

Ta osobliwa książka nie kończy się w muzeum, ale na kolejowej stacji. I, jak się okaże, nie jest to okoliczność drugorzędna.

*Podróże do Włoch* Jarosława Iwaszkiewicza to dziecko wieku późnego, dojrzałej starości. To owoc powolnego odchodzenia, czasu rozrachunków i finalnych podsumowań. Dzieło pisarza, który już nic nie musi, który nie odczuwa konieczności chowania się za fasadą konwencji, który może pozwolić sobie na szczerość, oczywiście w granicach, w jakich jest ona dostępna w tekście. To dzieło jawnie, niemal beczelnie, autobiograficzne.<sup>1</sup> Raczej próba syntezy własnego patrzenia, rekonstrukcja prywatnej mapy emocji i przeżyć, niż chronologicznie ułożony katalog wzruszeń. Jej osobliwość polega na tym, że nosi zobowiązujący tytuł: *Podróże do Włoch*.

Włoskie podróże Iwaszkiewicza są ostentacyjnie odwrócone plecami do gatunkowego wzorca. Autor jest najzupełniej tego świadom. Wiedząc doskonale, że snuje swoją opowieść na tekstach innych, nie chce dopisywać do tego wielowarstwowego palimpsestu własnego głosu, ale decyduje się na projekt esencjalny: sporządza panoramiczny skrót swoich wielokrotnych peregrynacji do Włoch. Jego pięćdziesięcioletnia perspektywa, z której ogarnia włoskie podróże – obejmująca jeszcze lata przedwojenne – nadaje temu uogólnieniu ciężar i wartość.

W umieszczonej na początku dedykacji, której adresatem jest Paweł Hertz, inicjator książki, notuje Iwaszkiewicz: „Pisząc ją starałem się uniknąć nudnej chronologii, choć jest to opis podróży przedsięwziętych na przestrzeni przeszło pół wieku. Uważam, że bardziej zainteresuje czytelnika pewna nierozkawałkowana całość, nie podzielona chronologicznie na osobne lata; ujrzy on wtedy pewną jedność moich podróży, tak jak one spajają się i przeplatają w moim wspomnieniu tworząc obraz mozaikowy złożony z rozmaicie zabarwionych kamyków. Ten obraz całej masy skomplikowanych a różnorodnych wspomnień, tak jak istnieją one we mnie, starałem się odtworzyć w tej książce. Uważałem za potrzebne połączyć tu różnorodne sprawy tak samo, jak łączą się one we mnie, mając za wspólny mianownik moją osobowość pisarską”.<sup>2</sup>

To ostatnie sformułowanie jest kluczem do książki. Iwaszkiewicz nie pisze o Włoszech, pisze o sobie. Albo raczej: pisze o Włoszech, mając cały czas siebie na uwadze, gęsta materia podróży odsyła go wciąż do własnego wnętrza. Ludzie, obrazy, pejzaże, architektura stają się często pretekstami do wędrówek po własnej pamięci, po doraźnych asocjacjach i przypomnieniach. To autor, nie rzeczywistość, staje się zwornikiem sensów. Mamy więc przed sobą nie tyle podróż rozumianą jako kolaż miejsc godnych odwiedzenia, ale raczej: po-

## Rovigo – Venezia. Tektonika nie-miejsca

dróż jako anamnezę. Zrozumiałe zatem, że jego książka nie przypomina w żaden sposób jakiejś odmiany – choćby w nieczystej formie – artystycznej podróży włoskiej. Więcej: do takiej konwencji opisu włoskiego świata odnosi się on z dużą rezerwą. Obśmiewa więc Hipolita Taine’a, któremu wyrzuca, że jego tekst pełen jest pięknych widoków, opisywanych przy użyciu armatury najbardziej wyszukanych i rzadkich słów. Gani Guido Piovene za irytującą rozwlekłość. Józefowi Kremerowi wyrzuca przewodnikowy charakter jego dzieła i nadmiar zawartych w nim wrażeń. A wobec perswazyjnych i egotyzmem podszytych sądów artystycznych Bernarda Berensona wyraża daleko posuniętą podejrzliwość. Strategia Iwaszkiewicza jest antytezą postawy właściwej kolekcjonerom wrażeń: „Nie myślę, aby moje *Podróże do Włoch*, będące syntezą wielu moich podróży, mogły się stać polowaniem na piękności opisu. Nawet stawiając sobie skromniejsze zadania, postaram się być nowocześniejszy w reakcjach od moich poprzedników. Choć i to jest bardzo trudnym zadaniem”.<sup>3</sup> Tak wygląda *pars destruens* jego przedsięwzięcia.

Dziwne to wszystko w ustach autora tak wrażliwego na estetyczny powab świata. Iwaszkiewicz nie tylko dystansuje się wobec klasyki gatunku, ale deklaruje także brak zainteresowania włoskimi delicjami: „Chciałbym, pisząc ze swej strony o tylekroć opisywanej krainie, uniknąć tej pstrokaczyny, nie powtarzać tego, co napisali inni, zatrzymywać się nad rzeczami zazwyczaj pomijanymi przez autorów-podróżników”.<sup>4</sup> Dość wyraźnie określa własne pole manewru. Żadnych bedekerowych błyskotek, żadnych erudycyjnych popisów. Raczej świat przefiltrowany przez prywatną pamięć i wrażliwość. Przemieszczenie estetyki i biografii, geografii i genealogii. Programowy dystans wobec zwyczajowych ładności. To wszystko prawda. Ale, jak zauważył Jacek Sempoliński w recenzji *Podróży do Włoch*, uważne oko natknie się tu na piękno innego rodzaju: nieoczywiste, zgrzebne, szorstkie: „Rzadkim pięknem oddycha książka Iwaszkiewicza”.<sup>5</sup> Podkreślał przy tym jej, słabo dostrzeganą, imperatywną podszewkę, cechującą tylko dzieła wybitne: „Sensualny zachwyt i umieranie, migotanie bly-

sków światła na mozaikach i tafli morza, i mroki psychologii sprawiają, że wszystko w tych podróżach jest niespodziewane, jakby nie dokończone, zawieszone wobec ludzkich pytań. *Muss es sein? – Es muss sein* – odpowiada Iwaszkiewicz. Muszą być pytania, musi kultura odmienić swój bieg. Musi być wreszcie dokonane dzieło sztuki, zrealizowany pewien wzór piękna rzadkiego, zamykającego epokę jako jej dokument i ukoronowanie”.<sup>6</sup>

Czy ta entuzjastyczna ocena całkowicie neutralizuje głosy wobec książki krytyczne – rzecz do dyskusji. Czy w pełni realizuje Iwaszkiewicz stojący u jej początków zamysł – temat na osobne studium. Podobnie zresztą jak i detaliczna egzegeza jego *Podróży*; analiza uwzględniająca poetykę tekstu, mechanikę autokreacji, retorykę opisów itp. W tym miejscu porzucam te kwestie, bowiem interesuje mnie tylko zakończenie książki, równie osobliwe, jak ona sama. Zdaje się ono najistotniejszym elementem całej włoskiej układanki.

Ostatni, czterostronicowy rozdział nosi tytuł: *Conegliano*. Pośród innych tytułów, które sygnowane są nazwami sławnych włoskich miast i krain (*Neapol, Bari, Sycylia*), ten z punktu intryguje i daje do myślenia. Nie dlatego, że budzi jakieś żywe skojarzenia, ale dokładnie z przeciwnego powodu: ponieważ większości czytelników nie mówi nic. Ważne, by pamiętać, że jesteśmy już u kresu podróży. Wraz z autorem przemierzaliśmy półwysep Apeniński: z północy (rzecz zaczyna się od Wenecji) na południe (rozdział o Sycylii), by na koniec – opuszczając Włochy w drodze do kraju – raz jeszcze znaleźć się niedaleko ich północnej granicy. Conegliano to nazwa małej miejscowości w północnych Włoszech, w regionie Veneto. Prawie nieobecna w potocznej wyobraźni,<sup>7</sup> istnieje co najwyżej w świadomości historyków sztuki ze względu na twórczość malarską renesansowego artysty o imieniu Cima da Conegliano.

Właśnie wspomnieniem jego obrazów rozpoczyna Iwaszkiewicz ostatni rozdział. Obwieszcza, że jest admiratorem malarstwa Cimy; wspomina, że w weneckiej Akademii bardzo lubi oglądać jego obrazy. Ta fascynacja, jak sugeruje, bierze się być może z tego, że pejzaż z jego religijnych obrazów w zasadzie do dziś pozostał nie zmieniony i można go oglądać „ze stacji kolejowej Conegliano albo z szosy prowadzącej z Udine do Wenecji”.<sup>8</sup> W prywatnej topografii miejsc budzących silne emocjonalne wspomnienia, Conegliano zajmuje u Iwaszkiewicza miejsce wyjątkowe. Jeszcze przed wojną, wysłany do Włoch jako korespondent „Wiadomości Literackich”, pisywał regularne korespondencje z podróży. W pewien duszny wieczór, wypełniony odurzającym zapachem akacji, opuszczał mały, prowincjonalny, dworzec kolejowy. I w pewnym momencie, już odjeżdżając, dostrzegł stojącego na peronie naczelnika stacji. Był on ubrany w malowniczą czerwoną czapkę, „jedną ręką od-

prawiał pociąg, a na drugiej trzymał małego puchatego pieska”.<sup>9</sup>

Iwaszkiewicz, relacjonując wrażenia z włoskiej podróży, nie omieszkiał umieścić w swojej korespondencji również owego stacyjnego epizodu. Gest ten wywołał powszechne zgorszenie wśród czytelników, którzy wyrzucali mu, że zamiast opiewać piękności Italii, zamiast pisać o freskach i mozaikach, opowiada o jakichś głupstwach, tak jakby nic ciekawszego nie było do zobaczenia we Włoszech nad „jakieś pieski i czerwone czapki naczelników stacji”.<sup>10</sup> Autor poczuł się wywołany do tablicy, temat był zbyt poważny, by pozostawić go bez słowa. W odpowiedzi na list pewnej kobiety („na której zdaniu mi zależało”), strofującej go za brak stosowności i zwracanie uwagi na rzeczy drugorzędne, sporządza własny list, którego owa kobieta jest adresatką. List ten umieszcza następnie jako epilog całej książki. Rzecz wygląda trochę na apokryf, choć dla sprawy jest to bez znaczenia. W liście tłumaczy Iwaszkiewicz, dlaczego zamiast oddawać się estetycznym wzruszeniom wobec arcydzieł włoskiej sztuki, w swojej relacji odnotowuje także rzeczy zwyczajne, przyziemne; dlaczego relacjonuje zdarzenia nawet tak trywialne jak scena na prowincjonalnej stacyjce w Conegliano. Chcąc przybliżyć czytelniczce na czym polegała magia tamtego wieczoru, raz jeszcze wraca do minionej chwili, próbując uobecnić ją w słowie:

„A było tak. Noc duszna, upalna, gorąco; północ minęła i przez okno od granatowego nieba ciągle wlatywał do wagonu zapach akacji. Nawet nie pomyślałem o tym, że prosta piosenka o akacjach (pamięta ją może Pani?), śpiewana dawno u nas, mówiła o tak zwanych dobrych czasach. Zapewniam Panią, że nie pamiętałem wtedy o tej piosence. Po prostu zapach tych akacji rozleniwił mnie. Drzewa osypane złotymi kwiatami szły wzdłuż upalnej drogi jak małe Włoszki do pierwszej komunii. Pociąg zatrzymał się w Conegliano. Małą i białą, o rozpalonych murach stacyjkę z dwóch stron otaczały aleje winne, kasztanowe, za stacją miasteczko maluśkie, za miasteczkiem góra jak Kalwaria w świetle księżyca, jak na obrazie, och, banalna, zupełnie banalna, z grzebieniem cyprysów, z ruinami zamku... po prostu jak w balladzie, jak w romantycznej powieści. Nuda! Opodał ruin zamek renesansowy, drzewa, cyprysy, żar, cisza”.<sup>11</sup>

Znakomicie aranżuje Iwaszkiewicz tę scenę. Z pełnym wyczuciem praw kompozycji. Introdukcja jest spokojna, temat główny wchodzi bez ostentacji. Żadnego egzaltowanego ruchu. Konstatuje najpierw normalność, zwyczajność, banalność całej sytuacji. Miasteczko nie odznacza się niczym osobliwym, podrzędna stacja, jakich wiele we Włoszech. Makatkowy pejzaż (choć ta Kalwaria nieco niepokoi), podejrzenie literacki sztafaż, otepiająca nuda prowincji. Ale czujemy, że zaraz coś się zdarzy, chociaż nie bardzo jeszcze wiadomo co. Powróćmy do tekstu:

„Na peronie – to peron, ten mały rozpalony placyk – parę dam i jakiś starszy pan, co przyjechał z Wenecji; witają się, rozmawiają, nagle jedna z dam się potyka, wydaje lekki okrzyk, spod nóg jej wymyka się biały kłębuszek, naczelnik stacji w czerwonej czapce chwyta ten kłębuszek na ręce, jest to przecudny mały szpic, malutki, ledwie chodzi, pociąg w tej chwili odjeżdża, naczelnik saltuje, piesek na jego rękę piszczy leciutko... I to wszystko? Wszystko. Na zewnątrz wszystko”.<sup>12</sup>

No właśnie: co tu się naprawdę stało? O co tyle hałasu? Z jakiego rodzaju doświadczeniem mamy tu do czynienia? Wokół czego skryzalizowało się to osobliwe doznanie, wagi tak wielkiej, że przesłoniło nawet arcydzieła włoskiej sztuki renesansowej? Iwaszkiewicz nie poprzestaje na opisie scenerii, aktorów i detali zdarzenia ze stacji. Już chwilę później próbuje odczytać głębszy sens tego, co go spotkało. Zdumiewa – a jednocześnie jest wielce symptomatyczne dla bliższego dookreślenia istoty tamtego nocnego doświadczenia – że to, co mało efektowne, podrzędne i zwykłe, staje się, i to całkiem dosłownie, materią objawienia: „Lecz piesek ten – mały biały piesek, kulka puchu raczej niż piesek, kłębuszek białej włóczki, nie piesek – stał się właśnie tym kluczem, o jakim przed chwilą mówiłem. Objawieniem mi się wydała myśl, że wszystko w tej chwili jest cudem i że od tej chwili cudem być nie przestanie. Że brat mój piesek jest bratem jak drzewo, jak obłok, jak morze, że noc ta jest najcudowniejszą z nocy, że ‘sami jesteśmy z Bogiem nocy tej’. I gdy wśród ciemnego upału odjeżdżał pociąg w nieznana i czarną dal, zrozumiałem, że nie można pisać o Włoszech, bo Włochy naprawdę są cudem. Że nie można słowami oddać ani żółtego nalotu na marmurach Rzymu, ani bielistej pienistości marmurów Wenecji, ani błękitu wzgórz otaczających Florencję, który się o wieczorze zamienia w ametyst”.<sup>13</sup>

Nie ma chyba wątpliwości, że słowa te są wymownym świadectwem pewnego doświadczenia duchowej natury, przecucia „pod” zewnętrzną materią zmysłowego świata jakiegoś bliżej nienazwanego, ale realnego porządku. Rozpoznanie w jednej chwili „wszechzwiązku zjawisk”. Odczucie to kulminuje otchłannym zdumieniem: nie tym, czy innym fragmentem rzeczywistości, ale tym, że w ogóle coś jest. Metafizycznym: że jest j e s t. Że jest raczej coś, niż nic i że to coś jest przejawem bliżej niesprecyzowanego wyższego sensu. Ciekawe jest to, że zdarzenie będące jego początkiem nie odznacza się niczym szczególnym. Że oto marna i zwyczajna, mierzona fizycznymi parametrami, „część” przywołuje tu myśl o „całości”, która jest doświadczeniem z już innego poziomu. Szukając analogii tego doświadczenia najbliższej chyba jesteśmy kategorii epifanii, której modelową charakterystykę znaleźć można u Joyce’a. W *Stefanie Bohaterze* czytamy:

„Przez pojęcie epifanii rozumiał nagle, duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź to w godnym zapamiętania stanie samego umysłu. Wierzył, że właśnie człowiek pióra powinien zapisywać owe epifanie z niezwykłą troską, świadom ich wyjątkowej delikatności i ulotności...”.<sup>14</sup>

U Iwaszkiewicza stacyjna epifania kulminuje przecuciem jakiejś elementarnej cudowności i jedności stworzonego świata.<sup>15</sup> Mówi o tym rzadkim i z konieczności chwilowym poczuciu absolutnego przylegania do świata, doznaniu polegającym na zniesieniu sztywnej i rzekomo nieprzekraczalnej granicy między *subiectum* a resztą rzeczywistości. Ale i coś jeszcze: to pojawiająca się dalej myśl o esencjalnej niewyrażalności świata – jakby daleki pogłos wąpiących fraz *Listu* Hugo von Hofmannsthal<sup>16</sup> – o porażce czekającej na każdego, kto w sieć słów spróbuje złowić doświadczenie. I co ciekawe, w tym miejscu wychodzimy już poza kontekst włoski, myśl zmierza w stronę szerszego uogólnienia: słowa nie przystają do świata, język nie jest w stanie nazwać i udźwignąć bogactwa tego, co widzialne, żywy miąższ rzeczywistości skrapla się w bezcielesne, abstrakcyjne pojęcia:

„Nie można opisać Italii słowami. Świata nie można opisać słowami. I trzy zadania poety: poznać, zrozumieć, odtworzyć, są mrzonką jak szklana góra, jak pałac lodowy. Nie da się ująć świata, owej rozhułkanej sfory, owego tabunu pełnego czarniawych ogierów; nie da się jej zamknąć w złotą oprawę słów, klatkę brzmień rozsadzi ptak śnieżnopióry – ziemia, która unosi się nad wodami cienia i wszechświata, łupiny słówek drobnych opadną jak łuska zielonych migdałów z treści jedynej, która jest jej treścią; rozlegnie się głos: ‘Jam jest, który jest’, i minie nas świat, jak my go miniemy. Pociąg to czarny i samotny, pędzący w nocy, wiozący nas w ciemność, i coś dziwnego, że czasem zachwyci nas w nim szczegół, jak soczewka koncentrujący linie naszych przeżyć, drobny, nikły, niepozorny – słowem, piesek naczelnika stacji w Conegliano”.<sup>17</sup> Wielkie dzieła sztuki, dodaje na koniec Iwaszkiewicz, obejdą się bez naszych pochwał, natomiast „mały, biały piesek, wydobyty z nicości”<sup>18</sup>, będzie żył tak długo, jak długo będą czytelnicy, którzy zechcą o tym zdarzeniu czytać.

Niezwykle to wyznanie – na progu śmierci – niedysiejszego konesera sztuk pięknych, architektury i muzyki. Wyrafinowanego estety. Wyznanie może jeszcze bardziej niezwykle i przewrotne, jeśli uświadomić sobie, że kończy ono książkę o podróży do Włoch! A zwyczajowy horyzont oczekiwań odbiorcy włoskich specjalistów zakłada w tym wypadku pojawienie się jakiejś ekstatycznej cody na cześć włoskiej sztuki i kultury. Ale tu nic z tych rzeczy. To jakby dokonana w błysku jasnowidzenia deziluzja wcześniejszych wzruszeń i afektacji. To poczyniona w momencie „kiedy już nic, nic nie obchodzi naprawdę”<sup>19</sup> sugestia, że także poza

# Arrivi/Arrivals

**Arrivi Arrivals/Arrivées/Ankünfte**

FERRARA 10/10/2011 - 10/10/2011

| ORARIO | COMPAGNIA     | TEATRO                   | PREZZI |
|--------|---------------|--------------------------|--------|
| 10.00  | teatoragazzi  | Teatro Sociale di Rovigo | 10.00  |
| 16.00  | teatoragazzi  | Teatro Sociale di Rovigo | 16.00  |
| 20.30  | turni A / ORO | Teatro Sociale di Rovigo | 20.30  |
| 16.00  | turni B / ORO | Teatro Sociale di Rovigo | 16.00  |

martedì 4 ottobre 2011 ore 16.00 teatoragazzi  
mercoledì 5 ottobre 2011 ore 16.00 teatoragazzi  
venerdì 7 ottobre 2011 ore 20.30 turni A / ORO  
domenica 9 ottobre 2011 ore 16.00 turni B / ORO

## madama butterfly

**Teatro Sociale**  
di Rovigo  
196 anni di spettacolo dal vivo

Tragedia giapponese in due atti  
di Giacomo Puccini  
libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica  
edizione Kalmus

Personaggi e interpreti

Madama Butterfly

YASUKO SATO\*

F. B. Pinkerton

GIUSEPPE TALAMO

Suzuki

EVGENIYA RAKOVA\*

Sharpless

EDUARDO EZEQUIEL MOYA

Goro

EDUARDO HURTADO RAMPOLDI\*

Dr. Bonzo

Principe di Scioa

GILBERTO MULARDIA



Rovigo. Fot. Dariusz Czaja.

światem sztuki, w owych trywialnych zdarzeniach i „realnościach najniższej rangi” możliwe jest objawienie, jakaś świecka epifania. Nie potrzeba wiele: wystarczy jakaś stacja, pociąg, pies...

## 2.

Przedostatni tom Zbigniewa Herberta nosi zagadkowy tytuł: *Rovigo*. Tytuł całości jest zarazem powtórzeniem tytułu ostatniego wiersza pochodzącego z tego zbioru. Wiersz ten zbiera w sobie, kondensuje i wzmacnia, liczne wątki dochodzące do głosu z różną siłą we wcześniejszych tekstach. Jest jak potężny ciemny akord wieńczący ten boleśnie elegijny, rozrachunkowy tom. Trafnie pisze o jego minorowej tonacji Julian Kornhauser:

„Gorzkie podsumowanie drogi życiowej. Obcowanie ze śmiercią. Przekonanie, że wobec Obłoków wszystko jest marnością, a człowieka określa tylko samotność i cierpienie. W wierszach Herberta nie ma już wiary. Jest zmęczenie i dojrzewanie do chwili ostatecznej. Jakże to bliskie poezji Różewicza z tomu *Plaskorzeźba*. Z tym, że u Różewicza ‘poezja gnieździ się w milczeniu’, już nie potrafi się urodzić. Herberta też ogarnia zwątpienie, ale potrafi jeszcze pisać o ‘wstydzie’. Łączy ich obu potrzeba rozmawiania z cieniami, przywoływanie mistrzów i przyjaciół. Dla autora *Rovigo* to nie tylko wspomnienie czasów ‘które były opowieścią idioty’, ale także wyciągnięcie wniosków z trwania w ciągłym przerażeniu. *Rovigo* jest rozrachunkiem z przeszłością. Bardzo ważnym, ale nie ze względów poetyckich. Herbert jest tu inny niż zazwyczaj: maski opadły, rozmowy nie posiadają już teatralnego napięcia, gest kreacyjny – zawsze tak wystudowany – został zastąpiony bezbronną emocją. Ironia w niektórych wierszach jeszcze gości, ale nie ma swej mocy oczyszczającej: przypomina kąśliwą polemikę, stara się ośmieszyć. ‘Tej garstce która nas słucha należy się piękno / ale także prawda’ czytamy w wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego*. W *Rovigo* obcuje z prawdą o ‘splątanych drogach’ poety”.<sup>20</sup>

Jeśli to rozpoznanie jest trafne (a raczej nie ma powodów, by sądzić, że jest inaczej), to tym dziwniejsze jest, że ów ostatni wiersz zbioru – ciemna poetycka *cod*, gorzko wybrzmiewające zwieńczenie całości – pozostał przez lata tekstem prawie nie dotkniętym interpretacyjnie.<sup>21</sup> Zdziwienie tym większe, że przecież Herbert podaje w tym wierszu wątpliwość, by pozostać na razie przy tym eufemizmie, swoje wcześniejsze afektacje dziełami wielkich mistrzów. Solidnie nadkrusza tym samym swój, bodaj najbardziej rozpowszechniony awatar – konesera malarstwa, ze szczególnym uwzględnieniem włoskiej sztuki. To jakby ciemny rewers pisanego blisko trzydzieści lat wcześniej arcydzielnego tekstu o malarstwie Piera della Francesca z *Barbarzyńcy w ogrodzie*, tomu esejów, który dostarczył nowego, odświeżającego języka rozmowy o sztuce

i na lata wyznaczył zasadniczy kierunek w polskim myśleniu o włoskiej kulturze. W *Rovigo* Herbert kontestuje swój wizerunek prawodawcy estetycznego dyskursu w pisaniu o Włoszech. Spójrzmy do tekstu:

STACJA ROVIGO. Niejasne skojarzenia. Dramat Goethego

Albo coś z Byrona. Przejeżdżałem przez Rovigo n razy i właśnie po raz n-ty zrozumiałem że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe miejsce chociaż na pewno ustępuje miejsca Florencji. Nigdy nie dotknąłem go żywą stopą i Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył

Żyłem wówczas miłością do Altichiera z Oratorium San Giorgio w Padwie i do Ferrary którą kochałem bowiem przypominała moje zrabowane miasto ojców. Żyłem rozpięty między przeszłością a chwilą obecną ukrzyżowany wielokrotnie przez miejsce i czas

A jednak szczęśliwy ufający mocno że ofiara nie pójdzie na marne

Rovigo nie odznaczało się niczym szczególnym było Arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy tylko przed albo za miastem (zależnie od ruchu pociągu) wyrastała nagle z równiny góra – przecięta czerwonym kamieniołomem

podobna do świątecznej szynki obłożonej jarmużem poza tym nic co by bawiło smuciło zastanawiało oko

A przecież było to miasto z krwi i kamienia – takie jak inne miasto w którym ktoś wczoraj umarł ktoś oszalał ktoś całą noc beznadziejnie kaszlał

W ASYŚCIE JAKICH DZWONÓW ZJAWIASZ SIĘ ROVIGO

Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery

Nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze*

i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo”<sup>22</sup>

Rovigo to nieduże, około pięćdziesięcotysięczne, miasto na północy Włoch; podobnie jak Conegliano leży – doprawdy trzeba trafiać – w prowincji Veneto. Miejscowość niczym szczególnym się nie wyróżnia, pomijają ją bedekery nastawione wyłącznie na opisy tego, co wypada poza przeciętność. Istnieje bez wątpienia na mapie, ale nie zasłużyła się niczym, by znaleźć się w topografiach koneserów włoskiej kultury. Ze względu na swoje położenie znana jest co najwyżej ja-

È mancato all' affetto dei suoi cari

# Pietro Contato

di anni 93

Addolorati lo annunciano: la moglie,  
i figli con le famiglie,  
la sorella e tutti i parenti.

Rovigo, 13 settembre 2011

Le Esequie avranno luogo mercoledì 14 settembre alle ore 16,00  
nella Chiesa Parrocchiale "San Giovanni Battista" in Costa di Rovigo.

Il corteo funebre partirà dall'Ospedale Civile di Rovigo  
e proseguirà dopo la Santa Messa per il Cimitero locale.





Rovigo. Fot. Dariusz Czaja.

ko wygodna stacja przesiadkowa dla przybyszów z północy i południa. Rovigo mogłoby być modelowym, laboratoryjnym wręcz przykładem *nie-miejsca*.<sup>23</sup> Jest nim nawet potrójnie: po pierwsze, podobnie jak Conegliano, niemal nie istnieje w zbiorowej wyobraźni, pozostaje zaledwie miejscem tranzytowym, po drugie: w wierszu widziane jest w przelocie, w ruchu („zawsze przybliżało się lub uciekało w tył”), jak na klatkach filmowych, po trzecie: istnieje jako przedmiot domysłu, a nie realnego doświadczenia. Nie ma więc statusu „miejsca antropologicznego” – używając terminologii Augé – a więc punktu mocno osadzonego w przestrzeni, czy choćby w podróźnej mitologii.

Paradoks Rovigo – które naśladuje w tej mierze paradoks Conegliano – polega wszakże na tym, że po opublikowaniu wiersza Herberta straciło już ono (przynajmniej dla polskiego czytelnika) wcześniejszy status miejsca nijakiego, nie budzącej żadnych emocji kropki na mapie. Rovigo przestało być anonimowe, przestało być znakiem o zerowej semantyce. Dalej, oczywiście, niczym szczególnym się nie wyróżnia, ale – chcemy czy nie – w jakimś sensie zaistniało już w literackiej topografii, straciło swój bezimienny wymiar. I to zdaje się bezpowrotnie. Nie powróci już Rovigo do wcześniejszego stanu asemiotycznej niewinności.

Dlaczego Herbert więc zdecydował się poświęcić wiersz tej nijakiej miejscinie? W jaki sposób rozpoznanie, które przynosi wiersz, ma się do jego wcześniejszych wierszy i esejów oddających hołd włoskiej sztuce? I może jeszcze ważniejsze pytanie: czego tak naprawdę znakiem jest w tym tekście Rovigo? Próbę uporania się z tymi pytaniami podjął ostatnio Adam Zagajewski, w pewnym fragmencie zbioru esejów *Lekka przesada*. W tekście imaginowanego wykładu wygłoszonego na uniwersytecie w Padwie na temat regionu Veneto, rekonstruuje Zagajewski scenę początkową, zarysowuje genealogię *Rovigo*:

„To późny wiersz Herberta. Tom, który go zawiera, jest przedostatnim w jego bibliografii; po nim będzie już tylko *Epilog burzy*.

Więc dlaczego Rovigo? Wiersz wyjaśnia wszystko. Rovigo to miejscowość, którą poeta widział z pociągu (Herbert nigdy nie był kierowcą: szczególnie po Włoszech podróżował wyłącznie pociągiem). I za każdym razem, kiedy udawał się na południe, mijał stację kolejową o nazwie Rovigo. Podobnie było, kiedy jechał na północ, do Wenecji, albo w drodze powrotnej do domu, jadąc w kierunku Wiednia lub Warszawy.

Wiersz zaczyna się od żartu. ‘Dramat Goethego’ – z pewnością Herbert miał tu na myśli sztukę *Clavigo*, której nic nie łączy z Rovigo, z wyjątkiem zbliżonego brzmienia obu nazw. *Clavigo*, wczesny dramat Goethego, wiąże się z pewnym epizodem w życiu Beaumarchais’go – otóż pan Clavigo, literat, porzucił niecnie swą narzeczoną, a była ona siostrą sławnego dramatur-

ga: ten udał się do Hiszpanii by próbować pomścić honor siostry. Dlaczego Byron – nie wiem.

Wiersz zaczyna się od żartu, ale kończy poważnie. Odczytuję to jak wewnętrzną debatę; nie przyjeżdżamy przecież do Włoch po to, aby przyglądać się brzydkim domom, żeby rozmyślać o człowieku, ‘który wczoraj umarł’ czy też ‘kaszlał beznadziejnie całą noc’ – interesują nas wyłącznie ci, którzy umarli pięćset lat temu. Nie przyjeżdżamy tu po to, aby przypominać nam o trywialnej stronie życia, nie po to, by myśleć o Berlusconi, o niekończących się zmartwieniach włoskiego rządu albo o reformie systemu opieki zdrowotnej: podobne zmartwienia mamy w domu. Do Italii przyjeżdżamy wyłącznie dla piękna. Dla jego bohaterów, których od stuleci już podziwiają ludzie wykształceni”.<sup>24</sup>

Zagajewski celnie opisuje dylemat każdego wrażliwego spektatora włoskiej sztuki i architektury. To poczucie gwałtownego rozjeżdżania się realności życia i realności sztuki. I zagrożeń czyhających na kronikarza włoskiej rzeczywistości. Opisuując arcydzieła włoskiej sztuki ryzykujesz popadnięciem w jałowy estetyzm; opisując zwyczajne włoskie życie ryzykujesz popadnięciem w irytujący banalizm. To nie przypadkiem przecież, czytelnicy napadli Iwaszkiewicza za – nieuprawniony ich zdaniem i wychodzący poza ramy dopuszczalnego dyskursu – wypadek pisarza w regiony czystej zwyczajności. Nie po to jeździ się do Włoch, by oddawać się opisom zdarzeń na prowincjonalnych stacjach kolejowych....

Jest w wierszu Herberta pęknięcie, tekst wyraźnie rozpada się na dwie części. W pierwszej, mamy miłosne nieledwie wyznanie, czuły zapis namietności cierpliwego i wrażliwego estety (sztuka Altichiera, architektura Ferrary<sup>25</sup>); w drugiej, sytuacja ulega dramatycznemu odwróceniu: pojawia się zgrzebna rzeczywistość, przesłonięta wcześniej parawanem zamalowanych blejtramów. Zagajewski odnotowuje tę drastyczną zmianę tonacji, wydobywając przy okazji pewien znaczący szczegół: „W drugiej części wiersza ta niezasługująca na uwagę miejscowość zmienia nagle barwę. Zupełnie dosłownie: wiersz staje się czerwony. Czerwona góra widziana z pociągu, przepołowiona jak wielkanocna szynka, pokazuje coś bardzo odległego od typowych estetycznych rozkoszy uczestnika tradycyjnego Grand Tour. W wierszu pojawia się nagle nuta apokaliptyczna. Czerwień to czerwień Apokalipsy. Góra jest rozcięta; ukazuje ziejącą w boku wielką ranę – kamieniołom (kamieniołom jak marmurowa lada rzeźnika). Ale ponieważ Herbert jest poetą dyskretnym, poetą niedopowiedzeń, nie zmienia tu swego artystycznego języka (rejestr), nie zaczyna dąć w apokaliptyczne trąby. On tylko nadmienia pod koniec wiersza, po włosku: *arrivi – partenze*. I pojawia się jeden wers w m a j u s k u ł a c h – rzadki przypadek w poezji Herberta. Dzwony w m a j u s k u ł a c h”.<sup>26</sup>

Ostatecznie, ów nieco krotocwilnie rozpoczynający się wiersz, odsłania pod koniec swoje metafizyczne podbicie. Rovigo pozostaje co prawda dalej sobą (przystankiem kolejowym), ale zaczyna znaczyć także na innym poziomie. Trywialne, znane z każdego dworca, tablice z napisami informującymi o „przyjazdach” i „odjazdach” (włoskie *arrivi* – *partenze*), przechodzą niepostrzeżenie w metaforyczny ślad ziemskiej wędrówki. Mówią o życiu jako „przejściu”, przechodzeniu przez kolejne punkty (stacje), z jego finalnym aktem: ostatecznym zniknięciem, odjazdem.<sup>27</sup> I choć mało przekonująca (nieco wysilona i nie poparta tekstem<sup>28</sup>) jest interpretacja wiersza idąca po tropach apokaliptycznych, to bez wątpienia zasadnicza intuicja Zagajewskiego o swego rodzaju eschatologicznych (a więc mówiących o jakimś kresie, końcu, *eschatonie*) odniesieniach tekstu jest trafna. Tak, z całą pewnością, obecna w wierszu stacja kolejowa nie jest u Herberta już tylko miejscem, do którego przyjeżdżają i z którego odjeżdżają pociągi. Na moment staje się ona miejscem epifanii znikania, przemijania, wreszcie: ostatecznego zatrzymania. Stacja Rovigo okazuje się więc w istocie przystankiem śmierci. Prefiguracją cmentarza. Te „dzwony w majuskułach” nie obwieszczają przecież dobrej nowiny. Dźwięki dzwonów są ostrzeżeniem o zbliżającym się końcu, nie ma wątpliwości: te dzwony na trwogę dzwonią...

Ale Zagajewskiemu umyka coś jeszcze i to może nawet bardziej istotnego: że wiersz ten jest również świadectwem jakiegoś fundamentalnego zapomnienia, elementarnego pominięcia. Jego bohater, znawca i koneser malarstwa włoskiego, odkrywa na starość, że obok zapierającej dech rzeczywistości sztuki istnieje równie realna, krwista rzeczywistość życia. Że może ci kaszlący, wariujący i umierający na starość mieszkańcy Rovigo są równie istotną częścią pejzażu włoskiego, co zasobne w arcydzieła muzea. Sytuacja wydaje się nieco podobna do wymowy końcowego wyznania książki Iwaszkiewicza. Ale w konstatacji Herberta jest dużo więcej goryczy; daleko jej do jasnej, mimo wszystko, rewelacji Iwaszkiewicza. Rovigo to nazwa ciemnej epifanii. Dlatego też kończące wiersz, litanijne: „dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo” okazuje się wyznaniem podszytym niepokojem (rozpaczą?): wskazuje na nieuchronny koniec podróży, sugeruje, że śmierć – jak to ma w zwyczaju – finalnie bierze wszystko.

Pora więc skorygować pierwsze przybliżenie. Rovigo nie jest tu tylko – a może nawet: nie jest przede wszystkim – nazwą prowincjonalnej włoskiej miejsciny, dogodnej stacji przesiadkowej, obecnej co najwyżej w wyobraźni podróżujących włoskimi kolejami. Rovigo jest nazwą pewnego doświadczenia. Jest nie tylko topo-nimem, ale również krypto-nimem poważnego, ostatecznego doświadczenia. Mówi bowiem o kresie, o różnych kresach, jest krańcowe w najszerszym (aż po śmierć) rozumieniu tego słowa. Ale być



Fot. Dariusz Czaja.

może mówi ono coś jeszcze (i w tym jego pokrewieństwo z iluminacją na stacyjce w Conegliano): istotne może zjawić się w każdym miejscu, do którego zajdziesz, na każdej stacji, choćby była najpodlejsza. W takiej lekcji Rovigo jest także epifanią potencjalnego sensu, staje się nazwą możliwego objawienia. Rovigo jest wszędzie.

Jeszcze jedna kwestia budzi uzasadniony niepokój. Skąd Herbert wiedział, że Rovigo jest miastem banalnym, nijakim, że odsłania się patrzącemu jako „arcydzieło przeciętności”, skoro widział je tylko z daleka, w ruchu, z okien pociągu? Komentujący jego wiersz Zagajewski idzie jeszcze dalej. W swoim eseju opisuje Rovigo w jednoznacznie negatywnych słowach jako „miejsce brzydkie” i wyznaje przy tym rozbrajająco: „najprawdopodobniej, bo także i ja go nie odwiedziłem”.<sup>29</sup> W oczach obydwu poetów realne Rovigo nie zaistniało. Nawet nie miało szans zaistnieć. Zostało przykryte płaskim obrazem – wypadkową domysłów i przesądzeń bez pokrycia.

### 3.

Przed stacją w Ferrarze morze rowerów. Pociąg do Wenecji wyruszył planowo, o 8.29. Przygnębiająco płaski pejzaż, świeży miąższ brunatnych bruzd, zaorane pola oświetlone ostrym światłem poranka. Po niecałej

godzinie pociąg zatrzymał się w Rovigo. Wsiadłem. Na ceglany murze jasne kamienne litery z nazwą stacji. Wypolerowane płyty peronu. Wrześniowy ranek był pogodny. Wolnym krokiem szedłem ulicami Rovigo. Niektóre były proste, a niektóre krzywe. Widziałem domy ładne i domy brzydkie. Plac Vittorio Emanuele II kameralnie zamykał w sobie przestrzeń. Równie o 9.30 zabrzmiał dzwon z wieży zegarowej. Przeczytałem uważnie kilkanaście klepsydr, z których wynikało, że ludzie tu umierają. Nikt nie kaszlał, za to jedna wariatka (*la vecchia*, jak mówili o niej uczniowie wracający ze szkoły) wygłaszała swoje niecierpliwe tyrady z balkonu. Usiadłem w Caffè della Borsa, wypilem cappuccino, przejrzałem wiadomości w „La Voce di Rovigo”. Długo chodziłem po pustym sklepie płytowym, udając zainteresowanie, aż w końcu kupiłem Rachmaninowa, choć wcale nie chciałem. Ale dla tej jednej kompozycji *The Bells* z opusu 35 było warto. Powłóczyłem się parę godzin po mieście, ani brzydkim, ani pięknym. Nic dramatycznego się nie wydarzyło. Żadnych olśnień ani estetycznych wzruszeń. Życie toczyło się swoją codzienną, wytartą koleiną. Ktoś pracował w sklepie, ktoś siedział na ławce. Na targu rybnym śnięte ryby grzecznie leżały na ładach pośród kryształków lodu. Spokój porannych godzin, ruch senny, umiarkowany. Po południu usiadłem w kawiarni na powietrzu. Powietrze parzyło. Skryty w cieniu, przyglądałem się uważnie przechodniom, uśmiechałem do pań poruszających się na rowerach. Krople miejskiej fontanny rozpryskiwały się wciąż z tą samą intensywnością, przypominając o idei wiecznego powrotu. Na koniec wypilem jeszcze lampkę *prosecco*. I odjechałem.

„I to wszystko? Wszystko. Na zewnątrz wszystko”.

## II. Wenecja jako widmo

### 1.

Kto pisze dzisiaj o Wenecji, niemal zawsze pisze na tekście poprzednika, choćby nawet o tym nie wiedział. Palimpsestowość „tekstu weneckiego” należy do istoty weneckiego polilogu<sup>30</sup> Liczne wątki, frazy, nawet pojedyncze metafory, pobrzmiewają tu z reguły echem minionego. W odniesieniu do Wenecji oryginalność spojrzenia okazuje się dość często bolesnym złudzeniem albo efektem niewiedzy. Poszczególne warstwy tekstowe nałożone są na siebie niekiedy tak ściśle, tak stopniwie, że potrzeba czasem dłuższej chwili, by we współczesnym opisie miasta czy eksplikacji weneckiego fenomenu zdeszyfrować jego daleki pierwowzór albo mniej lub bardziej czytelny punkt odniesienia.

Do tego właśnie – powszechnego bodaj – odczucia, bolesnego wrażenia nadmiaru pisanych świadectw o Wenecji, ich wtórności i powtarzalności nawiązuje neapolitański pisarz Raffaele La Capria, stwierdzając, że Wenecja zniknęła już w zasadzie pod wielością przed-

stawień. Mnożone w ogromnych ilościach opisy i wyznania stały się martwym substytutem realnego, żywego miasta.<sup>31</sup> Wenecję pokrywa dzisiaj gruby werniks trywialnych opisów i zbanalizowanych porównań.<sup>32</sup> Spod zwalów narracji różnego typu nie widać już miasta, bo jego „rzeczywistość została pokonana przez swoją reprezentację”.<sup>33</sup> Nie oznacza to wszakże, że dyskurs wenecki zamilkł zupełnie. Pośród zgranych konceptów, pośród słów zużytych pojawia się czasem – bardzo rzadko – wizja miasta, która wnosi do stereotypowych obrazów Wenecji coś uderzająco nowego i dającego do myślenia.

W roku 2008, a więc relatywnie niedawno, Giorgio Agamben – z urodzenia rzymianin, z wyboru weneccjanin, filozof, profesor estetyki na Wydziale Sztuki i Projektowania Uniwersytetu IUAV w Wenecji – opublikował filozoficzny esej, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*.<sup>34</sup> To jedna z najnowszych prób opisanie Wenecji jako części osobliwej. Agamben nie rozprawia jednak o krwawych i chwalebnych rozdziałach weneckiej historii, nie sporządza repetytorium olśniewających zabytków weneckiej architektury, nie delectuje się też arcydziełami weneckiego malarstwa, ale swój wzrok kieruje na współczesne oblicze miasta. Nie pyta o – wiele razy opisywaną – genezę miasta na lagunie; zajmuje go jej przeciwny kraniec: współczesny obraz miasta. Stawia kwestię precyzyjnie i stanowczo: jak d z i s i a j istnieje Wenecja, jaki jest obecnie jej status ontologiczny. Zadaje pytanie, jak istnieje Wenecja, o ile w ogóle jeszcze istnieje... Tematem głównym eseju Agambena jest więc ontologia miasta, ale jego uwagi – zapewne już wbrew intencjom autora – tworzą także część wciąż rosnącego obszaru zwanego wenecką m i t o l o g i ą. Mogą być więc rozpatrywane nie tylko w kontekście filozoficznym, ale również na tle istniejącego już materiału literackiego i eseistycznego, bo to tam właśnie ukształtowały się główne wątki i tematy organizujące mit wenecki. Tutaj interesuje mnie tylko ten drugi aspekt.

Już w pierwszym akapicie Agamben przywołuje nazwisko Manfreda Tafuri, weneckiego historyka architektury, oraz jego wykład inauguracyjny, wygłoszony na weneckim uniwersytecie piętnaście lat wcześniej. Tafuri mówił w nim o Wenecji jako trupie. W jednym z bardziej ekspresyjnych fragmentów, komentując zażarte wówczas dyskusje na temat zorganizowania w mieście EXPO, pisał: „Nie szło o to, czy lepiej upudrować trupa, uszminkować go, uczynić śmiesznym tak, że kpiłyby z niego nawet dzieci, czy też o to, co osiągnęliśmy my, obrońcy bez władzy, bezbronni prorocy: trup ma ulec rozkładowi na naszych oczach”.<sup>35</sup>

Wenecki wykład Tafuriego stanowi dla Agambena, nazwany wprost, wyrazisty semantycznie punkt odniesienia. Ale i ten tekst, z trupem jako, z jednej strony, rozpoznawalnym emblematem Wenecji<sup>36</sup>, z drugiej – produktywną znaczeniowo figurą, ma łatwo uchwytnie historyczne antecedencje. Obydwaj autorzy piszą, jak

się rzekło, na tekstach poprzedników. Zanim zajmemy się bliżej rozprawką Agambena – w szczególności wydobyć i określić tego, co powtarza on ze słów poprzedników, a co do nich dodaje – spróbujmy przywołać pewną tradycję dyskursu weneckiego, do której jego tekst, świadomie czy nie, się odwołuje. Rzućmy okiem na dwa tylko – ale bardzo wyraziste i w jakimś sensie paradygmatyczne – przykłady trupiej retoryki w odniesieniu do Wenecji. Nie chodzi przy tym o – idące w dziesiątki – stereotypowe i zgrane motywy cmentarne wypełniające po brzegi „tekst wenecki” (wymieńmy przykładowo z przepastnej listy: „gondole jak trumienne dna” Iwaszkiewicza, „jadę jadę na zagładę, czarne wody czarny Styks” Wata)<sup>37</sup>, ale o całościowy obraz miasta jako świata umarłego, świata od którego ciągnie trupem.

Za wzorcowy architekt, w którym sformułowane zostały zasadnicze zręby tego kompleksu symbolicznego, uznać chyba można esej Georga Simmla z 1907 roku. Ten krótki, kilkunastoparagrafowy tekst w całości oparty jest na ostrym przeciwstawieniu Florencja-Wenecja. Florencja opisywana jest tu wyłącznie w barwach jasnych, rola negatywnego bohatera przypadła Wenecji. W ekspresyjnych i mocno perswazyjnych frazach szkicuje Simmel wenecki *le monde à l'envers*. Bo też Wenecja jest modelowana przez niego wyraźnie jako „świat na opak”: wszystko jest w niej odwróceniem zwyczajowych norm życia miejskiego, których upostaciowaniem jest oczywiście Florencja. Każdy z porównywanych elementów obydwu miast wypada na niekorzyść Wenecji. Wedle Simmla florenckie pałace odzwierciedlają architekturę powagi; są one wyjątkowo czytelnymi znakami chwały i godności jego mieszkańców. W przeciwieństwie do nich, pałace weneckie to architektura igraszki i blichtru, ich ściany mają za zadanie skrywać to, co dzieje się wewnątrz. Architektura florencka pełni więc funkcje rewelatorskie, architektura wenecka jest wyłącznie kryptyczna. Florencję, kontynuuje Simmel, odbiera się jako czyste dzieło sztuki (idealna równowaga duchowej idei i jej wcielenia), jej zewnątrz jest bowiem organicznie związane z jej „wewnętrznym” życiem; to życie wprawdzie jest już historyczną rzeczywistością, ale wciąż uchwytnie w niej trwa. Wenecja natomiast jest miastem całkowicie sztucznym, życie weneckie to odgrywany dzień po dniu groteskowy teatr; życie również dawno odeszło z miasta, ale to, co z niego pozostało, prezentuje się już tylko jak martwa dekoracja, „kłamliwe piękno maski”.<sup>38</sup> We Florencji, jak i w innych włoskich miastach, ulice tętnią autentycznym życiem; w weneckim świecie pozbawionym ulicznego ruchu, w tym osobliwym kosmosie ciszy i mulącej jednostajności, życie przypomina hipnozę albo sen. Systematyczne i długotrwałe wytłumienie bodźców zmysłowych sprawia, że życie w tym mieście jest nierzeczywiste, a ludzie snują się po nim jak widma.

W finałowym akapicie wbija Simmel gwóźdź do weneckiej trumny. Po raz kolejny pojawia się pozytyw-

ny, emanujący życiem obraz Florencji. To, stwierdza, estetyczny pozór, ale wciąż „wibruje w nim byt”, dlatego też tokańskie miasto jest emblematem życia prawdziwego: „Gdy jednak pozór, któremu **nigdy nie odpowiadał żaden byt** [podkr. DC] i którego odumarał nawet byt mu przeciwny, udaje, że stanowi życie i całość, wówczas pozór ten jest zwykłym kłamstwem i niejako ucieleśnieniem dwuznaczności życia. Dwuznaczne są te place, które – bez pojazdów, ciasne i symetrycznie zabudowane – wyglądają jak pokoje, dwuznaczny jest nieuchronny w wąskich uliczkach ścisk i ocieranie się ludzi o siebie, co nadaje pozory poufałości i ‘przytulności’ życiu [...]; dwuznaczne są małe ciemne kanały, których woda niespokojnie drga i płynie, ale nie można rozpoznać, w którym kierunku, porusza się, ale donikąd nie zdąża”.<sup>39</sup> Na lata przed Baudrillardem Simmel opisuje Wenecję jako modelowe wcielenie *simulacrum*, jako czysty pozór, wydrążoną kamienną skorupę, może kolorową i efektowną z zewnątrz, ale całkowicie pustą w środku. Słowo to nie pada wprawdzie w tekście wprost, ale jeśli Florencja jest esencją życia, to prawem odwróconej symetrii Wenecja cała jest po stronie martwoty, śmierci. Krótko i węzłowato: jest trupem.

Czym dokładniej jest ta, skrywająca nicość, kłamliwa maska wenecka? Jak bliżej rozumieć ów odrażający wenecki pozór? To najwyraźniej nie jest kwestia estetyki, Simmel formułuje w swoim tekście poważne tezy ontologiczne. W ich rozumieniu pomocne okażą się pewne intuicje ojca Pawła Florenskiego poczynione w jego fenomenologicznym opisie ikony. Opisując krok po kroku jej esencjonalne warstwy, w pewnym miejscu przedstawia i uwydatnia różnicę pomiędzy zastosowanymi do opisu ikony pojęciami „wyobrażenia” i „przykrywk”. Mówiąc najkrócej: przez „wyobrażenie” przeziiera idea, „przykrywka” ją zaciemnia. Pierwotnie słowo „przykrywka” oznaczało maskę, larwę, a więc coś, co przypomina wygląd, co tylko pozoruje wygląd, ale co jest wewnętrznie puste, tak w rozumieniu fizycznym, jak i w sensie metafizycznej substancjalności: „Charakterystyczne, że słowo ‘larwa’ już przez Rzymian używane było w znaczeniu trupa astralnego, ‘czegoś pustego’ – *inanis*, bezsubstancjalnego, powłoki, która pozostaje po umarłym, a więc na oznaczenie jakiejś ciemnej, bezosobowej, wampirowatej mocy, szukającej dla podtrzymania swych sił i ożywienia się dopływu świeżej krwi i wyglądu żywej osoby, który owa astralna maska mogłaby przybrać, przyssawszy się doń, aby podać ów wygląd za, ‘wygląd swego bytu’. Znamienne również, że w najróżniejszych doktrynach, nawet pod względem terminologicznym zupełnie jednakowo określa się podstawową cechę owych astralnych szczątków, ich pseudoreczywistość. I tak, w Kabale nazywają się one ‘klipot’ – łupina, a w teozofii noszą nazwę ‘skorup’. Godne uwagi jest i to, że taki brak wypełnienia skorupy, pustka pseudo-

rzeczywistości zawsze uchodziły w mądrości ludowej za cechę sił nieczystych i złych”.<sup>40</sup>

Simmel nie zapędza się w aż tak ezoteryczne rejon, ale głęboki sens jego emocjonalnych uwag o weneckim pięknym pozorze jest bardzo podobny. Rzeczywistość wenecka, będąca w istocie monstrualną – w literalnym tego słowa znaczeniu – maską, kłamie całą swoją istotą i na tym polega jej nieuświadomiany tragizm: „oto powierzchnia, która porzuciła grunt, pozór, w którym nie żyje już żaden byt, przedstawia się mimo wszystko jako coś kompletnego i substancjalnego, jako treść przeżywanego życia”.<sup>41</sup> Widać wyraźnie, że zysk poznawczy eseju Simmela nie ogranicza się tylko do opisu i wydobywania cech istotnych Wenecji. To nie jest tekst bystrego urbanisty ani studium sporządzone przez socjologa miasta. W jego rozpoznaniu Wenecja jest czymś więcej niż miastem, krok po kroku staje się przejmującą metaforą życia wydrążonego, życia pozbawionego życia, egzystencji, która nie wie – albo udaje że nie wie – że pozbawiona jest życiodajnego „wnętrza”. Ostatecznie to niewielkie objętościowo studium okazuje się brawurowym ćwiczeniem z epistemologii, z czytelnym etycznym przesłaniem.

Podobne rozpoznanie i podobna topika odzywa się w eseju Regisa Debray. Jego książeczka, pod prowokacyjnym i rewolucyjnym – jak przystało na byłego marksistę – tytułem *Contre Venise*, została opublikowana w roku 1995. Ponad osiemdziesiąt lat po tekście Simmela rysuje Debray złośliwy i sarkastyczny obraz miasta oraz snujących się po nim przyjezdnych. Scena opisu zmieniała się nieco, hordy turystów zawładnęły miastem, ale pewne tropy myślenia pozostały niezmiennie. Dominującymi motywami weneckiego doświadczenia pozostały dalej nierzeczywistość i pozór:

„Turysta, który przybywa [tu] pociągami wczesnym porankiem i wchodzi na pokład vaporetta numer 1 czuje się jak gdyby falował w świątecznym nieco upojeniu w tańczącej nierealności. [...] Wenecja odgrywa bycie miastem a my odgrywamy odkrywanie tego. Jak uliczne łobuzy, jak aktorzy. Po pewnym czasie czas zostaje zawieszony i wówczas odrzucamy powagę prawdziwego życia na rzecz «jak gdyby» swego rodzaju szarady życia. Przypomina to wznoszenie się balonem.

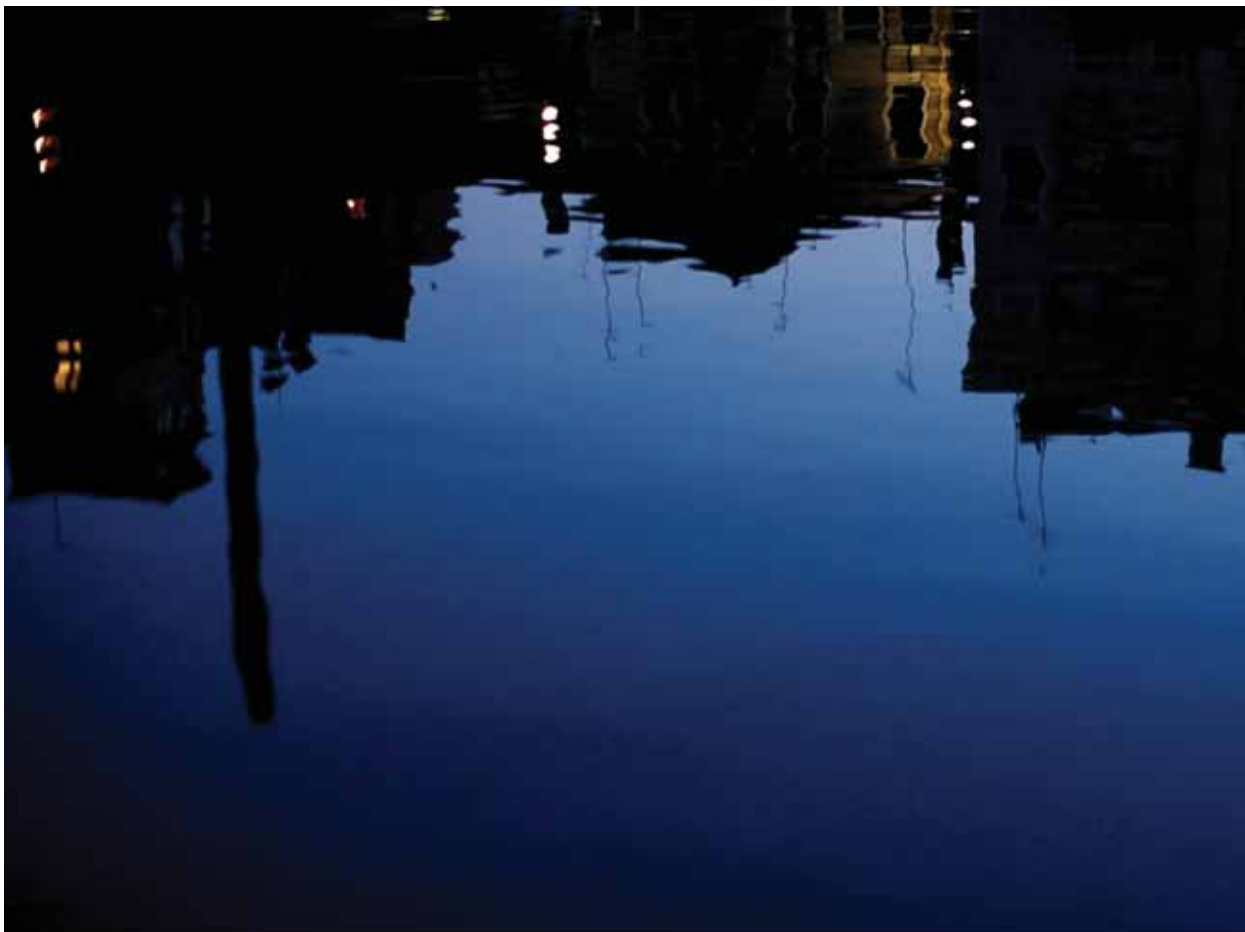
Zwykle miasto-muzeum byłoby przynębiające jak świąteczne zajęcie. Pałace leżące nad Canal Grande, nie tworzą wystawy za szkłem, nie są także w pełni hollywoodzkimi atrapami, ale z pewnością nie są też prawdziwymi domami do zamieszkania. Trudno nawet sobie wyobrazić, by można w nich mieszkać, ale tych pseudo-mieszkań można doświadczyć: stoją co prawda przed nami, ale nie istnieją naprawdę. Są jak trwałe odbicia ich wodnych odbić. [...] To miasto ze swoimi teatrami, budynkiem opery i balami maskowymi jest teatrem samym w sobie”.<sup>42</sup>

Simmel przeciwstawił pozorującej życie Wenecji żywą Florencję; z kolei Debray kontrastuje nierzeczywistą Wenecję z pełnym frenetycznego, spontanicznego życia Neapolem. Ale konkluzja w obydwu przypadkach jest podobna. Także i w tym zestawieniu Wenecja okazuje się miastem, które symuluje prawdziwe życie; według Debray to nieustający Living Theatre, a w każdym razie najlepszy kandydat do tego tytułu. Odprawiane dzień po dniu spektakle kamuflują tylko martwość i pustkę wnętrza. Co ciekawe, w posłowniu napisanym do angielskiego tłumaczenia książki, osłabia on nieco siłę swojego antyweneckiego pamfletu: „Angielskojęzyczni czytelnicy powinni pojąć, że Wenecja, do której odnoszę się w tej satyrze, jest tylko metaforą, swego rodzaju kozłem ofiarnym. Możecie potraktować ją jako symptom, jeden z wielu, wykonany z poddanego erozji kamienia i stojącej wody. Przedmiotem mojego sporu jest nie tyle samo to malownicze miasto, ile kult uwielbienia, któremu oddały się elity, ich literackie liturgie, ich adoracja wierszo-produkcji”.<sup>43</sup> To tłumaczenie wygląda jak nieco spóźnione i mało wiarygodne usprawiedliwienie, wykręt poniewczasie. Co w takim razie warto jest jego rozpoznanie? Jeśli jego tekst potraktować jak krzywe zwierciadło, to łatwo zrozumieć, że obraz przezeń narysowany musi przypominać karykaturę. Nie oznacza to wszakże, by nakreślony przezeń przerysowany portret nie zgłaszał pewnych roszczeń do prawdy. Krzywe zwierciadło, to prawda, odkształca rzeczywistość, ale materia wyjściowa poddanych zwierciadlanej refrakcji krzywizn musi przecież realnie istnieć. Obraz Wenecji w nim odbity nie jest może przyjemny i w pełni wiarygodny, ale nie sposób go całkiem odrzucić.

## 2.

Sporządzone przez Simmela i Debray emocjonalne opisy weneckiej przestrzeni stanowią adekwatne tło, na którym rozpatrywać możemy wenecki esej Agambena. Trudno oczywiście powiedzieć, czy uwagi Simmela i Debray można uznać za prefigurację wizji miasta sporządzonej przez rzymskiego filozofa. Narysowany przez niego paroma kreskami – skrótowy, ale wielce impresywny – portret miasta rzeczywiście ma pewne powiązania, zapewne nie genetyczne, z przywołanymi tekstami, ale jego rozpoznanie, dodajmy koniecznie, sformułowane ponad sto lat po Simmlu, niewiele ponad dekadę po Debray – jest dużo bardziej od nich radykalne.

Zapominamy często, że miasto jest rzeczywistością dynamiczną, wciąż zmienia się, odnawia swoje oblicze. Dominująca w pewnym okresie mitotwórcza i żywa semantyka po pewnym czasie odchodzi w niebyt, w jej miejsce pojawia się nowa, czasem najzupełniej niespodziewana. Jak wąż, miasto zrzuca starą, przenoszoną i niepotrzebną skórę. Nie chce przywiązywać się do stałej, zafiksowanej w jednym znaku tożsamości. Toteż



Kadry z filmu *Pogłosy, powidoki*, reż. Sz. Uliasz, zdj. P. Michalski (2011).

ten, kto bez względu na okoliczności chce trwać przy starej semantyce, konserwuje jedynie anachronizm. Czy nam się to podoba, czy nie, Paryż nie jest już stolicą nowoczesności, z pewnością nie wszystkie drogi prowadzą dziś do Rzymu. Wenecja nie jest już „królową mórz” (kliša sprzed stuleci), ale raczej „turystycznym Disneylandem” (coraz częściej eksploatowana kliša współczesna). Co ciekawe, antropomorfizacja Wenecji, tak mocno obecna w tekstach jej dotyczących, boleśnie ukonkretnia się na naszych oczach: twór, który niegdyś urodził się z niczego pośród fal laguny, zgodnie z chronologią życia ludzkiego powinien kiedyś umrzeć. Miała Wenecja swoje heroiczne lata młodości (opór wobec plemion barbarzyńskich), chwalebna dorosłość (podboje, aneksje, dominacja polityczna i kulturalna) dość upokarzającą starość (zwierzchnictwo austriackie) – a teraz, na naszych oczach, umiera. Właściwie to już umarła. Owszem, jakoś jeszcze istnieje, ale – jak chce Agamben – jest to tylko bezwolne, statyczne życie pośmiertne. Toczące się jeszcze siłą bezwładu życie po życiu.

Jeśli w roku 1993 Tafuri skonstatował że Wenecja jest trupem, to teraz – powiada Agamben – po piętnastu latach od ogłoszenia tej bolesnej diagnozy miasto przestało być już trupem i przeszło w stadium, które następuje po zgonie i fizycznym rozpadzie ciała. Ta faza życia po życiu nazywana jest egzystencją widmową. Tak, Wenecja umarła, nie żyje, rozłożyła się całkowicie. Jej truchło rozpadło się. A to, co po niej pozostało jest w i d m e m. Widmowość jest pewną formą życia, ale życia pośmiertnego: rozpoczyna się wtedy, kiedy prawdziwe życie się skończyło. To, co nawiedza czasem miejscowych i przyjezdnych, to z czym się spotykają, to właśnie widmo miasta; pojawia się niespodziewanie, najczęściej nocą, daje znaki, mówi w jakimś bliżej niezrozumiałym języku. Píše Agamben: „Mieszkaniec Wenecji jest do tego widma przyzwyczajony. Pojawia się ono znienacka podczas spaceru, kiedy wzrok biegnie ponad mostkiem ku pogrążonej w ciemności bocznej odnodze kanału, gdzie w odległym oknie zapala się pomarańczowe światło, a patrząc z innego, identycznego mostku przechodzień wyciąga w stronę upiora zasnućte mgłą lustro. Lub kiedy fale kanału Giudecca niemalże bełkoczą, chlupocząc cicho wzdłuż kamiennego brzegu Zattere i niosąc zgniłe wodorosty oraz plastikowe butelki. Dzięki niewidzialnemu echu ostatniej nuty światła zapóźnionego w kanałach to samo wreszcie widmo widział Marcel, gdy coraz ciemniejszymi kręgami drgało w odbiciach pałaców na wodzie. Pojawiało się ono i dawniej jeszcze, u zarania miasta, które nie zrodziło się, jak prawie wszystkie inne we Włoszech, ze spotkania schyłku późnoantycznego świata z nowymi, barbarzyńskimi siłami. Powstało za sprawą wycieńczonych uchodźców; opuszczając swe bogate rzymskie siedziby, zbiegowie unosili w pamięci ich widmo, aby zanurzyć je w morzu, w drganiach i barwach fal”.<sup>44</sup>

Widmo widmu nierówne. Agamben rozróżnia dwa ich rodzaje. Pierwszy z nich ma naturę pozytywną. Widma tego rodzaju prowadzą życie pośmiertne ze świadomością własnej kompletności, są dyskretne, nienachalne, nieśmiałe, to ludzie muszą przezwyciężać ich powściągliwość. Drugi, negatywny typ życia widmowego przyjmuje postać larwalną, pozorną. Widma tego rodzaju nie akceptują własnego stanu, udają, że wciąż mają ciężar i jakiegoś rodzaju cielesność, są agresywne, uparczywie szukają ludzi, w których mogą się zagnieździć. Typ larwalny widma żyje groteskową symulacją własnej przyszłości, a postępuje tak, by móc nieustannie zadreć się swoją przeszłością.

Widmowość Wenecji ujawnia się jeszcze w inny sposób. Znane jest porównanie języka do miasta (Agamben powołuje się na Ingeborg Bachmann, wcześniej pisał o tym Wittgenstein). Jeśli Wenecja przypomina jakiś język, to może to być tylko łacina. Żyć w tym mieście, to tak naprawdę uczyć się martwego języka. Oczywiście, język nigdy do końca nie jest martwy, potrafimy go odczytać, niewprawnie może, ale wciąż nim mówimy. W języku martwym trudno jednak wystąpić jako podmiot. Podobnie jak Wenecja, martwy język jest językiem widmowym, co oznacza, że w zasadzie nie możemy nim mówić. Jak w strukturalistycznej mantrze: to nie my nim mówimy, to on sam mówi. Mówi do nikogo. Tych, do których język ten przemawiał już nie ma, a my już prawie nie potrafimy go przyswoić.

To, co w eseju Simmla było domyślne (a co Debray ujawnił po kilkunastu latach), w szkicu Agambena jest powiedziane *expressis verbis*: rozprawiając poważnie o Wenecji, zawsze mówimy o czymś więcej niż tylko o mieście oznaczonym tą nazwą i miejscu kartograficznie zlokalizowanym:

„Wenecja jest więc naprawdę emblematem nowoczesności – chociaż w innym zupełnie sensie niż ten, o którym mówił Tafuri w zakończeniu swojego wykładu. Nasze czasy nie są nowe, są n a j n o w s z e, czyli ostatnie i larwalne. Zaprojektowano je jako posthistoryczne i postnowoczesne, nie podejrzewając, że oznacza to siłą rzeczy życie pośmiertne i widmowe, nie wyobrażając sobie, że życie widma jest niesłychanie trudne, podporządkowane liturgii narzucającej bezlistośnie właściwe zachowania i okrutne litanie, nabożeństwa wieczorne i poranne, spowiedzi, śpiewanie psalmów oraz inne obrządk”.<sup>45</sup>

Wprowadzone tu jeszcze delikatnie równanie chwilę później ulegnie solidnemu uogólnieniu. Prowadząca widmową, larwalną egzystencję współczesna Wenecja to już nie tylko nazwa konkretnego miasta nad laguną. Weneckie widmo rozrasta się i potężnieje, a sama Wenecja staje się niespodziewanym kryptonimem świata, w którym mieszkamy. Topo-nimia staje się meto-nimią. Agamben nie jest oryginalny w swojej syntetycznej i uogólniającej strategii pisanie o mieście, ten



Kadry z filmu *Pogłosy, powidoki*, reż. Sz. Uliasz, zdj. P. Michalski (2011).

trop został już dobrze rozpoznany. Hana Wirth-Nesher, śledząc „lekturę” paryskiej przestrzeni przez głównego bohatera *Ambasadorów* Henry’ego Jamesa, sporządza detaliczną listę sposobów czytania miasta. Na tej liście (którą można by uogólnić i zastosować do innych literackich spojrzeń na miasto) na pierwszym miejscu pojawia się strategia traktowania konkretnej przestrzeni miejskiej jako skrótowego emblematu całej cywilizacji czy kultury, pokusa „zredukowania jej do jednego ‘znaczenia’”.<sup>46</sup> Dokładnie tak dzieje się w tekście Agambena. Wenecja traci swoje lokalne przymioty i staje się *imago mundi*, obrazem świata. Metonimią, skrótowym obrazem c a ł e g o świata, wraz ze wszystkimi właściwymi mu zjawiskami i instytucjami. Również i one, jak się okazuje, przeniknięte są kondycją widmową:

„Stąd brak rygoru i przyzwoitości u larw, wśród których żyjemy. Wszystkie narody i wszystkie języki, wszystkie korporacje i wszystkie instytucje, parlamenty i królowie, kościoły i synagogi, gronostaje i togi musiały upodobnić się kolejno do larw, na dodatek bez przygotowania i ładu. Tak więc pisarze źle piszą, bo muszą udawać, że ich język jest żywy, parlamentarysty na próżno uchwalają prawa, bo muszą udawać, że w narodzie-larwie istnieje życie polityczne, religiom obca jest litość, bo nie potrafią już błogosławić grobów i w nich mieszkać. Dlatego oglądamy defiladę szkieletów i manekinów z wypiętą piersią, dlatego widzimy mumie usiłujące kierować beztrząsowo własną ekshumacją, nie zauważając, że gubią kawałki i strzępy rozkładających się członków i że ich słowa brzmią jak niezrozumiały bełkot”.<sup>47</sup>

Konstrukcja intelektualna przedstawiona przez Agambena jest efektowna jak mat w kilku posunięciach. Raczej dedukcyjna niż indukcyjna. Raczej intuicyjna niż zbudowana wedle twardych reguł sylogistyki. Solidnie przy tym wsparta na rozumowaniu *per analogiam*. Stanowcza, niewywrotna i niedopuszczająca apelacji. Nie interesuje nas tu wszakże tak mocno w niej proklamowane roszczenie do prawdy. Bez względu na to, czy obraz miasta, który kreśli Agamben, ma za sobą – dające się potwierdzić – wsparcie empiryczne i czy my wszyscy, współcześni spektatorzy Wenecji, w tym obrazie się w pełni odnajdujemy (to kwestia całkowicie wtórna w kontekście, który tu rozważamy), fascynujące jest to, że główne rysy ponowoczesnego świata odnajduje Agamben w – wydawać by się mogło – całkowicie osobnym i nieprzemakalnym na inwazję fluidów współczesności weneckim mikrokosmosie. Mieście osobnym i osobliwym, niepodobnym do żadnego innego. Wenecja jest przecież modelem przykładem heterotopii – w rozumieniu Foucaulta – a więc punktu w przestrzeni szczególnie wyróżnionego, należącego do rozproszonego archipelagu miejsc, które „w absolutny sposób różnią się od wszystkich miejsc, które odzwierciedlają, albo o któ-

rych mówią”<sup>48</sup>, które stanowią „w pewnym sensie przeciw-miejsca”.<sup>49</sup> Tym ciekawsze jest zakończenie eseju:

„Widmo Wenecji o tym wszystkim w ogóle nie wie. Nie mogliby tego zobaczyć weneccjanie, a już z pewnością nie turyści. Może żebracy, których bezczelni urzędnicy miejscy chcą przepędzić, może wielkie szczury, z pyskami u ziemi biegające po uliczkach, może ta garstka ludzi, prawie wygnańców, którzy usiłują wyciągnąć jakieś wnioski. Widmo dowodzi bowiem swoim słabym głosem, że ponieważ wszystkie miasta i języki Europy żyją już jako duchy, ten tylko, kto potrafi z duchami się oswoić i zyskać ich zaufanie, odczytać i zapamiętać ubogie słowa i kamienie, pewnego dnia może będzie wstanie wkroczyć na drogę na której historia – samo życie – wywiąże się nagle ze swoich obietnic”.<sup>50</sup>

Konkluzja nie jest więc jednoznacznie apokaliptyczna. Widmo to nie śmierć. To swego rodzaju forma przejściowa. Widmowa egzystencja mieści się w obszarze granicznym, w jakimś – trudno definiowalnym – obszarze „pomiędzy”. Z błyskotliwych analiz pojęcia widma dokonanych przez Derridę we wstępie do *Spectres de Marx* wynika, że nie należy ono „tylko do życia bądź tylko do śmierci. To, co dzieje się pomiędzy nimi dwoma, pomiędzy dowolnymi «dwoma», tak jak to ma miejsce pomiędzy życiem i śmiercią, musi mieć związek z jakąś postacią widma. Musimy zatem poznać te duchy. Nawet i przede wszystkim wtedy, gdy to, co widmowe, nie jest. Nawet i przede wszystkim wtedy, jeśli to, co nie jest ani substancją, ani esencją, ani egzystencją, nigdy nie jest obecne jako takie”.<sup>51</sup> Zastanawiające, że odnosząca się do dzisiejszej Wenecji konkluzja Agambena idzie podobnymi tropami. Z pewnością nie jest jednoznacznie apokaliptyczna. Obecna kondycja Wenecji, jej osobiwa ontologia, albo lepiej: *hauntologia* (*hauntologie* jest neologizmem Derridy odnoszącym się do paradoksalnego stanu widma), zawieszona między bytem a niebytem, nie jest – a w każdym razie być nie musi – czytelną prefiguracją Końca. Nie jest, bo Koniec już nastąpił; Wenecja umarła, teraz doświadczamy już tylko jej egzystencji widmowej, spektralnej, patrzymy na jej powidok. Jak larwalna odmiana widma udaje ona, że ma jeszcze jakąś przyszłość, zadręcza siebie dzień po dniu miazmatami niegdysiejszej chwały. Warunkiem jakiegoś ułożenia sobie z nią życia, sugeruje Agamben, jest przyjęcie tego do wiadomości. Wymaga to jednak odwrócenia zwyczajowego spojrzenia: trzeba odwinąć Wenecję z kokonów spowijającej ją konsolacyjno-sentymentalnej mitologii i spojrzeć bez emocji na r z e c z y w i s t y status współczesnego miasta. To musi być drastyczny gest deziluzji, myślenie maski jako maski właśnie, a w konsekwencji nauczanie się życia z widmem. To zrozumiałe: taka operacja nigdy nie jest przyjemna, ale jest gestem znacząco mądrzejszym

niż powtarzane od lat groteskowe zabiegi szminkowania trupa.

Agamben pokazuje zatem historię Wenecji jako proces stopniowej desubstancjalizacji miasta. Od mocnego istnienia (hegemonia morska, ważny europejski ośrodek władzy politycznej i ekonomicznej, centrum sztuki etc.) do swego rodzaju nie-istnienia, czy może niedo-istnienia (miasto-muzeum, turystyczna wydumuszka). Inaczej mówiąc: rejestruje radykalną przemianę miasta mocno istniejącego niegdyś w europejskiej topografii i symbolicznej wyobraźni w jego współczesną formę larwalną. Czy jednak nie można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju homologią strukturalną, inaczej mówiąc: z zachowaniem *status quo* Wenecji, tyle że na nieco innym poziomie? Przecież jej status ontologiczny od samych początków odznaczał się trwałą i nieredukowalną dwuznacznością. Wenecja, będąc rzeczywistym miastem (dającym się precyzyjnie zaznaczyć kartograficznie), nigdy nie była postrzegana jako trwała, mocna realność. O tej właściwości miasta pisano wielokrotnie, skądinąd różnie charakteryzując jego pograniczny byt. Tu tylko kilka znaczących świadectw potwierdzających tę intuicję. Bohdan Paczowski: „Nieraz słyszałem od Włochów, że Wenecja jest zjawiskiem samym w sobie, tak jakby leżała poza granicami Włoch. A jednak w niej jednej, jak w magicznym szkiełku, scala się obraz wielu cech ludzi, którzy tworzyli włoską historię. Choćby to, że przywiązanie do piękna i duch wiary [...] potrafiły tu wydrzeć Naturze skrawek ładu i zbudować na nim **poetycką fikcję** najwyższej miary”.<sup>52</sup> Gustaw Herling-Grudziński: „Co jest istotą snu – realność spotęgowana, natężona, intensywna, w połączeniu z ustawiczną zmiennością, kruchością, ulotnością – stanowi także istotę Wenecji. Nie ma na świecie miasta równie konkretnego, naładowanego życiem i **zarazem równie iluzorycznego**, uwikłanego w sieci ech, odgłosów, światłocieni, lustrzanych odbić”.<sup>53</sup> Fernand Braudel: „Miasto rzeczywiste i **jednocześnie nierzeczywiste**, które rodzi się jakby z nicości, gdzieś między wodą a niebem”.<sup>54</sup> Wenecja – miejsce fikcyjne, nie-realne, egzo-tyczne, za-światowe, wypadające poza tak czy inaczej pojętą normalność, miejsce o poważne zachwianej, trudnej do zdefiniowania ontologii.

Helga Geyer-Ryan, scalając w syntetycznym skrócie intuicje obecne w „weneckim tekście”, dopowiada, że Wenecja zawsze była „swego rodzaju nie-miejscem, prawdziwą u-topią, nie w tym znaczeniu, że jest to miejsce, które nie istnieje, ale że nie jest to miejsce w ogóle. Wenecja nie jest ani lądem, ani wodą, dokładnie tak, jak jej wody nie są ani rzeką, ani morzem”.<sup>55</sup> Śledząc weneckie przygody bohaterów literackich i filmowych (od *Śmierci w Wenecji* po *Don't Look Now* i *The Comfort of Strangers*), pokazuje ona nieustającą zmienność weneckiej przestrzeni poj-

mowanej w kategorii *toposu*. W tekstach kultury bywa więc Wenecja *eu-topią* (miejscem zadowolenia, radości), ale także *a-topią*, miejscem dziwności, ekscentryczności, inności. „Oczywiście ci, którzy nie mogą poradzić sobie z alienującym i płynnym aspektem każdego zjawiska egzystencjalnego, odnajdą w Wenecji jedynie *dys-topię*”.<sup>56</sup> Biorąc to pod uwagę, rozpoznanie Agambena potraktować by można jako dalszy ciąg historii Wenecji esencjonalnie zawieszanej między rzeczywistym i nierzeczywistym. Tyle, że tym razem ta dwuznaczność przyjęła formy w historii nieznane. Wenecja, stworzona z nicości, funkcjonująca przez stulecia jako fikcja, sen czy cud, jako modelowe *ou-topos*, stała się obecnie innego rodzaju nie-miejscem: przyjęła kształt pozorującego życie widma. Zwrócona twarzą ku przeszłości, celebrytuje swój dawny splendor, udając, że realne życie wciąż jest jej udziałem.

### 3.

Jakkolwiek by było, pisząc swój esej, Agamben najwyraźniej nie wiedział, że już wcześniej ktoś odpowiedział na jego apel dotyczący konieczności ułożenia się z weneckimi duchami. Wszystkie – literalnie: wszystkie – wymienione przez filozofa obszary uwzględnił Predrag Matvejevic w swoich mikrologiach z *Innej Wenecji* (2002). Jego fascynujące eseje to w istocie rozpisana na osobne terytoria „archeologia” miasta, intrygująca i otwierająca poznawczo próba spenetrowania niezauważonych wcześniej przez spektatorów i analityków warstw Wenecji. Tu nie chodzi o impresyjny opis, czy o historyczną analizę; w tej drobiazgowej hermeneutyce miejsc znaczących idzie o gest w istocie ekshumacyjny: to odważna – i, dodajmy, udana – próba wskrzeszenia trupa Wenecji. Matvejevic robi to niezwykle przemyślnie. Jego wrażliwość, wzrok i słuch działają jak detektory o najwyższym stopniu czułości. Dzięki użyciu takiego instrumentarium udało mu się rzecz w zasadzie niemożliwa: pokazanie Wenecji jako *terra incognita*, jako przestrzeni egzotycznej, niemal c a ł k o w i c i e nieznanej, ale co ważniejsze, przestrzeni, w której – ku zaskoczeniu czytelnika – tli się jednak ciche życie. Matvejevic eksploduje tereny i problemy praktycznie nieobecne w klasycznym „tekście weneckim”.

Nieśmiała sugestia Agambena, że tylko ten, kto „potrafi się z duchami oswoić, [...] odczytać i zapamiętać ubogie słowa i kamienie”, ma szansę unieważnić, zawiesić, albo ostrożniej mówiąc: obłąskać widmowy status miasta, została – jak się okazuje – już wcześniej podjęta i zrealizowana w *Innej Wenecji*. To tu właśnie mowa jest o duchach (przechowanych w opowieściach ślepego starca), o słowach (zwykłych i zapomnianych, które budują alternatywną historię miasta), o kamieniach (tych z certyfikatem jakości i tych ułomnych, pozbawionych znaczenia).

Duchy, słowa, kamienie. Może najciekawsze są te ostatnie. Matvejevic, pozostając w ironicznej kontrze do pomnikowych *The Stones of Venice* Ruskina, nie pisze w ogóle o pałacach i kościołach, o tym nobliwym i po wielokroć opisanym, olśniewającym weneckim kamieniołomie (jeden z rozdziałów książki Ruskina nosi tytuł *The Quarry*), ale swój wzrok skupia na czymś, co oko poważnego historyka sztuki rutynowo pomijało: kamiennej stłuczce. „Wielu szukało, a niektórzy nawet znajdowali niepospolite odpadki, skorupy, czyli cocci. Jest to właściwie wybrakowany materiał z warsztatów, w których powstawała wenecka ceramika. Rozrzucony wszędzie dokoła zbierano, wmurowywano, chaotycznie w ściany i fundamenty, mieszano z piaskiem, spajano zaprawą. Kroniki wspominają o pokruszonych różnokształtnych płytkach, o ich ‘motywach geometrycznych’, o ‘niezwykłych starych kolorach’. [...] Taką stłuczkę wywożono z warsztatów barkami i pozostawiano w miejscach wyznaczonych przez władze. [...] Odkrycie takich przedmiotów, potłuczonych i rozrzuconych, nieprzewidywalnych, nie jest czymś banalnym, codziennym”.<sup>57</sup>

Ale rzecz ciekawa. W tych porzuconych, bezwartościowych i nikomu niepotrzebnych skorupach, w tych „realnościach najniższej rangi” zapisało się – może śladowo, może fragmentarycznie – niegdysiejsze życie. Wraz z – opisanymi także przez Matvejevica – niezauważanymi niemal przez nikogo kruchymi roślinami, które pędzą w Wenecji swój niewidoczny, ale realny żywot, te niepozorne i mało znaczące kamyki tworzą zaskakujące enklawy życiodajnej energii. Może więc weneckie widmo krążące nad Europą da się choć w części jakoś okiełznać, a przynajmniej sprawić, by dało się z nim jakoś żyć. I jeszcze jedno. Nie można wykluczyć, że widmowa Wenecja to jakiś znak, którego nie potrafimy jeszcze dobrze odczytać. Może nie tylko w weneckich pałacach, ale także w tych zapomnianych i wzgardzonych weneckich „nieużytkach” zapisane są ważne dla nas informacje. Więcej: może ktoś metafizycznie uwrażliwiony i kabalistycznie uzdolniony umiałby, w jakimś błysku jasnowidzenia, zobaczyć w tej pozbawionej wartości stłuczce, w tych nieistotnych kamiennych resztkach, rozbite naczynia, owe kabalistyczne *kelipot*, w których tkwią jeszcze w utajeniu święte iskry.

#### Przypisy

<sup>1</sup> Ostentacyjna autobiograficzność książki nie pozostała bez echa. Jeden z jej rozdziałów poddał gwałtownej krytyce Stefan Kisielewski: „Ale w końcu, jak tu pisać o tym Rzymie? Ostatnio robi to w ‘Kulturze’ Jarosław Iwaszkiewicz. Gdy czytam te jego *Podróże do Włoch*, to krew mnie zalewa i wściekłość mrozi mózg na ten ekstrakt pretensjonalności, minoderii i autoreklamy. Znany ten autor używa Rzymu wyłącznie jako tła dla siebie samego, słowa ‘ja’, ‘mną’, ‘we mnie’, o ‘mnie’ powtarzają

się w nieskończoność, a opisy rzymskich sklepów i kościołów są pretekstem do opowiadania mało istotnych szczegółów z własnego żywota”. Co zabawne, całą tę diatribę – zacytowaną tu we fragmencie – przytacza Iwaszkiewicz *in extenso* w swoich *Dziennikach*, opatrzoną tytułem „Nauka Pokory”, por. J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964-1980*, opracowanie i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 460-461.

- <sup>2</sup> J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 7.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 12.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 17.
- <sup>5</sup> J. Sempoliński, *Władztwo i służba*, wybór, opracowanie, wprowadzenie M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2001, s. 294.
- <sup>6</sup> Tamże.
- <sup>7</sup> Pomijając, rzecz jasna, kibiców piłki nożnej, dla których informacją podstawową jest to, że w Conegliano urodził się wybitny napastnik Juventusu Turyn – Alessandro del Piero.
- <sup>8</sup> Iwaszkiewicz, *Podróże...* s. 244.
- <sup>9</sup> Tamże.
- <sup>10</sup> Tamże.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 246.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 245-246.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 246.
- <sup>14</sup> J. Joyce, *Stefan Bohater*, przeł. K.F. Rudolf, Poznań 1995, s. 208.
- <sup>15</sup> Cytowany fragment Iwaszkiewicza realizuje dokładnie kryteria pozwalające zaliczyć ów opis do klasy zdarzeń epifanicznych. Zgrabną listę, która streszcza ustalenia badaczy brytyjskich w tej materii, podaje Ryszard Nycz: „Są to kryteria: 1) nieistotności – epifania nie jest istotna dla przedmiotu, który ją wywołał; 2) błahości – wywołana jest bowiem przez trywialne obiekty i sytuacje; 3) psychologicznej asocjacji [...]; 4) momentalności – jako że trwa chwilę, a pozostawia długotrwałe skutki; 5) nagłości – bo przynosi raptowną zmianę w warunkach postrzegania, która uwrażliwia podmiot na jej wystąpienie; wreszcie 6) epifanijnego ‘przeskoku’ – na jaki czytelnik musi się zdobyć, by dopełnić tekstowy zapis, który nigdy nie dorównuje samej epifanii”, por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 214.
- <sup>16</sup> W najbardziej bodaj przejmującym fragmencie czytamy: „Wszystko rozpadało mi się na części, owe części znów dzieliły się na części i nic już nie mieściło się w jakimś określonym pojęciu. Pojedyncze słowa pływały wokół mnie; krzepnąć, zastygały w oka, które wpatrywały się we mnie i w które ja musiałem się wpatrywać: wtedy tworzyły przyprowadzające mnie o zawrót głowy wiry, które obracały się nieustannie, a od nimi była pustka, H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] tegoż, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, wybrał, przełożył, notami opatrzył P. Hertz, Kraków 1997, s. 27.
- <sup>17</sup> Iwaszkiewicz, *Podróże...* s. 246-247.
- <sup>18</sup> Tamże.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 245.
- <sup>20</sup> J. Kornhauser, *Zrudziałe cierpienie*, „Dekada Literacka”, nr 13 (49): 1992, s. 74.
- <sup>21</sup> W najbardziej bodaj wnikliwej analizie tomu Herberta Mateusza Werner poświęca temu wierszowi ledwie jeden akapit, większość uwagi koncentrując na uwikłaniach biograficznych i ideologicznych poety, por. M. Werner, *Rovigo: portret na pożegnanie*, „Teksty drugie” nr 3: 1993, s. 49-50.

- <sup>22</sup> Z. Herbert, *Rovigo*, w: tegoż, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 59-60.
- <sup>23</sup> Kategoria wprowadzona do szerokiego obiegu humanistycznego przez Marca Augé, por. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, przedmowa W.J. Burszta, Warszawa 2010. W jego wykładni *nie-miejsce* jest pojęciem silnie wartościującym, tutaj traktuję je czysto opisowo: jako określenie miejsca tranzytywnego, przejściowego, miejsca pozbawionego wyraźnej tożsamości, miejsca „bez właściwości”.
- <sup>24</sup> A. Zagajewski, *Lekka przesada*, Kraków 2011, s. 199-200.
- <sup>25</sup> O prawdziwości tych afektów zaświadcza Francesco Cataluccio, przyjaciel poety: „Właśnie jesienią 1990 roku zadzwonił do mnie niespodziewanie: – Jestem w Ferrarze, mieszkam w małym hoteliku. [...] Dziwiłem się, że wybrał Ferrarę: zimno, wilgoć, mgła, nic szczególnego. Ale wyjaśnił mi przyczynę: ‘To jest miasto najbardziej podobne do Lwowa’. Był jeszcze drugi powód – bliskość Rawenny. Jeździł tam stale, podziwiał wspaniałe bizantyjskie mozaiki, mauzoleum Galii Placydii, zamierzał napisać historię upadku Rawenny, która była przecież w swoim czasie rezydencją cesarzy zachodniorzymskich. [...] W Ferrarze uwielbiał siedzieć w kawiarniach, w drugorzędnych knajpkach – nie był to kapryśny wybór estety, powodem były skromne środki finansowe – i rozmawiać z ludźmi. [...] Jego wielką pasją był włoski malarz Alitichiero. Herbert uważał go – był w tym element prowokacji – za mistrza większego niż Giotto i chciał ten pogląd upowszechnić”, F.M. Cataluccio, *Il Signor Cogito*, „Rzeczpospolita” (Dodatek Plus-Minus) nr 38: 1998, s. 14.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 201.
- <sup>27</sup> Nie od rzeczy będzie przywołanie w tym kontekście znaczeń z potocznego języka polskiego, w którym słowa „odjechać”, „odjazd” eufemistycznie – ale wystarczająco czytelnie – odnoszą się do czyjejś śmierci.
- <sup>28</sup> Dlaczego czerwień kamieniołomu – która odnosi się raczej do koloru skał – musi mieć od razu konotacje apokaliptyczne? I w jaki sposób ta apokaliptyczna rana miałyby się łączyć z „miastem krwi i kamienia”? Te związki zdają się bardzo luźne: krew nie pojawia się tu w polu semantycznym śmierci czy umierania (nie mówi się przecież o „przelewaniu krwi”), ale odwrotnie: jest tu najwyraźniej metoniimią życia (odnosi się do żywych, uwikłanych w krwistą cielesność realnych mieszkańców miasteczka).
- <sup>29</sup> Zagajewski, dz. cyt., s. 201.
- <sup>30</sup> O różnych aspektach mitu weneckiego pisałem już w kilku wcześniejszych tekstach: *Wenecja i śmierć: konteksty symboliczne*, „Konteksty” nr 3-4: 1992, s. 58 – 65; *W drodze do Wenecji. Podróże imaginacyjne*, [w:] *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*, red. P. Kowalski, Opole 2003, s. 137-154; *Fragmenty dyskursu weneckiego*, „Konteksty” nr 3-4: 2008, s. 125-148; *Szczyt perwersji. Wenecja dwóch światów*, „Konteksty” nr 3: 2009; *Szmary, szepty i krzyki. Muzyka wenecka*, „Prace Kulturoznawcze” (*Audiosfera miasta*), red. R. Losiak, R. Tańczuk, t. XIII: 2012, s. 57-69.
- <sup>31</sup> R. La Capria, *Minimalna Wenecja*, wstęp do: P. Matvejevic, *Inna Wenecja*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Sejny 2005, s. 5.
- <sup>32</sup> Już dawno pisała o tym Mary McCarthy, por. M. McCarthy, *The Stones of Florence and Venice Observed*, London 1972, s. 177.
- <sup>33</sup> La Capria, dz. cyt., s. 5.
- <sup>34</sup> G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] tegoż, *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- <sup>35</sup> M. Tafuri, *Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, cyt. za: Agamben, dz. cyt., s. 47.
- <sup>36</sup> Jak się okazuje, trupi motyw wszedł już do współczesnego folkloru weneckiego. Nieformalna grupa mieszkańców Wenecji o nazwie Venessia (strona internetowa: [www.venessia.com](http://www.venessia.com)) zajmuje się rejestracją i opisem mniej oficjalnego życia w mieście, organizuje również spotkania i happeningi, które pomyślane są jako prześmiewcza i ironiczna kontra do wszelkiego typu poważnych narracji o Wenecji. Przykładowo: w sobotę, 14 listopada 2009, roku odbył się happening pod nazwą „Il Funerale di Venezia”, w trakcie którego symbolicznie pogrzebano trupa miasta. To zdarzenie pokazuje, że idący za Wenecją od dziesięcioleci wątek cmentarny może również zmienić znak: dzisiaj ogrywany jest przez jej mieszkańców w ludycznej formie. Por. także książkę założyciela i animatora ruchu Stefano Soffiato, *www.venessia.com. Irriverente, curioso, ironico, satirico. Tutto quello che non è stato scritto su Venezia, sui Veneziani e i suoi ospiti*, Wenecja 2010.
- <sup>37</sup> Wątki te śledzę dokładniej w tekście *Wenecja i śmierć: konteksty symboliczne*, dz. cyt.
- <sup>38</sup> G. Simmel, *Wenecja*, [w:] tegoż, *Most i drzewo. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa s. 179.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 182.
- <sup>40</sup> P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa, s. 113. Głębszą charakterystykę *kelipot* w kontekście kabali luriańskiej omawia Scholem, por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstęp M. Galas, Warszawa 1997, s. 326-330.
- <sup>41</sup> Simmel, dz. cyt., s. 182.
- <sup>42</sup> Korzystam z wersji angielskiej, por. R. Debray, *Against Venice*, przeł. J. Howe, Londyn 2002, s. 17-18.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 75.
- <sup>44</sup> Agamben, dz. cyt., s. 48.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>46</sup> H. Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge 2008, s. 116.
- <sup>47</sup> Agamben, dz. cyt., s. 52.
- <sup>48</sup> M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Zakowski, „Kultura Popularna” nr 2 (16): 2006, s. 9.
- <sup>49</sup> Tamże, s. 9.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 52.
- <sup>51</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paryż 1993, s. 14.
- <sup>52</sup> B. Paczowski, *Zobaczyć*, Gdańsk 2005, s. 261.
- <sup>53</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. Tom I 1971-1981*, wstęp K. Pomian, Kraków 2011, s. 461-462.
- <sup>54</sup> F. Braudel, *Wenecja*, [w:] F. Braudel i inni, *Morze Śródziemne. Przestrzeń i historia. Ludzie i dziedzictwo*, Warszawa 1994, s. 222.
- <sup>55</sup> H. Geyer-Ryan, *Gendering the Utopian: Death in Venice. An On-topology*, Institute of Comparative Literature, University of Amsterdam, s. 2 (nadbitka artykułu bez daty wydania).
- <sup>56</sup> Tamże, s. 4.
- <sup>57</sup> P. Matvejevic, *Inna Wenecja*, dz. cyt., s. 79-80.