

Próba perspektywizmu metodologicznego. Analiza opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Portret wenecki* w duchu genetyzmu i estetyki recepcji

Artykuł ten¹ pomyślany jest jako swego rodzaju gra konwencjami, polegająca na potraktowaniu każdej z wybranych metod, tak, jakby była ona jedyną istniejącą lub kanoniczną. Ma być to wyrazem dystansu wobec stosowanych narzędzi, nie zaś naiwnej wiary w ich obiektywizm czy bezwzględną skuteczność. Celem podjętej tu analizy jest pokazanie jednego tekstu fabularnego w świetle dwóch metod badawczych, tak, by wydobyć z interpretowanego opowiadania, za pomocą różnych technik, mnogość sensów – i nie rozstrzygać ich wartości.

1) *Portret wenecki* w perspektywie genetyzmu

Jeśli potraktować biografię pisarza, jak proponuje Janusz Sławiński, jako dwuaspektowy proces instalowania się autora w kulturze literackiej, czyli rozumieć ją jako sferę pomiędzy materiałem wypełniającym życie twórcy, a zbiorem tekstów składających się na jego dorobek, okaże się, że jest ona punktem scalającym podejście genetyczne oraz niekwestionowany autobiografizm opowiadania Grudzińskiego. Pojęcie biografii pisarskiej pozwala też przywołać, z ducha Taine'owskie założenie o dwukierunkowym wzajemnym działaniu faktów tworzących historię jednostki i jej działalności artystycznej oraz, w przypadku omawiania konkretnego utworu, przez historyczne umiejscowienie go w dziejach pewnej osobowości – snuć przypuszczenia o jego praprzyczynach (a z nich wyprowadzać kształt dzieła).

¹ Stanowi on okrojona i zmodyfikowaną wersję pracy, w której opowiadanie Grudzińskiego poddane zostało przez mnie analizie z punktu widzenia czterech metod: genetyzmu, psychoanalizy, formalizmu rosyjskiego i estetyki recepcji. Szkic z konieczności zakłada znajomość stosowanych metod oraz analizowanego opowiadania.

Napisane w 1993 roku opowiadanie *Portret wenecki*², zgodnie ze spostrzeżeniem Taine'a, jest zarówno objawem, jak i obrazem życia pisarza i społeczeństwa mu współczesnego³. Na początek zajmę się omówieniem utworu Grudzińskiego jako objawu życia (byłby to ukłon w stronę genetyzmu), następnie zaś jako jego obrazu (to z kolei odsyła zarówno do genetyzmu w czystej formie, jak i do autobiografizmu), by przejść do tego, co Lipski nazywa „wulgarnym biografizmem”⁴, czyli przeprowadzenia analogii między dostępnymi faktami z historii życia Herlinga i bohatera-narratora jego opowiadania⁵.

Autorem *Portretu weneckiego* jest siedemdziesięcioletni, pochodzący z rodziny żydowskiej, polski pisarz, mieszkający od czasów drugiej wojny światowej na emigracji, przez większą część życia we Włoszech. Wiadomo, że wcześniej podejmował on pierwsze próby pisarskie⁶, zatem okres z jakiego pochodzi omawiane opowiadanie określić można jako późny w jego dorobku; stąd między innymi wniosek, że jest on już człowiekiem i twórcą dojrzałym, który zdążył wypracować własny warsztat, a nawet swoistą formę literacką – opowiadanie fikcjonalne, głęboko osadzone w żywiole

² *Portret wenecki* napisany w czerwcu 1993 roku, opublikowany po raz pierwszy w „Kulturze” w 1994 r., jako fragment *Dziennika pisanego nocą*, nawiązuje do tego okresu życia Grudzińskiego, w którym oczekując na demobilizację przebywał we Włoszech.

³ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 86.

⁴ J.J. Lipski, *Biografia a interpretacja [w:] Z problemów literatury polskiej XX wieku*, pod red. J. Kwiatkowskiego i Z. Żabickiego, t. 1, s. 183.

⁵ Elementem świadczącym na korzyść autobiograficznego odczytania *Portretu weneckiego*, a będącym także wyrazem przejawiania się życia w twórczości, jest możliwość odnalezienia zbieżności czasowych dotyczących faktycznych zdarzeń i tych zawartych w opowiadaniu. Pierwsza pojawiająca się w nim data to rok 1946, kiedy Grudziński ma lat 27, a wiek Contessy określany jest na około 40 (granice błędu to kilka lat wstecz lub w przód, choć uwiedzenie jej jako studentki i wiek syna – około 20 lat wskazują raczej na tę drugą ewentualność). W 1947 narrator – bohater (dokładnie tak jak autor) wyjeżdża na pięć lat do Londynu, zatem jego trzyletni pobyt w Monachium przypada na lata 1952 – 1955; w roku 1975 odkryte zostaje fałszerstwo hrabiny de Terzan, zapada pięcioletni wyrok, po którego odbyciu przewieziona zostaje ona do zakładu dla nerwowo chorych, gdzie przebywa 8 lat; ostatnich kilka (jakieś 3 do 6, czyli bardzo prawdopodobne jest, że są to lata 1991–1994) spędza w swoim weneckim domku. W czerwcu 1993 roku ujrzało światło dzienne opowiadanie, autor jego ma lat 74, narrator przypuszczalnie także skoro z początkowych partii tekstu wywnioskować można, że czynność pisania jest dosłownie terazniejsza, dzisiejsza (choć owo „wczoraj” może oczywiście mieć wydźwięk uniwersalny); śmierć 87 letniej wówczas Contessy podtrzymuje hipotezę osadzenia czasu narracji w roku faktycznego jego powstania (z marginesem błędu obejmującym rok, dwa w obie strony); jeśli jednak wziąć pod uwagę zapewnienia narratora, a także, w innych tekstach, autora o intencji mówienia prawdy i rzetelności opisu, wypadnie pominąć wahania co do tej daty i uznać za nią właśnie rok 1993.

⁶ Z. Kudelski, *Studia o Herlingu – Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998, s. 145.

autobiograficznym, o wydźwięku uniwersalnym, silnie moralizatorskim. Jako płodny pisarz, zachłanny czytelnik i otwarty na kontakty człowiek, zdążył osiąść ogromną wiedzę dotyczącą wielu dziedzin – zarówno znajomość rozmaitych strategii pisarskich, jak i obycie w szeroko rozumianej kulturze literackiej, co prowadzi do wniosku, że jego samoświadomość pisarska jest wysoka. To z kolei pozwala potraktować kompozycję *Portretu weneckiego* jako wiele mówiący znak – chociażby wyjaśnić jawny autobiografizm opowiadania jako przywiązywanie przez Herlinga wagi do zdarzeń rzeczywistych i traktowanie ich jako materiału godnego literackiego przetworzenia⁷.

Trauma obozu i II wojny światowej odcisnęła wyraźne piętno na twórczości Grudzińskiego – poczynając od *Innego świata* stanowi często i w różnych wariantach powracający w jego pisarstwie motyw. W omawianym opowiadaniu wojna pojawia się przynajmniej na dwóch płaszczyznach – literalnej, jako wydarzenie, w którym partycypowali w mniej lub bardziej czynny sposób bohaterowie, oraz przenośnej, jako metafora wszelkiego zła, którego plastycznym upostaciowaniem jest Alvi, szczytowy wykwit demoralizacji i plugastwa, do których prowadzi burza dziejowa. Próba opisu doświadczenia wojny i jej konsekwencji, doprowadziła Herlinga do wniosków uniwersalnych. Dzięki temu otrzymujemy w opowiadaniu nie tylko do refleksje dotyczące definicji zła, jego postaci i masek, lecz także wyrażone nie wprost przekonanie, że trauma, jaką jest doświadczenie wojny i totalitaryzmu, oprócz psychicznych skrzywień, natrętnie przez lata powracających obrazów (pisane po pięćdziesięciu niemal latach od momentu doznanych cierpień opowiadanie, jest ich ewidentnym refleksem) daje jakąś bolesną nadświadomość, której brak urodzonym po 1945 roku. Nadświadomość owa dawałaby, mającemu ją, prawo do moralizowania, sankcjonowałaby jego poczucie bycia sumieniem ludzkości,

⁷ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 204.

a z takiej pozycji Grudziński występował nie tylko w *Portrecie weneckim*, lecz także w znaczącej części swojego dorobku.

Opowiadanie to jest także wyrazem fascynacji autora sztuką włoską (co potraktować można jako kolejny lejtmotyw twórczości), do której to fascynacji „przyznaje się” bezpośrednio pierwszoosobowy narrator, a która stanowi bodziec do osnucia pomysłu kompozycji utworu wokół postaci Lorenzo Lotto.

W Wenecji, gdzie żył i tworzył Lotto, a Grudziński przebywał tuż po zakończeniu wojny, osadzona została akcja omawianego utworu. Poświęcone miastu partie tekstu mające charakter eseistyczny, potraktować można jako hołd, złożony miejscu, w którym pisarz spędził pierwsze radosne chwile po zakończeniu działań wojennych. Ów entuzjazm, dawno niezaznane odprężenie i poczucie lekkości najwyraźniej przywiązały steranego niepewnością jutra i cierpieniem człowieka do tego skrawka ziemi, na którym dane mu było ich doznać.

Odczytanie *Portretu weneckiego* jako ukłonu w stronę „włoskiej perły północy” jest więc uprawnione (nie tylko ze względu na tytuł), gdyż ma sankcję biograficzną – trudno odmówić temu miastu roli w życiorysie pisarza, zarówno z uwagi na sytuację, w której się tam znalazł, jak i zetknięcie się twórcy ze sztuką włoską, która w dużym stopniu ukształtowała jego poglądy estetyczne.

Zawarty w tym opowiadaniu popis erudycyjny, polegający na żonglerce intertekstami i aluzjami literackimi, zdradza zaplecze lekturowe Grudzińskiego (albo też pozwala z mniejszym czy większym prawdopodobieństwem się go domyślać); zdradza zatem kolejną determinantę, która ukształtowała jego osobowość i pisarstwo.

Jako objaw życia autora funkcjonują na kartach jego tekstu osoby realnie istniejące, wplecione w tok wydarzeń fabularnych – są to faworyzowani przezeń pisarze, malarze, intelektualni mentorzy – Henry James, Stendhal, Gogol, Gioacchino Belli, Lorenzo Lotto (oraz autor monografii o nim – Berenson),

Alvise Vivarini, Bellini (Gentile lub Giovanni) Holbein, Rembrandt, van Gogh, Tycjan, Giorgione, Michał Anioł, Rafael, Durer, Corregio, Vermeer (choć wielu innych ulubieńców się tu nie pojawia) – jak też osoby bliskie mu w życiu prywatnym (obie jego żony, dziecko oraz przyjaciele – Rena i Konstanty Jeleńscy, będący prototypami postaci Contessy i jej syna⁸). Te dwa typy istnienia ludzi faktycznie żyjących, a znajdujących miejsce w *Portrecie weneckim* różni status – w pierwszym przypadku mamy do czynienia z przywołaniem nazwisk postaci historycznych i utkaniu z nich uprawdopodobniającej, erudycyjnej otoczki dla fikcji opowiadania, w drugim zaś – z wprowadzeniem osób realnych, których istnienie także można udowodnić, i nadaniem im statusu fikcyjnego, poprzez uczynienie ich, mniej lub bardziej czynnymi, bohaterami snutej opowieści. Ważny jest też drugi aspekt tego zabiegu – realność postaci, która ma moc sankcjonującą prawdomówność opowiadacza. Spośród osób pochodzących z „pierwszej” grupy, jedynie Lotto można nazwać szczególnego rodzaju bohaterem⁹.

Starając się odtworzyć obraz życia, zawarty w *Portrecie...* można powiedzieć, że autobiograficzne opowiadanie Herlinga¹⁰ jest, przy zachowaniu linii odczytań wprost metody genetycznej, fotografią odcinka jego życia o sporej rozpiętości czasowej; jednak, jak każda fotografia, ma charakter wybiórczy.

Portret wenecki, w sposób dość szczegółowy obrazuje sytuację w powojennych Włoszech, zarysowuje losy przebywających tam Polaków, przygody włoskie (a przede wszystkim weneckie) Grudzińskiego oraz dalsze koleje jego życia. Wszystko to wplecione jest w fikcyjną, acz prawdopodobną historię Contessy i jej syna, osnutą wokół autentycznej postaci malarza-portrecisty, Lorenzo Lotto. Wydawałoby się, że poprzez dużą rozpiętość

⁸ Ibidem.

⁹ Pośrednio, w podobnym – uprawdopodobniającym – charakterze, funkcjonują ci wszyscy artyści, do których odsyła tytuł opowiadania (równie ważny jest wątek wenecki i portretowy), metaforyka (powolne odsłanianie tajemnicy), konstrukcja (szkatułkowa), pierwszy kontekst (*Dziennik pisany nocą*), fascynacja malarstwem portretowym, tematyka: wojenna, polityczna, miłosna.

¹⁰ Do kwestii autobiografizmu i jego uzasadnienia w tym utworze jeszcze powrócę.

czasową fabuły – około 47 lat (a wraz z przedakcją – 67, może 70) opowiadanie przedstawia szeroką panoramę społeczną i zapewnia wgląd w psychikę pisarza od czasów jego młodości po wiek dojrzały, żeby nie powiedzieć – starczy. Jednak na podstawie tematyzowanych wydarzeń wnioski, co do tego, wysnuwać możemy raczej skąpe. Herling daleki jest od ekshibicjonizmu (więcej o autorze mówią partie autotematyczne, w których odsłonięte zostają kulisy pisarstwa, sprecyzowane zamiary i zatwierdzona strategia), a opisywane przezeń fakty kreślą oszczędny wizerunek jemu współczesnych. *Portret wenecki* jako obraz życia zawiera w sobie omówione wyżej jego objawy, tyle że autor zyskuje w nim dodatkowe role – bohatera i narratora tego konkretnego opowiadania.

Już z pierwszego zdania *Portretu weneckiego*¹¹ dowiadujemy się, że narrator jest mężczyzną, stosuje narrację autodiegetyczną¹² (co potwierdzają dalsze partie tekstu) oraz czytuje „Corriere” (zna zatem język włoski). Wprowadza czytelnika wprost w swoją teraźniejszość (skoro nekrolog przeczytał „wczoraj”, obecne słowa pisze „dziś”), która jest jedynie pretekstem, impulsem do rozpoczęcia opowieści o przeszłości. Przytoczony fragment z gazety służy zarazem uwiarygodnieniu mowy narratora – skoro informacja pojawia się w prasie, która z definicji daleka jest od fikcji, to „jest” prawdą; stanowi też początek utkanej w tym opowiadaniu intertekstualnej sieci. Zanim jednak przystąpi do snucia opowieści o minionych zdarzeniach, objaśnia mechanizm pojawiania się wspomnień na własnym przykładzie – w momencie rozpoczęcia retrospekcji prezentuje siebie jako osobę, która z pamięciowego chaosu wywołanego przeczytanym nekrologiem ułożyła już zdarzenia w spójną całość i jest gotowa do rozpoczęcia opowiadania (co także wzmacnia jego pozycję jako opowiadacza). Narracja pierwszoosobowa uprawnia do skierowania uwagi na osobę autora, któremu przypisać można wskazane cechy i właściwości narratora tekstu, włącznie z występującym w tym przypadku

¹¹ W pracy korzystam z wydania: G. Herling-Grudziński, *Portret wenecki* [w:] Idem, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 1998, s. 90.

¹² P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975 nr 5, s. 32.

sposobem kreacji bohatera oraz koniecznością znalezienia zapłonu do pisania, jakiejś sytuacji czy faktu, na którym mógłby się oprzeć¹³. Właściwa Grudzińskiemu strategia pisarska ujawnia się także w stosowaniu zabiegów wzmacniających autentyzm¹⁴.

Początek retrospekcji sytuuje narrator na przełomie kwietnia i maja 1946 roku, w momencie gdy w „ważnych dla siebie i swoich przełożonych w rzymskim urzędzie wojskowym sprawach” (s.90) udał się w podróż do Wenecji, z zamiarem zatrzymania się na krótko, także w sprawach służbowych, we Florencji. Już to zdanie pozwala wnioskować, że wydarzenie, które w jakiś sposób zaciąży nad mającą być opowiedzianą historią, to II wojna światowa. Odwołuje się ono do wiedzy pozaliterackiej czytelnika i niesie informację o ówczesnej sytuacji w powojennych Włoszech. Przede wszystkim jednak narrator ujawnia się tu jako bohater, który opowiadane zdarzenia zna z autopsji, co podnosi wiarygodność jego relacji. Jest on wojskowym, prawdopodobnie nie najwyższym rangą, skoro podlega „przełożonym”, wykonującym przypuszczalnie ostatnie czynności demobilizacyjne po zakończeniu wojny. Wyraźnie identyfikuje się z grupą mundurowych („my umundurowani”), którzy nie ufając pociągom i autobusom, kursującym wreszcie swobodnie, woleli transporty organizowane przez armię. Określenie ich charakteru oraz autostopowa podróż do Orvieto to kolejne rysy pozwalające zrekonstruować obraz tamtych czasów. Tym bardziej, że dane te są weryfikowalne, a co więcej zgodne zarówno z doświadczeniami osobistymi Herlinga, jak i faktami historycznymi. Cała podróż, postój w Orvieto, spanie na ławce, autostop to, jak wyznaje sam Grudziński, prawda¹⁵.

Narrator podkreśla dystans czasowy dzielący opisywane zdarzenia od momentu opowiadania o nich, żałując, że jego ułomna pamięć nie potrafi odtworzyć wszystkich wrażeń, jakich doznawał, znajdując się po raz pierwszy

¹³ Z. Kudelski, op. cit., s. 87.

¹⁴ Ibidem, s. 88.

¹⁵ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 199.

pod działaniem uroku włoskiej sztuki. Gest ten budzi czytelnicze zaufanie wynikające z docenienia aktu przyznania się do własnej słabości, pokazuje bohatera jako zwykłego człowieka, który po wojennym koszmarze w obcowaniu ze sztuką odnajduje oczyszczenie. Bohater ujawnia znajomość topografii miast, które opisuje, co daje nie tylko ich obraz (choćby fragmentaryczny) lecz także zdradza determinantę kształtującą autora. Autor zaś ma wyraźną słabość do opisywania znanych mu miast (czyni to wielokrotnie w *Dzienniku*, często też opowiadania Grudzińskiego wyrastają z fascynacji jakąś miejscowością); jest też admiratorem włoskiego malarstwa i architektury.

Lorenzo Lotto to, jak wprost ujawnił narrator, trop w *Portrecie weneckim* ważny; przy czym mówiący, chcąc utrzymać budowaną skrzętnie wiarygodność, zwraca się bezpośrednio do czytelnika, odsłaniając swoją rolę jako autora, który nie jest kreatorem, twórcą fikcji czy wręcz Demiurgiem (skoro panuje nad nim prowadząca go Ręka – s. 93), a raczej komentatorem, sumiennym, troszczącym się o prawdę i czułym na czytelniczy odbiór. Jaskrawy autobiografizm tego wyznania mieści się w pałecie ulubionych przez Herlinga chwytów uprawdopodobniających¹⁶, a zarazem przewrotnie wskazuje na przynależność gatunkową tekstu, która świadczy o jego fikcjonalności. Przytoczona w skrócie nota biograficzna o weneckim portreciście to świadectwo znajomości (a zatem i wpływu) nie tylko tego ostatniego, lecz także monografii Berensona zatytułowanej *Lorenzo Lotto*, z której narrator przytacza jedno zdanie. Określany jako wieczny pechowiec, włóczęga, borykający się z ustawicznymi problemami finansowymi, doceniony w XIX i XX wieku, malarz włoski pociągać mógł Herlinga nie tylko pod względem estetycznym, lecz także przez (być może) dostrzeżenie analogii w cechującej ich obu sytuacji wykorzenienia i nieobecności na artystycznej arenie. Wszystkie dane dotyczące zaplecza lekturowego narratora-bohatera, jego intelektu, umiejętności itd. to właściwości

¹⁶ Z. Kudelski, op. cit., s. 88.

przynależne Grudzińskiemu, który w część swoich doświadczeń go wyposażył; bezcelowe zatem wydaje się każdorazowe wskazywanie analogii.

Contessa, określona przez dysponującego weneckimi kwaterami Anglika słowami „She is a bitch and a witch” (s. 95), wprowadzona zostaje na karty opowiadania w otocze tajemniczości; jej żywiołowa natura łagodnieje na wieść o polskim pochodzeniu jej przyszłego lokatora, co może być wyrazem przysłowiowej wręcz przyjaźni polsko-włoskiej. „Rewoltujące” (s. 96), jak wyraził się narrator, zapuszczenie i zniszczenie domku na Calle San Barnaba nie wynikało, co ciekawe, ze zniszczeń wojennych, a z kompletnego braku zainteresowania właścicielki jego stanem, która najwyraźniej czym innym była zafrapowana. Uczynienie hrabiny de Terzan kopistką i malarką może mieć dla omawianego opowiadania uzasadnienie nie tylko konstrukcyjne, ale i biograficzne – malarką była pierwsza żona Grudzińskiego, Krystyna¹⁷; poza tym, zarówno do pozostawionej w Rzymie żony, jak i Wenecjanki pałał narrator namiętnością.

Już w czasie początkowych oględzin nowego miejsca zamieszkania opowiadający zaczyna węszyć tajemnicę, odgadywać, co się działo w tym domu przed jego przybyciem (charakterystyczny motyw twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), próbuje określić jego atmosferę, przywodzącą mu na myśl podobną, panującą w pałacu bohaterek z noweli Henry’ego Jamesa. Jest to trop istotny dla interpretacji *Portretu weneckiego*, ponieważ ukazuje ogromną moc *Autografów Jeffreya Asperna* jako lekturowej determinanty określającej jego kształt. Nie trzeba wielkiej przenikliwości, aby dostrzec uderzające podobieństwa, zarówno konstrukcyjne, jak i tematyczne, obu utworów¹⁸.

¹⁷ Ibidem, s. 111.

¹⁸ W *Rozmowach w Dragonei*, pisarz wyznaje, iż zapłonem do napisania omawianego tekstu był utwór Henry’ego James’a, a konkretnie jego znane pod polskim tytułem *Autografy Jeffreya Asperna*, wspomniane dwukrotnie (s. 96 i 127) w omawianym opowiadaniu, w sposób uprawniający do poprowadzenia między nimi analogii. Ilość i jakość owych analogii jest zdumiewająca – od narracji pierwszoosobowej, prowadzonej z punktu widzenia bohatera będącego jednocześnie uczestnikiem zdarzeń, opowiadanych po latach, z dużego dystansu czasowego, przez osnucie fabuły wokół postaci nieżyjącego już wybitnego w swoim fachu artysty, stanowiącego przedmiot adoracji opowiadacza, centralnej postaci kobiety o władniętej chorobliwą namiętnością (a związanej, choć w różny sposób, z owym sztukmistrzem), osadzenie akcji w Wenecji (a tym samym odesłanie

Wygnyany głodem z nowej siedziby, narrator trafia do pobliskiego baru, gdzie zaznajomiwszy się z jego właścicielem, poznaje historię Contessy, a przy okazji pokazuje odwieczną wszechwiedzę sąsiadów i przysłowiową gadatliwość barmanów¹⁹. Biografia kobiety, tyleż tajemnicza, co dla niej samej wstydliva, dzieli się na dwie wyraźne części: przed zaznaniem miłości do mężczyzny (do tego momentu jest po prostu córką woźnej) i po doświadczeniu jej (co diametralnie zmienia jej życie, by nie powiedzieć, daje nową osobowość; została porzucona, na korzystnych materialnie warunkach, gdy okazało się, że jest ciężarna). Niezwykła rola syna Contessy w jej życiu dopełnia otoczkę tajemniczości, w jakiej na kartach opowiadania pojawia się hrabina, staje się też kolejnym bodźcem dla „detektywistycznie usposobionego” narratora do podjęcia tropu, a co za tym idzie, motorem akcji opowiadania.

Fakt, że bohater po szybkim załatwieniu spraw służbowych nie wrócił do Rzymu, świadczy o pewnym rozluźnieniu towarzyszącym zarówno sytuacji powojennej, jak i człowiekowi, który wykonał swoje obowiązki i może oddać się przyjemnościom²⁰.

Wałęsanie się wśród kanałów i ciasnych uliczek miasta zaprowadziło bohatera do Akademii, gdzie zgodnie z oczekiwaniami spotkał Contessę zajętą kopiowaniem portretu Lotto, którego przedmiot w obliczu fragmentu wcześniejszego, poświęconego czterem fotografiom Alviego, wydaje się nie bez znaczenia. W rozmowie ze swoją „gospodynią” narrator ujawnił się jako osoba

do podobnych intertekstów), pragnienie mówienia prawdy, po szczegóły takie jak: zniszczony dom na uboczu, rola lokatora, w którą wchodzi narrator, po spojrzenie na portret w końcowej scenie opowieści, czy określenia czołowej postaci kobiecej wiedźmą. Zob. H. James, *Autografy Jeffreya Asperma*, Warszawa 1979.

¹⁹ Jest to też jeden z niewielu momentów, kiedy narrator oddaje głos innej niż on sam postaci i rezygnuje z narracji pierwszoosobowej.

²⁰Metamorfoza w turystę nie wyzwoliła go bynajmniej od brzemienia wojny, przeciwnie sytuacja ta stała się asumptem do określenia charakteru miast włoskich wyłaniających się z wojennej zawieruchy, miast, które podlegają wyraźnej personifikacji, co szczególnie w przypadku Wenecji okaże się bardzo misternym chwytem, gdyż passus jej poświęcony wieńczy analogia poprowadzona między nią a kobietą. Wyznanie narratora o tym dwuplanowym równoległym wtajemniczeniu miłosnym (zwiększającym wiarygodność opowiadacza słowami: „prawdą, której nie wolno mi zamilczeć, było...”, s. 101) okraszone zostało obrazem Wenecji nieuchwytniej, mglistej, z pogranicza jawy i snu, niezwykle pociągającej (w ten sam sposób, na przestrzeni całego opowiadania wprowadzana jest postać hrabiny de Terzan, która ponadto nazwana zostaje wprost „uosobioną Wenecją”), co doskonale wpisuje się jednocześnie w dwie konwencje: porównań „perły północy” do kochanki, a zarazem do ulubionej przez Grudzińskiego strategii pisania o pograniczu, sferze przejściowej, onirycznej. Zob. Ibidem, s. 149.

obeznana w malarstwie, co z punktu widzenia biografii Herlinga wytłumaczyć można jego faktycznymi zainteresowaniami. Od tego też momentu datuje się w opowiadaniu romans Giuditty de Terzan i bohatera-narratora oraz, tym samym, jego mentalna zdrada w stosunku do pozostawionej w Rzymie żony, co należy do repertuaru autentycznych przeżyć pisarza²¹. O sile tego uczucia świadczyć może euforyczny stan wieczornego gościa hrabiny, który zatracił się w swojej terażniejszości tak bardzo, że niewiele pozostało, wydawałoby się, z jego skrętnie budowanego wizerunku człowieka solidnego, budzącego zaufanie; jednak jego szczere wobec czytelnika wyznanie wizerunek ten podtrzymuje (w historię owego romansu wpleciony zostaje obraz codzienności Contessy, zbiegającej codziennie do skrzynki pocztowej w oczekiwaniu na wieści od syna; fakt ten ma swój realny odpowiednik w zachowaniu Reny Jeleńskiej). Tym bardziej, że eseistyczny fragment poświęcony istocie miłości, oparty na *De l'amour* Stendhala²², przyrównuje ją do choroby, wręcz czarów (s. 105), zatem zwalnia w pewnym sensie, podlegającego jej, z pełnej odpowiedzialności; pojawia się tu także pośredni sygnał, na podstawie którego wnioskować można, iż narrator prawdziwym uczuciem darzy swoją żonę, a namiętność do Contessy jest jedynie tego doczucia odgałęzieniem.

O odnalezionym w czasie chwilowej nieobecności Contessy dwójportrecie przedstawiającym Alviego sam Grudziński mówi w *Rozmowach w Dragoniei*²³, że jest prawdziwy, tzn. wzorowany na rzeczywistym *Trójportrecie* weneckiego malarza, ale na potrzeby opowiadania odpowiednio zmodyfikowany tak, aby stanowił analogię do ukazanych dwóch twarzy – anielskiej, emanującej dobrocią chłopca i okrutnej, złej twarzy mężczyzny powracającego z wojny.

²¹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 199.

²² Budując definicję miłości na podstawie Stendhala (którego biografia i droga twórcza dla interpretacji *Portretu weneckiego* może okazać się istotna), piszący zdradza nie tylko swoją adorację wobec niego, ale i znajomość francuskiego. Towarzyszące właściwej fabule partie poświęcone malarstwu w ogóle, a portretom Lotto w szczególności, potwierdzają deklarowaną wcześniej przez narratora doskonałą orientację w tej materii.

²³ Ibidem, s. 204.

Powrót do Rzymu po weneckiej przygodzie to wydarzenie wspólne narratorowi i autorowi omawianego tekstu, podobnie jak przygotowania do wyjazdu do Anglii, wraz z resztą wojsk polskich²⁴, a także wyjazd z żoną na Capri. Pojawiają się autentyczne drobiazgi – jak gazeta Drugiego Korpusu²⁵ (s. 110), czy szlifowanie języka włoskiego – które tym bardziej utwierdzają w przekonaniu o uprawnionym prowadzeniu paraleli między Grudzińskim a bohaterem jego opowiadania. Przy okazji przytoczenia historii poświęconej powojennym losom i morderstwu syna Contessy, narrator ze swojej wyobraźni czyni sankcję prawdziwości – hipoteza autora reportażu (zawierającego tę historię) zyskuje na prawdopodobieństwie, nie tylko ze względu na potencjalną obecność świadków opowiedzianej sceny, ale przede wszystkim, co podkreślone jest kursywą, dzięki zgodności właśnie z wyobraźnią opowiadającego.

Skrupulatne zbieranie informacji o grupach faszystowskich, do których należał intrygujący narratora młody hrabia, to wyraz uczciwości piszącego i dążności do wydawania wyważonych, popartych faktami sądów, dalekich od pochopności oraz konsekwentne zachowanie strategii podtrzymującej i konsolidującej zarazem postawę rzetelnego mówienia prawdy. Wprowadzenie wątku faszyzmu to świadomy i celowy zabieg pisarza, uzasadniony zarówno konstrukcyjnie, jak i biograficznie²⁶. Stanowi pretekst do wypowiedzi o wojnie (i dalej, o totalitaryzmie), mającej charakter wręcz aforystyczny – „Człowiek przyzwyczaja się do wszystkiego” (s. 112). Jej wydźwięk zgodny jest z postawą Grudzińskiego w tej kwestii, chociażby znana ona była tylko z towarzyszącej mu legendy, a w tym wypadku, legenda jest z prawdą zgodna²⁷. Rzymskie spaceru bohatera pośród świętujących tłumów samotne lub u boku żony, podczas których nie opuszczała go myśl o Złu, to przeniesienie autentycznych

²⁴ Ibidem, s. 198.

²⁵ Ibidem, s. 199.

²⁶ Ibidem, s. 201.

²⁷ Ibidem.

czynności (włącznie z rozmyślaniami i rozmowami poświęconymi okrucieństwu wojny) zaczerpniętych z codziennego życia pisarza²⁸.

Demobilizacja wojsk polskich w Anglii i późniejsze rozproszenie żołnierzy tych wojsk po świecie to obraz ówczesnych wydarzeń historycznych. Wyjazd narratora-bohatera i jego żony²⁹ do Londynu, a następnie do Italii ma źródło w biografii Herlinga³⁰. Widoczne, w porównaniu do początkowych partii tekstu poświęconych chronologicznie (historycznie i fabularnie) wcześniejszym wydarzeniom, zmiany w sytuacji powojennych Włoch stanowią wyraźny sygnał powracania do normalności. Biograficzne korzenie ma pięcioletni, trudny i mroczny pobyt bohatera i jego żony w Londynie, po jej śmierci trzyletnie mieszkanie w Monachium, powtórny ożenek oraz osiedlenie się we Włoszech, w Neapolu³¹. Autentyczna jest także wystawa Lorenzo Lotto w weneckim Pałacu Dożów, ale nie jej data, którą pisarz zmienił celowo z roku 1953 na 1956, by, jak twierdzi, „nie identyfikować się dokładnie z opowieścią”³² (biorąc pod uwagę polityczną linię odczytań Herlinga, można by to także interpretować jako aluzję do wypadków polskich)³³.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Opowiadanie żonie historii pierwszego pobytu w Wenecji (z zamilczeniem – ze zrozumiałych względów - wątku miłosnego, który właściwie wystąpił jedynie w zarysie) wydaje się kolejnym spośród wielu zabiegów, misternie i skrupulatnie wkomponowywanych w tok opowiadania, mających służyć uwiarygodnieniu relacji narratora i ugruntowaniu jego uczciwości. Podobnie, rozbrajające odsłonięcie warsztatu pisarskiego, zdradzenie gustów i jawne pisanie o jawnym autobiografizmie *Portretu* (s. 115) nie pozostawia żadnych wątpliwości, co do możliwości utożsamienia narratora-bohatera opowiadania i jego autora oraz szczerych i czystych zamiarów pisarza (fabuła uzyskuje w tym miejscu cechy autobiografii, zatwierdzone przez najwyższą instancję – tę, która powołała ją do życia). Doceniony i wywyższony do roli partnera zostaje tu czytelnik, którego próżność, mile połączona, nie może takiego traktowania pozostawić bez odpowiedzi – powinien otworzyć pisarzowi – narratorowi-bohaterowi pełen kredyt zaufania, pomny także wcześniejszych gestów Grudzińskiego w jego stronę (choć na naiwnego odbiorcę zastawiona została pułapka, o czym świadczy użycie tytułu tekstu, a także nazwanie go opowiadaniem, kilka stron wstecz).

³⁰ Z. Kudelski, op. cit., s. 187 i 323. Potwierdzenia podróży do Wenecji jesienią 1947 roku nie udało mi się odnaleźć, choć faktyczne jej wystąpienie nie jest wykluczone, a z drugiej strony niekonieczne jeśli chodzi o możliwość opisania atmosfery miasta w tym czasie (tego mógł się pisarz dowiedzieć choćby z prasy).

³¹ Ibidem, s. 287–323.

³² G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 198.

³³ Opowieść o wystawie poprzetykana jest fragmentami informacji zaczerpniętymi z prasy, które prawdopodobnie służyć mają uwiarygodnieniu tej relacji, wykazać ogromne zainteresowanie wydarzeniem i osobiste zaangażowanie bohatera, którego przeszłość rezonuje po raz kolejny, reakcją naturalną jest więc jego podniecenie. Legenda Grudzińskiego, nazywająca go *Księciem Niezłomnym*, „uosobieniem emigracji walczącej”, podkreślająca w jego postawie elementy Conradowskie (Zob. Z. Kudelski, op. cit., s. 141), a bazująca zarówno na jego tekstach, jak i stereotypowej w pewnym momencie linii odczytań, nadała mu etykietkę pisarza politycznego, którego każde słowo, mówione czy pisane interpretowane było przez pryzmat emigracji, polskości i orientacji światopoglądowej. Nie skruszył jej nawet zwrot w recepcji autora nieśmiertelnego *Innego*

Przyjazd do Wenecji pobudza pamięć narratora, nie do odkurzenia historii z Contessą, jak można by się spodziewać, zwłaszcza biorąc pod uwagę cel wycieczki, lecz do przywołania wspomnienia jego pierwszej żony (s. 119); tęsknotę tchnącą z tego fragmentu, a złożoną na barki postaci fikcyjnej, nietrudno odczytać jako prawdziwą tęsknotę Grudzińskiego, oszczędnego w wyrażaniu uczuć, nieskorego do obnażania się przed czytelnikami. Kolejne ujawnienie się w roli pisarza: „Zależy mi na uniknięciu tanich efektów dramatycznych (...)” (s. 121) wzmacnia wrażenie prawdziwości i szczerości opowieści a związane jest z powierzeniem odbiorcy tajemnicy falsyfikacji, jakiej dopuściła się Contessa. Wątek ten jest niezwykle istotny nie tylko ze względów fabularnych (jedna z wielu oznak chorobliwej miłości hrabiny do Alviego), ale także ze względu na intertekstualną lawinę, jaką uruchamia – zarówno jeśli chodzi o motyw fałszerstwa (w dalszych partiach tekstu świetna kopistka przyrównywana jest do van Meegerena), jak i unieśmiertelniającej roli sztuki. Zastanawiające jest milczenie znającego prawdę, a tak dotychczas dbałego o prawdomówność, narratora.

Przebieg wizyty u pani Olindo zinterpretować można, paradoksalnie, jako kolejny atut narratora w budowaniu wizerunku człowieka prawdomównego, kierującego się dobrymi intencjami, mimo że przyznaje się do popełnionego wobec staruszki „kłamstewka”. Ale właśnie to, że się przyznaje i tłumaczy (a nawet „rozgrzesza”) świadczy na jego korzyść, tym bardziej, że owo „kłamstewko” uświęca cel – poznanie zakończenia historii, która wywarła opowiadającym taki wpływ. Nie bez znaczenia jest fakt przebywania Contessy

świata, który raz na zawsze scharakteryzował debiutanta (Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, s. 737), po ukazaniu się pod koniec lat dziewięćdziesiątych, kilku tomów opowiadań, świadczących o tym, że ich twórca jest także zdolny do pisania intrygujących, skłaniających do dialogu i refleksji tekstów, zbliżonych często w wymowie do przypowieści i dalekich od mielizn politycznych. Trudno jednak obalić stereotyp, zwłaszcza jeśli podtrzymuje go najbardziej zainteresowany, który nawet *Portret wenecki* proponuje odczytywać jako tekst polityczny. (Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 201). Moim zdaniem elementy proweniencji politycznej (wojna światowa, totalitaryzm w Polsce i faszyzm we Włoszech), występujące w tym opowiadaniu pozostają na takim poziomie ogólności, że nie wymagają komentarza, ani szczególnej na nich koncentracji. Istotne są ich konsekwencje, a to nie przekreśla niepolitycznej interpretacji utworu. Grudziński, co więcej, uważa *Portret...* za aluzję do sytuacji w Bośni w 1993, a na trop ten ma naprowadzić czytelnika data umieszczona na końcu tekstu. (Zob. Ibidem, s. 200)

w zakładzie dla nerwowo chorych w dolinie Aosty, która stanowi miejsce akcji *Wieży*. Odwoływanie się do własnego pisarstwa to częsty, osobliwie, bo egocentrycznie ukierunkowany, intertekstualny chwyt stosowany przez Grudzińskiego³⁴. Inną niż wynikająca z własnej twórczości determinantą jest wenecka opowieść Henry'ego Jamesa *The Aspern Papers*, którą w zakończeniu własnego opowiadania przywołuje Herling i jawnie czyni jego prototypem.

Opis i interpretacja zawartego w *Portrecie weneckim* obrazu fragmentu rzeczywistości, dokonane poprzez prześledzenie analogii biografii pisarza i wykreowanej przezeń postaci, zyskuje dodatkowe znaczenie, jeśli weźmie się pod uwagę pierwszy kontekst utworu, jakim jest *Dziennik pisany nocą*³⁵.

³⁴ Z. Kudelski, op. cit., s. 140.

³⁵ Rozpatrzenie tej kwestii wydaje się dobrym punktem do uwzględnienia teoretycznych rozważań na temat autobiografizmu, zanim jednak do tego przejdę, chciałabym, ograniczona rozmiarem tego artykułu, choć marginalnie omówić lekturowe determinanty, które go ukształtowały. Trop związany z opowiadaniem Henry'ego Jamesa omówiony został w przypisie 16. Równie frapujące jest odwołanie się do Stendhala (s. 105), który karierę swoją otworzył skandalem, publikując *Historię malarstwa we Włoszech*, stanowiącą w ¾ plagiat. Nie dość, że drogę do sławy otworzyła mu gigantyczna falsyfikacja, to jeszcze interpretowano ją jako osobliwą metodę twórczą, która nawet powstanie trzech wielkich powieści uzależniła od przypadkowo napotkanych sytuacji lub cudzych pomysłów, a w przypadku *Kronik włoskich*, gotowych tekstów. Zob. Stendhal, *O miłości* [w:] Idem, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1985 t. 1. Jest to aż nadto wyraźny przykład nie tylko determinizmu, ale i swoiście pojętej intertekstualności, a przede wszystkim ścisłego związku z Grudzińskim i jego opowiadaniem. Pisarz niejednokrotnie przyznawał, że nie ma zdolności tworzenia fikcji, niezaczeptionej jakoś w rzeczywistości, że potrzeba mu zewnętrznego bodźca pobudzającego pióro, bodźca, który uruchomiłby jego wyobraźnię. W *Portrecie weneckim* wręcz roi się od cudzych słów (quasi – cytatów, które mogłyby zostać opatrzone przypisem, prawdziwych lub fikcyjnych fragmentów gazet; rodzi się w tym miejscu także problem współautorstwa), aluzji literackich (odwołania nie tylko najbardziej ewidentne, np. do Wenecji, o której pisali Nabokov, Hofmansthal, Tomasz Mann, Simone Weil, Josif Brodski i inni, ale do motywu miasta, jakże ważnego choćby u Herberta czy Kawafisa), a sam pomysł osnucia fabuły wokół postaci wybitnego artysty (oraz wspomniane powyżej podobieństwa) zaczerpnięty jest z istniejącego już wcześniej tekstu Henry'ego Jamesa. Skłania to do nazwania Herlinga genialnym kompilatorem, którego metoda twórcza zbliżona jest do metody francuskiego falsyfikatora. Trudno osądzić, czy autor *Portretu weneckiego* świadomie wykreował swoją drogę pisarską na bliźniaczo podobną do Stendhalowskiej, a w tekście zawarł klucz do odkrycia tej prawdy, czy też jej charakter wynika z jego upodobań i zdolności, a wzmiankowana zbieżność jest bardziej przypadkowa. Nie bez znaczenia pozostaje przywołanie w opowiadaniu nazwisk Gioacchino Belli i „zakochanego w nim”, próbującego go przekładać Gogola; pierwszy – „szyderca z nadmiaru miłości”, miałby pewnie dużo do powiedzenia na temat stosunku Contessy do syna (może więc być tropem świadczącym, iż poważny autor *Innego świata* nie do końca serio traktuje podobne związki), drugi, pozostający do pierwszego w stosunku ucznia do mistrza, stanowić może odbicie miejsca Grudzińskiego, w układzie Henry James – on sam, tak jak twórca *Wieży* je spostrzegał. Mniej oczywiste determinanty, o których istnieniu wiedzieć powinien wytrawny znawca twórczości G.H.-G., a mniej wytrawny dowiedzieć się może z *Rozmów w Dragoniei* to autoaluzje, do *Srebrnej szkatułki* (przypowieści o dwuznaczności sztuki – tak też został sklasyfikowany przez swoją najwyższą instancję omawiany tekst), *Hamleta pimonckiego* (którego ważnym wątkiem jest nienaturalna miłość matki i syna, a który wprost odsyła do Szekspirowskiego dramatu) oraz *Innego świata* (w którego zakończeniu gaśnie sympatia bohatera do młodego komunisty; podobnie usycha miłość młodego Polaka do Contessy). Zob. *Dawni mistrzowie. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim (rozmawiał Zdzisław Kudelski)* [w:] Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991, s. 145. Omówione wpływy lekturowe dają też niejaką orientację co do zainteresowań i fascynacji literackich tzw. emigracji walczącej, nie tylko zaś jednego z jej czołowych przedstawicieli, który w swoich gustach zapewne nie był odosobniony.

Autobiografizm opowiadania, niezależnie od kontekstu, nie podlega dyskusji, jednak jego uwzględnienie w przypadku całości tomu obejmującego lata 1993–1996, znacznie komplikuje sprawę. Dziennik Grudzińskiego należy do odmiany dzienników intelektualnych pisanych z myślą o publikacji, stanowiących niemal odrębny gatunek piśmiennictwa autobiograficznego, który cechuje przenikanie się elementów i otwartość, dzięki czemu w ramach zapisów dziennikowych (lub obok nich) mogą występować wspomnienia i dialogi, eseje i szkice, recenzje, felietony, wreszcie opowiadania lub ich zarysy³⁶.

³⁶ Z. Kudelski, *Studia o Herlingu...* op. cit., s. 138. Już tom II *Dziennika pisanego nocą* zawierał zapisy mogące stanowić odrębne opowiadania, jak relacja z wyprawy do Pragi (3.VI.1976), czy fragment o szaleństwie Nietzschego (10.XI.1978) – pisarz przedrukował je później w krajowych wydaniach opowiadań. Od tomu III (z lat: 1980–1983) Herling zaczął umieszczać w *Dzienniku* wszystkie swoje utwory nowelistyczne jako odrębne całości (w tomie III zostały dodane w formie aneksu także trzy eseje pisarza z lat sześćdziesiątych). Z tego też względu charakter jego można określić jako niejednorodny – przemieszane są w nim elementy, którym brak tzw. „sensu globalnego wypowiedzi” (właściwego powieści), choć dominuje nad nimi wyraźnie skryształizowana osobowość piszącego (mają więc swoistą hierarchię) oraz takie, które ów sens, w znaczeniu nadanym mu przez Głowińskiego, posiadają, a są nimi fikcjonalne teksty, w których wykreowany jest pewien zamknięty świat, będący jego warunkiem. Tym dwu rodzajom „materiału” odpowiadają dwa odrębne przyseregowania ontologiczne: prawdy i nieprawdy, a tym samym określenia gatunkowe: dziennika (z definicji bliskiego rzeczywistości) i opowiadania oraz dwa (przynajmniej) pakty, które zawiera z czytelnikami autor: autobiograficzny i powieściowy (Zob. Ph. Lejeune, op. cit., s. 38–39) Skoro *Dziennik pisany nocą* spełnia pakt autobiograficzny (zachowana jest tożsamość autora, narratora i głównego bohatera a używana forma gramatyczna to pierwsza osoba, a co za tym idzie, spełnione są też warunki narracji autodiegetycznej) to wnioskować można, że twierdzenie to odnosi się także do znajdujących się w jego obrębie opowiadań. W przypadku *Portretu weneckiego* jest tak istotnie, tym bardziej, że narratorskie „ja” zachowuje się tak, że czytelnik identyfikuje je z nazwiskiem na okładce, choć jemu samemu nie przysługuje w tym tekście żadna nazwa osobowa. Nie jest to jednak jedyny pakt, dający się odszyfrować z kart *Dziennika*. W przedmowie do tomu z lat 1993–1996 czytamy, o tym jaką wagę przywiązuje autor do swojej „pisarskiej prawdy” (zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, op. cit., t. 4), a wiele lat wcześniej, pod datą 3–4.VI.1976 odnajdujemy zapis, świadczący o zawarciu z czytelnikiem układu w myśl, którego zobowiązuje się on mówić prawdę. Jest to dowód na istnienie także paktu referencjalnego, towarzyszącego często paktowi autobiograficznemu, warunkiem którego jest właśnie obietnica mówienia prawdy. Odnosi się to również do omawianego opowiadania, którego narratorowi zależy na zaufaniu i wierze czytelnika, o czym zdarza mu się mówić wprost (s. 93) oraz implikować to przez skrupulatne konstruowanie wrażenia własnej wiarygodności (Zob. Ph. Lejeune, op. cit., s. 42). Omówione pakty ciążyą nad *Portretem* w dwójnasób – niezależnie od jego charakteru - poprzez jego przynależność do *Dziennika*, oraz przez wzgląd na zawarte w nim właśnie dane tekstowe. Jego sytuacja jest jednak bardziej skomplikowana, gdyż odnaleźć można w nim samym także pakt powieściowy – narrator określa przynależność gatunkową swojej opowieści (s. 93, 115), a co więcej używa jej tytułu (s. 93 i 116). Nie dość tego, skoro opublikowany został dwukrotnie w zbiorach opowiadań (*Portret wenecki. Trzy opowiadania* oraz *Gorący oddech pustyni*) to znaczy, że jego cechy jako utworu fikcjonalnego są na tyle ewidentne, że instancje wobec niego zewnętrzne, a niebędące jego autorem uznały za stosowne (zapewne za zgodą tego ostatniego) nazwanie jego gatunku opowiadaniem i umieszczenie go w kontekście innych, mających ten sam status, tekstów. Wniosek z tego taki, że miejsce, zamieszczonego początkowo w ramach dziennika, fragmentu prozy leży na skrzyżowaniu, przecięciu, trzech różnych, a jednak niewykluczających się paktów (autobiograficznego, powieściowego i referencjalnego). Nie tylko w klasyfikacji Lejeune’a *Portret wenecki* stanowi przypadek graniczny. Podobnie jest, przy próbie zbadania go narzędziami, skonstruowanymi przez Markiewicza, a przydatnymi do określenia charakteru relacji narrator – autor, co w obliczu tekstu o rysach autobiograficznych wydaje się dość istotne. Narrator tego opowiadania ma cechy zarówno narratora fingującego

Jest także *Dziennik* terenem pozwalającym tropić wpływy dotyczące genezy (a nie tylko kształtu) samego opowiadania. Mam na myśli przede wszystkim *List z Kanady*³⁷, otrzymany przez Grudzińskiego i przedrukowany w jego „autobiografii intelektualnej” pod datą 17 sierpnia 1995 roku, bez jakiegokolwiek komentarza, czy choćby informacji, o tym, kiedy pisarz go dostał. Przedstawione w liście wojenne losy jego autora są bardzo podobne do doświadczeń Herlinga, a fragmentami (np. wojenna namiętność) do doświadczeń narratora jego opowiadania. Nie koniec jednak zbieżności. Najbardziej uderzające jest wydarzenie, które sparaliżowało (anonimowego dla czytelnika zapisków polskiego pisarza) autora listu, związane z kilkuletnim, anielskiej urody synkiem kobiety, która go ukrywała. Otóż to piękne dziecko zadenuncjowało zbiega, a w chwili, gdy los jego był przesądzony i pod dom, w którym się ukrywał podjechali funkcjonariusze NKWD, na twarzy chłopca pojawił się „zły, zaskakujący u dziecka, starczy grymas”³⁸.

Skoro sam pisarz potwierdza autobiografizm swojego opowiadania, uprawnia do poprowadzenia analogii między nim a jego bohaterem i podkreśla

(wytwórcy fikcji, o czym wnioskujemy na podstawie określenia gatunkowego), będącego jednym z rodzajów, identycznego z autorem wewnętrznym, narratora autorskiego, jak i fingującego, odrębnego od autora (relacjonuje ze swojego punktu widzenia, jego domeną jest pamiętnik, diariusz), ponieważ ujawnia się jako postać należąca do fikcyjnego świata przedstawionego, o nim pisząca. Narratorska orientacja także nie jest jednoznaczna, gdyż pomimo przewagi zdań z pierwszą osobą czasownika, mówienie skierowane jest nie tylko na niego (autotropizm), ale i na inne przedmioty (allotropizm), co powinno wywołać przewagę zdań w trzeciej osobie. Motywacja zaś, wbrew charakterowi cech przysługujących narratorowi ze względu na jego modalność (fingujący i fingowany), zbliżona jest do asertującej – źródła przekazywanych treści to: obserwacja, retrospekcja, wiedza potoczna, domysły. Zob. H. Markiewicz, *Autor i narrator* [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1974, s. 73–97.

³⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, op. cit., t. 10, s. 423.

³⁸ Ewidentne podobieństwo metamorfozy cherubina w kondensat zła (nie biorę nawet pod uwagę innych, mniej szokujących analogii) wskazuje na powiązanie, owego listu i *Portretu...* Trudno jednak osądzić, czy twierdzenie takie jest do końca uprawnione, ponieważ po pierwsze w układzie *Dziennika* list jest późniejszy od opowiadania, po drugie wyróżniony zostaje przez Grudzińskiego odrębnym od reszty tekstu miejscem, po trzecie wreszcie otrzymuje niemal tytuł – przed przytoczonym tekstem widnieje nagłówek *List z Kanady*, łudząco przypominający praktykę nadawania tytułów. Liczyć się więc należy z możliwością pułapki, gdyż zacytowany fragment prozy, może nie być autentycznym listem, a zmyślnym, albo nawet zarysem opowiadania, na co wskazuje sposób jego wprowadzenia do *Dziennika*. Z drugiej strony fakt, że nie został opatrzony datą sugerować może równie dobrze, że znany był Herlingowi przed napisaniem *Portretu weneckiego* i w znaczący sposób go zdeterminował. Na korzyść tej hipotezy świadczy znajomość strategii pisarskiej twórcy – jawnie wyznawana przez niego potrzeba zapłodnienia wyobraźni jakimś wydarzeniem, czy pomysłem oraz jego teoria „cudownej koincydencji” (Zob. *Dziennik...* op. cit., s. 48–49). Przypadek uważał on za niższą formę cudu i przywiązywał doń sporą wagę – pisał o tym wprost w swojej wielotomowej autobiografii, a i wykorzystał przy konstrukcji swojej weneckiej opowieści (rozpoczyna ją przecież od przypadkowo właśnie znalezionej informacji o śmierci znanej przed laty kobiety, co wywołuje lawinę wspomnień, stanowiącą właściwą jej materię).

wagę znajomości *Dziennika pisanego nocą* oraz swojej własnej biografii³⁹, rozważania niniejsze, przez uzyskanie aprobaty najwyższej w tym wypadku instancji, wydają się bardziej uzasadnione. Uzasadnione wydaje się także jeszcze jedno odwołanie do słów Grudzińskiego pochodzących z przedmowy do *Dziennika* (1993–1996) właśnie, słów, które pozwolą na połączenie wielu wątków niniejszej interpretacji.:

„Ambicją moją – z pewnością wykonalną tylko w nieznacznym stopniu – było dać w ciągu ćwierćwiecza obraz epoki, w której żyjemy. Opowiadania wyrastają w moim dzienniku w sposób naturalny i niejako organiczny, a nie przypadkowy i mechaniczny (...)”

dalej zaś podkreśla wagę swojej „pisarskiej prawdy”⁴⁰.

Założenie twórcze pozostaje więc w zupełnej zgodzie z metodologicznym postulatem genetyzmu, każącym w dziele szukać odbicia rzeczywistości, co z kolei pozwala wnioskować o determinantach powodujących taki a nie inny jej wizerunek.

2) *Portret wenecki* w perspektywie estetyki recepcji. Próba rekonstrukcji czytelnika idealnego

Ponieważ zasadniczym zamierzeniem tej części artykułu jest rekonstrukcja czytelnika idealnego, omówienie innych kategorii „biorących udział” w komunikacji literackiej ograniczę do niezbędnego minimum tak, aby przedmiot zainteresowania nie pojawiał się w komunikacyjnej próżni⁴¹. Wewnątrztekstowy poziom komunikacji, na który składają się poziom fabularny (obejmujący relacje bohater – bohater), poziom narracyjny (obejmujący relacje

³⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit., s. 199.

⁴⁰ G. Herling-Grudziński, op. cit., s. 5.

⁴¹ Posługuję się schematem relacji komunikacyjnych w opracowaniu własnym; na poziomie zewnątrztekstowym mielibyśmy do czynienia z następującymi kategoriami: nadawca utworu – odbiorca utworu, autor empiryczny – czytelnik empiryczny, pisarz – czytelnik (w płaszczyźnie przekazu) i producent – dystrybutor – konsument (w płaszczyźnie sytuacji); na poziomie wewnątrztekstowym zaś z kategoriami takimi jak: podmiot utworu – adresat utworu, narrator – adresat narracji, bohater mówiący – adresat mowy.

narrator – adresat narracji)⁴² oraz poziom najbardziej ogólny, rozgrywający się na linii podmiot utworu – adresat utworu potraktuję zatem wybiórczo, skupiając się na ostatniej z wymienionych relacji⁴³. Podobnie okrojony zostanie poziom zewnątrztekstowy, w ramach którego interesować mnie będzie jedna (z czterech) relacja: nadawcy utworu – odbiorcy utworu⁴⁴.

Podmiot utworu, nie będąc przedstawioną postacią, nie będąc stematyzowany i nie będąc autorem żadnej poszczególnej wypowiedzi, stanowi najwyższą udokumentowaną tekstowo instancję nadawczą. W jego gestii leży porządek konstrukcyjny utworu; w odniesieniu do tekstu Grudzińskiego zaktualizowane zostały: język polski – jako język narratora (specyficznie zindywidualizowany, choć jeszcze nie idiolekt), epika – jako rodzaj literacki, w obrębie którego wypowiada się narrator i bohaterowie, opowiadanie – jako gatunek, w ramach którego realizuje się prozatorska wypowiedź narratora, narracja pierwszoosobowa (przy czym narrator jawnie mówi o arbitralności tego wyboru), w której zamieszczone są opowieści inne, niż będąca jej osią fabularną, oraz przytoczenia mowy bohaterów (jakże rzadkie) w momencie dowolnie wybranym przez naczelnego narratora. Do podmiotu utworu należy też zrealizowanie formy opowiadania pod tytułem *Portret wenecki* (wywołującym mnóstwo konotacji intertekstualnych), sygnały graficzne takie jak: rodzaj druku, wyróżnienia literowe (kilkakrotnie pojawia się rozstrzelony

⁴² Wewnątrz tekstu mamy do czynienia z trójpoziomowym układem nadawczo – odbiorczym, który w przypadku *Portretu weneckiego* jest o tyle interesujący, że wszystkie trzy instancje nadawcze: mówiącego bohatera, naczelnego narratora i podmiotu utworu skumulowane są w jednej osobie. Instancje odbiorcze: bohatera, adresata narracji i adresata utworu funkcjonują jako byty oddzielne. Pierwszoosobowy narrator jest jednocześnie bohaterem, prezentowanym na przestrzeni kilkudziesięciu lat (w płaszczyźnie fabularnej), uczestniczącym w wydarzeniach i relacjonującym je, wplatającym w swoją wypowiedź inne opowieści, stanowiące stematyzowane, bądź implikowane „słowo cudze” (poziom nadawczy potraktować można zatem łącznie).

⁴³ Ograniczona planowaną objętością niniejszego szkicu i podstawowym zadaniem, stawianym sobie w tej jego części, jakim jest próba rekonstrukcji czytelnika idealnego w kontekście komunikacji literackiej – rezygnuję z publikacji tej części pracy, w którym dokładnej analizie poddany został wewnętrzny poziom komunikacji w opowiadaniu Grudzińskiego.

⁴⁴ Wybór wskazanych kategorii motywowany jest ich potencjalną przekładalnością i wzajemnym warunkowaniem – podmiot utworu i jego adresat, instancje poziomu wewnątrztekstowego, stojące najwyżej w klasyfikacji pod względem ogólności, najbliższe są zewnętrznej stronie komunikacji, ponieważ warunkują istnienie, pozostających na szczycie hierarchii zewnątrztekstowej, nadawcy utworu i odbiorcy wirtualnego – i na odwrót. Granica między nimi zdaje się umowna, wobec czego można się pokusić o łączne ich potraktowanie, jako jednej, działającej dwukierunkowo kategorii (do wewnątrz i na zewnątrz tekstu).

druk, kursywa), układ stronicy, rozcłódkowanie tekstu. Nie można mu także odmówić panowania nad globalną informacją implikowaną, która charakteryzuje przecież i jego. Poza tym, skoro autorytet narracji nie został podważony, a przeciwnie – wiarygodność jego budowana była z podziwu godną skrupulatnością (np. dokumentowanie mowy narratora źródłami), to powiedziec można, że wizerunek naczelnego narratora nakłada się na pozbawiony osobowej konkretności wizerunek podmiotu.

Adresat utworu, który podobnie jak podmiot nie ma żadnych cech osobowych, poza związanymi z użytkowaniem kodu – jedyne właściwości jakie można mu przypisać to jego powinności deszyfracyjne określone w strukturze utworu – ma za zadanie rozpoznanie czynności podmiotu, czyli odczytanie języka jako polskiego, rodzaju literackiego jako epiki, gatunku jako opowiadania, narracji jako pierwszoosobowej oraz analizę stosunków wewnątrzpoziomych i międzypoziomych narratora i bohaterów, oraz informacji implikowanej. Podmiot i adresat utworu określają zatem jedynie zakres i rodzaj odnoszących się do tekstu norm oraz warunki będące gwarancją porozumienia z rzeczywistym odbiorcą.

Skoro podmiot utworu (adresat analogicznie również) jest znaczeniowym korelatem zrealizowanych we własnej mowie reguł, jako wytwór których bytuje w tekście⁴⁵, to jednocześnie istnienie owych reguł wskazuje na kogoś, kto dokonał wyboru z zewnętrznego repertuaru możliwości konstrukcyjnych i zrealizował je w mowie. Dzięki temu zarysowuje się możliwość płynnego przejścia z wewnętrznej płaszczyzny komunikacyjnej dzieła do jego płaszczyzny zewnętrznej i wskazania statusu nadawcy znajdującego się poza wypowiedzią – status dysponenta reguł reprezentującego wypowiedź wobec systemu językowego i tradycji.

Nadawca *Portretu weneckiego*, dysponujący niewątpliwie dużą świadomością kategorii i konwencji literackich i mający je wszystkie do

⁴⁵ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej* [w:] *Poetyka*, Warszawa 1997, t. 2, s. 51.

dyspozycji, wybrał wskazane sposoby realizacji wypowiedzi artystycznej, utrwalając w tekście stosunek epoki literackiej do nich, ich momentalny stan rozwoju w danym miejscu i czasie. W przypadku *Portretu weneckiego* przedstawia się to następująco: w epoce postmodernizmu i kryzysu wielkich narracji⁴⁶ (czego nadawca z pewnością jest świadomy) nadany zostaje komunikat uformowany w gatunku o długiej i utrwalonej tradycji, niewyłamujący się z klasycznych prawideł konstrukcyjnych; można więc go potraktować jako próbę przeciwstawienia się współczesnym tendencjom oraz przykład nieugiętości twórcy wiernego swoim założeniom. Mając świadomość przynależności Grudzińskiego do prądu „literatury emigracyjnej, politycznej i obozowej”, odbiorca (czy wirtualny, czy konkretny) widzi, iż komunikat, jakim jest opowiadanie ze zbioru *Gorący oddech pustyni*, ukształtowany jest wbrew temu mniemaniu, o czym świadczy chociażby osadzenie akcji utworu na neutralnym gruncie, stronienie od stematyzowanych sądów i epatowania aluzjami politycznymi, poruszanie się w sferze uniwersaliów (dopiero wyjście poza tekst i odwołanie się do wywiadu z autorem burzy interpretację apolityczną). Poprzez taką, a nie inną konstrukcję nadawca sytuuje opowiadanie na skrzyżowaniu dwóch stylów odbioru: ekspresyjnego i mimetycznego (o którym informacja dana jest wprost – narrator dąży do wiernego odtworzenia opisywanej historii, posiłkując się w tym celu źródłami słownymi i pisanymi; narrator, skupiający w sobie też rolę bohatera, traktuje siebie – nadawcę komunikatu – jako element dzieła: sam też stwarza pokusę do tropienia śladów biografii autora). Wkomponowuje w tekst takiego odbiorcę, który potrafi go zrozumieć i odczytać, nie dysponując tak dużą jak nadawca świadomością tradycji literackiej; a także odczuwać przyjemność lektury znaczeń stematyzowanych. Z drugiej strony przewiduje czytelnika bardziej wyrafinowanego, który, przynajmniej na poziomie podstawowym, zna języki obce: angielski i włoski (nie wszystkie frazy w tych językach są tłumaczone)

⁴⁶ F. Lyotard, *Kondycja postmodernizmu* [w:] „Literatura na świecie” 1988 nr 8/9, s. 280–301.

oraz posiada niejaką orientację w pisarstwie Henry'ego Jamesa, czy też znajomość malarstwa włoskiego. Określa też miejsce *Portretu weneckiego* w artystycznym obiegu publiczności czytającej (odrzucając np. obieg popularny i brukowy – na poziomie czytelnika wirtualnego, rzecz jasna – gdyż wyłącznie od inwencji czytelnika konkretnego zależy, czy nie odczyta on utworu jako pochodzącego z obiegu książek jarmarczno-odpustowych, choć sprzeczne by to było z informacją implikowaną).

Pochodzący z tego samego poziomu nadawczo-odbiorczego czytelnik idealny ma za zadanie rekonstrukcję historycznego znaczenia dzieła, poprzez rozszyfrowanie zakodowanego w nim momentalnego stanu ekranu interpretacyjnego (aktualnego w momencie powstania utworu – zewnętrznego wobec niego systemu norm⁴⁷). Takie postawienie sprawy pozwala zbliżyć się do założeń estetyki recepcji, wedle których czytelnik idealny odpowiadałby efektowi zawartemu w dziele (kodowi pierwotnemu, horyzontowi oczekiwań)⁴⁸.

Skoro lektura jest powtórzeniem procesu twórczego⁴⁹, to aktywność czytelnika wirtualnego polegałaby na rozszyfrowaniu tych wszystkich znaczeń, które zawarł w tekście jego nadawca. Skupiałby więc w sobie te cechy instancji odbiorczych, zaprojektowanych przez instancje nadawcze od adresata narracji, przez adresata utworu po kategorię z poziomu zewnętrznego komunikacji, nazwaną jego imieniem. Czytelnikowi idealnemu, w konkretnych realizacjach pisarskich, przypisać można podwójną naturę: roli dla każdorazowego faktycznego czytelnika oraz znaku, figury semantycznej, która ma w sobie zawsze coś z upodobań i gustów epoki.

Wizerunek odbiorcy wirtualnego można uczynić pełniejszym, wzbogacając opis sytuacji komunikacyjnej dzieła poprzez analizę konkretnego

⁴⁷ A. Okopień-Sławińska, op. cit., s. 55.

⁴⁸ Jak się zdaje, można sprawę ująć w ten sposób, mimo że odbiorca wirtualny należy do zewnętrznego poziomu komunikacji, ponieważ jego wizerunek istnieje wewnątrz tekstu, a poza tym niezwykle ściśle sprzężony jest z adresatem utworu, także do tekstu należącym. Odróżnienie kodu pierwotnego od aktualizowanego odbioru (kodu wtórnego, horyzontu doświadczenia), stanowi postulat metodologiczny teorii.

⁴⁹ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”* [w:] *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 53.

aktu odbioru, co można osiągnąć w trojaki sposób: biorąc pod uwagę dotychczasowe interpretacje danego utworu (zakres historii recepcji), tworząc hipotetycznego odbiorcę (obdarzając go wszelkimi cechami jakie komponować mogą realną jednostkę ludzką: płcią, narodowością, przekonaniem politycznymi, klasą społeczną, świadomością tradycji literackiej, zapleczem lekturowym itd.) oraz wyciągając wnioski, co do przewidywanego u niego sposobu odbioru, albo też nakładając na siebie, jako badacza, dodatkową rolę odbiorcy wirtualnego. Postaram się tu naszkicować ostatnią ze wskazanych opcji, kontekstowo omawiając także dwie pozostałe.

Portret wenecki napisany został w czerwcu 1993 roku, a pierwszy raz opublikowany w „Kulturze” w roku 1994 (nr 1–2), potem w 1995 ukazał się w tomie *Portret wenecki. Trzy opowiadania* i wreszcie w 1998 w zbiorze *Gorący oddech pustyni*. Data powstania i druku jest o tyle istotna, że lokalizuje utwór czasowo, a to pozwala wnioskować o jego pierwszej publiczności. Częstokroć przecież dzieje się tak, że odczytanie tekstu przez jego pierwszą publiczność, niejako „unieruchamia” jego sens, a tym samym prowadzi do dezaktualizacji, ponieważ nie zawsze odróżniony zostaje odbiór od swojego przedmiotu.

Jako że odczytań omawiany utwór doczekał się niewielu (ściśle rzecz ujmując, dwie z trzech istniejących interpretacji dotyczą całego tomu z roku 1995), warto chyba przypomnieć je w zarysie (nie zamierzam uprawiać historii recepcji; chodzi mi jedynie o pokazanie zetknięcia tekstu z tak zwaną pierwszą publicznością oraz o uwidocznienie, że zgodnie z założeniami estetyki recepcji kolejne odczytania nie wykluczają się, a uzupełniają).

Arkadiusz Bałajewski proponował czytanie tomiku *Portret wenecki* jako kontynuacji znanej od *Wieży* metody pisarskiej, dopełnienie pojawiających się wcześniej w twórczości Herlinga tematów egzystencjalnych, w perspektywie narastającego wątku metafizycznego oraz drążenia tematu tragicznej

samotności, zła, które kusi i unicestwia, ale też fascynuje⁵⁰. Przemysław Czapliński z kolei nazywa opowiadania z tomu *Gorący oddech pustyni*, „kryminalnymi opowieściami metafizycznymi”. „Opowieściami”, gdyż cechuje je zwartość budowy, niewielka objętość, jednowątkowość a narracja „zakotwiczona jest w osobie opowiadacza”; kryminalnymi zaś, bo „w dziesięciu opowiadaniach na jedenaście główni bohaterowie giną śmiercią nagłą, nienaturalną, tragiczną”⁵¹ (w znaczeniu sensu, który objawia się w zbrodni, a nie tym, który odsyła do osoby sprawcy). Myślę, że częściowo interpretacje powyższe odnieść można do omawianego w niniejszej pracy opowiadania (przy potraktowaniu go jako części całości)⁵². Ze względu na dość ogólne potraktowanie przez przywołanych interpretatorów opowiadania *Portret wenecki* (którym konkretnie zajmuje się Bolecki⁵³, o czym później) w wypowiedziach ich nie dają się zauważyć inne sygnały widoczne w tym utworze. Tymczasem kierowanie się nimi właśnie pozwala dostrzec niesłuchaną wieloznaczność niniejszego przedmiotu badań, wynikającą nie tylko z jego literackości, która w sposób naturalny implikuje mnogość sensów, ale też przez nieustanne „przekraczanie siebie samego” w stronę zarówno innych tekstów, jak i zjawisk pozaliterackich. Biorąc pod uwagę fakt, iż dodanie własnej sytuacji jako odbiorcy zmniejsza wieloznaczność dzieła, postaram się wskazać możliwie rozległe spektrum interpretacyjne (próbując, przy pełnej świadomości jałowości i niewykonalności stawianego sobie zadania, wejść w rolę czytelnika idealnego) tak, aby nie faworyzować żadnego z dostrzeżonych sensów .

Opowiadanie Grudzińskiego jest nośnikiem trzech historii-opowieści (w ich ramach wyróżnić można inne mini-opowieści), ściśle sprzężonych, a jednak mających pewną autonomię. W ramach pierwszej z nich – o powojennych doświadczeniach narratora przytoczone są dwie kolejne: o tragicznej miłości

⁵⁰ A. Bağlajewski, *Ciemność nas otacza...* [w:] „Kresy” 1995 nr 24, s. 219–221.

⁵¹ P. Czapliński, *Kryminalne opowieści metafizyczne* [w:] „Kresy” 1997 nr 31, s. 146–150.

⁵² Zaznaczyć należy, że widoczne są w nich pewne symptomy „zamrożenia” sensu utworów wynikające z tradycji odczytań Grudzińskiego jako moralisty, metafizyka, estety.

⁵³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, op. cit.

matki do syna, oraz, nie mniej tragiczna, nota biograficzna o malarzu weneckim Lorenzo Lotto. Już ta informacja daje niejake wyobrażenie o potencjalnej wieloznaczności omawianego utworu. Nawet gdyby nie podążać za sygnałami tekstowymi odsyłającymi poza ramy opowiadania, a ograniczyć się do prześledzenia zależności między owymi trzema historiami – rozpatrzeć każdą z nich z osobna, potem w interakcji (analizując podobieństwa, różnice i wzajemne oddziaływanie), mając wciąż na uwadze „przyrodzoną wieloznaczność” wypowiedzi literackiej – można wyraźnie zauważyć bogactwo sensów. Jeśli zaś, zgodnie chyba z *intentio operis* opowiadania, wykroczyć poza jego tekst – okazuje się, że sięgamy do studni bez dna. Po pierwsze, godna zastanowienia jest kwestia samego występowania tropów prowadzących poza świat przedstawiony – tego, co znaczyć ma chwyt odwracający uwagę odbiorcy od czytanego tekstu i kierujący ją ku innym; po drugie, dokąd owe tropy wiodą.

Odniesienia literackie i pozaliterackie ewokuje już „opowieść pierwsza” – historia narratora. Nawet jeśli czytelnik nie zna biografii Herlinga, dowiaduje się z ust samego opowiadającego, że tekst, który właśnie trzyma w ręku, to tekst o rysach autobiograficznych – ma więc prawo utożsamiać autora z narratorem, jest wręcz prowokowany do takiego odczytania (niezależnie od tego, jak często, o ile w ogóle, słyszał, że zabieg taki jest niedopuszczalny). Może to (ale nie musi) poprowadzić odbiorcę do zapoznania się z życiorysem pisarza i do weryfikacji danych, a w konsekwencji do potwierdzenia podsuniętej przez wzmianki tekstowe interpretacji autobiograficznej; nie bez wpływu na takie odczytanie pozostaje też szereg zastosowanych w opowiadaniu chwytów uprawdopodobniających. Podobnie zapewne postąpi czytelnik, dla którego biografia Grudzińskiego nie stanowiła tajemnicy – a wówczas spodziewać się należy znajomości zarówno pisarstwa autora *Portretu*, jak i jego upodobań estetycznych.

Takim właśnie czytelnikiem jest Włodzimierz Bolecki, który w *Rozmowach w Dragonei* po pierwsze podkreśla autobiografizm opowiadania,

utożsamia narratora z autorem, a w sposobie kreacji tego pierwszego upatruje granicy między prawdą a fikcją; po drugie traktuje omawiany tekst jako ekstrakt, intensyfikację rozmaitych motywów, podejmowanych przez Herlinga w innych utworach, jak np. malarstwo włoskie czy gatunek portretu literackiego. Za znaczącą uznaje aktualizację motywu Wenecji jako gry rzeczywistości i iluzji (tym bardziej, że ma on długą tradycję literacką – von Hofmansthal, Tomasz Mann, Simone Weil, Josif Brodski), a także wykorzystanie *Autografów Jeffrey Asperna* Jamesa w charakterze pierwowzoru. Ważnym według niego jest wyznanie narratora o jego miłości w Wenecji i do Wenecji oraz symboliczna, mająca cechy przypowieści, historia miłości Contessy do syna („Cherubina, który wrócił z wojny”), zwieńczona genialną falsyfikacją portretu tego ostatniego; to z kolei wprowadza problematykę estetyczną i etyczną⁵⁴.

Warto jeszcze przez chwilę zatrzymać się przy kwestii autobiografizmu: nie tylko prowokuje on czytelnika do podjęcia próby „odcedzenia” prawdy od fikcji, sprawdzenia danych i rozpatrzenia analizowanego przypadku w kontekście innych utworów pisarza, z jednej strony czyniąc opowieść bardziej wiarygodną, z drugiej zaś usposabiając odbiorcę podejrzliwie, wręcz detektywistycznie, ale też zmusza go do zmierzenia się z problemem autobiografizmu w historii i teorii literatury. Autobiografizm – powracając częstokroć w pisarstwie Grudzińskiego – powoduje, iż znawca jego twórczości porusza się w świecie przedstawionym opowiadania, jak w dobrze sobie znanej i oswojonej przestrzeni – odnajduje eksploatowane przezeń wątki, zarówno te wymienione przez Boleckiego, jak i inne (dotyczy to również technik literackich). Rozpoznaje więc pierwszosobowego narratora (ulubionego, jak się zdaje, przez pisarza) obdarzonego wojenną przeszłością – niemal tę samą postać na przestrzeni wielu tekstów; mnogość odniesień intertekstualnych (o czym później), w tym autoaluzji; podsuwanie wykreowanej wypowiedzi jako

⁵⁴ G. Herling-Grudziński, op. cit., s. 204.

autentyku⁵⁵, a także znane motywy: wojny, cierpienia, okrucieństwa, szaleństwa, fałszerstwa, chorej miłości matki i syna.

Co do intertekstów: należałoby rozpatrzyć twórczość wszystkich artystów, których nazwiska pojawiają się na kartach opowiadania Herlinga, a także rozszyfrować kryptoaluzje⁵⁶. Byłoby to przedsięwzięcie dla badacza zgubne – uderzenie jednej struny intertekstualnej powoduje oddźwięk kilku, a nawet kilkunastu innych, omawiany tekst nabrzmiewa znaczeniami, które coraz bardziej oddalają się od literalnego, czy stematyzowanego sensu *Portretu weneckiego* – ale dla czytelnika idealnego chyba odpowiednie. Zatem dlaczego i właśnie w tym, a nie innym miejscu pojawiają się nazwiska: Gioacchino Belli, Gogola, Henry’ego Jamesa, Stendhala, Lorenzo Lotto, Alvise’a Vivariniego, Belliniego (Gentile’a lub Giovanniego), Holbeina, Rembrandta, van Gogha, Tycjana, Giorgione, Michała Anioła, Rafaela, Durera, Corregio, Vermeera, van Meegrena? Do jakich nazwisk nie wymienionych, a zaszyfrowanych między wierszami należy się odwołać? Do preferowanych przez Grudzińskiego, (nazwisk pisarzy, którzy niewątpliwie wywarli nań wpływ) czy do poruszających podobne wątki, jak na przykład zafascynowani miastem Herbert, czy Kawafis; Oscar Wilde, Tomasz Mann, Nabokov (a może nie, może to już za daleko od tekstu?). Czy konieczny jest cały kontekst literacki związany z motywem portretu, Wenecji, czy miasta w ogóle? Jak potraktować autoaluzje, do *Srebrnej szkatułki*, *Sześciu medalionów*, *Hamleta piemonckiego*, *Labiryntu Casanovy*, *Wieży*, *Księcia Mediolanu*, *Świętego Smoka*, wreszcie *Innego Świata*,

⁵⁵ Z. Kudelski, op. cit., s. 87–117.

⁵⁶ Można by się też zająć motywacją autora opowiadania do wprowadzenia w nim takiej palety intertekstów, zachęcających być może czytelnika do sięgnięcia daleko poza tekst *Portretu...* – do wskazanych utworów literackich, do dzieł malarskich, do odwiedzenia Wenecji wreszcie. Inną lekturą rzecz jasna, będzie czytanie tekstu Grudzińskiego przez czytelnika, znającego opowiadanie Henry’ego Jamesa, inną zaś, gdy odbiorca sięgnie po *Autografy Jeffreya Asperna* dzięki utworowi polskiego pisarza. Jeszcze innym, ciekawym tropem, byłoby rozpatrzenie omawianego opowiadania w trybie lektury ukierunkowanym topograficznie, nastawionym na uchwycenie lokalnej specyfiki miejsca. Wszystkie uwagi interpretacyjne wyłożone w tym przypisie zawdzięczam życzliwości Oli Bartelskiej.

czy *Dziennika pisanego nocą* (który dla omawianego utworu stanowił pierwsze otoczenie).

Należałoby przyjrzeć się związkom *Portretu weneckiego* ze wspomnianym już opowiadaniem Jamesa⁵⁷ (analogie na poziomie anegdoty i konstrukcji – podobna kreacja opowiadającego, postaci kobiecej, osadzenie akcji w Wenecji, wątek chorej namiętności, atmosfera „rozkładu”, a wszystko to ujęte na tle fascynacji literaturą i sztuką), zbadać postać i twórczość Stendhala (genialnego fałszerza, posiłkującego się słowem cudzym do granic wyznaczających plagiat, pozostającego w nienaturalnej chyba relacji z matką⁵⁸), jako patrona intelektualnego Grudzińskiego.

Widać więc, że już z samej „opowieści pierwszej” – o narratorze (z którą łączy się autobiografizm, a za nim ukazują się kolejne wykraczające poza ramy omawianego tekstu motywy) wywnioskować można o ogromie drzemiących w *Portrecie...* znaczeń, mniej lub bardziej bezpośrednio dostępnych, przy czym granica skojarzeń związanych dokładnie z tym opowiadaniem, mimo że ograniczona przez właściwości intelektualne i zaplecze lekturowe odbiorcy, jest mało uchwytna.

Jeśli zaś wziąć pod uwagę dwie pozostałe historie, zamieszczone w utworze Grudzińskiego, okazuje się, że one także wykraczają poza tekst. Opowieść o miłości hrabiny do syna, której nie zniszczyła nawet „zmiana obiektu” (Alvi powraca z wojny jako kat, oprawca, niewiele mający wspólnego z pięknym młodzieńcem, który opuścił dom matki), poprzez osadzenie jej w ramach relacji o sporym fragmencie życia narratora, zyskuje wymiar inny, nie tylko fabularny (jak by się mogło zdawać). Dzieje się tak dzięki odwołaniu do osoby autora *Portretu*, a dokładnie do wspomnianych już *Rozmów w Dragonei*, gdzie odnaleźć można prototypy tych dwojga, w postaciach realnie istniejących

⁵⁷ H. James, op. cit. Tym wątkiem zajmuję się szkicowo w przypisie 16 niniejszego artykułu.

⁵⁸ Stendhal, op. cit., s. 7–14. Ten z kolei trop omawiam w przypisie 33 niniejszego artykułu oraz w tekście *Grudziński a fantazjowanie* [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, red. M. Dąbrowski, H. Gosk, Izabelin 2004.

– Renie Jeleńskiej i jej synu Konstantym⁵⁹. Poza tym, popełnione przez Contesse fałszerstwo odsyła do mającego długą tradycję, zarówno w dziedzinie malarstwa jak i literatury, wątku. Tak więc, historia na pozór zupełnie fikcyjna, przynależąca wyłącznie do fabuły opowiadania każe sięgać poza jego ramy.

Co do Lorenzo Lotto zaś sprawa jest o tyle prostsza, że samo jego nazwisko stanowi odwołanie poza tekst, a o tyle bardziej skomplikowana (od poprzedniej relacji Alvi – Contessa), że przywołuje niezwykle obszerny kontekst historii sztuki w ogóle i szesnastowiecznego malarstwa portretowego w szczególności; odsyła też do pozycji poświęconych biografii i twórczości weneckiego malarza.

Odbiorem wpisany w tekst opowiadania byłaby też analiza stosunków łączących bohaterów, z uwzględnieniem motywacji ich czynów i zachowań, próba obejrzenia czołowej trójki (bohatera-narratora, Contessy, Alviego) w interakcji. Z jednej strony prowadziłyby to do psychologicznej interpretacji postaci traktowanych jak osoby realnie istniejące (niechybnie wypłynąłby tu wątek miłości kazirodzkiej), z drugiej – znów wiodło w stronę autora i jego z kolei psychiki (np. jakich nieświadomych pragnień omawiany utwór jest realizacją)⁶⁰.

Podobnie rzecz się ma jeśli chodzi o potraktowanie *Portretu* jako dokumentu, obrazu społeczeństwa i epoki – powojennej i późniejszej. Dane te poddając się weryfikacji, prowadzą, analogicznie jak tropy wspomniane powyżej, poza tekst – byłaby to na przykład analiza sytuacji wojsk polskich we Włoszech i Wielkiej Brytanii czy emigracji polskiej; stan i sposób egzystowania miast włoskich wyłaniających się z wojennej zawieruchy⁶¹.

Odczytaniem całkowicie mieszczącym się w strukturze omawianego tekstu, nieburzącym jego spójności, byłoby też odczytanie naiwne, ignorujące zupełnie aluzje intertekstualne, szeroki kontekst sztuki i kategorii piękna w

⁵⁹ G. Herling-Grudziński, op. cit., s. 204.

⁶⁰ Zob. artykuł K. Krowiranda, *Grudziński a fantazjowanie*, op. cit.

⁶¹ Zob. pierwsza część niniejszego artykułu.

ogóle, zatrzymujące się na poziomie anegdoty. Historia perypetii wojennych pewnego młodego Polaka, przypadkowo poznającego piękną hrabinę, w której życiu chwilowo uczestniczy, śledzącego z podziwu godną skrupulatnością dalsze losy Contessy i jej spalonego przez najtragiczniejsze w dziejach ludzkości wydarzenie syna.

Niewątpliwy patos opowiadania mógłby też wzbudzić zabobonny strach przed czającym się wokół złem, przybierającym czasem postać wręcz namacalną, a przyodzianą w ładząco piękne szaty. Nie można wykluczyć, iż *intentio operis* zakłada przestrzeżenie dwudziestowiecznego czytelnika przed „zgnilizną moralną”, jaka pleni się w jego czasach, zwłaszcza, że w założeniu autorskim *Portret...* miał być przypowieścią⁶². Kuszące byłoby także rozpatrzenie intencji autora właśnie – znana jest przecież jego interpretacja tego tekstu, wraz z wyłożeniem celów podjętego zamierzenia.

Czytelnik może poddać się sugestiom narratora, zawierzyć jego pieczołowicie budowanej praworzędności, rzetelności, prawdomówności (mimo kilku „wpadek” – przemilczenia niby-romansu przed żoną, zatajenia fałszerstwa Contessy przed opinią publiczną i „kłamstewka” wobec pani Olindo), naiwności wręcz (nie trzeba ogromnej przenikliwości, by dostrzec, że stosunki bohatera z hrabiną Terzan zmierzają w stronę romansu, on sam zaś wydaje się niemal zaskoczony takim obrotem sprawy; podobnie rzecz się ma, gdy opowiadający, pełen podniecenia wybiera się na wystawę „odnalezionego” obrazu pędzla Lotto – nietrudno domyślić się, że ujrzy sfalszowany portret Alviego, on jednak nie może otrząsnąć się z wrażenia). Może też postąpić przeciwnie – nie musi poddawać się despotycznemu narratorowi, który wszystkie wydarzenia przedstawia z własnego punktu widzenia (choć stara się je obiektywizować cytując słowa cudze) i manipuluje odbiorcą, otwierając mu wielki kredyt zaufania, zdradzając tajemnice nieznanne żadnej z postaci fabularnych, adorując niemal – czym zdobywa sobie jego posłuszeństwo i uległość. Może mu się

⁶² Ibidem, s. 197.

przeciwstawić, zignorować zabiegi, mające na celu zaskarwienie sobie jego przychylności – choć byłaby to lektura przewrotna.

Godna odrębnego rozpatrzenia jest też kwestia metaforyki opowiadania – na przykład obrazu Wenecji-kobiety (oraz – rzecz jasna – historii tego typu zabiegów literackich). Ciekawym zajęciem interpretacyjnym byłoby również określenie roli i znaczenia fragmentów eseistycznych (np. o miastach włoskich, czy o sztuce portretowej), które w żaden sposób nie posuwają akcji na przód, ale wzbogacają tło relacjonowanych zdarzeń i czynią je bardziej zrozumiałymi. Można spróbować przyjrzeć się im samym (przywołując kontekst eseistyki w ogóle, dwudziestowiecznej lub tej, która wyszła spod pióra Grudzińskiego) albo też, niejako je amputować i poddać analizie tak okaleczoną fabułę.

Wszystkie podane w tej części pracy propozycje interpretacyjne (zarówno badaczy cytowanych, jak i moje własne) oraz zapewne wiele innych, których ze względu na swoje „naturalne” ograniczenia, wynikające choćby z tego, iż każda sytuacja lektury ogranicza wieloznaczność dzieła, nie podałam, leżą, jak sądzę, w gestii czytelnika idealnego.

Zaproponowana próba rekonstrukcji czytelnika idealnego to oczywiście jeden z przykładów aktualizacji aktu odbioru. Zapis innej jego realizacji (sygnalizowanej w tej części pracy) przedstawiłam w poprzedniej części artykułu, poświęconej metodzie genetycznej.