

Andrzej Jarosz
Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

Malarskość powieści *Brzegi Syrtów* Juliana Gracq^{*}

Okładka jednego z francuskich wydań powieści Juliana Gracq *Le Rivage des Syrtes* [il. 1]¹, opublikowanej pierwotnie w 1951 roku, może zaintrygować czytelnika, który zechce poznać tę klasyczną i niezwykłą pozycję literatury współczesnej. Oszczędność, precyzja i rygor hieratycznej kompozycji korespondują z językiem i stylem autora, natomiast puryzm typografii, współgrającej z archaizującym symbolem wody oraz układem sześciu uproszczonych gwiazd, ewokuje zakres i sploty znaczeń tekstu. Kompozycja okładki sugeruje inwersję żywiołów, odwrócenie wertykalnego wektora *axis mundi*, sumarycznie wyrażoną ideę totalnej zmiany porządku uniwersum, ale przywodzi także na myśl schematyczną mapę lub obraz świata oglądanego z punktu widzenia Kreatora, którym jest tutaj sam JULIEN GRACQ. Intrygująca symbolika tej okładki kieruje uwagę na jedną z przewodnich cech twórczości francuskiego pisarza – jej meta-obrazowość oraz malarskość, która jest z punktu widzenia historyka sztuki przedmiotem poniższego tekstu.

Ukrywający się pod literackim pseudonimem Louis Poirier (1910–2007) [il. 2] jest m.in. autorem powieści *Au château Argol* (1938), *Un Beau Ténébreux* (1945), *Un balcon en forêt* (1958) oraz tomów esejów *Lettrines* (1967–1974) i *En lisant, en écrivant* (1981). Dzieła tego pisarza postrze-

^{*} Ilustracje do niniejszego artykułu zostały umieszczone na stronie internetowej „Świata i Słowa”: www.swiatyslowo.ath.bielsko.pl.

¹J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Librairie José Corti, 1951. Omawiany projekt graficzny dotyczy wydania z 1989 roku i wydań kolejnych (1991, 1995, 2002, 2009) – również wydawnictwa José Corti.

gano często jako palimpsesty, łączące w mistrzowski sposób rozmaite „nakładające się” literackie inspiracje, refleksy prozy i poezji. Kojarzony z surrealizmem, a jednocześnie kontrastowo z chłodnym klasycyzmem², Julien Gracq wypracował wszakże własny styl, pozwalający postrzeżać go jako artystę spoza literackiej giełdy i pozostającego na uboczu głównego nurtu literatury francuskiej. Do 1970 roku pracował jako nauczyciel geografii w liceum w Nantes, zaś w historię literatury wpisał się za sprawą powieści *Le Rivage des Syrtes* i odmowy przyjęcia zań prestiżowej Nagrody Goncourtów. To niesłychane wydarzenie skupiło uwagę krytyki na jego oryginalnym dziele, będącym kreacją mitycznego i ahistorycznego uniwersum, konkretnego zarazem za sprawą precyzyjnie stworzonej przez Gracq sieci kulturowych aluzji. Odniesienie do kresu Imperium Rzymskiego, nawiązanie do toposu Wenecji z czasów schyłku Republiki, topografia nieoznaczonego Południa sięgającego po niesprecyzowany Orient, duch poezji Nerval’a – te i wiele innych, muzycznych, literackich oraz para-literackich wątków zostało zespolonych w tym dziele za sprawą zróżnicowanych odniesień wizualnych, obrazowych, a także *stricto* malarskich, będących wyrazem świadomie podjętej przez Juliana Gracq metody łączenia, a wręcz transmutacji obrazu i słowa w jedną materię.

O kunszcie i głębi metody pisarskiej francuskiego autora, a także o różnych poziomach „malarskości” tego tekstu będę pisał, odwołując się do erudycyjnego i zachowującego wielopoziomową strukturę oryginału przekładu Adama Wodnickiego. Wydane ostatnio *Brzegi Syrtów*³, esej *Bliskie wody*⁴ i dramat *Król-rybak*⁵ oraz *gracquiuna*, opublikowane de-

²Dystynkcje takie motywowane były z jednej strony pozytywnym przyjęciem debiutu Gracq’a przez André Bretona i krąg surrealistów oraz stworzeniem przez pisarza w 1948 roku esaju biograficznego poświęconego temu artyście (*André Breton. Quelques aspects de l’écriture*, Paris, J. Corti, 1948, 1977). Z drugiej zaś: „W latach 50., w okresie rozkwitu nowej powieści, jego proza uważana była przez krytykę za „akademicką”. Do takiej definicji przyczynił się zapewne uroczysty, podniosły retoryczny styl jego pierwszych książek [...]” – por. „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 248.

³Dotyczy wydania w przekładzie A. Wodnickiego, z projektem okładki i opracowaniem graficznym D. Malleta (Wydawnictwo Austeria, Kraków-Budapeszt 2008). Fragmenty powieści w przekładzie A. Wodnickiego opublikowano w: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 5–53.

⁴Wydanie *Bliskich wód* w przekładzie A. Wodnickiego, z koncepcją graficzną serii D. Malleta, rysunkami i projektem okładki M. Kozaka (Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2008). Pierwotne miejsce publikacji przekładu: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 69–95.

⁵J. Gracq, *Król-rybak. Tragedia w czterech aktach*, tłum. A. Wodnicki, Kraków 2009. Wydanie z esejem wprowadzającym autora: *Mit Graala jako opowieść otwarta*, w przekładzie A. Wodnickiego; pierwotnie opublikowanym w: „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 97–103.

kadę wcześniej na łamach „Literatury na świecie” (także w translacjach Wodnickiego⁶), stanowią spójną stylistycznie podstawę poznania dzieł francuskiego pisarza, umożliwiając tym samym ocenę roli obrazów w jego literaturze. Chodzi nie tylko o przywołanie i opis konkretnych dzieł malarskich, lecz także o operowanie przez Gracqa m.in. formułami ekfrazy imaginacyjnej, elementami stylistyk i gatunków malarskich, rozróżnianie niuansów i aspektów formalnych malarstwa, a także kreowanie przez autora przestrzeni i postaci bohaterów w pikturalnych kontekstach.

Tezy o obrazowości całej prozy Gracqa sformułowała w 1989 r. Bernhild Boie⁷, literaturoznawczyni i redaktorka *Dzieł zebranych* tegoż autora (wydanych w Bibliotece Plejad), wywodząc je – w najszerszym ujęciu – z rozpoznania charakteru pisarza i jego stylu, a po części także wyobrażenia o nim jako ponadczasowym klasyku i jednocześnie pisarzu wtajemniczonym, tworzącym teksty symboliczne i magiczne⁸. Cechą stylu Gracqa jest, według tej autorki, przekraczanie norm gatunków literackich, a jego dzieła charakteryzują erudycyjność i elitarność, wynikające z posługiwania się przez pisarza „formułą fragmentu” – jednostkami tekstu, bazującymi na wspomnieniu, przeżyciu i kreacji obrazów, które zwielokrotniając się i łącząc, decydują o ostatecznej integracji dzieła literackiego. Opisy, wizje, refleksy światła i barw oraz ściśle malarskie cytaty podporządkowane zostały tzw. mechanice przepływów⁹, konstytuującej „work in progress”¹⁰, co jednak nie oznacza tworzenia dzieła otwartego, lecz przeciwnie – precyzyjnego i skończonego już na etapie zrytmizowanych, graficznie nacechowanych rękopisów. Teksty francuskiego pisarza są spójne za sprawą stałej repetycji wybranych tematów, a także przywoływanych pamięcią obrazów. Ta poetyka marzeń obejmuje u Gracqa kadry z podróży, wspomnienia pór dnia i roku, wnętrz, w końcu pejzaże ze szczególnym uwzględnieniem miejsc granicznych: brzegu morza, pustkowiec oraz „nieokreślonych stref odosobnienia i intymności”¹¹. Dynamika procesu kojarzenia obrazów u Gracqa wynika zarówno z poszukiwania pomiędzy nimi analogii, jak i akcentowania

⁶Numer 9. „Literatury na świecie” z 1999 roku na stronach 104–153 zawiera również przekład eseju B. Boie, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Juliana Gracqa* (pierwotny druk: *Introduction au tome I des Œuvres Complètes de Julien Gracq*, Editions Gallimard, 1989).

⁷B. Boie, *Precyzja i rygor. O pisarstwie Juliana Gracqa*, „Literatura na świecie” 1999, nr 9, s. 104–153.

⁸Tamże, s. 104.

⁹Tamże, s. 113.

¹⁰Tamże, s. 115.

¹¹Tamże, s. 120.

kontrastów czy opozycji oraz dążenia do efektu przemieszczenia, przeniesienia wrażeń wizualnych i ich znaczeń w nowe konteksty.

Według Boie obrazy były dla Gracqą formą pamięci umożliwiającą nie tylko kondensację i utrwalenie wspomnień, ale także ich spajanie, spowalnianie lub przyspieszanie, wpływające na „swobodny, naturalny obieg między rzeczywistością doświadczaną i rzeczywistością „odczytaną”¹². Prowadziło to wielokrotnie do efektów synestezyjnych, na przykład miejsca widziane-wspominane przez pisarza korespondują z fragmentem przeczytanej przez niego prozy lub usłyszanego wiersza, a łącznie pozwalają wybrzmieć dźwiękom wirginału z obrazu Vermeera [il. 3] – co pisarz zanotował w *Bliskich wodach*¹³. Te wielomodalne, zmysłowe i niezwykle dyskretne skojarzenia wyznaczają jeden z biegunów malarstwa prozy Gracqą. Na biegunie przeciwnym sytuuje się zaś niesłychany przepych tworzonych obrazów, będący siłą dojrzałej fazy jego pisarstwa. Co zawiera się pomiędzy nimi? Jakie były źródła obrazowych inspiracji pisarza i sposoby ich wykorzystania?

Odpowiedzi na te pytania daje w dużej mierze praca Bernarda Vouilloux *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*¹⁴. Autor, przyjmując za punkt wyjścia tezę o obrazowości całej prozy Gracqą, pogłębia ją, stwierdzając, że obraz wyznacza wyższy poziom jego tekstów, jest specyficznym tekstem „spoza”, a zawarty w książce:

[...] rezerwuje dla siebie ważną przestrzeń, już od pierwszej strony. [...] Kadruje sekwencje werbalne, poezję lub narrację, wyznacza łączniki pomiędzy częściami konstruującymi tekst. Tworzy ów tekst nadrzędny ze skomplikowaną semantyką [...] kształty i figury ze słów, i przynosi jednocześnie szereg wartości ikonicznych, których sam język nie potrafiłby zasugerować¹⁵.

Warto zauważyć, że w odróżnieniu od prozy Marcela Prousta, deklarującego: „Moja książka jest malarstwem”, który w powieści *W poszukiwaniu straconego czasu* zawarł precyzyjnie i erudycyjnie skonstruowaną galerię obrazów, zrekonstruowaną ostatnio „dzieło po dziele” przez

¹² Tamże, s. 130.

¹³ Por.: J. Gracq, *Bliskie wody...*, s. 20–21. Chodzi o obraz Jana Vermeera z lat 1673–1677 *Kobieta stojąca przy wirginalu* ze zbiorów National Gallery w Londynie (por.: A.K. Wheelock Jr, *Jan Vermeer*, New York 1988, s. 122), znany przypuszczalnie Gracqowi z bezpośredniego oglądu.

¹⁴ B. Vouilloux, *De la peinture Au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*, „Histoire des idées et critique littéraire” 1989, nr 273. Szerszą analizę twórczości Gracqą zawiera kolejna książka tegoż autora: *Julien Gracq. La littérature habitale*, Ed. Hermann 2007.

¹⁵ B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 12 [tłum. A. Jarosz].

Erica Karpelesa¹⁶, Gracq działał w sposób odmienny, unikając li-tylko smakowania estetyki obrazu oraz obarczania go głównie funkcją przypomnienia. U Prousta, by posłużyć się frazą Gracqa, „przeszłość nigdy nie śpiewa”¹⁷. Jednoznaczność odwołań piktoralnych wyklucza poetycką improwizację, ruch i przepływ obrazów oraz możliwość dotarcia do związanej z nimi istoty rzeczy. Dla Gracqa materia malarska była zaś pokarmem duchowym, inspirującym i w najwyższym stopniu pobudzającym.

Vouilloux szeroko analizuje związki tekstów Gracqa z malarstwem, badając jego wpływ na poetykę omawianego autora. Odkrywa korzenie estetycznej wrażliwości artysty (m.in. inspirujący i szczególny związek pisarza z galerią obrazów w Musée des Beaux-Arts w Nantes) oraz zdaje relację z szerokiej wiedzy Gracqa z zakresu historii malarstwa, zwłaszcza tradycyjnego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości malarzy „służących sztuce wysokiej”¹⁸ (m.in. Georges de La Tour [il. 4], Rembrandta, Edwarda Burne-Jonesa [il. 5]¹⁹, Paula Cézanne’a), a także sztuki pozaeuropejskiej, przykładowo XII- i XIII-wiecznych chińskich malarzy z epoki Song [il. 6]²⁰.

Istotną wartością pracy Vouilloux jest także ustalenie statusu obrazów w utworach Gracqa: od ich wprowadzania za sprawą nominacji zaczerpniętych z dyskursu historii sztuki, aż po absolutną denominację przedmiotu opisu tak, by stał się on żywą materią tworzonego tekstu i został z nim ściśle zespolony. Skojarzenia ikoniczne pojawiają się za-

¹⁶ E. Karpeles, *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of lost Time'*, Thames & Hudson, London 2008.

¹⁷ Cyt. za: B. Boie, *Precyzja i rygor...*, s. 125.

¹⁸ Cyt. za: *De la peinture Au texte...*, s. 19.

¹⁹ Inspiracje malarstwem prerafaelitów, a zwłaszcza obrazami Edwarda Burne-Jonesa, odnaleźć można w utworze *Le Roi Cophetua* (1970), intencyjnie nawiązującym do obrazu *King Cophetua and the beggar maid* (1880-84), jak i całego burne-jonesowskiego cyklu *Idyll królów*, a związanego także z przypomnieniem i przeżyciem widzianej przez Gracqa latem 1929 r. wystawy malarzy angielskich w Tate Galery w Londynie. Por. przypis 28. [w:] B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 31.

²⁰ Do malarstwa chińskiego z epoki dynastii Song (960–1279) Gracq nawiązywał w eseju *Bliskie wody* (Kraków–Budapeszt 2008, s. 38), pisząc: „Nigdzie motyw łodzi płynącej samotnie w górę rzeki między zalesionymi stokami nie pojawia się równie często, jak w malarstwie chińskim – zwłaszcza malarstwie pejzażystów z epoki Song. Wciąż żywy czar emanujący z takiego malowidła rodzi się niewątpliwie z kontrastu między ideą pokonywania przeszkody, a w każdym razie wyobrażeniem fizycznego wysiłku i uciążliwej wędrówki sugerowanej stromizną stoków, a gładką powierzchnią i bajeczną łatwością wodnego szlaku wślizgującego się niepostrzeżenie między urwiska: uczucie szczęścia, jakie w duszy marzyciela budzi tak niewiarygodnie łatwe pokonywanie przeciwności, właściwe wizjom sennym, tutaj zakotwiczone jest w konkretnej rzeczywistości”.

tem u pisarza na trzech poziomach: lingwistycznym, porównawczym i intertekstualnym, a obrazy identyfikować można poprzez wskaźniki leksykalne, znaczniki historyczno-stylistyczne oraz używane przez Gracqę pojęcia plastyczne. Semiotyka odniesień obrazowych w utworach francuskiego pisarza łączy się również z kreowaniem postaci malarza i jego identyfikację poprzez charakterystyczne wątki ikonograficzne oraz cechy stylistyczne dzieł pojawiających się w odnośnych fragmentach tekstów. Gracq miał ponadto świadomość związków technik, form i kompozycji z daną epoką historyczną, co służyło wyznaczeniu specyficznego pola obrazowego, a dbałość pisarza o jego precyzyjne wypełnienie przejawiała się na przykład w wytworności i precyzji języka nawiązującego do charakteru i nastroju obrazów.

Badacze twórczości Juliana Gracqę są zatem zgodni, że obecność obrazu jest w jego tekstach sprawą zasadniczą. Obraz funkcjonuje zarówno jako topos, jak i przywoływany fragment ilustracji, fotografii lub miniaturskich *drôleries*. Pojawia się naszkicowany w portrecie lub impresyjnym pejzażu, czułym na zmiany światła i barwy. Gracqę traktuje czasem znane płótna jako bogate „scenograficzne panoramy”, ale znaczącą rolę w konstrukcji jego tekstów zajmują też nawiązania do marginesów kompozycji malarskich płaszczyzn: bordiur, brzegów, krańców obrazów lub też fragmentów abstrakcyjnych map.

Malarskość szczególnie intensywnie objawia się w trzech dziełach „fikcyjnych” Gracqę: w debiutanckiej powieści *Au Château d’Argol*, w *Un Beau Ténébreux* oraz w *Brzegach Syrtów*. To ostatnie dzieło zawiera osobiste retrospekcje Gracqę z lat 1936–1939, odniesienia do stanu „dziwnej wojny” (*drôle du guerre*) pomiędzy Francją a Niemcami, wiedzę autora z zakresu geografii i historii oraz nawiązanie do toposu, czy inaczej mówiąc – dyskursu weneckiego²¹. Powieść tę można traktować jako „absolutną, zamkniętą w sobie, gdzie następuje oszałamiające zderzenie obrazów, zauroczenie nastrojem”²². Obrazy kształtują narrację i są niejako ekwiwalentem tradycyjnej fabuły i spowolnionej, niekiedy zamierającej akcji. Poznajemy je, czy też „widzimy” oczyma głównego bohatera *Brzegów Syrtów*, przyjmującego zewnątrzny – w stosunku do całej historii opowiedzianej przez Gracqę – punkt widzenia. Historia relacjonowana

²¹ Nawiązuję tu do pojęcia zaproponowanego przez Dariusza Czaję (*Fragmenty dyskursu weneckiego*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008, nr 3–4, s. 125–148), który zestawiając odmienne stylistycznie i gatunkowo teksty poświęcone Wenecji (m. in. książki Ewy Bienkowskiej *Co mówią kamienie Wenecji* oraz *Perwersję* Jurija Andruchowycza), wskazuje na zapładniającą wyobraźnię mito- i kulturotwórczą rolę tego miejsca (zarówno w pozytywnym, jak i negatywnym wymiarze) oraz malarstwa weneckiego.

²² B. Boie, *Precyzja i rygor...*, s. 139.

przez Alda, potomka jednego z wysokich rodów Orseny, jest zatem w istocie rzeczy retrospektywnym rozbłyskiem świadomości i swoistym obrazem – niemal epifanią²³. Charakteryzuje się ona synergią niezwykle plastycznych opisów i wrażeń bohatera, jest sumą najdrobniejszych szczegółów, odznacza się precyzją w oddaniu wszystkich jego myśli, uczuć i nastrojów. To jednocześnie opowieść o zdobywaniu doświadczenia i dojrzenia do świadomości tego, że człowiek jest drobnym elementem gry, trybem mechanizmów historycznych i społecznych – czasem przysłowiową kroplą przelewającą czarę konieczności w chylącym się, zmierzającym do kresu, czy też będącego u progu klęski i przesilenia państwie. Tę ewolucję bohatera oraz zmiany zachodzące w jego świecie można dostrzec za sprawą następujących po sobie obrazów oraz poprzez wykorzystane przez Gracqa środki malarskie.

Najbardziej spektakularnym i kluczowym dla całej opowieści motywem malarskim jest zetknięcie się głównego bohatera ze specyficznym dziełem fatalnym, które poznajemy za pośrednictwem doskonałej ekfrazy imaginacyjnej przyjmującej postać prozatorskiego opisu²⁴. Chodzi o skomplikowany kompozycyjnie i semantycznie portret „historycznego” bohatera, kondotiera-zdrajcy, Piero Aldobrandiego, stanowiącego w powieści związek pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Widziany przez narratora w podporządkowanej mu przestrzeni quasi-weneckiego pałacu, wywołuje porażające *jamais-vu*: Aldo znał go wcześniej z kopii. Gracq stosując taki zabieg, podkreśla tym samym rolę i wagę oglądanego w oryginale dzieła, które w powieści swoją jakość

²³ „Kiedy – unosząc na chwilę zasłonę koszmaru nad czerwieniejącymi zgłiszczami mojej unicestwionej ojczyzny – wraca mi pamięć tej bezsennej nocy, podczas której tyle rzeczy pozostawało jeszcze w zawieszeniu, wciąż trwa fascynacja zdumiewająca, upajająca szybkością myśli, która w tamtym momencie zdawała się popędzać sekundy i minuty, i wraca na chwilę zawsze zadziwiająco przekonanie, że udzielona mi została łaska – albo raczej jej strojąca grymasy karykatura – przeniknięcia sekretu chwil, które wielkim mistykom ukazują im prawdę o nich samych”. (J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 229).

²⁴ Pojęcie „ekfrazy imaginacyjnej” – niemającej wszakże formy poetyckiej – podejmuje za Wiesławem Juszcakiem wskazującym na archaiczne korzenie i rozumienie terminu, poprzedzającego wykształcenie określonego gatunku literackiego, a będącego przede wszystkim opisem cechującym się przejrzystością i jasnością gwarantującą wyraźny „widok” realnego lub wyimaginowanego przedmiotu. W ramach ekfrazy następować ma przełamywanie czasowej perspektywy obrazu, w którym opisuje się zarówno przeszłe, jak i przyszłe wydarzenia, co koresponduje ze znaczeniem obrazu w powieści Gracqa. Aдекватne wydają się dla portretu Aldobrandiego także takie własności ekfrazy imaginacyjnej jak: przeniesienie w jej obręb szczegółów technicznych, formalnych, kompozycyjnych fikcyjnego dzieła plastycznego, kulturowa wielowarstwowość i wielomodalność opisu, a także – wywiedziona z precedensowego homeryckiego obrazu tarczy Achillesa – podmiotowość opisywanego dzieła. Por. W. Juszcak, *Ekfrazy imaginacyjne: eidolon Heleny*, [w:] tegoż, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 311–331.

zawdzięcza autorstwu fikcyjnego malarza Longhona. W tym imieniu można rozpoznać kontaminację faktycznie istniejących nazwisk malarzy weneckich: artystów z rodziny Longhi i przypuszczalnie Giorgione, przez co autor sugeruje formalne mistrzostwo i pogłębioną psychologię oglądanego obrazu – wizerunku człowieka uduchowionego i okrutnego zarazem. Złożenie dotyczy także konstrukcji opisywanego obrazu. Gracq stosuje przy tym inwersję: „widzimy” oczyma Alda monumentalne płótno, które zawiera w sobie pejzaż postrzegany z wysoka, w makrokosmicznej skali unifikujący szereg przedstawionych z miniaturską precyzją motywów architektonicznych, marynistycznych, scen rodzajowych i batalistycznych (malowniczych samych w sobie) stanowiących tło dla postaci kondotiera. Aldobrandi wtopiony w pejzaż, ale zwrócony do widza, choć jednocześnie skoncentrowany na sobie, w twardych powłokach zbroi upodabniającej go do insekta, jest centrum obrazu, a miażdżona w dłoni czerwona róża to kolorystyczny akcent i emblemat jego „historycznej” zdrady.

Precyzja opisu Gracqą oraz sugestia pełnionej przez obraz funkcji reprezentacyjnej nawiązuje do renesansowych portretów kondotierów [il. 7] i weneckich dożów²⁵ oraz batalistycznych fresków Paola Ucello, zaś skala, rozmach wizji oraz centralne miejsce postaci, wokół której rozgrywa się wojenny dramat, przywodzi na myśl arcydzieło malarstwa weneckiego – *Ukrzyżowanie* Tintoretta [il. 8]. Kreując w powieści to fikcyjne dzieło, Julien Gracq sugeruje zatem konteksty właściwe dla dzieł historycznych i realnie istniejących: kwestie formalne łączy ze stylistycznymi, problem autorstwa z jakością i symboliką wizerunku, a jednocześnie dokonuje aktualizacji historii obrazu i jego mentalnej restrykcji poprzez osoby bohaterów powieści. Malarskość dzieła, teatralność ujęcia, sztafaż wojennych zmagania, skoncentrowany wyraz psychiczny portretu, a jednocześnie metaforyczność i emblematyczność

²⁵ B. Vouilloux uważa, że Julien Gracq odwołuje się do portretów tworzonych przez Alessandro Longhiego, Tiepola i Goldoniego, lecz historia i ikonografia wizerunków kondotierów nakazuje przywołać także realizacje rzeźbiarskie – przede wszystkim konne pomniki Erazma di Narni (Gattamelaty) autorstwa Donatella (1447), a zwłaszcza wenecki pomnik konny Bartolomeo Colleonego Verrocchia (1481) oraz poprzedzające ich powstanie freski Paola Ucello z przedstawieniem Giovanniego Acuto (Johna Hawkwooda) (1436) oraz Niccolò da Tolentino autorstwa Andrei del Castagno (1456). Zob. B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 137-138. Istotną składową wizualizowanego przez Gracqą portretu Aldobrandiego może być również ikonografia weneckiego doży Enrico Dandolo (1107-1205), uczestnika IV krucjaty, którego przypominała E. Bieńkowska (*Co mówią kamienie Wenecji*): „Z monotonnej serii dożów, dziś dla nas bez twarzy, opowieść historyczna wyławia kilku wielkich przestępców i kilku bohaterów, jak dziewięćdziesięcioletni i ślepy Enrico Dandolo, który pociągnął za sobą żołnierzy Republiki na mury Konstantynopola”.

całej kompozycji przywodzi na myśl także inspirujące Gracqa obrazy hermetyczne, zwłaszcza grafiki Albrechta Dürera²⁶. Analiza „Portretu Piero Aldobrandiego” mogłaby być właściwie przedmiotem osobnego studium, ale chciałbym wskazać, że rodzajów malarskości i sposobów obrazowania w *Brzegach Syrtów* jest znacznie więcej. Wspomniane konotacje prozy Gracqa z malarstwem weneckim – zwłaszcza XVI i XVII w. – pojawiają się już przy prezentacji głównego bohatera jako wykształconego, wyrafinowanego młodzieńca, skażonego – według jego słów – jakby „śmiertelną nudą”, znamieniem zgoła chateaubriandowskim²⁷, którego postać przypominająca młodzieńca z *Portretu podwójnego* Giorgione [il. 9], pojawia się w pejzażu rodzinnej Orseny²⁸, nawiązującym sugestywnie do krajobrazu giorgionowskiej *Burzy* [il. 10]. Ów pejzaż staje się w tekście samodzielnym motywem (używając z kolei terminu cézanne’owskiego) wraz z poznaniem kolejnych granicznych rejonów Syrtów. Widziany zrazu jako krajobraz, w którym zawarte są wcześniejsze warstwy kulturowe („Spod nawierzchni wąskich dróg [...] ukazywały się miejscami fragmenty rzymskiego bruku”²⁹), usamodzielnia się w obszerniejszych malarskich opisach³⁰, by przyjąć funkcje

²⁶ Por. B. Vouilloux, *De la peinture Au texte...*, s. 52. Gracq wykorzystywał miał składowe obrazów symbolicznych dla dookreślenia scenarii, jak w powieści *Au Château d’Argol* lub wizerunków bohaterów, na przykład kreując wizerunek, charakter i rolę króla Amfortasa z dramatu *Król-rybak*.

²⁷ J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 10. O pojawieniu się tego pojęcia i jego konotacjach w utworach Chateaubrianda por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Melancholia i nuda*, [w:] *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 79–83.

²⁸ „Czas dzieliłem między lekturę poetów i samotne wędrowki po okolicy. W burzliwe, letnie wieczory, które ciążyły nad Orseną, jak płaszcz z ołowiu, lubiłem zapuszczać się w lasy otaczające miasto; rozkosz swobodnej, przejażdżki konnej rosła w miarę upływu godzin, jak rozkosz biegu rasowego zwierzęcia; często wodze ścigałem dopiero o zmierzchu. Uwielbiałem te powroty w gęstniejącym mroku; dachy i kopuły Orseny wylaniały się z mgły, jak szczyty proporców, którym najwyższe szlachectwo nadaje wyzłacający je blask minionych wieków [...]” – J. Gracq, *Brzezi Syrtów...*, s. 10.

²⁹ Tamże, s. 18.

³⁰ „Szara, wyraźnie rysująca się w słońcu droga, wiła się w wyludnionym pejzażu między kępami ilwy, wśród których buszował morski wiat; z rozgrzanej ziemi dobiegało ogłuszające brzęczenie owadów. Wspiąwszy się na pierwszy pagórek, odwróciłem się w stronę morza: z każdym końskim krokiem atramentowo-niebieskie półkole coraz ciaśniej otaczało płowe brzezi. Pode mną Admiralicja, zupełnie już mała, zatulona we własnym ciepłe jak jajo wysiadywane w gnieździe, rozplywała się w okrutnym świetle salin; ogromne, białe migotanie, musując, pochłaniało fortecę, podobną do kaszty żywego wapna nad czworobokiem czarnego cienia. Na palcu mola Nieustraszony, jak oczko pierścienka – wszystko zastygłe w idealnym bezruchu – człowiek już wsiąkł w pejzaż jak w suchy piasek; tylko leniwy dym wznosił się nad kominem maleńkiego statku jak pierzasta chorągiew, przydając temu pustkowiu nieznaczną nutę czujności i zapach marnej kuchni” – tamże, s. 213.

symboliczne, wyrażając na przykład „niepokojącą ciszę [...] pełne oczekiwania napięcie”³¹.

Jednak najistotniejszym środkiem malarskim używanym przez Gracę jest światło – medium zmysłowego odczucia natury³², opisujące jej cykliczne zmiany³³ oraz płynący niespiesznie czas. Topograficzne zróżnicowanie światła towarzyszy podróżom bohatera – także morskim. Mistyczny spektakl rodzącego się świtu ponad powierzchnią wód (przywołujący na myśl obrazy niemieckich romantyków oraz J. M. W. Turnera [il. 11]) jest przyczyną niemal epifanicznych doznań Alda³⁴ i sugeruje jego duchową ewolucję – przechodzenie od ciemności-nocy, porównywanej do „inicjacyjnych wód”³⁵, ku jasności i zrozumieniu swojego miejsca w całej historii. Posłużenie się przez Gracę światłem jako kategorią formalną i plastyczną wiąże się z przywoływaniem różnych gatunków malarstwa europejskiego. Pojawia się ono w *modusie* tenebrystycznym służącym przedstawieniu wnętrza i relacji pomiędzy bohaterami³⁶ oraz w często kreowanych przez Gracę nokturnach. Pisarz odwołuje się także do martwej natury, nawiązując w tym zakresie do

³¹ Tamże, s. 21.

³² „Słońce rozproszyło mgły: bursztynowy, nieco melancholijny upał późnej jesieni, jak jakiś cudowny opar ziemi, był dla żaru lata tym, czym dla rozpalonej skóry miększe nadgrzyzionej owocu” – tamże, s. 168.

³³ „W jeden z tych świetlistych poranków, które są urokiem jesieni w Syrtach [...]” – tamże, s. 31; „Zdarzały się chwile, kiedy w świetliste i spokojne popołudnia odnosiłem wrażenie, iż bez trudu potrafisz zamknąć w sercu nawet najmniejsze pulsowanie tej maleńkiej komórki uśpionego życia, ledwie wegetującej na pustyni” – tamże, s. 33.

³⁴ „Okręt szedł swoim kursem po wygładzonym morzu; mgła rozpraszała się w strzępach i obiecywała piękny, pogodny dzień. Wydało mi się, że właśnie uchyliliśmy jakieś drzwi, które przekracza się we śnie. Ogarnęło mnie zdumiewające, zapomniane od dzieciństwa uczucie radosnego uniesienia; horyzont przed nami rozstępował się w aureoli światła; zdawało mi się, że teraz czuję się w pełni uzdrowiony – wolność, cudowna prostota obmywała świat; widziałem jak poranek rodzi się po raz pierwszy” – tamże, s. 234; „Ukośne światło nadawało morzu połysk miękkiemu, łagodnie sfalowanego jedwabiu; jakiś zaczarowany spokój, jak przeźroczysta zasłona zdawał się rozsnuć po wodzach, ścielić nam drogę wśród fal. Okręt płynął w środku wieczoru po morzu w gali flagowej, jakby na jakieś wielkie święto, maleńki i zagubiony w ogromnym blasku przestworu, prawie zdematerializowany w niezwykłym znaku, w nieodgadnionej wróżbie tego dymu, który po tylu latach unosił się z morza [...]” – tamże, s. 237.

³⁵ Tamże, s. 20.

³⁶ „Stojąca między nami na ziemi latarnia ledwie dobywała nasze twarze z aureoli oparów; wydłużone cienie zakrzywiały się, gubiąc bardzo wysoko na sklepieniach [...] Marino postawił latarnię na bloku cienia, który zagradzał przejście; płomyk załopotał gwałtownie w morskiej bryzie, promień światła jak strzała prześliznął się po jakimś metalowym brzuchu” – tamże, s. 306.

XVII-wiecznego malarstwa flamandzkiego³⁷ i holenderskiego³⁸. Pomaga ona zidentyfikować jednego z bohaterów powieści – kapitana Marino. *Collage* form złożony z „ulubionych fajek, fajansów ze zwiedłymi kwiatami, opasłych tomów, rogowych okularów” i oszklonej ramki z barwnymi akcentami wstążek zgromadzonych w niej medali – dopowiada charakter postaci i określa motywy jej postępowania, a poprzez naruszenie tej aranżacji dokonuje się symboliczna zmiana znaczeń³⁹. Także obrazowe opisy wnętrza architektonicznych lub intymnych przestrzeni mieszkalnych służą Gracqowi wzbogaceniu charakterystyki bohatera, choć wielokrotnie kształtowane są one jak scenografie teatralne z typowym dla nich skrępowaniem, sztywnością i nierealnością. W końcu cały świat Alda (w zakończeniu powieści) wydaje mu się „dziwaczną dekoracją zwodniczych płam światła wyludnionego teatru”⁴⁰ zbudowaną dla niego samego.

Zróznicowanie przestrzeni obrazowych w *Brzegach Syrtów* jest znaczne. Tworzą je pałacowe galerie obrazów z rozwieszonymi w nich seriami historycznych konterfektów⁴¹, intrygująca Sala Map, gdzie mapy pełnią funkcję samodzielnych płaszczyzn, na których dokonuje się przemiana wartości przestrzennych na abstrakcyjne wartości graficzne, a także zwierciadła potęgujące rolę i oddziaływanie obrazów, jako nakładających się na siebie, transparentnych „kart pamięci”:

[...] zanurzyłem wzrok w jego szarej głębi i wydało mi się, że widzę obrazy, nieskończony ciąg identycznych obrazów, ułożonych ciasno jeden

³⁷ „Nocą spotykaliśmy się wszyscy wokół okazałej sterty wyłoczonego na różnie ptactwa, lubiliśmy te wieczorne biesiady [...]” – tamże, s. 32.

³⁸ „W tym ciasnym pomieszczeniu było wszakże mało przedmiotów. Na regulaminowym stojaku na broń wisiały ulubione fajki Marino; na stoliku wazon z wąską szyjką z zielonego syrańskiego fajansu z kilkoma zwiedłymi kwiatami; opasłe tomy *Instrukcji Nawigacji*, pokryte warstwą zielonej pleśni służyły jako blokada. Obok okularów w rogowej oprawie ze sterczącymi do góry łapkami, kątem oka zauważyłem otwarty rejestr [...] Ogarnęło mnie nagle intensywne uczucie tak zastalego spokoju – jakby aury na wpół otwartego zielnika, w którym resztką starego pyłku wciąż jeszcze drażni nozdrza” – tamże, s. 210–211.

³⁹ „Na stoliku odsunąłem bukiet zwiedłych kwiatów oraz tomy *Instrukcji Żeglowania* i rozłożyłem plik map. Widząc w żółtym i brudnym świetle kabiny te tak dobrze mi znane kontury, ogarnęło mnie uczucie nierzeczywistości; to, że te heraldyczne symbole, w które tak długo wpatrywałem się w głębi ich podziemnego relikwiarza, znajdowały się teraz tutaj, wydało mi się czymś niezwykłym” – tamże, s. 227.

⁴⁰ Tamże, s. 359–360.

⁴¹ „[...] twarze współbiesiadników kamieniały, przybierając z profilu ów twardy i surowy wyraz, znany mi z wiszących w pałacach Orsenny portretów rycerzy z dawnych epok” – tamże, s. 24.

na drugim, obrazy, które oddzielają się od siebie, odwracają z wielką szybkością pod palcami jak karty książki, jak plansze instrukcji nawigacyjnych⁴².

Malarska erudycja Gracq pozwoliła mu stworzyć w końcu taki poziom tekstu (ów „tekst spoza”, którego istnienie postulował Vouilloux) – na którym istotną rolę odgrywa splot wybranych problemów formalnych, wątków ikonograficznych, gatunków malarskich, a w końcu wybrany styl – jako najbardziej pojemna meta-pikturalna kategoria. Warto zauważyć, że osobnym zjawiskiem malarskim w *Brzegach Syrtów* jest mgła niemal zawsze obecna w pejzażu: ukrywająca lub wyłaniająca ze swojej amorficzności ludzi i budynki, osłabiająca kontrasty światła i cienia. Mgła obok *chiaroscuro* stanowi od zawsze jeden z najważniejszych składników sztuki malarskiej⁴³. W obrazach Lorraine’a, Turnera, impresjonistów i postimpresjonistów zyskała nawet własność metafory i oznaczała „z reguły coś, co się rozpoznaniu wymyka”⁴⁴ – nieokreślone ze swojej natury. W tekście Gracq mgła ewokuje przestrzenie, w które wkraczają symbole, motywy i kompozycje jakby przejęte z malarstwa Caspara Davida Friedricha, na przykład gdy pisarz nakazuje bohaterom wpatrywać się w puste morze i „marzyć o żaglu rodzącym się z pustki morza” [il. 12]⁴⁵ lub gdy kreuje pejzaże sprzęgające chmury i światło lub tworzy obraz wyspy Vezzano, przypominającej friedrichowską Rugię. Malarską kategorię wzniosłości zastosował natomiast Julien Gracq, przywołując motyw katastrofy wulkanicznej – temat charakterystyczny dla malarstwa europejskiego drugiej połowy XVIII i przełomu XIX w. [il. 13]⁴⁶, a w omawianej powieści poprzedzający moment kulminacyjny narracji, zwrot akcji i historyczną przemianę świata Alda. Jeśli zaś mowa o stylu, to z malarstwa prerafaelickiego i wizji XIX-wiecznych symbolistów zdaje się pochodzić potomkini Piera Aldobrandiego – Vanessa, determinująca los głównego bohatera [il. 15], posągowa piękność, zobaczona w scenerii ogrodów Selvaggi, tonąca we śnie, mroczny anioł i demon zarazem. Spaja ona opisywane przez Gracq scenerie ogrodów i miast, w których domy „stłoczone w cieniu cyprysów i cisów – podob-

⁴² Tamże, s. 213.

⁴³ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 113.

⁴⁴ Tamże, s. 115.

⁴⁵ J. Gracq, *Brzegi Syrtów...*, s. 41.

⁴⁶ Por.: A. Pieńkos, *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w oświeceniu*, [w:] tegoż, *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000, s. 77–94.

ne były do oświetlonych grobowców”⁴⁷. Przypomina to zresztą elementy scenografii obrazów Arnolda Böcklina. Skojarzenie to dotyczy także opisu cmentarza: ascetycznego, surowego, „omiatanego od końca do końca ostrym słonym wiatrem, całego wypełnionego szelestem falujących trzcin”⁴⁸.

Na koniec warto jeszcze wskazać na pojawiający się w *Brzegach Syrtów* wspomniany już quasi-malarski wątek wenecki, obecny w powieści poprzez nawiązanie do dzieł Giorgione, ale także odtworzenie struktury społecznej chylącej się ku upadkowi Serenissimy w obrazie Orseny – rodzinnego miasta głównego bohatera – oraz wykreowanie Maremmy, zwanej wprost „Wenecją Syrtów”. Miasto opisywane jako „mgławica [...] nad lagunami, okryta mgłą, osadzona na niepewnych bagnach”, jest jednocześnie zjawiskowe i martwe, „pokryte strupami i wrzodami zrzuconych składów i placów”⁴⁹. Maremma położona nad nieczynnymi kanałami to symbol degeneracji państwa, a charakterystyczna dla niej scenografia niepokojącego nokturnu przywodzi na myśl XVIII-wieczne malarstwo weneckie, jak również obrazy J.M.W. Turnera⁵⁰ i Jamesa McNeill Whistlera [il. 16]⁵¹.

Malarskość dzieła Gracqa zdaje się wykraczać wszakże poza akcentowany wyżej związek słowa i obrazu. Wizualność i wizyjność powieści to także kwestia indywidualnych odczuć towarzyszących lekturze. Atmosfera opowieści, jej sugestywność, impresyjność oraz wieloznaczność czynią z *Le Rivage des Syrtes* synonim tajemnicy i obraz miejsca wykraczającego poza czas i melancholijnego. Symbol przemijającego świata, ponad którym wiszą złowieszcze gwiazdy...

⁴⁷ J. Gracq, *Brzegi Syrtów...*, s. 63.

⁴⁸ Tamże, s. 78.

⁴⁹ Tamże, s. 98, 99.

⁵⁰ Kompletny indeks obrazów weneckich Turnera z lat 1835–1845 znajduje się w katalogu opracowanym przez Martina Butlina i Evelyn Joll (poz. 501–508). Por.: M. Butlin, E. Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner (Text)*, New Haven and London 1984, s. 296–297.

⁵¹ O okresie weneckim Whistlera zob.: H. Taylor, *James McNeill Whistler*, London 1978, s. 105–116.

Wykaz ilustracji

- [1] J. Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Libraire José Corti, <http://www.mollat.com/livres/julien-gracq-rivage-des-syrtes-9782714303592.html&usg>.
- [2] J. Gracq
- [3] J. Vermeer, *Kobieta przy wirginalu*, [w:] A. K. Wheelock Jr, *Jan Vermeer*, New York 1988 s. 123.
- [4] G. de La Tour, *Śpiący Józef*, [w:] *Georges de La Tour*, red. B. Nicholson, Ch.Wright, Bruxelles 1976, s. 251.
- [5] E. Burne-Jones, *Król Kofetua*, <http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Burne-jones-cophetua.jpg>.
- [6] *Zwój z epoki Song (fragment)*, http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Qingming_Festival.
- [7] Verrocchio, *Bartolomeo Colleoni*, http://www.wikimedia/commons/a/a8/Bartolomeo_Colleoni_statua_equestre_del_Verocchio.jpg.
- [8] Tintoretto, *Ukrzyżowanie*, <http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Tintoretto021.jpeg>.
- [9] Giorgione, *Portret podwójny*, http://www.commons.wikimedia.org/Wiki/File:Giorgione_100.jpeg.
- [10] Giorgione, *Burza*, [w:] W. L. Eller, *Giorgione*, Petresberg 2007, s. 97.
- [11] J.M.W. Turner, *Pejzaż morski*, http://wikimedia/commons/0/De/Joseph_Mallord_William_Turner_038.jpg.
- [12] C. Friedrich, *Wschód księżycy ponad morzem (1822)*, [w:] W. Geismeyer, *Caspar David Friedrich*, E. A. Seeman Verlag, Leipzig 1998, pl. 64.
- [13] J.Ch.C. Dahl, *Wybuch Wezuwiusza*, http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Dahl_Vesuvius.jpg.
- [14] J.W. Waterhouse, *Przeznaczenie*, http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Destiny_John_William-Waterhouse.jpg.
- [15] J. McNeill Whistler, *Nokturn w błękicie i srebrze. Laguna: Wenecja*, <http://nccsc.net/2008/8/28/painted-veils>.

Andrzej Jarosz

Pictorial Associations of the Novel *The Opposing Shore* by Julien Gracq

Julien Gracq (born Louis Poirier, 1910–2007) was an author of, among others, *Au château Argol* (1938), *Un Beau Ténébreux* (1945), *Un balcon en forêt* (1958), as well as volumes of essays *Lettrines* (1967–1974) and *En lisant, en écrivant* (1981). Literary fame brought him, published in 1951, *The Opposing Shore* (*Le Rivage des Syrtes*) together with the refusal of accepting the Prix Goncourt for this novel. The work of the French writer comprises of multileveled study of the passing world, the country, which is about to fall and it is a palimpsest of historical, literary and artistic threads. According to French researchers – Bernhild Boie and Bernard Vouilloux – evoking pictorial motifs, drawing inspiration from historical paintings, different painting genres and elements of art history makes the Gracq’s novel the example of “a work in progress”, in which the author creates suggestive, interweaving pictures. The writer employed rich descriptions, imaginative ekphrasis, variety of painting genres and created his own visions of space, scenery for the protagonists bringing about chosen painting’s conventions. The echoes of the works of the XVI century Venetian painters seem to be important in *The Opposing Shore* as well as the works of J.M.W. Turner, German Romantics, Pre-Raphaelites and symbolists. Pictorial associations of the novel are also linked to its specific atmosphere of impression, insinuation and mystery.