

Olga Siemońska

Instytut Filologii Słowiańskiej, Uniwersytet Wrocławski

## O ciszy i jej teatralności. Doświadczenie weneckiej ciszy w wybranych utworach literatury rosyjskiej

Wenecja to jedno z najczęściej opiewanych przez artystów miast na świecie. W literaturze rosyjskiej tematyka wenecka zyskała popularność w pierwszej połowie XIX wieku w wyniku fascynacji poetów romantyzmu twórczością George'a Byrona, André Chéniera, relacjami z podróży po Włoszech Johanna Wolfganga Goethego i Madame de Staël<sup>1</sup>. Od tamtej pory powstał w Rosji cały szereg utworów poświęconych „miastu na lagunie”. Ich wielość oraz pewne wspólne cechy charakterystyczne, takie jak opozycja „swoje – obce” związana z postrzeganiem Wenecji przez pryzmat mitu o Petersburgu – „Wenecji Północy”, sprawiło, że w literaturoznawstwie rosyjskim wyodrębnia się osobny problem badawczy określany mianem „tekstu weneckiego”. Pojęcie to zostało wprowadzone jako analogia do koncepcji „tekstu petersburskiego” Władimira Toporowa<sup>2</sup>, zgodnie z którą utwory rodzajowo i gatunkowo zróżnicowane, powstałe w różnych okresach, ale połączone motywem Petersburga, traktowane są jako jeden ultratekst. Badaniem rosyjskiego „tekstu weneckiego”, zwanego inaczej rosyjską literacką *wenecjaną*, zajmują się lub zajmowali tacy badacze, jak Patrizia Deotto, Aleksandar Flaker, Nina Miednis, Tatiana Cywjan<sup>3</sup>. Podkreślają oni, że tym, co przyciąga literatów i artystów do Wenecji, jest jej wyjątkowość ujawniająca się w wielu aspektach: geograficznym, urbanistycznym, historycznym, kulturowym. Wenecja różni się od innych miast pod względem organizacji przestrzeni, a co za tym idzie, pod względem wizualnym i dźwiękowym.

<sup>1</sup> N. Miednis, *Wieniicyja w russkoj literaturie*, Nowosybirsk 1999, dostęp online: <http://www.fanread.net/book/10397228/?page=51> [04.05.2017].

<sup>2</sup> W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej: wprowadzenie do tematu*, przeł. B. Żyłko, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 2, s. 247–273.

<sup>3</sup> Zob. A. Flaker, *Wieniicyjanskie literaturnyje wieduty*, „Russian Literature” 1998, nr 2; P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: L'Italia nell'immaginario russo*, „Europa Orientalis” 1996, nr 2; N. Miednis, *Wieniicyja w russkoj literaturie*, Nowosybirsk 1999; T. Cywjan, „*Zołotaja gołubiatnia u wody...*”: *Wieniicyja Achmatowej na fonie drugich russkich Wieniicyj*, [w:] eadem, *Siemioticzieskije putieszestwija*, Petersburg 2001.

Sposób, w jaki audiosfera<sup>4</sup> tego miasta znajduje swoje odzwierciedlenie w utworach literackich, nie był szerzej omawiany, w związku z tym zasługuje na uwagę.

Rezultatem zainteresowania sferą dźwiękową dzieła literackiego w literaturze naukowej są w ostatnich latach publikacje naukowe: w 2015 roku ukazał się numer monograficzny „Tekstów Drugich” w całości poświęcony zagadnieniu „audiofilii”<sup>5</sup>, rok wcześniej powstały artykuły Ewy Komisaruk na temat dźwięków obłożonego Leningradu<sup>6</sup>, Beaty Tarnowskiej o audiosferze „Małego Tel Awiwu w poezji Natana Altermana”<sup>7</sup>. O dźwiękach literackiej Wenecji pisał Dariusz Czaja, podkreślając różnorodność zjawisk akustycznych rejestrowanych przez pisarzy odwiedzających to miasto<sup>8</sup>.

Opisy doświadczeń audialnych w „tekście weneckim”, mimo że ograniczają się do pewnych charakterystycznych dźwięków–symboli miasta (dzwony) lub też do dźwięków tradycyjnie kojarzonych z Wenecją (barkarola), prezentują bardzo zindywidualizowaną, nasyconą skojarzeniami i przemyśleniami, przestrzeń audiosfery. Ważnym zjawiskiem akustycznym, często obserwowanym przez autorów tekstów o tematyce weneckiej, jest niebędąca dźwiękiem, ale w oczywisty sposób z nim związana cisza.

Sposób, w jaki cisza jest przez nas odbierana zarówno zmysłowo, jak i rozumowo, wydaje się bardziej skomplikowany niż doświadczenie dźwięków. Jak pisze badacz współczesnej audiosfery, Robert Losiak, „nasze myślenie o ciszy pozostaje [...] złożone: rozgrywa się między odczuciem ciszy konkretnej, ściśle wyznaczonej, umiejscowionej, a pojęciem ciszy totalnej, wszechogarniającej – ciszy, która leży u podstaw struktury fonicznej naszego świata”<sup>9</sup>. W świecie przedstawionym utworu literackiego cisza posiada dwie, przeciwstawne konotacje – bywa postrzegana jako coś złowieszczonego, obcego, nieprzyjaznego

<sup>4</sup> Sebastian Bernat wymienia następujące „sfery” środowiska człowieka odnoszące się do dźwięku: audiosferę, związaną z odbieraniem dźwięku, sonosferę – z brzmieniem, melosferę – z muzyką, fonosferę – z głosem, logosferę – ze słowem i galenosferę – z ciszą. Zob. S. Bernat, *Wokół pojęcia „soundscape”. Dyskusja terminologiczna*, „Prace Komisji Kulturoznawstwa Kulturowego” 2015, nr 30, s. 49–50. Literaturoznawca Jerzy Faryno sferę dźwiękową utworu literackiego nazywa „sonosferą”. Zob. J. Faryno, *Wwiedienije w literaturowiedienije. Wstęp do literaturoznawstwa*, Warszawa 1991, s. 310.

<sup>5</sup> Zob. *Audiofilia*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

<sup>6</sup> Zob. E. Komisaruk, *Cisza i milczenie w pejzażu dźwiękowym obłożonego Leningradu (na podstawie diariusza Olgi Bergholc i „Zapisków człowieka obłożonego” Lidii Ginzburg)*, „Słavia Orientalis” 2014, nr 4, s. 565–576. E. Komisaruk, *Audiosfera obłożonego Leningradu (na materiale „Dzienników” Olgi Bergholc i „Zapisków człowieka obłożonego” Lidii Ginzburg)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2014, nr 4, s. 27–37.

<sup>7</sup> Zob. B. Tarnowska, *Nostalgia za początkiem. Mały Tel Awiw i jego audiosfera w „Tel Awiw haKtana” Natana Altermana*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 113–132.

<sup>8</sup> D. Czaja, *Szmary, szept, krzyki. Muzyka wenecka*, „Prace Kulturoznawcze” 2012, nr 13, s. 57.

<sup>9</sup> R. Losiak, *Cisza w doświadczeniu audiosfery współczesnej*, [w:] *Przestrzeń ciszy. Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. J. Harbanowicz, A. Janiak, Wrocław 2011, s. 58.

lub, wręcz przeciwnie, jako coś mądrego, szlachetnego, wzniosłego<sup>10</sup>. Cisza współtworzy audiosferę literackiej Wenecji w stopniu wyższym, niż ma to miejsce w innych „tekstach miejskich”.

„Wenecja to chyba jedyne miasto na świecie, gdzie nie ma samochodów”<sup>11</sup> – zauważa współczesny rosyjski historyk sztuki Arkadij Ippolitow. Niewątpliwie brak samochodów to obecnie najprostsze i najbardziej oczywiste wytłumaczenie tego dźwiękowego fenomenu. Jednakże i wcześniej, w epoce preindustrialnej, Wenecji obce były pewne składniki ulicznego zgiełku.

„Bezkonne, bezkołowe, Miasto różne od wszystkich miast!”<sup>12</sup> Tak pisał w 1853 roku Piotr Wiaziemski, wskazując tym samym na nieobecność w Wenecji źródła najbardziej uciążliwych dźwięków miejskich do czasu pojawienia się tramwaju i samochodu – konia i powozu.

Brak odgłosów kojarzonych z ruchem ulicznym (dźwięków samochodów, tramwajów, sygnalizacji świetlnej, a dawniej powozu i konia) w mieście starym i dosyć dużym musi być dla przyjeźdźcy zaskoczeniem. Co więcej, nie rzadko sprawia, że Wenecja przestaje być postrzegana jako miasto:

Było w tym wszystkim coś z przyjazdu na prowincję, do jakiejś zabitej deskami dziury – być może miejsca własnych narodzin – po latach spędzonych gdzie indziej. [...] Niebo pełne było zimowych gwiazd, jak to często bywa na prowincji. Zdawało się, że lada chwila zaszczeka odległy pies albo dobiegnie skądś pianie koguta<sup>13</sup>.

Źródłem wrażenia prowincjonalności Wenecji może być także słynna mgła, której wiele uwagi poświęca Brodski w innym miejscu eseju *Znak wodny*. Mgła, jak to w miejscu położonym nad wodą, pojawia się tam niezwykle często, a bywa tak gęsta, że jakiegokolwiek przemieszczanie się po mieście przestaje być możliwe. Jak można przypuszczać, zawieszona w powietrzu krople jeszcze bardziej potęgują ciszę, nie tylko dlatego, że powodują wstrzymanie komunikacji, ale także ze względu na swoje właściwości fizyczne, które utrudniają rozchodzenie się dźwięków.

Niewątpliwie nieobecność typowych odgłosów miejskich stanowi przyczynę rozpowszechnienia w rosyjskim tekście weneckim motywu ciszy. Cisza, która sama nie jest dźwiękiem, w literaturze często bywa charakteryzowana poprzez zakłócające ją pojedyncze zdarzenia dźwiękowe: szmer kroków, stukot obcasów, stuk młotka, gruchanie gołębi, plusk wody, pokrzykiwania i śpiew gondolierów, bicie dzwonów, uderzenia zegara na Torre dell’Orologio. Jednostkowość tych zdarzeń podkreśla głębię ciszy, wzmaga jej intensywność i tym sa-

<sup>10</sup> J. Faryno, *Wwiedzenie w literaturowiedzenie...*, s. 310.

<sup>11</sup> A. Ippolitow, *Tol’ko Wieniecya. Obrazy Italii XXI*, Moskwa 2014, s. 17 [tłum. moje – O.S.].

<sup>12</sup> P. Wiaziemskij, *Wieniecya*, [w:] idem, *Stichotworienija. Kniga wtoraja*, Moskwa 2012, s. 157 [tłum. moje – O.S.].

<sup>13</sup> J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Warszawa 2016, s. 10.

mym znacząco wzbogaca proces percepcji audiosfery – pojedyncze dźwięki nie nakładają się na siebie, nie tworzą szumu, są więc łatwiej i chętniej odbierane. Wydawać by się mogło, że przyjemność płynąca z przebywania w środowisku fonicznym, w którym dominuje warstwa ciszy oraz niezwykłość takiej audiosfery na tle audiosfery innych miast, musi znaleźć swój wyraz w twórczości literackiej odwiedzających Wenecję pisarzy. Jednakże tutaj na przeszkodzie staje wizualny wymiar miasta. Bezwzględna hegemonię wizualności dobitnie podkreślał Brodski, twierdząc, że jedynym narządem liczącym się tutaj jest oko, reszta ciała zaś bezskutecznie próbuje sprostać pięknu otaczającego je krajobrazu<sup>14</sup>. Innym pisarzem, który komentował w swojej twórczości tę „niesprawiedliwą” władzę obrazu nad dźwiękiem w przestrzeni weneckiej, był Jarosław Iwaszkiewicz. Ten najbardziej „muzyczny”<sup>15</sup> ze wszystkich polskich pisarzy we wspomnieniach z podróży do Włoch zawarł wiele mówiącą uwagę o tym, że będąc w Wenecji, zapamiętuje się tylko obrazy i kształty, nigdy muzykę<sup>16</sup>.

Choć w literackich wizjach Wenecji dominuje aspekt wizualny, to bardziej wrażliwi audialnie pisarze dostrzegają niezwykłość jej pejzażu dźwiękowego. W przypadku literatury rosyjskiej mowa tu głównie o twórcach XX wieku, odchodzących stopniowo od schematycznego, konwencjonalnego przedstawiania Wenecji, które dominowało w XIX wieku<sup>17</sup>, na rzecz ukazania indywidualnego doświadczenia. Bardziej subiektywne podejście prezentowali w tym względzie już akmeiści, a także tacy poeci jak Borys Pasternak, Władysław Chodasiewicz czy Iwan Bunin. We współczesnym tekście weneckim przeważa natomiast rzeczowość i konkret<sup>18</sup>. Wenecja przestaje być umowną, baśniową przestrzenią, staje się miejscem realnym, posiadającym realną audiosferę.

W wierszu Iwana Bunina *Wenecja* (1913) nie ma metafizyki ani mrocznej atmosfery dwuznaczności<sup>19</sup>, które były typowe dla poezji symbolistów. Jest za to konkretny obraz świata pełnego szczegółów potwierdzających, że wizja Bunina nie jest jedynie dziełem wyobraźni, lecz poetyckim zapisem doznań

<sup>14</sup> Brodski wspomina o wizualności Wenecji w różnych miejscach eseju *Znak wodny*, o czym szerzej pisze Dariusz Czaja, s. 57.

<sup>15</sup> O „muzyczności” Iwaszkiewicza pisze G. Piotrowski (*Fortepian ze Sławska*, Toruń 2010).

<sup>16</sup> „Nie słuchałem nigdy muzyki w Wenecji, a przedwczorajszego koncertu w *Fenice* już nie pamiętam, nie wiem, jak to brzmi. Ale barwy, obrazy, rzeźby, architektura – to zrosło mi się z Wenecją tak niezmiernie” (J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1977, s. 41).

<sup>17</sup> L. Łosiew w artykule *Rieal'nost' zazierkał'ja: Wienicyja Josifa Brodskogo* pisze: „Gondola, księżyc, barkarola, gołębie na placu św. Marka – z bardzo ograniczonego zestawu weneckich klisz poeci rosyjscy XIX wieku stworzyli ogromną ilość jednorodnych tekstów”; T. Cywian nazywa powtarzające się w rosyjskim tekście weneckim klisze „sygnaturami Wenecji”. Zob. T. Cywian, „*Zołotaja gołubiatnia u wody...*”: *Wienicyja Achmatowej na fonie drugich russkich Wienicyj...*.

<sup>18</sup> O. Soboliewa, *Wienicyjanskij tekst w sowriemiennoj russkoj literaturie: prodolženije i priedolenije tradicyi*, „Wiesticznik Piermskogo uniwersitietia. Rossijskaja i zarubieznaja filologija”, 2010, nr 5, s. 186.

<sup>19</sup> T. Cywjan, „*Zołotaja gołubiatnia u wody...*”: *Wienicyja Achmatowej...*, s. 43.

zmysłowych związanych z przebywaniem we włoskim mieście. Równie realna wydaje się sfera dźwiękowa, zwłaszcza spostrzeżenie zawarte w pierwszych wersach:

Osiem lat nie byłem w Wenecji...  
Za każdym razem, gdy dworzec mijasz  
I na przystań wyjdiesz, zadziwia  
Cisza Wenecji<sup>20</sup>.

Podróżnik, nawet jeśli nie jest to jego pierwsza wizyta, po przyjeździe do miasta doznaje pewnego zaskoczenia, wywołanego słuchowym dysonansem pojawiającym się w momencie konfrontacji oczekiwań z rzeczywistością: przybysz spodziewa się typowego miejskiego zgiełku, a zastaje ciszę. Szczegółowo opisuje ten rozdzwięk Władysław Chodasiewicz w krótkim szkicu *Miasto rozstań. W Wenecji* (1911):

Nie wygląd zewnętrzny, nie to, czego dostarczają wrażenia wzrokowe, najbardziej szokuje podróżnika przybyłego po raz pierwszy do Wenecji: na to wystarczająco przygotowały go przeczytane książki, widziane obrazy, opowieści znajomych. Za to nieodwracalnie zapada w pamięć jej cisza. Ogłuszeni turkotaniem pociągu, wychodząc z wagonu i pośród dworcowej krzątany przebiegacie długimi korytarzami, spieszenie rozliczacie się z bagażowym i ledwie wsiądziecie do gondoli, ledwie odbijecie od przystani, gdy ogarnia was zdumienie: dlaczego jest tak cicho? Przecież jesteście w dużym mieście, późnym rankiem, gdy już pora, by zbudził się cały zgiełek miejski, – a jednak otacza was dziwna, nieoczekiwana cisza<sup>21</sup>.

Zarówno Bunin, jak i Chodasiewicz pisali swoje utwory na początku XX wieku – pierwszy w 1913 roku, drugi w 1911. Od tamtego czasu pejzaż dźwiękowy europejskich miast uległ znacznym przeobrażeniom. Szum produkowany przez samochody wzrósł do tego stopnia, że zaczął zagłuszać inne dźwięki, przez co zubożała różnorodność foniczna przestrzeni miejskiej. Czy podobne zmiany dotknęły również Wenecję?

Kiedyś wenecka cisza była namacalna, ale było to przed stu laty, gdy do hotelu jeździło się gondolą, nie *vaporetto*, gdy wąskimi uliczkami nie przetaczały się co dzień dziesiątki tysięcy rozszechotanych turystów, gdy pod kampaniłą św. Marka nie przekrzykiwali się wzajemnie przewodnicy wycieczek. Dlatego właśnie tak trudno współczesnemu przybyszowi dostrzec to, co dla Bunina i Chodasiewicza było oczywiste – ciszę panującą na zewnątrz dworca

<sup>20</sup> I. Bunin, *Wieniocyja*, [w:] idem, *Poieticzeskaja Rossija. Stichtworienija*, red. B. Dżymbinowa, Moskwa 1981, s. 275 [tłum. moje – O.S.].

<sup>21</sup> W. Chodasiewicz, *Gorod rozłuk. W Wienicyi*, [w:] idem, *Sobranije soczinienij*, t. 3, Moskwa 1997 [tłum. moje – O.S.], dostęp online: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0990.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0990.shtml) [05.04.2017].

Santa Lucia. Współczesny turysta ze zdziwieniem spyta: „Cisza? Tutaj?”. Lecz ona istnieje naprawdę, wystarczy przystanąć i posłuchać, wystarczy nabrać dystansu do wizualnego piękna, które sprawia, że „wszystko tu jest obrazem”<sup>22</sup> i że prócz barw i kształtów nie istnieje dla nas nic innego, wystarczy zignorować wypełniającą uszy turystyczną wrzawę i przebić się głębiej. Nasłuchiwanie i analizowanie ciszy we współczesnej Wenecji, choć wymaga wysiłku, może stać się źródłem interesujących, z punktu widzenia badacza miejskich odgłosów, spostrzeżeń. Podjął się tego rosyjski historyk sztuki Arkadij Ippolitow w trawelogu o tytule nawiązującym do utworu Pawła Muratowa, *Tylko Wenecja. Obrazy Włoch XXI wieku* (2014). Wydawać by się mogło, że ktoś, kto żyje z oglądania, podziwiania, uważnego przypatrywania się dziełom sztuki, znalazłszy się w mieście oferującym tak wiele doznań wizualnych, zlekceważy jego właściwości akustyczne. Jednakże Ippolitow, być może na przekór „turystycznemu mięsu w szortach”<sup>23</sup>, które, niemalże ogłupione otaczającym je pięknem, próbuje sfotografować każdy kamień, zaczął swoje przeżywanie Wenecji właśnie od słuchania. Siedząc nieopodal Casa del Cammello w dzielnicy Cannaregio, postanowił wyłowić i określić dźwięk, który charakteryzowałby miasto. Zadanie to okazało się trudniejsze, niż przypuszczał – Wenecja bowiem, zgodnie z dziewiętnastowieczną konwencją literacką, posiada dwa oblicza, bywa więc zdradliwa. Z początku zdawało mu się, że tym dźwiękiem szczególnym jest turkotanie walizek i toreb na kółkach, które ciągną wszyscy, zarówno weneccjanie robiący zakupy, jak i turyści spieszący na stację:

W Wenecji każdy skazany jest na torbę z kółkami, nie sposób od niej uciec, gdyż w tym mieście nie ma ani jednego samochodu i tak czy inaczej do przystani trzeba dojść, jakkolwiek rozpieszczeni komfortem byśmy nie byli, i tylko jednostki, tylko ci, których taksówka wodna przywozi i odwozi z przystani hoteli typu Bauer czy Danieli, – mogą tego uniknąć; i tak oto cała rzesza turystów, która co dzień przyjeżdża i odjeżdża, ciągnie po kamieniach Wenecji, *Stones of Venice* – nierównych zauważcie – swoje *trolley* [...].

Torby z kółkami tną wenecką ciszę szczególnie nocą, gdy spóźniony turysta, próbując znaleźć hotel w weneckim labiryncie, miota się po milczących uliczkach, niczym dusza nieochrzczonego dziecięcia w mroku Limbusa [...].

Tną ciszę. Cisza... Pierwsze dźwiękowe objawienie, którym zostałem zamamiony, załśniło, niczym coś „na kształt myśli”, jak mówi Puszkowski poemat, i nagle zgąsło, gdyż to nie torby na kółkach określają brzmienie Wenecji, główny dźwięk Wenecji to cisza<sup>24</sup>.

Ippolitow uznał turkotanie kółeczek za dźwięk bardziej wenecki niż *Cztery pory roku* Vivaldiego, które bezustannie rozbrzmiewają z odtwarzaczy ku zado-

<sup>22</sup> J. Iwaszkiewicz, *Podróże...*, s. 25.

<sup>23</sup> A. Ippolitow, *Tylko Wieniecja...*

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 16–17.

woleniu turystów. Jednakże ani nużąca po pewnym czasie muzyka barokowa, ani nawet terkot wózków, nierozbrzmiewający nigdzie indziej z taką częstotliwością, nie charakteryzują, według niego, specyfiki akustycznej Wenecji, a jedynie przerywają wszechobecną tam ciszę. To ona czyni audiosferę tego miasta wyjątkową i niepowtarzalną. Można ją usłyszeć w stukocie kółek, w milknących w oddali krokach. Wszelki dźwięk, w tym także turystyczny gwar na placu św. Marka, jeszcze ją podkreśla, sprawia, że ona sama staje się dźwiękiem.

Jeśli więc uznać, że Wenecja to miasto ciszy, i że zarówno dziś, jak i sto lat temu dominowała ona w audiosferze miasta, to w dalszej kolejności wypada zadać pytanie, czy rosyjscy twórcy ograniczyli się jedynie do prostej konstatacji, że w Wenecji jest cicho, czy może starali się zawrzeć w swoich utworach wrażenia związane z doświadczaniem weneckiej ciszy. Szczegółowej analizy ciszy dokonał Ippolitow, stawiając ją jednocześnie w roli dźwięku i w roli tła dla zdarzeń dźwiękowych, takich jak, jego zdaniem, najbardziej dla Wenecji charakterystyczny terkot kółeczek. Innego rodzaju przemyślenia na temat ciszy pojawiają w tekście Chodasiewicza. Wenecja w *Mieście rozstań* to dziwne, niepodobne do innych miejsce, gdzie wszystko jest wytworem człowieka, wszystko jest sztuczne, zmanierowane i teatralne, to miasto, gdzie natura (z wyjątkiem zwierząt domowych i gołębi, też jakby „udomowionych”) nie jest waloryzowana pozytywnie. Autor pisze, że weneccjanie, w przeciwieństwie do mieszkańców innych miast, świadomie i z własnej woli odrzucają to, co naturalne, lub zawłaszczają je i podporządkowują swoim potrzebom, tak jak uczynili to z żywiołem wody. W rezultacie nic w Wenecji nie wydaje się normalne, znajome, tym zaś, co szokuje najbardziej, jest cisza. Cisza w utworze Chodasiewicza przedstawiona jest jako wenecka osobliwość, która podkreśla teatralny charakter miasta, sprawia, że przywodzi ono na myśl obraz wielkiego, pogrążonego w milczeniu domu, z labiryntem korytarzy. Po wąskich mostach i uliczkach prześlizgują się mieszkańcy, nierealni, iluzoryczni niczym widma z innej czasoprzestrzeni, a ledwie słyszalny szmer ich kroków narasta i zamiera równie szybko, jak się pojawił:

kobieta w czarnej chustce [...] wbiega na garb mostka i równie bezdźwięcznie co odbłask słońca znika w wąskim przejściu. [...] ledwie szurając, przechodzi człowiek w marynarce i okrągłym, słomkowym kapeluszu. Jego profil przepływa po niebie, – i znów nikogo nie ma. Wpłynąwszy pod most, w wilgotnym, chłodnym mroku mijacie ogromną barkę. Ledwie zauważalnym ruchem prześlizguje się obok was. Siwy starzec w koszuli rozpiętej na piersiach, z podwiniętymi rękawami, stoi na rufie i naprężając mięśnie, ogromnymi wiosłami pcha barkę do przodu. Podobny jest do Charona.

O, lekkie cienie weneckiego poranka! Choć podobni do ludzi, tylko obłudnymi widmami jesteście<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> W. Chodasiewicz, *Gorod rozłuk...*

Cisza jest tutaj komponentem teatralnej atmosfery miasta, ważnym, o ile nie najważniejszym, czynnikiem wywołującym wrażenie przebywania w przestrzeni zamkniętej, może w zwykłym domu, a może w pałacu lub teatrze. Podobne skojarzenia pojawiają się u Josifa Brodskiego z tym, że jemu Wenecja kojarzy się z biblioteką:

[...] w nocy te wąskie kamienne szczeliny wyglądają jak przejścia pomiędzy regałami jakiejś olbrzymiej, zapomnianej biblioteki i panuje w nich podobna cisza. Wszystkie *książki* są szczelnie zatrzaśnięte, a ich treści można się jedynie domyślać na podstawie nazwisk na ich grzbietach, pod dzwonkiem u drzwi<sup>26</sup>.

Zarówno u Brodskiego, jak i u Chodasiewicza cisza jest nieodłączną częścią przestrzeni niedostępnej podróżnikom, będącej miejscem egzystencji autochtonów, istot tajemniczych i stroniących od obcych, które w *Mieście rozstań* przybierają postać widm, w *Znaku wodnym* zaś stają się bohaterami dawno zapomnianych opowieści. Podobny podział na rzeczywistość „obcą” i „swoją” pojawia się w *Obrazach Włoch* (1911) Pawła Muratowa.

Muratow wyróżnia i opisuje dwie Wenecje. Nie jest to jednak dwoistość znana z nasyconej metafizyką poezji symbolistów rosyjskich, gdzie obrazy wiecznego święta i uroków życia przeplatają się z oznakami śmierci, zepsucia i upadku. U Muratowa ambiwalentność miasta jest bardziej rzeczywista, bardziej konkretna, to walka trywialności i komercji z prawdą głębokiego przeżywania. Pierwsza Wenecja to „ustawiczny gwar cudzoziemskiego tłumu”, który „szemrze niby rzeka po kamiennych płytach”<sup>27</sup>, to beztroska zabawa, wieczny karnawał, rozkrzyczany i kolorowy, ale pozbawiony szczerości i wdzięku dawnych czasów. Druga Wenecja to Wenecja zaułków, zagubionych w płątaniu uliczek i kanałów małych placyków, to miasto prawdziwe, nie na pokaz, miasto uduchowione. Tutaj woda „pochłania wszystkie dźwięki”<sup>28</sup>, sprawiając, że „najgłębsza cisza spływa nam na serce”<sup>29</sup>.

Wąskie uliczki wprawiają nas nagle w zdumienie swoją powagą i milczeniem. Kroki rzadkiego przechodnia rozbrzmiewają tu jakby gdzieś z daleka. Dźwięczą, a potem milkną, ich rytm pozostaje w uchu niby jakiś ślad, po którym wyobraźnia idzie w krainę wspomnień<sup>30</sup>.

Pierwsza Wenecja zabiera przybysza w sztuczną i jarmarcznie głośną rzeczywistość tłumu, druga otwiera przed nim bramy świata z pozorów dawno

<sup>26</sup> J. Brodski, *Znak...*, s. 66.

<sup>27</sup> P. Muratow, *Obrazy Włoch. Wenecja*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2010, s. 6.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.



minionego, a jednak istniejącego gdzieś w zaułkach, w mniej popularnych dzielnicach, świata błogiej, weneckiej ciszy.

*O beata solitudo! O sola beatitudo!* – taki napis widnieje nad wejściem do franciszkańskiego klasztoru położonego na wyspie San Francesco del Deserto, na przeciwległym, północnym krańcu laguny. Kto pojął świętość chwil ciszy, ten na zawsze zapamięta pinie, cyprysy, a nawet piasek na stromych brzegach tej wyspy. Owe chwile, gdy pośród ogromnego milczenia słychać tylko głos ludzkiego serca, są zarówno błogosławione w żywocie św. Franciszka, jak i w naszym życiu codziennym. Wenecka laguna, ów bezkres wody i morza łączących się z sobą u południowego horyzontu, jest właśnie taką ziemią obiecaną milczenia, gdzie każdy z nas po raz pierwszy może usłyszeć głos własnej duszy<sup>31</sup>.

W powyższym fragmencie Muratow, w przeciwieństwie do Chodasiewicza, łączy doświadczenie weneckiej ciszy nie z samym miastem i jego kamiennymi zabudowaniami, ale z naturą – z obrazem cyprysów, pinii i wody otaczającej wyspy. Krajobraz i audiosfera panujące na San Francesco del Deserto skłaniają do zadumy, przynoszą ukojenie. W tradycji klasztornej cisza jest koniecznym warunkiem udanej medytacji, sprzyja kontemplacji Boga, poszukiwaniu prawdy i doskonaleniu osobowości. Cisza ma w sobie coś błogosławionego, bywa nazywana boskim językiem<sup>32</sup>. Muratow rozszerza oddziaływanie ciszy panującej w klasztorze franciszkanów na całą lagunę, przez co cała Wenecja nabiera cech przestrzeni sakralnej. O ile w *Mieście rozstań* jest czymś fantasmagorycznym, dziwnym, niesamowitym, to tutaj występuje jako swego rodzaju namiastka duchowego raj.

Nie znaczy to jednak, że teatralność weneckiej ciszy była dla Chodasiewicza czymś odstręczającym czy też upiornym zwiastunem jej upadku. Wręcz przeciwnie, poeta wyróżniał Wenecję na tle innych miast jako jedno z tych miejsc, które oparło się cywilizacji, duchowej degradacji i pędowi życia przenikającemu współczesne metropolie. Teatralność, stanowiąca przeciwieństwo naturalności, jest immanentną cechą Wenecji i niejako „konserwuje” miasto, chroniąc je tym samym przed moralnym upadkiem, który czeka nowoczesny świat<sup>33</sup>. Nie okazała się ona, jak widać, wystarczającą ochroną – już wtedy miasto atakowane było przez turystów, przez napływających z zewnątrz „obcych”, co nie uszło uwagi rosyjskich pisarzy: „Dzisiejsza Wenecja jest tylko widmem dawnego życia, a ustawiczne święto na placu św. Marka to tylko uczta obcych ludzi na miejscu porzuconym przez gospodarzy”<sup>34</sup> – pisze

<sup>31</sup> Ibid., s. 118.

<sup>32</sup> M. Laskowska, *Teologiczne podstawy wychowania do galenosfery*, „Pedagogia Christiana” 2009, nr 2, s. 5.

<sup>33</sup> J. Brzykcy, „Italia – to boski kraj”. *Włoskie motywy w poezji Władysława Chodasiewicza*, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 1, s. 113.

<sup>34</sup> P. Muratow, *Obrazy Włoch...*, s. 7.

Muratow, a Chodasiewicz dodaje: „współczesny weneccjanin zapomniał już o półrocznym karnawale, którym radowali się jego przodkowie. Ale o tym, że zagraniczny podróżny potrzebuje choć odrobinę tego dawnego świętowania, pamięta”<sup>35</sup>.

To uczucie, że coś ich ominęło, że istniało tu kiedyś życie, którego doświadczyć nie było im dane, że ostała się im jedynie jego namiastka, było znane rosyjskim twórcom, którzy przybywali do miasta długo po upadku Republiki Weneckiej w 1797 roku. Być może był to jeden z powodów ich pogardy dla tłumu turystów tłoczących się na popularnych szlakach i dlatego uciekali tam, gdzie panuje cisza. Cisza dawała im upragniony, poszukiwany wytrwale autentyzm przeżywania kultury i historii zastygłej w murach weneckich budowli. W swoim drugim szkicu poświęconym miastu, *Nocne święto. List z Wenecji* (1911), Chodasiewicz z goryczą opowiada o takim właśnie świętowaniu na pokaz. Para jego bohaterów uczestniczy w festiwalu na wodzie. Pospolite, pretensjonalne oświetlenie, fajerwerki, popularne piosenki budzą w nich niesmak i zażenowanie, a rozlegające się w różnych językach okrzyki zachwytu, jeszcze wzmagają wrażenie sztuczności – wygląda na to, że jedyni weneccjanie biorący udział w tej farsie to gondolierzy. W okresie świątecznym audiosferę Wenecji wypełnia nieprzyjemna dla ucha wrzawa:

Tu, na wodzie, szum, taki jak na ulicach. Brzęczą mandoliny, bucują gitary, z barek dobiega muzyka. *Santa Lucia* miesza się z modną piosenką o *jupe-culotte*, *Margaritha z Susanną*. [...] Jest głośno i nudno. Wszystko to jakieś głupstwa<sup>36</sup>.

Mandolina i gitara – sygnatury Wenecji, dźwiękowe klisze, znane i powielane w poezji rosyjskiej symbole miasta<sup>37</sup> – stają się w utworze Chodasiewicza wyznacznikami masowości i kiczu. Wybawienie od fałszu i komercji przynosi deszcz. Rozkrzyczany tłum kryje się w hotelach, a bohaterowie szkicu nareszcie mają szansę doświadczyć prawdziwej Wenecji, włóczęc się po opustoszałych, otulonych ciszą zaułkach. Trzeba przy tym zaznaczyć, że cisza, której pragną, nie jest ciszą absolutną, lecz tłem dla różnych zdarzeń dźwiękowych (takich jak wesoły, typowo włoski gwar w kawiarni), które w ich świadomości trwale łączą się z obrazem życia prawdziwej Wenecji.

Właściwie przez cały XIX wiek na literacki wizerunek Wenecji składało się kilka „typowych szczegółów”<sup>38</sup>, tworzących wizję egzotycznego miasta, celu romantycznych podróży intelektualistów-marzycieli. Audiosfera takiej Wene-

<sup>35</sup> W. Chodasiewicz, *Nocnoy prazdnik. Piśmo iz Wienicyi*, [w:] idem, *Sobranije soczinienij*, t. 3, Moskwa 1997 [tłum. moje – O.S.], dostęp online: [http://az.lib.ru/h/hodasewich\\_w\\_f/text\\_0990.shtml](http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0990.shtml) [05.04.2017].

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> T. Cywijan, „*Zołotaja gołubiatnia u wody...*”: *Wienicyja Achmatowoj...*, s. 44.

<sup>38</sup> Ibid., s. 47.

cji ograniczała się do kilku dźwięków: barkaroli, gitary i mandoliny, brzmących na tle nocnej ciszy. Te powielane wciąż elementy utrwaliły się w kulturze i wciąż stanowią swego rodzaju szkielet, na którym budowane są współczesne wizje miasta. Od początku XX wieku przestrzeń wenecka w literaturze rosyjskiej zaczyna nabierać coraz wyraźniejszych kształtów, staje się bogatsza o detale i indywidualne spostrzeżenia. Konkretyzacji ulega także warstwa dźwiękowa. Pojawia się więcej przemyśleń na temat weneckiej ciszy. Z jednej strony, postrzega się ją jako element właściwej miastu teatralności, swoistej maniery, z drugiej zaś jako wyznacznik jego autentyczności przeciwstawionej sztucznemu, nienaturalnemu zgiełkowi tworzonemu przez „obcych”, czyli turystów.