



**W**enecja zjawia się przy nas najpierw jako imię. Imię własne. W imieniu własnym zgęszcza się zagadka pojedynczej tożsamości. Imię znaczy i naznacza. Wywołuje do istnienia, wywołuje właśnie: „po imieniu”. Imię własne jest skrótowym emblematem osobności. Wyrzywa obiekt nazywany z *continuum* elementów podobnych czy bliskoznacznych, wpisując go tym samym do katalogu bytów szczególnych. Należy więc przede wszystkim do tajemniczej idiomatyki istnienia. Jak przekonująco pokazał Roland Barthes, rozważając Proustowską semiotykę imion w *W poszukiwaniu straconego czasu*, nazwa własna jest czymś daleko głębszym niż semiotycznie pojmowany wskaźnik. Ten bowiem po prostu odsyła do swego przedmiotu, sam nic nie znacząc. Tymczasem nazwa własna jest znakiem, i to znakiem szczególnym: „jest to znak wielowymiarowy, gęsty, brzemienisty w sens, znak, którego żadne użycie nie ograniczy, nie spłaszczy, w przeciwieństwie do nazwy pospolitej, której sens zawsze określany jest przez zdanie”.<sup>1</sup> Nazwa własna u Prousta ma swoją autonomię, buduje wokół siebie niepowtarzalną aurę, opalizuje własnym światłem znaczeń. Imię własne zawiera w sobie trzy właściwości: zdolność esencjalizacji – bo odwołuje się tylko do „tego” jednego obiektu, zdolność przywoływania – bo daje nieograniczoną możliwość „napotykania” go, wreszcie zdolność zgłębiania – bo nazwa taka może być przedmiotem dalszej pracy interpretacyjnej. Narrator Prousta nie mogąc doczekać się upragnionego wyjazdu nad Lagunę, wzywa – jak pamiętamy – imię Wenecji po wielokroć i ta święta Nazwa ma dla niego prawdziwą moc stwórczą: urzeczywistnia – choćby ulotnie – miasto jego najgłębszych pragnień. Dźwięk „Wenecja” przyzywa Wenecję prawdziwą, rozbudza pragnienie, ale go nie zaspokaja.

Nazwa „Wenecja”, jak zobaczymy, nie tylko dla bohatera Prousta odznacza się taką semiotyczną gęstością. Również w wielu innych przypadkach tworzy jednorazową wiązkę sygnałów o dużym natężeniu: wywołuje obrazy, podsuwa słowne skojarzenia, stwarza mikrokosmos oddziałujący na wszystkie zmysły. W imieniu „Wenecja” zdeponowane jest wyobrażenie o niej, a może raczej: wyobrażenia, bo nie ma wszakże jednej Wenecji, takiej samej dla wszystkich. Ale są przecież dobrze znane uniwersalia. „Wenecję”, głównie dzięki opowiadaniu Manna (choć nie tylko) spowija śmiertelny całun<sup>2</sup>, i choćbyśmy się przed tym wizerunkiem bardzo bronili, „Wenecja” zawsze już będzie, mniej czy bardziej, śmiercią podszyta. W „Wenecji”, nie tylko dzięki rodzajowi gramatycznemu, immanentnie obecna jest też kobiecość wraz z całym bagażem symbolicznych odniesień.<sup>3</sup> W nazwie „Wenecja” jest również obietnica innego świata niż ten, który znamy; to imię – tak jedyne, tak niepodobne do innych, daje przedsmak czegoś dotąd niespotykanego i z trudem podlegającego sztywnym miarom obiektywizujących definicji. „Wenecja” ma swój

## W drodze do Wenecji Podróże imaginacyjne

*Więc podróż – dobrze. Nie bardzo daleko, nie gdzieś aż do tygrysów. (...) Do Wenecji!*

**Tomasz Mann, Śmierć w Wenecji**

kolor, czasem ewokuje nawet smak i zapach. W autobiograficznym wspomnieniu Borysa Pasternaka czytamy: „Istnieje szczególny choinkowy Wschód, Wschód prerafaelitów. Istnieje wyobrażenie gwiazdnej nocy według legendy o hołdzie Trzech Króli. Istnieje odwieczna bożonarodzeniowa płaskorzeźba: obryzgana niebieską parafiną powierzchnia wyłoczonego włoskiego orzecha. Istnieją słowa: chałwa i Chaldejka, magowie i magnezja, Indie i indygo. Do nich należy zaliczyć koloryt nocnej Wenecji i jej wodnych odzwierciedleń”.<sup>4</sup> W prywatnym słowniku mitycznym Pasternaka Wenecja trwale i nieodwołalnie kojarzy się będzie z rzeczywistością orientalną, zakpi sobie z mapy i usytuuje się zdecydowanie bliżej Wschodu z bajecznych wyobrażeń niż realnych Włoch czy kontynentu europejskiego. Nie dziwi w tym kontekście stwierdzenie Borisa Uspieńskiego i Jurija Łotmana, którzy najogólniej pojęte znaczenie nazwy własnej ostatecznie umieszczają po stronie mitu. Bowiem w imieniu własnym dochodzi do utożsamienia słowa i denotatu, dokładnie tak, jak to ma miejsce w języku mitologii.<sup>5</sup> Zbiór imion własnych odrywa się od języka naturalnego i tworzy – także i współcześnie! – jego szczególną warstwę mitologiczną. Słowem: gdzie nazwa własna – tam szukajcie mitu.

W Wenecji, rzecz jasna, byliśmy wszyscy, i to zanim ktokolwiek z nas znalazł się tam naprawdę. Znamy Wenecję tak dobrze, że niektórym z tych, którzy nie znają jej z autopsji, wydaje się, że już tam byli. Oswajamy i zafłaszczamy zawczasu Wenecję słowem, obrazem: fotograficznym i filmowym, rzadziej malarskim; przybliżamy się do niej poprzez kolejne konstrukcje wyobrażeniowe, nie ruszając przy tym z miejsca. Przypadek Josifa Brodskiego, jednego z największych admirałów Wenecji, autora *Znaku wodnego*, porywającego portretu literackiego Wenecji, jest w tej kwestii wielce instruktywny:

„Pewnego dnia roku 1966 – miałem wtedy dwadzieścia sześć lat – przyjaciel pożyczył mi trzy krótkie powieści francuskiego pisarza Henri de Regniera, przełożone na rosyjski przez wspaniałego poetę Michała Kuzmina. (...) Książki stanowiły skrzyżowanie po-

wieści lotrzykowskiej z kryminalną i akcja, co najmniej jednej z nich (...) osadzona była w zimowej Wenecji. Jej atmosfera pełna była zmierzchu i niebezpieczeństwa, topografię rozjątrzały lustra; główne wydarzenia toczyły się po drugiej stronie amalgamatu, w murach jakiegoś opuszczonego *palazzo*".<sup>6</sup> Tak utrwalił się w wyobraźni Brodskiego pierwszy obrazek Wenecji i jej osobliwości: miasto wodnych odzwierciedleń pogrążone w zimowej scenarii. Obraz ten, co nie dziwi, powróci pod piórem Brodskiego nie raz. Raczej też nie przypadkiem, przez kolejnych dwadzieścia lat odwiedza on Wenecję tylko w sezonie zimowym.

„Jakiś czas potem inny przyjaciel (...) przyniósł mi pewnego dnia sfatygowany egzemplarz pisma «Life», który zawierał oszałamiające zdjęcie katedry św. Marka pod śniegiem. Jeszcze później dziewczyna, do której się wówczas zalecałem, podarowała mi na urodziny harmonijkę sepiowych pocztówek, przywiezionych przez jej babkę z przedrewolucyjnej podróży poślubnej po Wenecji, i ślecząłem nad każdym obrazkiem ze szkłem powiększającym w rękę. Potem z kolei moja matka wydobyla Bóg wie skąd kwadracik taniego gobelinu, szmatkę właściwie, na której widniała podobizna Palazzo Ducale; tkanina została użyta do obicia zagłówka mojej tureckiej sofy, tak więc miałem pod potylicą skondensowaną historię republiki. A dorzucimy jeszcze do tego maleńką gondolę, którą ojciec przywiózł z podróży służbowej po Chinach i którą rodzice trzymali na toalecie jako pojemnik na oderwane guziki, igły, znaczki pocztowe oraz – w narastających ilościach tabletki i ampułki. Następnie przyjaciel, który pożyczył mi powieści Regniera, wziął mnie ze sobą na półoficjalny pokaz przeszmuglowanej – i co za tym idzie – czarno-białej kopii *Śmierci w Wenecji* Viscontiego, z Dirkiem Bogarde'em".<sup>7</sup>

Brodski zapuszcza analityczną sondę w głąb nawarstwiających się pokładów wyobraźni. Niezwykle precyzyjnie opisuje proces powstawania obrazu Wenecji w umyśle kogoś, kto nigdy wcześniej tam nie był. Przedstawia niemal krok po kroku proces ukonkretniania obrazu miasta, przechodzenia od fantomatycznego widziadła do niemal namacalnej wizji: „Potem przyszły veneziana. Zaczynało mi się wydawać, że to miasto niejako włamuje się w centralne pole mojego widzenia, wyostrza się tak, że staje już prawie na krawędzi trójwymiarowości. Było czarno-białe, jak przystało czemuś, co wyłania się z literatury albo z zimy; arystokratyczne, mroczne, chłodne, o przyćmionych światłach, z porządkiem w tle, z udrapowanymi w stylu Belliniego/Tiepolo/Tycjana kobiecymi ciałami zamiast obłoków”.<sup>8</sup>

To niezmiernie charakterystyczne: materią wyobraźni jest dla Brodskiego rzeczywistość podrzędna, płaska, banalna. Bo cóż się na nią składa? To zaledwie przyzwoite powieści de Regniera, kiepskiej zapewne jakości zdjęcie z gazety, czy wyprana z kolorów filmowa *Śmierć w Wenecji*, nie mówiąc o sepiowych pocztówkach, tanim gobelinie czy gondolce w charakterze

szuflado-apteczki. Ale dla zakochanej w swoim przedmiocie wyobraźni nie ma rzeczy niemożliwych, te niezbyt może pociągające dla kogoś obiekty, w niczym tu nie przeszkadzają. Okazuje się, że jeśli rzeczywistość, nawet ta podrabiana czy nieszczególnie atrakcyjna, trafia na podatny grunt, wówczas możliwość jest tylko jedna: staje się ona zarzewiem fascynacji. W retoryce wyobraźni tombak zamienia się wówczas w złoto. Odtąd pamięć zaczyna wypełniać się znaczącymi sekwencjami obrazów i asocjacji. Zaczyna budować pierwszy stabilny punkt odniesienia wobec „prawdziwej” rzeczywistości. Więcej: staje się miarą jej oceny.

A nawiasem mówiąc, jak to właściwie jest z fascynacją pewnymi miastami czy krajobrazami? Czy to my wybieramy miejsca naszych olśnień, czy też raczej to miejsca wybierają nas?

Tak czy inaczej niezbyt ryzykowna wydaje się hipoteza, że przypomniane tu jednostkowe doświadczenie poety uniwersalizuje się, że zwykła kolej rzeczy jest w takich wypadkach najczęściej podobna. Przecież dla większości z nas porządkujących swoje pierwsze, elementarne więzi ze światem Wenecja to zapewne najpierw słowo z innej, odległej fonosfery; to następnie miraż pocztówki; to przekłamanie zdjęcia w albumie czy gazecie; to migawki w telewizji bądź wenecki gadżet – suvenir przywieziony z odległego „stamtąd” przez kogoś ze znajomych. To są nasze pierwsze „wenecje”. A raczej mikroślady jej rzeczywistej obecności. Reszta to czysta gra wyobraźni. To ponawiane próby znalezienia się w Wenecji bez paszportu i konieczności podróżowania. To obrazy oglądane *per speculum in aenigmate*, by kiedyś może stanąć wobec niej „twarzą w twarz”.

Spójrzmy wobec tego teraz na trzy całkowicie odmienne przykłady konstruowania obrazu Wenecji. To teksty, których bohaterowie wyprawiają się co prawda do Wenecji, ale ani w jednym przypadku jej „fizycznie” nie osiągają. Przyjrzyjmy się zatem, jak działa retoryczny mechanizm ukonkretniania wizji zrodzonych z wyobraźni. Spróbujmy, krok po kroku, zrekonstruować architekturę oka przenikniętego fascynacją.

## „Jutro jedziemy do Wenecji”

Wydany w roku 2000 zbiór opowiadań Włodzimierza Odojewskiego *Jedźmy, wracajmy* jest wznowieniem wydanego siedem lat wcześniej tomu, tym razem uzupełnionego przez nowych pięć opowiadań. Jednym z nich jest, otwierający zresztą nowe wydanie, tekst pod frapującym dla nas tytułem *Sezon w Wenecji*. Jego niezwykłość nie polega raczej na wciągającej narracji czy pogłębionej psychologii postaci, nie dotyczy też tematu – traumatycznej inicjacji w dorosłość, która ma za tło okrucieństwa wojny – znanego i z innych opowiadań Odojewskiego. Osobliwość tego opowiadania leży w czym innym: otóż nie ma, twierdząc, w polskiej literaturze bardziej zaskakującego portretu Wenecji,



nie ma drugiej tak przejmująco „prawdziwej” wizji tego miasta, mimo że rzecz ani przez chwilę nie dotyczy jego realnego desygnatu, nie ma tekstu, w którym tak wiele dowiedzielibyśmy się o Wenecji bez Wenecji. Przy czym kwestia nie polega w tym wypadku, powiedzmy to od razu, po prostu na sprawności posługiwania się przez pisarza wyrazistymi środkami opisu, rzecz jest znacznie bardziej zagadkowa i nieoczekiwana. Nie uprzedzajmy jednak faktów.

Jest lato roku 1939, młody, dziesięcioletni bohater opowiadania o „weneckim” imieniu Marek sposobi się do wyjazdu do Wenecji wraz z matką, wyjazdu dawno obiecanego i wyczekiwanego. Wenecja „od zawsze” była w rodzinie *en mode*, tam rokrocznie jej członkowie spędzali część lata, i to od czasów przed pierwszą wojną. Toteż Wenecja była w jego domu rzeczywistością żywo obecną, omawianą, dyskutowaną, wspomnianą. „Zastanawia się, kiedy o Wenecji usłyszał po raz pierwszy. I nad tym, że nigdy nie potrafił ustalić – kiedy. Tak teraz, jak być może nawet wtedy, kiedy dowiedział się, że do Wenecji nie pojedzie, a miał dopiero niespełna dziesięć lat. Zdaje mu się jednak, że wiedza o tamtym mieście wylaniała się z najgłębszych pokładów mroku jego dzieciństwa, może nawet z czasu, kiedy liczył niewiele nad dwa lata albo dwa i pół. (...) Myśli teraz, że to być może w tamtym czasie albo niewiele później w jego wyobraźni powstał obraz złożony z kamiennych koronek i jakby opleciony kunsztownie w arabeski srebrno-czerwonych nitek ozdób na tynkach, jawiący mu się na podobieństwo kolorowych miniatur z porcelanowych puzderek, jakie za kryształową szybą przechowywała babka, pełen kanałów z pływającymi po nich gondolami i wspinającymi się nad nimi w powie-

trze lukami mostów, z których nocą sfruwały na plac Świętego Marka skrzydlate lwy i cwałowały tam olbrzymie konie z brązu albo w dzień po prostu spacerowały gołębie, mniej od tamtych zaczarowane, ale chyba też. A że obrazu tego nie mógł naszkicować w jego wyobraźni ktoś inny niż niania (...), świadczyłoby i to jeszcze, że Wenecję wciąż nazywał ‘pływającym miastem’, tak właśnie jak ona, ‘po wodzie’, nawet wtedy, kiedy już od dawna wiedział, że miasto na wodzie nie pływa i że ‘po wodzie’ się nie mówi”.<sup>9</sup>

Grunt był więc dobrze przygotowany. Obraz Wenecji budował się w nim wystarczająco długo, by osiągnąć niemal trójwymiarowe kontury, dojrzał już do spełnienia, do ostatecznej konfrontacji wizji z rzeczywistością. Przed samym wyjazdem Marek pogłębia jeszcze swoją wiedzę, aktywizuje źródła wyobraźni. Czyta książki o Wenecji, z tygodników ilustrowanych wycina zdjęcia ciekawszych weneckich budowli, studiuje uważnie plan miasta, uczy się na pamięć nazw weneckich wysp, kościołów, mostów i placów. Nie ma wątpliwości: Wenecja jest już w nim, czeka na prawdziwe odsłonięcie.

Nikt przecież nie obiecywał, że marzenia zawsze muszą się spełniać. 1 września okaże się dla bohatera *Sezonu w Wenecji* datą graniczną, datą, która oznacza nieodwołalny koniec złudzeń. Marek nigdzie nie wyjedzie, zostanie wysłany na prowincję do rodziny, by przecze-kać. Wraz z innymi dziećmi doświadcza początków wojennej grozy w rodzinnej willi. Ucieka spod ostrzału artyleryjskiego, widzi krew, pierwsze trupy. I oto któregoś dnia jedna z ciotek składa im zadziwiająco, z lekka szaloną propozycję: „Jutro jedziemy do Wenecji”. Wobec pytających spojrzeń tłumaczy spokojnie: „Przecież pod willą mamy wodę. Zanim urządzi się tu leczniczy zakład,

czy co to ma być, zamienimy tamte pomieszczenia na kanały, z rupieci, których tam pełno, zbudujemy domy i pałace, a obok schodów będzie port. Zresztą potem cały pensjonat też można nazwać Wenecją”.<sup>10</sup>

Pomysł jest tak niedorzeczny, jak niedorzeczna jest rzeczywistość za oknem. Pełna symetria. Nie straszna – raczej obłąkana symetria. I nagle wszyscy domownicy, jakby wiedzeni tajemnym imperatywem, poddani niedającemu się sensownie usprawiedliwić impulsowi, biorą się do urzeczywistnienia tego absurdu. Do zalanej wodą piwnicy zniesiono rozmaite stoły: „Z wszystkiego tego razem powstała spora powierzchnia nad wodą jak wyspa, od wyspy, przez mniejsze stoły i ułożone na nich deski do prasowania i deski wyjęte z dolnych części zalanych półek, można było suchą nogą dotrzeć do okien i wyjść wprost do ogrodu. (...) Drzwi od wszystkich pomieszczeń pootwierano na oścież, tak że utworzyła się obszerna powierzchnia korytarzy, kanałów, portu przy schodach, w którego pobliżu z dwóch starych singerowskich maszyn do szycia z ułożonymi na nich deskami powstał plac świętego Marka, dalej perspektywa zatok, placyków i uliczek w pomieszczeniach bocznych, mniejszych i większych, gdzie szafy i półki stojące pod ścianami udawały domy i pałace; woda falowała, pluskała, światło wpadające przez okna od ogrodu rozświetlało wnętrza zielonkawym złotem, załamywało się na powierzchni, lśniło, błyskało, na ścianach też pełno było ognistego i chłodnego migotania i wszystko wydało się zupełnie jak w prawdziwym mieście ‘na wodzie’, w Wenecji”.<sup>11</sup>

Tak wygląda u Odojewskiego Wenecja na nowo stworzona. Tak prezentuje się miasto zrodzone z pragnienia, z tęsknoty do rzeczywistości niepodległej prawu wiecznego przemijania. Ta Wenecja powstała od początku z bezinteresownego kaprysu wyobraźni. Jest skrojona na miarę dziecięcej fantazji. Przypomina teatralną scenografię, w której stoły udają wyspy, a drewniane balie – weneckie gondole. Jest teatrem w stanie czystym, choć nieco innego rodzaju niż teatr działań wojennych, których odgłosy dochodzą zza okna.

Świat wymyślonej, „zrobionej” Wenecji staje się w opowiadaniu kompensacją wojennego koszmaru. Wenecja z wyobraźni przynosi, niechby chwilowe, ale ocalenie. Pozwala zapomnieć, pozwala śnić na jawie. A więc wenecki r a j przeciw p i e k ł u wojny – by nawiązać do tytułu znakomitego eseju Zbigniewa Bieńkowskiego o pisarstwie Odojewskiego *Ten raj jest piekłem*, który w celnej formule wskazuje na dwa przeciwległe bieguny stale obecne w tej twórczości. Okazuje się, że słaba i krucha z natury *Dichtung*, w całej dwuznaczności obejmującej i zmyślenie, i poezję, a nawet szerzej: cały świat uformowany mocą twórczej wyobraźni, może mieć i ma moc większą niż brutalna *Wahrheit* wojennej jatki.

Wenecja w piwnicy prowincjonalnej willi?!

Powie ktoś: całe to przedsięwzięcie to zwykła dziecinada. Ale czy nie jest tak, jak pisał Fernand Braudel,

że w samej Wenecji, w jej zadziwiającym, trudno dającym się przełożyć na racjonalne powody istnieniu, jest coś z dziecięcych marzeń o samotnej wyspie, o świecie osobnym, odgraniczonym od reszty świata wodą, jest coś z niedojrzałych rojeń o wyspie wolności i spełnienia.<sup>12</sup> A skądinąd, czy cała rzeczywistość wenecka nie jest bajkową dekoracją, czy nie ma – jak u Pasternaka – smaku chałwy i powabu wschodnich baśni?

Powie ktoś: ten pomysł, to nierealne, utopijne marzenie o przeniesieniu się w inny punkt przestrzeni, bez ruszania z miejsca. Ale czy właśnie Wenecja nie jest miastem zrodzonym z nierealnego marzenia, czy nie jest cudem, utopią zrealizowaną?<sup>13</sup> Ale taką utopią, która nie budzi złowrogich konotacji. Czy Wenecja, mimo że jest dającym się łatwo zlokalizować punktem na mapie, nie istnieje w nieco innej przestrzeni mentalnej niż inne miasta? Czy to dziwne, niedające się z niczym porównać miasto, nie jest właśnie jakimś *ou-topos*, nie-miejscem, miejscem, którego nie ma? Czy nie jest taką przestrzenią, która wypada poza euklidesowy rygor i topograficzne przyporządkowanie?

Powie ktoś: a cóż to za zmyślenie! I to podwójne: zmyślenie, udawanie wewnątrz świata przedstawionego, cała ta „zabawa w Wenecję”, ale i coś poważniejszego: zmyślenie, owoc pisarskiej wyobraźni, kreacja literacka. Ale przecież gra prawdy i złudzenia, rzeczywistości i nierealności, jawy i snu, to sama istota jej mitycznego obrazu.<sup>14</sup> Ileż to razy ci, którzy z Wenecji powracali, podkreślali jej jawiskowość, nierealność, sztuczność, teatralność; wskazywali na jej osobliwą ontologię, na pograniczu bytu i niebytu... To podwójne zmyślenie, podwójna kreacja z całą jej migotliwością i fikcyjnością (jako nieprawdy rzeczy i jako *fikcji* literackiej), należy jak najbardziej do istoty weneckiego mitu, pozostaje w pełnej wobec niego symetrii. Można by nawet dopowiedzieć, że ta ambiwalencja właśnie stanowi o jego sile i trwałości.

Odojewski wykreował w swoim *Sezonie w Wenecji* niezwykle plastyczny, jak to u niego, obraz świata przedstawionego. Powołał przy tym do istnienia sensualny, namacalny nieomal obraz zmyślonej – w podwójnym znaczeniu słowa – Wenecji. Ale co ważniejsze: dał również kongenialny z mitycznym wzorcem obraz miasta. Jak mało kto przed nim, w sposób całkowicie oryginalny, odsłonił kilka z najbardziej dwuznacznych weneckich masek. Wiele pisano o niejednoznacznej funkcji pamięci w prozie Odojewskiego.<sup>15</sup> We wspomnianym opowiadaniu pamięć nie jest dla bohaterów przeszkodą, nie wywołuje upiórów przeszłości. Tutaj pamięć wspólnie z wyobraźnią jest władzą twórczą, stwarzającą, staje się dla bohaterów może nie ostatnią, ale dającą chwilowe ocalenie deską ratunku. Pamięć, funkcjonuje tu na podobieństwo fotograficznego wywoływacza, odpomina rzeczywistość prawdziwą, mocno istniejącą, tworzy iluzję, ale o zadziwiająco mocnej konsystencji.

Ostatnie, podsumowujące zdania narratora o młodym niegdyś bohaterze wojennej przygody w piwnicznej Wenecji są – tak jak stworzona wtedy na chwilę



wenecka rzeczywistość – równie dwuznaczne: „Tyle lat minęło. Zjeździł pół świata. Tyle krajów, tyle miast, tyle przeróżnych widoków. Ale nigdy nie był naprawdę w Wenecji, choć wielokrotnie w pobliżu. Nie żeby go nie ciągnęła, albo nie budziła ciekawości. Może tylko gdzieś w głębi duszy bał się trochę. Nie, nie bardzo wiedział czego. Wiedział natomiast, że czeka go tam gondola wcale niepodobna do ich olbrzymich balii z piwnicy ciotki Weroniki. Więc nie chciał”.<sup>16</sup>

No właśnie: co tu jest realne, co jest nierealne? Która Wenecja jest prawdą, a która zmyśleniem? Dlaczego Marek omija prawdziwą Wenecję? Nie chce jej odwiedzić, bo po prostu obawia się powrotu do bolesnej przeszłości dzieciństwa czy też lęka się konfrontacji mało wyszukanych, nieporadnych prób wykreowania Wenecji z siłą naocznego doświadczenia miasta? A może raczej omija ją, bo obawia się, że tym sposobem ją straci, że ta realnie istniejąca Wenecja nie będzie miała takiej hipnotyzującej i czarodziejskiej mocy oddziaływania, jaką miała Wenecja wymyślona, ta zadziwiająca piwniczna Wenecja, stworzona *ex nihilo* jeden, jedyny raz w dalekiej przeszłości. Że innymi słowy: współczesna prawdziwa Wenecja i niegdysiejsza Wenecja wyobrażona zamienią się rolami. Że rzeczywiste stanie się synonimem nierzeczywistego. I odwrotnie.

„Nigdy nie był naprawdę w Wenecji” – tak brzmi kategoriyczny komentarz narratora.

Jak to naprawdę jest z tym „naprawdę”? Nigdy? Nie był?

## „W” jak Wenecja i Wojaz

Bohaterem erudycyjnego eseju Harry Mathewsa i Georges’a Pereca zatytułowanego *Roussel i Wenecja. Zarys geografii melancholicznej* jest francuski pisarz, piękny oryginał i niestrudzony podróżnik – Raymond Roussel, autor sławnego *Locus Solus*. Obydwaj pisarze, filary literackiej grupy OuLiPo, z detektywistyczną pasją tropią historię powstania pięciu luźnych kartek napisanych ręką Roussela, a znajdujących się w jego archiwum na jednym z uniwersytetów. Jak sugeruje jeden z badaczy zajmujących się jego twórczością, tworzą one zarys sztuki, o dość skomplikowanej intrydze, sztuki, która dzieje się w Wenecji. Mathews z Percem polemizują z nim na temat znaczeń owej sztuki wierszem pisanej, próbują też zrekonstruować historię zagadkowego związku owych kartek z pewnymi starodrukami.

Piszą przy tym dokładnie o krótkim, ale intensywnym pobycie Roussela w Wenecji i szkicują historię jego miłosnego związku z pewnym weneckim chłopcem, największą namiętnością jego życia. Ale, co najważniejsze, starają się udowodnić, że Wenecja była dla Roussela rzeczywistością pierwszą i najważniejszą, miejscem szczególnym jego „sekretnego topologii”, jego *locus solus*. Rekonstruując naturę doświadczenia weneckiego, które stało się udziałem Roussela, starają się również poprzez nie odczytać porządkujący schemat jego dzieła.

„Sądzymy, że dzieło Roussela jest wyjątkowym aktem wspomnienia innych, niewidzialnych podróży, tych, które znalazły miejsce w ‘sekretnym systemie topologicznym’, gdzie Roussel opłakiwał utratę jedynej swej miłości: Ascania. Miejscem tej topografii jest Wenecja.

Nie tylko do Wenecji Roussel więcej nie powrócił, choć tylko o niej zabronił sobie mówić. Całkowita nieobecność w jego dziele miasta, w którym jak trafnie stwierdził Pasolo – ‘wyobraźnia i historia są tak ściśle ze sobą powiązane’, sama w sobie jest zdumiewająca i dlatego przyciągała uwagę wielu badaczy.

Miejska architektura Wenecji jest czystym teatrem, swego rodzaju *trompe-l’oeil*, którego tło jest złudzeniem, i dlatego może być traktowana całkiem dosłownie: pozbawiona wszelkich odniesień poza samą sobą, rzeczywistość – która jest także rzeczywistością Roussela – staje się wyłącznie samą sobą. (...)

Roussel odkrył Wenecję na kilka miesięcy przed objawieniem swojej genialnej mocy. Odkrył w niej, jedyny raz w swoim życiu, miejsce wcielające jego własne poczucie rzeczywistości: złudzenie teatru wyciosanego w kamieniu”.<sup>17</sup>

Mathews i Perce starają się odsłonić, jak mocno w biografii i w dziele Roussela zaistniała Wenecja. Zwracają uwagę, że pośród licznych jego podróży ta była podróżą wyjątkową, stanowiła paradygmat i *arche* wszystkich innych eskapad, że w gruncie rzeczy tylko ona zasługuje na miano prawdziwej podróży, a więc takiej, która łączy w sobie przemieszczanie fizyczne





z dojrzewaniem duchowym: „podróż Roussela do Wenecji była jego jedyną podróżą (Wenecja stanie się Wojażem, Wojaż stanie się Wenecją, W jednocześnie oznaczać będzie Wenecję i Wojaż). I jak w przypadku każdej prawdziwej podróży, nie był to odjazd, lecz powrót: jedzie on do siebie, odnajduje swe miejsce, nie czuje się wygnany, lecz powraca do źródeł”.<sup>18</sup> Wenecja jest zatem dla Roussela spełnieniem, jest stacją docelową, ziemią obiecaną wszystkich jego podróży. Pobyt w Wenecji, poznanie Wenecji prowadzi w istocie do rozpoznania samego siebie.

Trudno się więc dziwić, że wraz ze śmiercią Ascania Wenecja przestaje praktycznie dla Roussela istnieć. Zmienia się, jak podkreślają egzegeci, w miejsce niewyraźne. Niewyraźność nie jest tu warunkowana przedmiotowo. Niewyraźność oznacza odmowę mówienia o miejscu największego egzystencjalnego wtajemniczenia. Ów dystans wobec Wenecji tłumaczą oni mechanizmem inkorporacji, która, w przywoływanej przez nich koncepcji psychoanalitycznej, rezerwowana jest dla postawy, związanej z utratą przedmiotu miłości. Inkorporacja jest tedy odmową żałoby, jest heroiczną próbą utrzymania *status quo*: ten fantazmat prędzej dopuści do przekształcenia świata niż do zmia-

ny w samym podmiocie. Tak naprawdę bowiem „Roussel nie przestał nigdy spacerować pod ramię z Ascaniem ulicami Wenecji, która została wygnana z pospolitego świata jego współczesnych i znalazła schronienie w sekretnym królestwie, gdzie nadal panowała czysta i nieśmiertelna rzeczywistość iluzji”.<sup>19</sup>

Można by w tym momencie zapytać, co łączy tę, detalicznie opisaną i zinterpretowaną przez duet Mathews – Perec, podróż Roussela do Wenecji z opisaną poprzednio. Co spokrewnia tę podróż do Wenecji, która jest dla jej uczestników jawnym wymysłem, zabawą w teatr, z traumatyczną, głęboko przeżytą wizytą Roussela w tym mieście? Mowa przecież była na początku o tym, że bohaterowie naszych opowieści udają się do Wenecji, ale ostatecznie tam nie docierają. Jak dotąd można by mieć wątpliwości, gdyby nie pewien drobiazg. Otóż, mówiąc krótko: Mathews z Perecem wymyślili całą tę historię, zełgali wszystko! Naprawdę wszystko, od początku do końca. Całkiem zwyczajnie: wymyślili pobyt Roussela w Wenecji jak i historię jego weneckiej miłości. Zmyślili nazwy kościołów, nazwiska malarzy, powołali do życia badacza jego twórczości i psychoanalityka, dokonującego wisksekcji jego życiopisania.

Tak opowiada o genealogii powstania tekstu o Wenecji Roussela jeden ze sprawców oszustwa (może lepiej: zmyślenia), Harry Mathews: „Nie wiem, czy będę mógł być całkowicie wiarygodny i szczerzy, ale spróbuję opowiedzieć tę historię. Właśnie dobiegł końca mój dwuletni pobyt w Wenecji, kiedy Pereca poproszono, żeby napisał – do francuskiego pisma «L'Arc» – coś o Rousselu. I Perec powiedział mi wtedy, że Roussel a n i r a z u (podkr. DC) nie był w Wenecji, co jest bardzo dziwne, bo przecież on bezustannie podróżował. I Georges miał taką myśl... w punkcie wyjścia pojawił się pomysł, że Roussel jednak kiedyś w Wenecji był. Nie był, ale przyjmijmy, że był – i teraz trzeba razem napisać tekst, który poszedłby tropem tego, co Roussel sam o swoim pisaniu mówił, mianowicie, że jest ono w całości wytworem wyobraźni i w żadnym wypadku nie wiąże się z faktami. John Ashbery jako pierwszy wykazał, że to nie jest prawda, ale z grubsza biorąc, faktycznie: Raymond Roussel nie pisał o swoich doświadczeniach. W ogóle nie miałem pojęcia, co z tym fantem zrobić. I już niemal rok później przeglądałem katalog starych książek, w którym była taka bardzo piękna książka z początku szesnastego wieku, z wcięciem w oprawie na różne papiery. I wtedy natychmiastowa myśl: Proszę, proszę. Notatki Roussela, których nie zna nikt, notatki do nieukończonej rzeczy o pobyście w Wenecji”.<sup>20</sup> Pomysł następnie przejął Perec i tekst cały, po francusku, napisał. Wystylizował go na artykuł naukowy: zaopatrzył w liczne przypisy, zawarł polemiczne uwagi wobec poprzednika zajmującego się tematem, umieścił pomagający w lekturze schemat graficzny... Wszystko to sprawiło, że Mathews przez lata otrzymywał liczne listy od zdezorientowanych dok-

torantów, którym niczego z niczym nie udawało się połączyć: nazwy i nazwiska nie miały realnych desygnatów,<sup>21</sup> odsyłacze okazywały się bałamutne, tytuły prac w nich podane w ogóle nie istniały itd...

A zatem: jeśli wierzyć znawcom biografii Roussela, pewne jest, że nigdy nie był on w Wenecji. Czy można powiedzieć, że niejako „za niego”, w zastępstwie, byli tam Mathews z Perecem? Że, innymi słowy, Roussel był tym samym w Wenecji? I może ważniejsze jeszcze od tych pytanie: czy ta literacka maskarada – jakże weneckie słowo! – jest czymś więcej niż wyrafinowanym literackim żartem znakomitych pisarzy bądź też kpina z obwieszanej przypisami uczoności? Nie sposób przecież wykluczyć, że jedno i drugie jest prawdą.

A jednak wątpliwości pozostają. Wydaje się, że nie jest dziełem przypadku, że Mathews – Perce każąjechać Rousselowi właśnie do Wenecji. Czymże bowiem w ich interpretacji jest przestrzeń wenecka: „Wenecja jest miastem oddanym wędrówce, miastem, w którym nikt nie jest całkowicie pewien punktów kardynalnych, gdzie nikt nie jest pewien odległości dzielącej jeden od drugiego, gdzie linia łącząca dwa najbliższe punkty jest sprawą ciągłości i / lub nieciągłości powierzchni, przestrzeni, która, nie baczy na kierunek i miarę. Każdy, kto przeżył choćby kilka godzin w Wenecji, doświadczył nieprzewidywalnych i bezmiernych przemieszczeń: ulica, która, zdawało się, powinna doprowadzić nas tam, dokąd chcemy dojść, prowadzi nas z powrotem na *campo*, skąd właśnie wyszliśmy, a obiecująca droga kończy się nagle u brzegu kanału. Te zawrotne marszruty, połączone z przemiennością wody i kamieni, ciemności i światła, czynią z Wenecji, przestrzeń oniryczną, z której Roussel mógł uczynić *mappamondo* swego dzieła, miejsca i osie, wokół których wirowały jego książki, gdzie zakątki i podróże są dokładną projekcją naziemnych i nawodnych spacerów jakie odbywał z Ascaniem”.<sup>22</sup>

O czym w istocie mówi tu para egezetów? Wydaje się, że przestrzeń wenecka z płataniną ulic prowadzących często donikąd, z jej labiryntową strukturą, ze zwierciadlaną grą wodnych odbić, a więc ze wszystkim tym, co skutecznie manipuluje naszym poczuciem rzeczywistości, to dla nich niezwykle poręczna metafora literatury według Roussela. Tak jak wenecka architektura jest czystym teatrem, tak tekst literacki był dla Roussela teatrem zrobionym ze słów, iluzją rzeczywistości wyczerpującą się w sobie, wymysłem, demonstracyjnie sztucznym światem.<sup>23</sup> I jeden, i drugi teatr tworzy finalnie pozbawioną „wszelkich odniesień poza samą sobą rzeczywistość”, rzeczywistość samowystarczającą, odnoszącą się wyłącznie do siebie. Inaczej mówiąc: wenecka przestrzeń byłaby jedynym do zaakceptowania przez Roussela modelem twórczości literackiej. W tej radykalnie antimimetycznej koncepcji nasze rutynowe zakorzenienie w rzeczywistości zostaje podane w wątpliwość, ciągi słów, podobnie jak skręcające w najmniej spodziewanym momencie weneckie *calli*, podaje się

nam jako zagadkę. Roussel jakby zdawał się mówić: słowa odnoszą do słów, ale czy do czegoś innego, do jakiegoś świata poza nimi? Co jest zatem bardziej realne: słowo czy rzecz? Co jest pozorem, a co prawdą? Czy poprzez *Dichtung* prześwieca jakaś *Wahrheit*?

O czymś podobnym mówi pointa „uczzonej” rozprawy Mathewsa i Pereca: „Wszelkie wyjaśnienie dzieła Roussela potyka się ostatecznie o aporię niezgłębionej metody. Oznacza to, że hipotetyczna sztuka, której przypuszczalną genezę staraliśmy się zrekonstruować i którą traktujemy jako ostateczną i pośmiertną metonimię pobytu w Wenecji i **zrodzonego tam fantazmatu pisania** (podkr. DC), nie świadczy bynajmniej o złudzeniu dyskursu, któremu powierzylibyśmy misję zdefiniowania Roussela, lecz odsyła w ostatecznym rozrachunku do niezrównanej atmosfery Rousseliańskiej, w którą wkracza podróżny, gdy przybywając do stóp Apostołów, odkrywa po raz pierwszy miasto, którego Roussel był mentalnym architektem”.<sup>24</sup>

A więc literatura jako Wenecja! Materia literacka jako analogia weneckiej przestrzeni! Nikt tego jeszcze w taki sposób nie sformułował. Jeśli Mathews i Perce w swoim opisie idiomu weneckiego nie mylą się, to nie będzie zapewne przejawem chwilowej ekstrawagancji pytanie, które wobec powyższego możemy sobie zadać: Czy Raymond Roussel, pisarz i podróżnik, nigdy nie penetrował weneckich ulic? Czy nie pogrążył się całym sobą w owej fantazmatycznej rzeczywistości? Czy więc naprawdę nigdy nie odwiedził Wenecji?

## Wenecja, czyli *mappamondo*

Zora, Anastazja, Maurilia, Dorotea, Fedora.... Nie, to nie są – jakże pobudzające wyobraźnię – imiona tajemniczych kobiet. Te brzmiące jak muzyka imiona to nazwy miast, o których weneccjanin Marko Polo opowiada tatarskiemu władcy chińskiego imperium Kubłaj-chanowi. *Niewidzialne miasta* Italo Calvino to wielce intrygujący zbiór fantastycznych opisów owych miast o imionach, które zapowiadają tak wiele. Tę nadzwyczajną książkę można by potraktować jako współczesny *remake* albo osobliwą wariację na temat sławnego *Opisania świata* Marko Polo, średniowiecznej relacji z jego podróży i pobytu w Chinach, a także w innych krajach pod dominacją mongolską. Narracja Calvino, rzecz o niezwykle misternej konstrukcji, składa się z dwóch kategorii tekstów: detalicznych opisów różnych miast i imaginacyjnych rozmów Kubłaj-chana i Marko Polo.

Zaspokajając nienasyconą ciekawość władcy, wielki podróżnik zabawia go barwnymi opowieściami na temat miast wchodzących w skład jego cesarstwa. W swoich opowieściach maluje – to właściwe słowo – przed cesarzem pejzaże miast, które w swoich wędrówkach miał okazję podziwiać. Jego ciągnąca się przez wiele nocy opowieść nie jest – powiedzmy to od razu – dyskursem urbanistycznym. To niemal detektywistyczne próby czy-



tania pejzażu miast i miejskiego życia, niezwykle oryginalne próby deszyfracji topografii miejskiej, traktowanej przezeń jak zagadkowy znak. Przy czym relacje Marko Polo mają coś z baśni i coś z poezji. Jego język wykracza mocno poza neutralność zwyczajnego sprawozdawcy. Nie opisuje po prostu świata, który widział, ale opowiadając stwarza go na nowo. Wprowadza swojego słuchacza w stan ekscytacji, uwodzi słowem... Kubłaj-chan bez trudu daje się wciągnąć w tę niekończącą się rozmowę. Szczególny z początku był to dialog:

*„... Nowo przybyli i całkiem nie obeznani z językami Wschodu, Marko Polo mógł wypowiadać się jedynie za pośrednictwem wyciąganych z tobołów przedmiotów: bębnow, solonych ryb, naszyjników z kłów dzikiej świni, wskazując na nie gestami, skokami, okrzykami zachwyty lub zgrozy albo naśladując szczekanie szakala i pohukiwanie płomykówki.*

*Nie zawsze związki między jednym a drugim elementem opowiadania były jasne dla cesarza; przedmioty mogły mieć różne znaczenie: koleczan pełen strzał wskazywał to zbliżanie się wojny, to obfitość zwierzyny, to warsztat lutznika; klepsydra mogła oznaczać czas, który upływa lub upłynął, albo piasek, lub miejsce, gdzie wyrabia się klejnoty.*

*Lecz tym, co czyniło cennym dla Kubłaja każdy fakt czy wiadomość przekazywaną przez niezdołnego wysłowiec się informatora, była pozostająca wokół nich przestrzeń, pustka nie wypełniona słowami. Opisy miast, które zwiedził Marko Polo, odznaczały się wspólną zaletą: można*

*było krążyć po nich myślą, gubić się, przystawać dla ochłody lub pędem z nich uciec”.*<sup>25</sup>

Ta bezsłowna pantomima wymagała aktywności ze strony cesarza. Nic tu nie było dane przejrzycie i jednoznacznie. Odczytanie sensu znaków, wieloznacznych sygnałów, tak brawurowo wysyłanych przez Marko Polo, wymagało poważnej pracy hermeneutycznej, a i tak rezultat końcowy daleki był od semantycznej oczywistości. Wielki Chan starał się rozszyfrowywać znaki, jednakże związek między nimi a miejscami odwiedzanymi przez weneccjanina pozostawał dla niego niepewny: *„Ale wszystko, co pokazywał Marko, czy oczywiste, czy niezrozumiałe, miało moc symboli, które, raz ujrane, nie mogą ulec zapomnieniu czy przemieszaniu. W umyśle Chana imperium odbijało się w pustyni danych nikłych i wymiennych jak ziarna piasku, z której dla każdego miasta i prowincji wylaniały się figury, wyczarowane przez logogryfy Weneccjanina”.*<sup>26</sup> Ciekawe, że ta niejednoznaczna symboliczna rzeczywistość była dla niego stałym punktem odniesienia nawet w stosunku do narracji słownej, słowa zawsze przywoływały w jego pamięci ów pierwszy gest czy przedmiot, którym posłużył się Marko.

Z czasem Marko poznaje dobrze język swojego słuchacza. Wprawia się w opisach poznawanych miast, ale co i rusz natrafia na kolejne przeszkody – nie chodzi już tylko o język. Miasto okazuje się skomplikowanym organizmem, wielopoziomym związkiem zna-



ków: „Na próżno, wielkoduszny Chanie, próbowałbym ci opisać miasto Zairę o wysokich basztach. Mógłbym powiedzieć, ile stopni liczą strome ulice układane w schody, jak są sklepione łuki podcieni i jakie blachy cynkowe pokrywają dachy; ale wiem, że byłoby to tak, jakbym ci nic nie powiedział. Nie z tego składa się miasto, lecz ze stosunków między wymiarami jego przestrzeni a wydarzeniami jego przeszłości (...)”.<sup>27</sup> Zbyt wiele jest istotnych parametrów miasta, by opowieść, nawet najbardziej gęsta i detaliczna, mogła je w pełni oddać. Nie tylko słowa zawodzą, ale natura samej rzeczywistości skutecznie broni przed możliwością wiernego jej opisu. W którymś miejscu, tłumacząc Wielkiemu Chanowi nieprosty związek między miastem a słowami, które go opisują, Marko odwraca poznawcze przyzwyczajenia: „Słowa nie kłamią, kłamią rzeczy”.<sup>28</sup>

Dochodzi do tego jeszcze jedna trudność, która opiera się na swoistej dialektyce opowiadania o obcych światach. Ważny jest bowiem nie tylko ten, kto opowiada, ale i ten, kto słucha. Istotne jest nie tylko to, jak się opowiada, ale i jak się słucha. Na przecięciu tych dwóch instancji rodzi się dopiero znaczenie. Na wątpliwość wyrażoną przez cesarza, czy po powrocie do domu będzie opowiadał swoim rodakom to samo, co jemu, Marko stwierdza w pewnym momencie, że nie istnieje jedna, obiektywna prawda o opowiadanych mieście: inaczej rzeczywistość przezeń opisywaną zanotuje umysł cesarza, inaczej odcisnie się ona w umyśle gondoliera. „Opowiadaniem rządzą nie usta, lecz ucho”.<sup>29</sup> Ostatecznie bowiem sens opowieści jest zawsze funkcją czyichś oczekiwań.

Marko ma już za sobą wiele wieczorów, podczas których snuł swoje porywające baśnie o napotkanych miastach. Opowiedział już cesarzowi o Zobeidzie, o Chloe, o Sofronii, o Oktawii... Zwracał przy tym za każdym razem uwagę na jakąś właściwość, która wyjątkowo trafnie oddaje specyfikę każdego z miast. No dobrze, ale co te wszystkie opisy mają wspólnego z Wenecją? Kto tu podróżuje bądź przynajmniej ma zamiar podróżować do Wenecji? Jeszcze chwilę cierpliwości.

Ktoregoś dnia Kubłaj-chan zagaił jak zwykle, choć charakterystyka miasta, o które zapytał podróżnika, nie zapowiadała rutynowej rozmowy. Zdawało się jakby to teraz cesarz posługiwał się językiem zagadki, jak gdyby to on mówił kryptonimami:

„– Czy zdarzyło ci się widzieć podobne miasto? – pytał Kubłaj Marka Polo, wysuwając zdobną pierścieniami dłoń spod jedwabnego baldachimu cesarskiej galery, by wskazać mosty, wyginające się nad kanałami, pałace księżęce o zanurzonych w wodzie marmurowych posągach, krzątanie lekkich stateczków, które krążą zygakiem, popychane długimi wiosłami, krypy, z których wyladowuje się kosze jarzyn na placach targowych, balkony, altany, kopuły, dzwonnice, ogrody na wyspach, zieleniące szarości laguny.

Cesarz, w towarzystwie swego cudzoziemskiego dostojnika, zwiedzał Kinsaj, dawną stolicę obalonych dynastii, ostatnią perłę osadzoną w koronie Wielkiego Chana.

– Nie, najjaśniejszy panie – odrzekł Marko – nigdy nie wyobrażałem sobie, że może istnieć podobne miasto.

Cesarz próbował zajrzeć mu w oczy. Cudzoziemiec spuścił wzrok. Kubłaj nie odezwał się już do końca dnia”.<sup>30</sup>

Tego samego dnia, wieczorem, cesarz oczekiwał jak zawsze na kolejną porcję opowieści, inaczej jednak niż zwykle, nie wydawało się, by mógł szybko ulec zmęczeniu. Tym razem ustalony porządek uległ nieoczekiwanej odmianie:

„– Opowiedz mi jeszcze o jakimś mieście – nalegał.

–... Opuściwszy ten kraj, jedźcie się przez trzy dni na południowy wschód... podejmował opowieść Marko i dalej wymieniał nazwy i obyczaje, i towary rozlicznych ziem. Można powiedzieć, że jego repertuar był niewyczerpany, ale tym razem przyszło mu się poddać. Świtało, kiedy rzekł:

– Panie, mówiłem ci już o wszystkich znanych mi miastach.

– Pozostało jedno, o którym nigdy nie mówisz.

Marko Polo pochylił głowę.

– Wenecja – powiedział Chan.

Marko uśmiechnął się:

– A jak sądzisz, o czym ci dotąd mówiłem?

Cesarzowi nie drgnęła powieka:

– A przecież jej imienia nigdy z twoich ust nie słyszałem.

A na to Polo:

– Za każdym razem, kiedy opisuję jakieś miasto, mówię coś o Wenecji”.<sup>31</sup>

Ale tego właśnie imperator pojąć nie może, w jego słowach pojawia się wyraźne zniecierpliwienie. Marko Polo metodycznie stara się objaśnić mu swój tryb rozumowania, chce pokazać, według jakiego klucza interpretacyjnego porządkuje dane swojego doświadczenia:

– Kiedy pytam cię o inne miasta, chcę, żebyś mówił mi o nich. A o Wenecji, kiedy pytam cię o Wenecję.

– Żeby odróżnić przymioty innych miast, muszę wychodzić od pierwszego, które pozostaje w domyśle. Dla mnie jest nim Wenecja.

– A zatem powinieneś zaczynać każdą relację z twoich podróży od punktu wyjścia, opisując Wenecję taką, jaka jest, ze wszystkim, bez pomijania niczego, co z niej pamiętasz. (...)

– Obrazy pamięci zacierają się, skoro tylko zastagną w słowa – powiedział Polo. – Może boję się, że stracę od razu całą Wenecję, jeśli będę o niej mówił. A może, mówiąc o innych miastach, już ją stopniowo straciłem”.<sup>32</sup>

To jedyne tak prywatne wyznanie znakomitego podróżnika w całym tym finezyjnym apokryfie skonstruowanym przez Calvino. Przyparty do muru, zdradza Marko Polo swój najintymniejszy sekret: objawia wprost i bez niedomówień imię swojej największej miłości. I przy okazji tłumaczy precyzyjnie racje jego zatajenia: nazywać to tracić, mówić to oddalać od siebie obiekt swojego zachwyty.

Ale Wenecji nie da się też opowiedzieć i z innych powodów. Nie można wiele powiedzieć o jej istocie, zwyczajnie dlatego, że w Wenecji zawarty jest cały świat. Opisanie Wenecji oznaczałoby tedy opisa-

nie całego świata, a jakże opowiedzieć prawdziwie o wszystkim, jak dać przenikliwy i przekonujący obraz świata całego. W opowieściach Marko Polo Wenecja jest przecież światem całym, choć jest to świat w miniaturze, jego pomniejszony model. Wenecja, mógłby powtórzyć za sugestią Mathewsa i Pereca wenecki podróżnik, to jest jego prawdziwa *mappamondo*. Wenecja jest punktem wyjścia do opisu innych miast, ale i w każdym mieście jest coś z weneckiej rzeczywistości. Nie da się opisać całości, można zaledwie dawać jej sugestie, komponować mozolnie pełny obraz na podstawie jej fragmentów. Te bajeczne opowiadania o imaginacyjnych miastach, to w istocie rozpisane na krótkie paragrafy traktaty o naturze poznania. O tym, jak dotknąć „prawdziwej” rzeczywistości i o trudnościach realizacji tego zadania, o paradoksalnej naturze słowa i jego mocy poznawczej. Wenecja jest tu tyleż miastem dającym się precyzyjnie zlokalizować na mapie, co czytelnym kryptonimem rzeczywistości z natury niepoznawalnej.

Ale straciliśmy na chwilę z oczu Kubłaj-chana, a to on, jako słuchacz, jest w tej zabawie w stwarzanie światów najważniejszy. To dla niego przecież przeznaczone są wszystkie fabulacje weneccjanina. Jak widzieliśmy, imperator otrzymuje od niego wielostronną, panoramiczną, wykonaną nieomal według Geertzowskich reguł gęstego opisu wizję Wenecji, mimo że jej nazwa nie pojawia się wcale. To prawda, Kubłaj-chan nigdy nie był w Wenecji. Ale jeśli jest też prawdą, że opowiadaniem rządzi raczej ucho niż usta, jeśli prawdą jest, że ostateczny sens opowieści jest funkcją oczekiwania, dalej, jeśli prawdą jest, że siła fascynacji uzupełnia miejsca „puste” narracyjnego żywiołu, to możemy zapytać tak, jak w przywołanych wcześniej przypadkach: czy Kubłaj-chan naprawdę nie był w Wenecji? I tak jak poprzednio, pozostawmy to pytanie bez odpowiedzi.

### Zagadka karczocho

W trzech przypomnianych tu opowieściach o Wenecji ustanowiona została subtelna sieć związków między pamięcią, przedstawieniem i opowieścią. Pamięć zdaje się tu władzą szczególną: w im mniejszym stopniu przyjmuje kształt słowny, tym jej siła oddziaływania jest większa, tym ma większą zdolność sensotwórczą. I odwrotnie, obrazy pamięci przełożone na słowa tracą swoją „konsystencję”, język odbiera im ciężar, spłaszcza je i marginalizuje. Słowo ujednoznacznia bogaty, wieloznaczny film pamięci. Zauważmy, na końcu swojej eksplikacji Marko Polo mówi niemal dokładnie to, co Rousselowi kazali myśleć Mathews i Perce. Dla jednego i drugiego Wenecja jest niewyraźna, a jest niewyraźna nie dlatego, że zupełnie nic się nie da o niej powiedzieć, ale z tego powodu, że mówić o niej to tracić ją bezpowrotnie. Również i Marek, bohater opowiadania Odojewskiego, boi się zobaczyć realną Wenecję, bo ta, zatrzymana w kadrze jego pamięci istnieje mocno i prawdziwie.

Bohaterowie naszych opowieści nigdy nie byli w Wenecji, nigdy jej nie widzieli. A przecież, jak podpowiada nam siła poznawczego przyzwyczajenia: wiedzieć to widzieć. Nie przypadkiem mówimy o naocznym świadku, o tym, który widział „na własne oczy”, a zatem tym, który widział naprawdę. Widział, więc wie. W świetle przedstawionych tu świadectw nad tym ostatnim równaniem pojawia się solidny znak zapytania. Marek nie chce widzieć Wenecji, bo jak się wydaje, już ją zna, Roussel nie widział Wenecji, ale jego literatura jest Wenecją samą, Kubłaj-chan pokazując weneccjaninowi miasto Kinsaj daje dowód, że wie więcej, niż jest w stanie powiedzieć.

To prowokuje do postawienia ostatniego już pytania. Jaka jest wartość opisów Wenecji w wykonaniu tych, którzy tam byli, jaka jest wartość poznawcza tekstów skonstruowanych przez naocznych świadków? Okazuje się, że sprawa nie jest tak prosta, jak można by sądzić. Jest tak dlatego, że ich opowieści również zrobione są ze słów. A te z trudem przebijają się ku prawdzie rzeczywistości. W weneckich ekfrazach ta kwestia staje na ostrzu noża. Można ją wysłowić tak: czy czytając i słuchając opowieści o Wenecji, doświadczamy jej samej, czy też raczej uczestniczymy zaledwie (!!) w procesie docierania do prawdy o niej, a zatem poznajemy co najwyżej sam proces poznawania? Inaczej jeszcze: czy dowiadujemy się więcej o okularach, przez które wenecki świat został – dla nas – zobaczony, czy też o nim samym?

Bohaterowie naszych opowieści wierzą w siłę wyobraźni, w jej moc sprawczą. Nie można wykluczyć, że się łudzą, ale czy owi „naoczni świadkowie” są w lepszej sytuacji? Ci pierwsi zatem świeciliby światłem odbitym, ci drudzy byłiby samym źródłem światła? A może raczej jest tak, że i jedni, i drudzy ulegają tej samej iluzji, wierzą mianowicie, że są takie środki, które pozwolą nam dotrzeć do owej „ostatecznej prawdy rzeczy”. Tymczasem natura widzialnej rzeczywistości i jej związek ze słowem wydają się jednak bardziej zagadkowe. W pewnym tekście tak mówi o tym Italo Calvino: „Rzeczywistość świata przedstawia się naszym oczom (...) jak gęsto nałożone na siebie warstwy. Jak karczochoch. Tym, co znaczące dla nas w dziele literackim, jest fakt, że mamy nieustającą możliwość obierania go jak niekończącego się karczochocha, odkrywając w czytaniu coraz to nowe wymiary”.<sup>33</sup> A więc rzeczywistość i tekst jako karczochochy niedające się obrać do ostatniej warstwy. Mało to może wyrafinowana wizja, daleko mniej od metafory uciekającego horyzontu, wskazuje jednak – moim zdaniem trafnie – na prawdziwą pracę, przed jaką stoi poznanie. Tak jak nie ma ostatniej warstwy owego wirtualnego karczochocha, tak nie ma ostatniej warstwy rzeczywistości, jak i ostatniego słowa na jego temat. Co nie oznacza, że sama praca nad oddzieleniem kolejnych warstw pozbawiona jest sensu.

Gdzie jest więc ta prawdziwa Wenecja? Kto naprawdę do niej dotarł? Kto ją naprawdę opisał? Nie dajmy się zwieść, przed tymi pytaniami stoją nie tylko

bohaterowie naszych opowieści. Ich adresatem jesteśmy wszyscy. I autor powyższego, i Ty, czytelniku, który właśnie skończyłeś czytać ten tekst.

#### Przypisy

- 1 R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, w: tegoż, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński, M. P. Markowski, E. Wieleżyńska, wybór M. P. Markowski, Warszawa 2001, s. 47; o czytaniu znaków i wytwarzaniu znaków w dziele Prousta zob. instruktywną interpretację Gilles'a Deleuze'a, *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Gdańsk 2000
- 2 Por. D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty” nr 3/4: 1992, s. 58-65
- 3 Ten uporczywy i przejawiający się w różnorodnych formach fantazmat Wenecji kobiecej omawiam w tekście *Wenecja jest kobietą. Rzecz o wyobraźni*, „Konteksty” nr 3-4: 1995, s. 146-152
- 4 B. Pasternak, *Drogi napowietrzne i inne utwory*, tł. i wstęp S. Polak, Warszawa 1973, s. 466
- 5 B. Uspiński, *Mit – imię – kultura*, w: tegoż, *Historia i semiotyka*, przeł. i przedmowa B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 67
- 6 J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1993, s. 32
- 7 Tamże, s. 34
- 8 Tamże, s. 35
- 9 W. Odojewski, *Sezon w Wenecji*, w: tegoż, *Jedźmy, wracajmy*, Warszawa 2000, s. 5-6
- 10 Tamże, s. 61-62
- 11 Tamże, s. 64
- 12 F. Braudel, *Venise*, w: F. Braudel, G. Duby, *La Méditerranée. Les hommes et l'héritage*, Paris 1986, s. 157
- 13 Ten wątek rozwija w swojej książce np. E. Bieńkowska, *Co mówią kamienie Wenecji?*, Gdańsk 1999, s. 98
- 14 Por. choćby piękny esej Georga Simmla *Venedig*, korzystam z wersji francuskiej zawartej w tomiku *Rome, Florence, Venise*, przeł. Ch. David, Paris 1998, s. 39-50
- 15 Por. szereg artykułów z pracy zbiorowej *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i opr. S. Barć, Lublin 1999
- 16 Odojewski, *dz. cyt.*, s. 87
- 17 H. Mathews, G. Perec, *Roussel i Wenecja. Zarys geografii melancholicznej*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na świecie” nr 3: 2000, s. 212-213
- 18 Tamże, s. 213
- 19 Tamże, s. 213-214
- 20 „Czy coś nam jeszcze zostało?” *Rozmowa z Harrym Mathewsem*, „Literatura na świecie”, nr 3: 2000, s. 239
- 21 O metodzie tworzenia owych literackich bytów możliwych, przypominających zresztą techniki samego Roussela, zabawnie opowiada Mathews: „Na przykład, potrzebny był jakiś malarz, więc mówię: «Jakie damy tu nazwisko, żeby dobrze brzmiało?» A Georges na to: «Jacy byli weneccy malarze?... Tintoretto... Tycjan... Titian». I pamiętam, jak Georges wtedy powiedział, a był to jeden z tych jego bardzo śmiesznych dowcipów... W języku francuskim istnieje przysłowie *les chiens aboient, la caravane passe*, psy szczekają karawana jedzie dalej. A Georges powiedział: „*les peTitians aboient, le Caravage passe. PeTitian*, czyli *pe-tit chien*, mały piesek, więc ja powiedziałem: „To dajmy dużego psa zamiast małego”. I w ten sposób mamy *gros chien*, czyli malarza Groziano.....”. Tamże, s. 240
- 22 Mathews, Perec, *dz. cyt.*, s. 214
- 23 Podkreśla ten fakt Andrzej Sosnowski, pisząc, że Roussel „domaga się, aby w jego pedantycznych utworach wszystko było nierzeczywiste, a więc oniryczne, nadrealne, wysrane z palca, czy po prostu fantastyczne”, A. Sosnowski, *Po kolacji*, postłowie do: *Locus Solus*, tłum. A. Wolicka, Warszawa 1998, s. 312

24 Tamże, 224

25 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 1975, 30-31 (tak w tym, jak i w następnych fragmentach zachowuję kursywę oryginału)

26 Tamże, s. 19

27 Tamże, s. 9

28 Tamże, s. 48

29 Tamże, s. 104

30 Tamże, s. 65

31 Tamże, s. 66

32 Tamże, 67

33 I. Calvino, *The world is artichoke*, cyt. za: [www.javari.com/stone/course/calvino.htm](http://www.javari.com/stone/course/calvino.htm)

Autorką wszystkich fotografii użytych w artykule jest Kinga Łozińska

