Na spektaklu czy na balu w noc szalona  
Serce nagłe bić przestanie.

Bo nie ujdiesz przed miłością i przed strachem.  
Cięższy od platyny krąg Saturna.  
Czarnym aksamitem zasłonięty szafot  
I przepiękna twarz, i urna.

Jakże ciężkie masz, Wenecjo, stroje:  
Wszędzie lustra w cyprysowych ramach,  
Szron niebieski szkła w sypialni twojej.  
Aura twoja szlifowana.

Tylko róża albo fiołka w ręce –  
Żegnaj, Adriatyku zielony.  
Czemuż nie chcesz, weneckanko, mówić więcej?  
Jak uniknąć, mów, kwietnego skonu?

W lustrze się odbija czarny blask Wespera.  
Wszystko mija. Ciemna prawda mami.  
Człowiek rodzi się. Perła umiera.  
A Zuzanna musi zostać ze starcami.<sup>38</sup>

W tej elegii na odejście piękna, którego nie jest w stanie  
zatrzymać nic, nawet lustrzane odbicia, Wenecja przypomina  
i świadczy o wliczonych w cenę życia: rozpadzie i przemijaniu.  
Czas zwycięża nad wszystkimi formami widzialnymi, również  
i tymi („cięższy od platyny krąg Saturna”), które zdają się jemu  
niepodległe. Poznanie prawdy rzeczy to iluzoryczna pogoń za  
uciejkającym horyzontem. Odwrotną stroną miłości, tej najwyż-  
szej formy potwierdzenia ciężaru istnienia jest strach przed  
świata i naszym unicestwieniem. Wszystko to odsłania się  
w nieco ironicznym, wszechwiedzącym, jakby z „drugiego  
brzegu” wychodzącym spojrzeniu Wenecji. Być może jest to  
Wenecja w masce śmierci. Nie sposób nie zapytać przy okazji:  
czy obecne u Mandelsztama lustra i elegijna gra zwierciad-  
lanych odbić nie tkwiły gdzieś w pamięci Brodskiego przy  
pisanu *Znaku wodnego* i czy jego „Zuzannopodobne miasto”  
nie jest w jakimś stopniu dalekim refleksiem ostatniej linijki  
wiersza autora *Zeszytów woroneskich*. Wiadomo skądinąd, że  
literacki kanon „rosyjskiej Wenecji” zna takie przypadki,  
choć, inaczej niż u Brodskiego, funkcjonują one z reguły  
w formie prostych zapożyczeń bądź poetyckich *clichés*.<sup>39</sup>)

W jednym z najnowszych i, dodajmy, najznakomitszych  
z napisanych dotąd „weneckich” tekstów, *Portrety weneckim*  
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1993), raz jeszcze miasto  
pojawia się pod postacią kobiety, jak gdyby tym utożsamieniem  
rządził ponadczasowy i ponadjednostkowy, kategoryczny nie-  
omal imperatyw wyobraźni.

Narratorowi (przypomina on aż nazbyt ostentacyjnie samego  
autora<sup>40</sup>), który przybywa do Wenecji w rok po zakończeniu

wojny prezentuje się ona „z niezrównaną elegancją, godnością  
i tajemną wyniosłością istoty nietykalnej, miasta tak dumnego,  
że nie ma śmiałka zdolnego podnieść na nie rękę.”<sup>41</sup> Tak  
rozpoczęło się jego miłosne wtajemniczenie w Wenecję. Uczu-  
cie do miasta szybko nabierało intensywności. „Zakochiwałem  
się z każdym dniem mocniej w mieście, o którym poeta mówi,  
że jest zbudowane z widzeń sennych, a które ja podziwiałem za  
szczególny związek, chciałoby się powiedzieć: za zaślubiny,  
snu z jawą. Ten krótki moment przebudzenia, gdy ulatujący sen  
jeszcze trwa i już rozwiewa się w świetle dziennym. Taki był,  
dla mnie, budulec Wenecji. (...) To właśnie w niej z goryczą  
i równocześnie zachwytem się kochałem, przemierzając ją od  
świt do nocy wszystkimi dostępnymi szlakami. Lecz prawdą,  
której nie wolno mi zamilczeć, było i to, że od pierwszej chwili  
Wenecją mojej miłości była również kobieta, u której zamiesz-  
kałem.”<sup>42</sup> W istocie, *contessa*, u której przez parę tygodni  
przemieszkował narrator, określona niezbyt ciepło przez bryty-  
skiego żołnierza jako *a bitch and a witch*, okazała się nie tylko  
wybornym znawcą malarstwa weneckiego i nadzwyczaj biegłą  
w rzemiośle kopistką, ale, może przede wszystkim, kobietą,  
w której istota Wenecji znalazła kongenialne spełnienie. Przy-  
jrzyjmy się temu, rysowanemu prostymi pociągnięciami pióra,  
portretowi: „Wydobywała się z niej także czarownica, gdy w jej  
czarnych płonących oczach, kontrastujących z długimi i bardzo  
jasnymi włosami, pojawiała się furia. Wyglądała wtedy groźnie,  
nie tracąc nic ze swej urody, ba – rzadkiej piękności. W chwilę  
później jej twarz powlekała się ciemnym, łagodnym aksamitem,  
czarne oczy nie tyle gasły, co uciekały gdzieś daleko, w rejony  
nieosiągalne poza nią samą. Wysoka, szczupła, zgrabna, nie  
wyglądająca nawet na swoje przypuszczalnie czterdzieści lat,  
miała dar błyskawicznych transformacji, jakby zależało jej na  
tym, by ciągle mutacje w zamieszanie wprawiały patrzącego.  
Zdawała sobie sprawę ze swej piękności, ale bez cienia  
próżności. Jeśli pominąć dochodzące w niej czasem do głosu  
gniewne wybuchy, była po anielsku łagodna, rozmarzona  
i skupiona, adorując dwie rzeczy: syna i malarstwo (syn był  
zawsze tematem tabu, malarstwo weneckie tematem zawsze  
otwartym do rozmów). Nie zadawała pytań i najostrożniejsze  
próby indagacji zbywała zmarszczeniem brwi i zaciśnięciem  
ust. Zdawała się świadomie, celowo strzec swojej zagadkowo-  
ści. (...) Rychło powstała mi w głowie szalona myśl: była po  
jakiemuś 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 uwieczony na zawsze w zwierciadle kanałów.  
Była dzieckiem plebejskim, w którym nabyta arystokratyczna  
patyna stworzyła czysty, dźwięczny stop z niskim pochodze-  
niem.”<sup>43</sup>

W niej to właśnie, w tej osobiwej kobiecie będącej żywym  
obrazem jedności przeciwieństw, odnaleźć można większość  
kobiet-Wenecji, o których mowa była wcześniej. W bohaterce  
*Portretu weneckiego* mieszały się bowiem i niepokojąco ze  
sobą współistniały: piękno z grozą, plebejska dzikość z arysto-  
kratyczną wyniosłością, zachwyt życiem, jego zmysłową po-  
włoką z ciemnym stygmatem śmierci. Jednak najgłębsza uwaga  
narratora (samego Herlinga?) zamyka się w takiej oto rewelacji:  
tak jak niepodobna dotrzeć do wciąż zmiennej, wieloznacznej,  
niepochwytniej istoty *contessy Terzan*, tak też nie jest możliwe  
przebicie się do wnętrza Wenecji: „Bo go nie ma. Nie ma jądra  
czy serca Wenecji, zbyt płynnej i ulotnej, uchwytniej i umykają-  
cej.”<sup>44</sup> Bowiem niewypowiedzianym imieniem Wenecji i boha-  
terki opowiadania jest tajemnica. I w tym ich obydwu lustrzane  
podobieństwo, w tym niepodzielna jedność ich symetrycznych  
odbić.

Jak zatem widzieliśmy, Wenecja wyobraźni to kobieta  
różnolotna. W coraz to innej postaci odsłania w historii swoją  
kobietą „naturę”. Bywała królową ze wszystkimi atrybutami  
monarszej władzy, wynurzającą się z piany morskiej wiecznie  
młodą boginią, Penelopą bez godnych jej zalotników, ale  
z nieodłącznym całunem, cnotliwą Zuzanną podglądaną przez  
starców, dziewczicą wydaną na ofiarę, bezbronną Violette, boską

Gretą, ale również kobiecym wcieleniem Vanitas, potworem o twarzy Meduzy, piękną z kompleksem Narcyza, znającą siłę swoich wdzięków hipnotyczną kochanką, zepsutą staruchą, a nawet – *excusez le mot* – kurwą. To nieomal całe, dające się pomyśleć, spektrum typów kobiet i ról przez nie pełnionych.

3. Pora na proste, czyli najtrudniejsze, pytania. Dlaczego Wenecja jest kobietą? Dla jakich racji, tak często to miasto przyjmuje w wyobrażeniu kształty kobiece? Dlaczego, jak wskazują na to nasze teksty, Wenecja musi być kobietą? I co to bliżej znaczy? Pytania trudne z metodologicznych względów, ale także ryzykowne, jako że nieuchronnie zahaczają o wywołaną przez ruch feministyczny (czasem przytomną i potrzebną, a czasem zatracającą granice zdrowego rozsądku) ideologiczną debatę o kobiecości i różnych jej aspektach.

Powiedzmy od razu: nie ma dobrych, to znaczy jedynie słusznych, niedyskusyjnych i „ostatecznych” odpowiedzi na postawione pytania. Rzecz jasna, odpowiedź tego rodzaju są możliwe, ale tylko za cenę popadnięcia w ideologiczny dogmatyzm. Można by więc, próbując rozjaśnić wspomniane kwestie, przykładowo, reanimować na okoliczność „tematu kobiecego” freudowską machinę interpretacyjną pogrążoną w faloidalno-waginalnych obsesjach, zstępować w ciemne głębie jungowskiej pary *anima – animus*, albo, wybierając inną jeszcze drogę, zagrać w „męskie/żeńskie” – ulubioną grę towarzyską bractwa strukturalistów. Te rozwiązania już znamy i wiemy dokąd prowadzą. Stąd też w miejsce „wszystko wyjaśniających” podejść proponujemy nieco metodologicznej ostrożności i powściągliwości. Jeśli uchylić – bo nie odrzucić – wyjaśnienia typu biologicznego i psychologicznego, a pozostać na poziomie rozumienia kultury przez kulturę, to dwa tropy interpretacyjne rysują się dość wyraźnie.

Pierwszy, narzucający się od razu, jest natury j e z y k o w e j. (la) Venezia, (la) Venise, (das) Venedig, (she) Venice, (eta) Wienecija, (ta) Wenecja – w kilku, jeśli nie w większości, języków europejskich nazwa miasta jest rodzaju żeńskiego. I ta gramatyczna okoliczność w „naturalny” sposób przyczynia się do tego, że o Wenecji mówi się jak o „niej”, o kobiecie. Język wymusza niejako na wyobraźni pewien zespół skojarzeń, podsuwa gotowe formy obrazowania. Ten gramatyczny przymus nie jest, bo być nie może, ani jedynym ani najważniejszym „wyjaśnieniem” kobiecości Wenecji. Bez wątpienia jednak wyznacza ogólne ramy, daje formę, która oczekuje na wypełnienie konkretnymi treściami.

I tu dotykamy wymiaru m i t y c z n e g o naszych „weneckich” fantazmatów. Jeśli Wenecja jest kobietą, to na mocy definicji, musi posiadać te same, co kobieta cechy? Ale jaka kobieta? Kim „naprawdę” jest kobieta? Jakie cechy są „naprawdę” kobiece? Kultura europejska dysponuje szerokim zestawem gotowych, dobrze zafiksowanych w zbiorowej pamięci odpowiedzi. Jak wdziliśmy, w zgrupowanych tekstach żywiołowe zostały obydwie bieguny zmitologizowanej i utrwalonej w językowym, literackim i społecznym stereotypie kobiecości. W zależności od potrzeb jest więc kobieca Wenecja „piękna”, „krucha”, „uległa”, „bezbronna”, „cnotliwa”, „wierna”, ale równocześnie „leniwa”, „próżna”, „rozpustna”, „potworna”, „dzika”, „groźna”. Ponad tymi biegunowymi znaczeniowo określeniami, umieścić można inne jeszcze, już nie tak jednoznaczne charakterystyki: „doskonała”, „czarodziejska”, „nie-dostępna”, „nieuchwytna”, „boska”, „tajemnicza”. Te przymiotniki kryptonimują niepodzielną jedność sprzecznych wobec niej odczuć: zauroczenie i strach, podziw i drżenie. Odsłania się w nich Wenecja *tremendum et fascinans*. Niezwykle przy tym ciekawy (a dla feministek chyba budujący) jest fakt, że w wyobrażeniach kobiecej Wenecji w tak niewielkim, relatywnie rzecz biorąc, stopniu obecny jest wyłącznie „negatywny” biegun stereotypu kobiety, który dominował przecież w europejskiej mentalności – by nie sięgać do przeszłości starszej niż era chrześcijańska – od jawnie mizoginicznych pism ojców Kościoła, przez diaboliczny obraz kobiety w *Malleus maleficarum*, niezliczone *femmes fatales*, modliszki, wampiry, bestie literatury modernistycznej, po antykobiecą histerię Ottona Weininger. <sup>45</sup> Z pewnością, wpływem *Zeitgeistu*

przełomu wieków i nadzwyczajnym podówczas urodzajem na kobiety upadające lub zgoła upadłe, trzeba tłumaczyć wyjątkowe raczej wśród naszych świadectw „negatywne” obrazy Wenecji-kobiety u Barrèsa i Manna, które, nawiasem mówiąc, znakomicie harmonizują z eksponowanym w ich utworach całkiem realnie rozpadającym się, umierającym miastem. Najczęściej wizerunek kobiecej Wenecji jest „pozytywny” albo, jak u Herlinga-Grudzińskiego, opalizuje jednością przeciwnieństw.

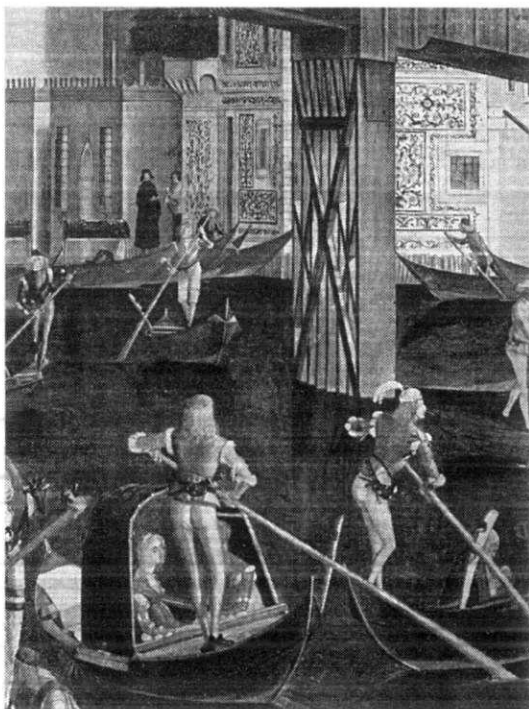
Odpowiadając na podobne do naszego pytanie – dlaczego rewolucja jest kobietą? – Maria Janion, obok przytoczonych za Maurice Agulhonem argumentów gramatycznych, estetycznych i społeczno-kulturalnych <sup>46</sup> sięga po eksplikację mityczno-symboliczną. Szczególnie eksponuje ambiwalencję znaczeń, nieustannie przeplatających się w wyobrażeniach rewolucji jako kobiety. W relacjach pamiętnikarskich z rewolucji 1848 roku pojawia się znaczący obrazek: oto podczas frenetycznego i, z istoty swej, transgresyjnego święta rewolucyjnego prostytutka, z piką w dłoni i czerwonym czepku na głowie, na oczach ludzi nieruchomieje w pozycji „pomnikowej”, przeistaczając się na jakiś czas w żywą alegorię „czystej i niewinnej” Wolności. Tego rodzaju znacząca inwersja w pełni mieściła się w logice rewolucyjnej zmiany. „Przekroczenie staje się naruszeniem granicy społecznej i moralnej, ambiwalencja 'dziwki' i 'dziewicy' odpowiada dwuznaczności rewolucji, niszczącej i budującej, 'niemoralnej' i 'moralnej', świętej i przeklętej, oraz łączy się ze stale obecnym w erotycznej kulturze Europy przeciwstawieniem 'kurwy' i 'Madonny'”. <sup>47</sup> Ta dwuznaczność ma zakorzenienie w głębszej jeszcze, poświadczanej w wielu tradycjach mitologicznych, antynomicznej *archè* kobiecości: kobieta, dając życie, daje równocześnie śmierć, podobnie i w rewolucji obydwie bieguny – kreacji i destrukcji – współistnieją nierozdzielnie. To prawda, że obraz kobiety jako Rewolucji i kobiety jako Wolności szybko zastęgał w wygładzonych i konwencjonalnych alegoriach, ale nawet one, w sprzyjających okolicznościach emanować mogą wieloznaczną, żywą i poruszającą mową symbolu.

Podobnie, niezwykle bogaty obraz Wenecji-kobiety ma tendencję do przechodzenia w gładkie i pełniące ledwie funkcje dekoracyjne wizerunki alegoryczne (królowa mórz, Afrodyta, Venus itd.). Od czasu do czasu jednak, spod retorycznych gładz i wytartych stereotypowych formuł przebija ciemna, paradoksalna materia symboliczna. To w niej właśnie stapiają się w jedno: piękne i odrażające, cielesne i duchowe, Eros i Thanatos, w niej odsłania się (nigdy nie do końca) tajemnicza „natura” kobiecej Wenecji. Ale dlaczego to kobieta, za każdym razem, staje się uosobieniem tej niezgłębialnej, trudnej do ujęcia w słowie, dwuznaczności Wenecji? Z konieczności, odpowiedź może być tylko próbą hipotezą, nieśmiałym przybliżeniem. Posłuchajmy intuicji artysty: „Jeżeli malarza interesuje problem cielesności, jakiś sposób łączenia spraw duchowych ze światem bytów fizycznych, to zupełnie naturalne jest, że zaczyna się interesować wyglądem kobiety. To sprawa zasadnicza i długo można by o niej mówić. Zresztą na ten temat prawie wszystko zostało powiedziane i napisane. Nie ja to wymyśliłem, to jest powszechna intuicja całej sztuki światowej w przekroju zarówno geograficznym, jak i historycznym. Przecież główną fascynacją wszelkiej figuracji, jeśli chodzi o postać ludzką, jest właśnie postać kobieca. Nie bez powodów. Widocznie jest to wynikiem bardzo głęboko umiejscowionego przeświadczenia, że pełna realizacja, pełna synteza spraw duchowych z rzeczywistością empiryczną dokonuje się właśnie w postaci kobiety.” <sup>48</sup> Może w tej wypowiedzi kryje się, przynajmniej część wyjaśnienia kwestii: dlaczego Wenecja wyobraźni nie tylko jest, ale musi być kobietą. Ale czy tak odpowiadając nie popadamy w kolejną iluzję? Czy przesłaniających rzeczywistość kulturowych masek nie bierzemy za rzeczywistość samą? Bo może, jak chcą niektórzy, niczego oprócz i poza owymi maskami nie ma, a wówczas każda próba dotknięcia „istoty” rzeczy skazana jest na śmieszność? Te wątpliwości można wysłowić i tak jeszcze: czy ostatecznie rozum „wyjaśnia” mit, czy też on sam w akcie uczestnictwa „wyjaśnia” się w micie? *That's the question.*

# PRZYPISY

- <sup>1</sup> Przytaczam za niezwykle inspirującą metodologicznie i „dającą do myślenia” książką Władysława Panasa, *W kręgu metody semiotycznej*, Lublin 1991, s. 102
- <sup>2</sup> Tamże.
- <sup>3</sup> J. Brodski, *Przewodnik po przemianowanym mieście*, tł. A. Mietkowski, w: tenże, *Śpiew wahadła*, Paryż 1989, s. 49
- <sup>4</sup> Cyt. za: A. Ripellino, *Praga magiczna*, tł. J. Uszyński, „Zeszyty Literackie” nr 52:1995, s. 11
- <sup>5</sup> Tamże.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> Por. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 140
- <sup>8</sup> O funkcjonującym w potocznych wyobrażeniach skojarzeniu wieży Eiffla i fallusa, zob. L. Stomma, *Uroda ludzkiej pomyłki*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” nr 1:1991, s. 12–13
- <sup>9</sup> Inspiracje metodologiczne można by czerpać z klasycznych studiów na temat wyobraźni poetyckiej i pisarskiej: G. Bachelarda, G. Pouleta, J. Starobinskiego, J.P. Richarda.
- <sup>10</sup> F. Braudel i in., *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, Warszawa 1994, s. 232
- <sup>11</sup> G.G. Byron, *Wędrownik Chajld Harolda*, Pieśń IV, 10–18, tł. J. Kasprowicz, w: tenże, *Wybór dzieł*, t. 1, Warszawa 1986
- <sup>12</sup> M. McCarthy, *Col Tempo*, przeł. M. Wolanin, „Zeszyty Literackie” nr 39:1992 (fragment rozdziału VII z *Venice observed*, W. Heineman Ltd., 1961).
- <sup>13</sup> F.R. de Chateaubriand, *Księga o Wenecji*, tł. P. Hertz, „Zeszyty Literackie” nr 39:1992, s. 85
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> R.M. Rilke, *Ranek Wenecji*, tł. A. Pomorski, w: R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza i inne wiersze*, Kraków 1994, s. 283
- <sup>16</sup> J. Brodski, *Znak wodny*, tł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie” nr 39:1992
- <sup>17</sup> Tamże, s. 43
- <sup>18</sup> T. Tanner, *Venice Desired*, Blackwell, Oxford 1992
- <sup>19</sup> E. Pound, *Pieśń XVII*, przeł. L. Engelking, „Literatura na świecie” nr 1–2:1995, s. 75
- <sup>20</sup> J.W. Goethe, *Podróż włoską*, tł. H. Krzeczowski, Warszawa 1980, s. 118
- <sup>21</sup> O. Miłosz, *Milosne wtajemniczenie*, tłum. i wstęp A. Międzyrzecki, Kraków 1978, s. 61
- <sup>22</sup> Braudel, op.cit., s. 224
- <sup>23</sup> Brodski, op.cit., s. 45
- <sup>24</sup> Tamże, s. 47
- <sup>25</sup> J. Brodski, *Strofy weneckie (2)*, tł. K. Krzyżewska, w: J. Brodski, *Lustro weneckie*, Kraków 1993, s. 91
- <sup>26</sup> Brodski, *Znak...*, s. 29
- <sup>27</sup> B. Pasternak, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, tłum. i wstęp S. Pollak, Warszawa 1973, s. 467–468
- <sup>28</sup> J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 91
- <sup>29</sup> P. Muratow, *Obrazy Włoch*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1972, t. I, s. 17

- <sup>30</sup> Por. E. Kuryluk, *Wenecja uratowana*, w: tenże, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982, s. 60–76
- <sup>31</sup> Brodski, *Znak...*, s. 41
- <sup>32</sup> A. Blok, *Wieniecija*, tłum. filologiczne DC (nie znalazłem tego utworu wśród polskich tłumaczeń Błoka), przekład za wersją rosyjską zamieszczoną w: L. Vogel, *Aleksandr Blok. The Journey to Italy*, Cornell University Press, Ithaca 1973, s. 224
- <sup>33</sup> Miłosz, op.cit., s. 59 i 61
- <sup>34</sup> T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, tł. L. Staff, w: tenże, *Wybór nowel i esejów*, opr. N. Honsza, Wrocław 1975, s. 252
- <sup>35</sup> Cyt. za: P. Jourda, *La Venice de Maurice Barrès*, w: *Venezia nelle letterature moderne*, ed. C. Pellegrini, Venezia-Roma, b.d.
- <sup>36</sup> Cyt. za: Tanner, op. cit., s. 119.
- <sup>37</sup> Rilke, op. cit.
- <sup>38</sup> O. Mandelsztam, *O Wenecji...*, tł. M. Leśniewska, w: tenże, *Poezje*, Wrocław-Kraków 1983, s. 177
- <sup>39</sup> Wnikliwy przegląd różnych obrazów Wenecji w literaturze rosyjskiej – od Puszkina po współczesność – w kontekście „weneckiego” eseju Brodskiego, daje Lev Loseff w świetnym artykule *Wieniecija Josifa Brodskiego* (maszynopis). Jest to tekst referatu wygłoszonego na sesji panelowej poświęconej Brodskiemu na UW w lipcu 1995 r. Dziękuję Autorowi za udostępnienie niedrukowanego jeszcze tekstu; o ukrytych i bezpośrednich odwołaniach do Wenecji Błoka w twórczości Bielego zob. Vogel, op. cit., s. 59
- <sup>40</sup> Jednym z atutów opowiadania i równocześnie wyzwaniem dla czytelnika jest napięcie i gra pomiędzy postacią narratora a samym autorem. Herling wpisuje w biografię narratora wiele łatwo sprawdzalnych i udokumentowanych faktów z własnego życia. W pewnym miejscu (s.36) rozpoznać można cytowane meomal *in extenso* fragmenty jego uwag o Wenecji rozrzuconych po różnych stronach *Dziennika pisanego nocą*. Wszystko to, prawie mimowolnie, wywołuje kilka kwestii z gatunku „nawnych”: gdzie kończy się *Wahrheit* własnej, intymnej biografii, a zaczyna *Dichtung* literackiej fikcji? jak pierwsza przechodzi w drugą? jak rozdzielić w tekście obydwie te jakości? Nie ma chyba na te pytania w pełni rozstrzygających i jednoznacznych odpowiedzi. I bardzo dobrze! Jakiegokolwiek by były, to i tak, dla nas, czytelników, wątpliwości pozostaną. I też dobrze.
- <sup>41</sup> G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki*, „Kultura” nr 1–2:1994, s. 36
- <sup>42</sup> Tamże, s. 37
- <sup>43</sup> Tamże, s. 39–40
- <sup>44</sup> Tamże, s. 37
- <sup>45</sup> Por. np. J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV–XVIII wiek*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 287–324; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 363–383; O. Weininger, *Płeć i charakter*, tł. O. Orwin, Warszawa 1995
- <sup>46</sup> M. Janion, *Dlaczego rewolucja jest kobietą?*, w: *Historia i wyobraźnia*. Studia ofiarowane Bronisławowi Baczce, Warszawa 1992, s. 114
- <sup>47</sup> Tamże, s. 113
- <sup>48</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 182



V. Carpaccio, *Il miracolo della reliquia della Santa Croce*, Wenecja. Fragmenty obrazu