

Szczątkowe obecności

Portrety Carla Gesualdo

DARIUSZ CZAJA

*Wymarzone, ukochane głosy
tych co umarli, albo tych, co dla nas,
tak są straceni, jakby umarli*

*Czasem do nas przemawiają w snach
czasem je w zadumaniu słyszy umysł*

*A z ich brzmieniem powracają na chwilę
Dźwięki najpierwszej naszego życia poezji,
Jak muzyka, która nocą, gdzieś w dali, dogasa*
Konstandinos Kawafis, *Głosy*¹

Umarł.

Umarł księżę.

Umarł księżę Carlo Gesualdo da Venosa.

Ostatni, śmiertelny akord tej biografii wybrzmiał 8 września 1613 roku.

Egzekwie odprawione, ciało złożone w grobie, księga życia zamknięta.

Przywołując już na wstępie i to tak demonstracyjnie skonwencjonalizowaną metaforę zatrzaśniętej na zawsze księgi żywota – anonsowaną uprzednio trzykrotnym „umarł” – chcę zwrócić uwagę nie tyle na prosty i oczywisty (!) fakt biologicznego końca, ile dobitnie podkreślić tę frustrującą okoliczność, że wbrew pozorom, dla nas, żywych, sytuacja poznawcza związana z odtworzeniem i nazwaniem „prawdy” o skończonej, ostatecznie zamkniętej egzystencji księcia z Venosy wcale nie zmienia się tym samym na lepsze. Mimo że ta księga żywota została już zaopatrzona w ostatni rozdział, że ma już definitywny, niedający się poprawić epilog, sens tej biografii w dalszym ciągu nie chce się ułożyć w czytelny wzór.

Carlo Gesualdo zniknął bezpowrotnie. Nie odpowie nam już na żadne interesujące nas pytanie. Nie rozstrzygnie nurtujących nas wątpliwości. Fakt, że jego głos zamilkł dawno, w sytuacji mentalnej i kulturowej tak odległej od naszej, mnoży jeszcze problemy. Zostały nam już tylko różnorodne co do wartości poznawczej ślady jego życia, ślady, które trzeba poddać teraz żmudnej pracy interpretacyjnej. Zapytajmy więc: kto naprawdę umarł tamtego dnia, tamtego miesiąca, tamtego roku? Kim był ten, kogo w jednym z XVII-wiecznych słowników nazywano *Nobilissimus Carolus Gesualdus, Princeps Venusinus, nostrae*

tempestatis Musicorum ac Melopaeorum, princeps? Kim w istocie był Carlo Gesualdo?

O tym właśnie, o niepokojącej zagadce tożsamości, ten tekst.

Głosy z przeszłości

Pojęcie portretu pamięciowego należy, jak wiadomo, do słownika kryminalistyki. W sytuacjach szczególnego zagrożenia, w zgodzie z przyjętymi rutynami, policyjny rysownik, opierając się na zeznaniach naocznych świadków, sporządza portret poszukiwanego przestępcy. Rysunek taki, będący często mozolną próbą uzgodnienia, nałożenia na siebie, synchronizacji różnych – bywa, że sprzecznych – spostrzeżeń, ma być w zamierzeniu wiarygodnym wizerunkiem ściganej przez prawo osoby. Ma być jego rozpoznawalną podobizną. Efekt końcowy jest więc wypadkową spostrzegawczości i pamięci świadków oraz talentu i umiejętności rysownika. Listy gończe zaopatrzone w portret rozsyła się za żywymi (choć bywa, że ci w trakcie poszukiwań zmieniają się w martwych), toteż możliwa jest – w obydwu wypadkach – weryfikacja tego rodzaju kolektywnej pracy. Możemy więc ocenić stopień bliskości między obrazem a desygнатem, między podobizną a postacią, którą miał przywoływać. Innymi słowy, możemy wówczas przez proste porównanie bez trudu sprawdzić wartość tej metody poznawczej.

Jest to więc sytuacja modelowo niekłopotliwa. Prawdziwe kłopoty w tej materii pojawiają się wówczas, kiedy konstruowanie portretu pamięciowego – obojętnie czy pojmowanego dosłownie (wizualnie) czy przenośnie (retorycznie) – dotyczy postaci z przeszłości i to odległej od nas o kilkaset lat. Wtedy stopień komplikacji w jego tworzeniu gwałtownie wzrasta, a możliwości weryfikacji pozostawiają, eufemistycznie rzecz ujmując, wiele do życzenia. Jak dotrzeć do prawdy o postaci z przeszłości? Którym świadectwom historycznym zawierzyć i dlaczego? W jaki sposób dochodzi do uprawomocnienia naszych domniemań? A wreszcie: jak – a przede wszystkim: *c z y* – w ogóle możliwy jest pamięciowy portret postaci historycznej? Przypomnienie w tym miejscu pojęcia portretu pamięciowego wydaje się jak najbardziej stosowne. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w przypadkach rekonstrukcji biografii z przeszłości praca historyka przypomina wyraźnie pracę detektywistyczną, a robota interpretacyjna niedwuznacznie kojarzy się z procesem poszlakowym. Po śladach, po śladach pozostawionych przez pamięć – tylko tak możemy zbliżyć się do zgłębienia zagadki tożsamości.

Wydać się, że właśnie z tego rodzaju trudnościami musieli zmierzyć się historycy-detektywi – ci nominalni ², i ci samozwańczy – którzy próbowali, bądź obecnie wciąż próbują, z blisko 400-letniej perspektywy „narysować” portret księcia z Venosy Carla Gesualdo. W tym przypadku detektywistyczna metafora nabiera dosłowności. Pamiętajmy: chodzi przecież o sporządzenie przekonującego i adekwatnego portretu pamięciowego kompozytora i... mordercy. Przyjrzyjmy się zatem bliżej kilku współczesnym procedurom utrwalania jego wizerunku.

Za jedną z bardziej frapujących hipotez „badawczych” podejmujących się odsłonięcia zagadki życia Carla Gesualda można uznać dokument telewizyjny Wernera Herzoga *Death for Five Voices* (1995) ³. Od pierwszych sekwencji Herzog przekonuje nas, że postępuje jak rasowy dokumentalista. Mamy więc liczne zdjęcia z „wizji lokalnej”, z miejsc związanych z życiem Gesualda, kom-

petentni muzykolodzy dają specjalistyczny komentarz do jego twórczości muzycznej, profesjonalni śpiewacy wykonują jego madrygaly (zespół Il Complesso Barocco pod dyrekcją Alana Curtisa, The Gesualdo Consort Gerald Place'a). Wszystko więc układa się według dobrze sprawdzonego scenariusza dokumentalnego filmu o artyście: trochę materiałów o jego życiu, trochę prezentacji twórczości – żeby nie nudzić, najlepiej w naprzemiennym rytmie – tak by z tej kompilacji ułożył się ostatecznie w miarę czytelny wzór. Tak, aby pojawił się przed widzem, wskrzeszony mocą wiedzy, intuicji i umiejętności reżysera, przekonujący portret artysty.

W zasadzie Herzog stosuje się do tego schematu. Ale nie byłby sobą, gdyby oprócz prób rozświetlenia zagadki Gesualda nie dołożył jeszcze kilku nowych. Nie bowiem w tym filmie nie jest jednoznaczne, niewiele tu linii prostych. Prześledźmy zatem detalicznie sposób, w jaki Herzog konstruuje portret Gesualda, jak dochodzi do prawdy o nim.

W *Death for Five Voices* rzeczywiście główną rolę grają głosy. Ale nie idzie tu tylko, jak mógłby sugerować tytuł, o pięciogłosowe madrygaly Gesualda czy też o słyszane kilkakrotnie w filmie głosy śpiewaków. Z punktu widzenia rekonstrukcji życiowych zdarzeń chodzi tu przede wszystkim o liczne głosy szeregu postaci, które budują portret pamięciowy naszego bohatera. O tę tak bardzo intrygującą i tak mocno zostającą w pamięci poligłosję dokumentu Herzoga. Rozerwijmy teraz na chwilę chronologię filmową, by przedstawić we fragmentach dwie sekwencje głosów, które składają się na dwie odsłony postaci Gesualda, dwa jego konterfekty: pierwsza rekonstruuje życie kompozytora, druga koncentruje się na jego twórczości muzycznej. W kalejdoskopowej narracji Herzoga można wyróżnić kilka znaczących postaci. Tworzą one dość malowniczą grupę ekspertów, zaznajamiając widza z meandrami życiorysu księcia muzyków.

Ponieważ największą pasją Gesualda była muzyka, toteż nie dziwi, że Herzog powołuje na świadków profesjonalistów. Głównym narratorem filmowej opowieści o Gesualdo jest tedy Gerald Place, muzykolog, znawca muzyki księcia, a także dyrygent prowadzący zespół The Gesualdo Consort. On to właśnie przypomina i relacjonuje w manierze encyklopedycznego archwisty podstawowe fakty z biografii kompozytora. Powiada więc Muzykolog I: *Jako muzycy końca XX w. musimy uznać Gesualda za muzycznego wizjonera. Między końcem jego życia i twórczości a dziełami Wagnera i podobnymi chromatycznymi kompozycjami końca XIX wieku ziele pustka. Między nimi nie ma nic, to naprawdę dziwne. Ta niezwykła twórczość jest owocem niezwykłego życia. Uwagę muzyków zwrócił na Gesualda jego niezwykle życiorys* (obydwa podkr. D. C.). *Gdyby nie ta jego niezwykła biografia, jego muzyka mogłaby popaść w zapomnienie. Peter Heseltine, znany bardziej jako Peter Warlock, był nim zafascynowany. Opublikował wiele jego kompozycji, on pierwszy dostrzegł w nim prekursora Wagnera. Był nim opętany, popadł w szaleństwo. Uważał, że jest Gesualdem, w końcu popełnił samobójstwo. Gesualdo przez całe wieki wywierał na ludzi wpływ. Urodził się w roku 1560 lub 1561. Kiedy miał dziewiętnaście lat, zmarł jego brat i wtedy Gesualdo został księciem Venosy. Już wtedy bardzo dużo komponował. Być może obowiązki księcia przeszkadzały mu w tym. Był amatorem. To bardzo ważne. Dzięki temu był twórczo niezależny. Nie musiał zadowalać żadnego mecenasa. Muzycznie mógł się rozwijać w dowolnym kierunku. W roku 1586 poślubił Marię d'Avalos, jedną z naj-*

piękniejszych kobiet tamtejszej epoki. Mówią, że to ona była *Giocondą Leonarda da Vinci*. Zanim została żoną Gesualda, zdołała dwukrotnie owdowić. Przyczyną śmierci obydwu był nadmiar rozkoszy małżeńskich. Wkrótce urodził się syn Gesualda i Marii. Później sprawy przybrały zły obrót. Wuj Gesualda, zresztą kardynał, zaczął czynić Marii awanse. Dowiedział się, że ma konkurenta w osobie diuka *Fabrizia Carafa*, jednego z najbardziej pożądanых kawalerów swojego pokolenia. Zazdrosny wuj poszedł do Gesualda i wyłożył mu sprawę ze szczegółami. Gesualdo postanowił zamordować kochanków⁴.

Z kolei w wypowiedzi Alana Curtisa (Muzykolog II) dochodzi do głosu głównie wątek oryginalności i genialności Gesualda: *To nie przypadek, że krytycy, którzy uważają dzieła Gesualda za niekompetentne i amatorskie, sami są zazwyczaj niekompetentnymi amatorami. Kompozycje Gesualda są doskonale pomyślane i skonstruowane. Są mieszanką elementów niezwykłych i bardzo popularnych. Jego geniusz uznał jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów – Igor Strawiński. Tak bardzo podziwiał jego muzykę, że dwukrotnie odbył pielgrzymkę do Gesualdo, by odwiedzić jego zamek.*

W tej pośmiertnej debacie głos zabiera również Historyk. Poświadcza również geniusz Gesualda i osobliwość jego życia, a przede wszystkim wskazuje na mocną i nieusuwalną obecność w jego twórczości (zwłaszcza późnej) wątków biograficznych: *W tym zamku Carlo Gesualdo spędził ostatnie 16 lat swego życia. Przeżył je w całkowitej samotności. W wielkiej udręce. Prześladowany przez demony i furie. Był artystą wielkiej miary. Naznaczonym geniuszem, co pozwoliło mu wyprzedzić nurt artystyczny, który rozwinął się dopiero na początku naszego wieku – ekspresjonizm. W madrygalach, które skomponował – a był mistrzem tej formy muzycznej – wyraził swój niezwykły świat wewnętrzny, przepełniony samotnością, cierpieniem, nawiedzany przez demony i furie (obydwa podkr. D. C.). Umarł w Gesualdo, nie ma pewności, co było przyczyną jego śmierci. Według jednej wersji umarł na astmę. Według drugiej miał umrzeć na skutek nadmiernego biczowania. Utrzymywał aż 20 służących, którzy chłostali go z wielką gwałtownością. Zadane rany doprowadziły do infekcji, które stały się przyczyną śmierci. Trudno powiedzieć, czy był masochistą. Krząć opowieści, że jeden ze służących kładł się w nocy na nim i w ten sposób go ogrzewał.*

Również Muzykolog I podkreśla ogromne cierpienie kompozytora w ostatnich latach jego życia. Interesujące, że używa przy tym tego samego zwrotu, co historyk: *Sprawa morderstwa uciekła. Nie było procesu, bo uznano, że mord był usprawiedliwiony. Gesualdo zaczął bardzo intensywnie komponować. Bardzo niewiele wiemy o ostatnich 16 latach jego życia. Zamknął się w zamku, pogrążony w melancholii, nawiedzany przez demony (podkr. D. C.), dręczony przez poczucie winy i wyrzuty sumienia. W roku 1611 ukazała się ostatnia księga madrygalów. Zmarł w roku 1613.*

Teraz zjawia się robotnik pracujący na zamku. Kamera zastaje go przy pracy w zrujnowanym zamku w Gesualdo. Ma wyraźne braki w uzębieniu. Zapraszając widzów do środka refrenem z Dantego (*Lasciate ogni speranza...*), nieświadomie (?) wpisuje się w rolę Wergiliusza oprowadzającego po jednym z piekielnych kręgów: *Porzućcie nadzieję, którzy tu wchodzić. Pracuję tu sam. Nikt inny nie chce tu pracować. Ten zamek jest przeklęty. Podobno jakaś kobieta, wariatka*

z Venosy, ukrywa się w zamku. I w innym miejscu: *Proszę wejść, pokażę wam, co zrobił po zamordowaniu żony. Ta dolina była cała zielona. Po zamordowaniu żony wyciął wszystko w przepływie szaleństwa. Wszystko wyciął sam, bez niczyjej pomocy, zajęło mu to 2-3 miesiące.*

Te ostatnie uwagi o szaleństwie księcia potwierdza i erudycyjnie komentuje Muzykolog I. Życie zaskakująco splata się tu z literaturą, jak gdyby wydarzenie z życia Gesualda prefigurowało pewien epizod z szekspirowskiej tragedii: *Po morderstwie uciekł natychmiast. Podobno zaczął wycinać okoliczne lasy. To przypomina Makbeta. Jakby w lesie kryło się jakieś zagrożenie. Co gorsze, zabił lub kazał zabić swoje młodsze dziecko, ponieważ wierzył, że było owocem popełnionego przez żonę cudzołóstwa.*

I odwrotnie. Teraz tę lakoniczną, pozbawioną szczegółów wypowiedź muzykologa rozwija detalicznie zamkowy robotnik: *Tutejsi ludzie mówią, że Carlo Gesualdo, kiedy dowiedział się, że jego żona urodziła drugie dziecko, uznał, że jest ono owocem związku z kochankiem. Postanowił je więc zgładzić. Kazał sługom zwiesić je w kołysce z tego (tu wskazuje ręką) balkonu. Kazał je kołysać przez 3 dni i 3 noce, a na dziedzińcu postawił śpiewający chór (pokazuje miejsce chóru). Śpiewali oni, dopóki dziecko nie umarło. Śpiewali madrygał o tym, jak piękna jest śmierć.*

Głos robotnika wspiera jeszcze i potwierdza dudziarz. Człowiek ten snuje się po zrujnowanych pokojach bez wyraźnego celu, a na pytanie o obecność w zamku odpowiada ze strachem, o ile nie z lekkim obłudą w oczach: *Przychodzę tu raz w tygodniu. Zamek jest zrujnowany, krąży po nim zły duch. Duch Gesualda, który nie powinien stąd odejść. Właśnie dlatego mury są popękane.*

Motyw nawiedzonego, przekłętą miejsca pojawia się jeszcze intensywniej wraz z pochwyconą znienacką przez kamerę, anonsowaną już wariatką z Venosy, która dźwigając przenośny magnetofon, ukrywa się w opuszczonych zamkowych pomieszczeniach: *Jestem Maria d'Avalos. Jestem reinkarnacją Marii d'Avalos. Należę do tego miejsca. Mój pokój jest na górze, nasze kuchnie są na dole. Co za dziwna muzyka (puszcza muzykę z magnetofonu). On ją skomponował. Na krótko przed śmiercią. Nie chciał już mówić. Czynił tylko nroczone aluzje. Ostatnią rzecz powiedział mi jakieś 10 dni przed morderstwem. Powiedział: zabija tylko śmierć. Od tamtej chwili nie było już żadnych odpowiedzi. Śpiewał tylko dziwne słowa. (...) Mieszkam w niebie. Można mnie jednak znaleźć, latając helikopterem między żyrandolami La Scali. Jest tam mała łoża, w drugim rzędzie obok kolumny. Tam mieszkam.*

W niezwykle ekspresyjnej, ogromnie przy tym zabawnej scenie w kuchni zyskujemy jeszcze jeden materiał dowodowy. Oto małżeństwo Kucharzy opowiada o weselu Gesualda, eksponując, co zrozumiale, przede wszystkim wątek kulinarny. Rozmowa przypomina do złudzenia typową sprzeczkę małżeńską, w której funkcję – całkiem dosłownie – *advocatus diaboli* przyjmuje, wtrącająca się co i raz do opowieści szefa kuchni, żona:

On: *Don Gesualdo przygotował na swoje wesele prawdziwe cuda.*

Ona: *Kim był ten Gesualdo – diablem?*

On: *Nie. Ale był wymagający. Kazał przygotować 125 dań dla 1000 osób, na 120 tacach.*

Ona: *Don Gesualdo był diablem wcielonym!*

On: *Potem podano przepiórki.*

Ona: *Ten Gesualdo tak je lubił, bo był diabłem wcielonym.*

On: *115 tac z przepiórkami, 120 koźląt na 20 tacach.*

Ona: *Cóż to był za diabeł! A może sam Gesualdo miał rogi? Albo jego żona? Wciąż oboje byli rogaczami?! Diabeł!*

On: *Ten Gesualdo był niezwykły....*

Ona: *Był diabłem!!*

On: *Zaprosił tancerki i błaznów...*

Ona: *A nie mówiłam, że był diabłem!*

Ten z kolei wątek demonicznej natury Gesualda dochodzi do głosu i zostaje rozwinięty jeszcze w wypowiedzi dozorecy pewnego neapolitańskiego pałacu. Odpowiadając na pytania z przeszklonej dyżurki, informuje precyzyjnie: *To jest pałac księcia Gesualdo, jego pierwsze mieszkanie było tu (pokazuje), na parterze. Tu właśnie zamordował swoją żonę i kochankę. To była bardzo burzliwa noc. Wiele się wydarzyło. Po zabójstwie pewien mnich zbzcześcił zwłoki żony Gesualda. Gesualdo, jak wiemy – tak przynajmniej mówią – był demonem, zajmował się też alchemią. Był demonem, chociaż tak nazywało się wówczas wszystkie osoby inteligentniejsze od innych. Robił doświadczenia z ludzkimi zwłokami. Zachowały się do dzisiaj w kaplicy San Severo dwa szkielety oplecione żyłami.*

Zainteresowania alchemiczne kompozytora z Venosy potwierdza również indagowany na tę okoliczność Archeolog. Wyraźnie stylizujący się na poważnego muzealnika i eksperta, prezentuje obecne w muzeum eksponaty: *Jeden na pewno was zainteresuje. Ten oto dysk znajdujący się po środku gabloty należał z całą pewnością do księcia Carlo Gesualdo. Na potwierdzenie jego własności mamy dokument. To list napisany przez księcia do alchemika, któremu obiecał cały majątek, aby mu pomógł rozszyfrować znaczenie wszystkich znaków i symboli na dysku. Księżę spędzał dnie i noce, próbując odkryć tajemnicę tego przedmiotu, gubił się w labiryncie przypuszczeń, jednak nie dopiął celu.*

Ta litania przytoczonych przed chwilą *in extenso* filmowych głosów wymaga krytycznego komentarza.

Zastanówmy się najpierw nad tym, z jakim filmem mamy do czynienia. Z całą pewnością – przychodzi odpowiedzieć w pierwszym odruchu – nie jest to film fabularny. Jeśli „fabularny” ma tu oznaczać odnoszący się do fikcyjnych postaci, opowiadający zdarzenia, które zrodziły się co najwyżej w głowie scenarzysty, to zapewne film Herzoga sytuuje się po stronie dokumentu, który – bez względu na różne jego kwalifikacje – odnosi się do tak czy inaczej istniejącej rzeczywistości pozaekranowej. Niekoniecznie przy tym wiernie odzwierciedla ją, naśladuje, kopiuje – cokolwiek te czasowniki miałyby znaczyć. Wszelako odnosi się do realnie, prawdziwie niegdyś istniejącej rzeczywistości. Jej byt nie podlega dyskusji. Tak rozumując, przyjmujemy więc, że istniał kiedyś naprawdę Carlo Gesualdo, istniała Maria d'Avalos, ich tragedia nie jest powieściową fikcją, ale potwierdzoną dokumentami historyczną rzeczywistością, także muzyka księcia nie została napisana *post factum* i nie jest słuchowym omamem. Zgadza się przeto, że film, mimo iż – z oczywistych powodów – nie pokazuje rzeczywistych postaci, nie odnosi się do świata fikcjonalnego. Do tego momentu wszystko się zgadza, jakkolwiek – z natury rzeczy – Herzog nie może powrócić w czas prze-

szy dokonywane. Są jednak sygnały w filmie, które każą nie tyle może wątpić w czysto dokumentalny zapis filmowy (o ile owa „czystość” nie jest w ogóle bytem urojonym), ile poddać to rozpoznaniu pewnemu retuszowi.

Weźmy choćby zankową scenę z rudowłosą wariatką. Początkowo można w tej sekwencji widzieć zapis dokumentalny, autentyzm sceny jest podkreślony zdjęciami „z ręki”, gdyby nie to, iż w chwilę później wprawne oko rozpoznaje, że w rolę obłąkanej wcieliła się znakomita włoska pieśniarka Milva. A zatem scena ta nie jest, jak można by sądzić, reportażowym, bezpośrednim zapisem „z rzeczywistości”, ale czystą kreacją reżyserską (i rzecz jasna aktorską). Jeśli tak, to nasza czujność została obudzona na tyle, że możemy się zastanawiać, czy także inne sceny (choćby z dudziarzem czy z psychiatrą) nie zostały stworzone tą samą metodą. Nie jest to rzecz jasna żaden zarzut wobec Herzoga, jedynie próba dookreślenia jego strategii filmowej. Wśród dokumentalistów znane jest pojęcie „dokumentu inscenizowanego”, co oznacza, że nie wszystkie sceny w tak rozumianym filmie odbijają rzeczywistość zastaną, „taką, jaka istniała naprawdę”, ale że niektóre jego sceny zostały wywołane interwencją reżyserską.

Powstaje w związku z tym pytanie, jaki jest sens tego rodzaju fikcjonalizacji dokumentu. Po co reżyser wprowadza jawnie wykreowaną scenę w rzeczywistość (w planie topograficznym i muzycznym) scenerię filmu? Innymi słowy: czemu służy, wspomniana tu przykładowo, scena filmowej maskarady z wariatką? Wydaje się, że jedyna sensowna odpowiedź jest taka: to jedna ze świadomie zastosowanych strategii retorycznych⁵ filmu. Herzog wprowadza tę scenę, aby wzmocnić efekt perswazyjny, dokładniej – aby przekonać widza do swojej wizji głównego bohatera.

Kim jest zatem Gesualdo Herzoga? Zauważmy na wstępie, że dziwnie przypomina on inne postacie z jego filmowego katalogu. Cóż bowiem głównie podkreśla reżyser? Akcentuje on przede wszystkim całkowitą, radykalną i n n o s ć, osobność, odmienność Gesualda wobec ówczesnego otoczenia. Jego – etymologicznie rozumiane – eks-centryczność i egzo-tyczność. Odnajduje u niego cechę, którą może najlepiej obejmuje niemiecki termin – *unheimlichkeit*, niesamowitość. Wystarczy przypomnieć, że taką charakterystykę dałoby się bez trudu zastosować do wielu wcześniejszych, fikcjonalnych bohaterów Herzoga: Fitzcarraldo, Aguirre, Woyzzek, Kaspar Hauser.... Można odnieść wrażenie, jak gdyby niemal cała jego filmografia grawitowała w stronę jednego typu bohaterów, takich przede wszystkim, którzy wypadają poza ramy normalności, tego, co swojskie i owojone, którzy zdecydowanie – choć z różnych względów – przekraczają ramy tzw. normalnego świata, wreszcie, którzy są jakoś biograficznie „naznaczeni”. Herzog przygląda się im z pasją botanika zgłębiającego nowy okaz w zielniku, starającego się opisać jego osobliwość. Albo inaczej: obserwuje ich z zacięciem i próbuje przeniknąć reguły „obcego” życia, usiłuje zrozumieć reguły, na których wspiera się całkowicie inny od rozpowszechnionego – tu: artysta i morderca! – model egzystencji.

Jeśli to rozpoznanie jest trafne, to można powiedzieć dalej, że filmowa retoryka Herzoga eksponuje w postaci Gesualda przede wszystkim motyw szaleństwa. Temu służą wyraźnie eksponowane uwagi odnoszące się do jego „realnej” biografii, jak i wszelkie sceny, obojętnie czy inscenizowane, czy nie, które mają to rozpoznanie pogłębić i uwidatnić. Chodzi, przykładowo, o wspomnianą przed



Carlo Gesualdo (fragment obrazu z kościoła OO. Kapucynów w Gesualdo)

Miasteczko Gesualdo. Widok ogólny (fot. Franco Caracciolo)



chwilą scenę z obłąkaną śpiewaczką, jak i naprawdę zabawny (sic!) fragment dotyczący nowych sposobów (hippika) leczenia chorób umysłowych. Ten sam cel przyświeca przytaczanym wypowiedziom o uśmierceniu dziecka, wycięciu drzew w całej dolinie czy uwagom na temat ocierającego się o dewiację samobiczowania. Herzog sugeruje w filmie dość wyraźnie, że niemal wszystko, co z Gesualdem związane, wchodzi w krąg szaleństwa, że wiele osób, które – nawet po latach! – miały z nim styczność, interesowały się nim, pisały o nim, naznaczone są niezmywalnym stygmatem szaleństwa.

Do tego trzeba dopisać bardzo wyraźny w dokumencie motyw demonizmu Gesualda⁶. Dochodzi on do głosu zarówno w farsowej scenie z kucharzami czy w odgrywanej w Gesualdo scenie teatru ulicznego (tu jeszcze w tonacji buffo), w powracającym refrenie o prześladowaniu księcia w ostatnich latach życia przez „demony i furie”, jak i w opowieściach o jego próbach anatomicznych i poszukiwaniach alchemicznych. Z wyraźną predylekcją ogrywa też Herzog motyw rodem z powieści gotyckiej: opustoszałego, zrujnowanego zamku, w którym straszy; również pałac księcia d'Avalos jest tak filmowany, by nadać mu cechy znanego z romantycznej literatury grozy nawiedzonego domu, *the haunted house*.

Te dwa wątki co prawda cały czas kontrapunktowane są wypowiedziami muzykologów, podkreślających muzyczne nowatorstwo i nierozpoznany geniusz Gesualda, ale retoryczna konstrukcja filmu jest taka, że eksponuje przede wszystkim wspomniane dwa elementy jego wizerunku. Jest tak, jak gdyby demonizm i szaleństwo Gesualda były tu przedmiotem wiedzy, natomiast w muzyczny geniusz Gesualda widz musiał na słowo uwierzyć (chyba że wcześniej go usłyszy). Można by rzec, że „ciemna” część jego portretu jest dana naocznie, a „jasna” ma zaledwie status deklaratywny.

Jedna jeszcze cecha filmu wyraźnie rzuca się w oczy. Otóż, jak widzieliśmy, Herzog buduje obraz Gesualda z wielu głosów. To prawdziwa dokumentalna konstrukcja polifoniczna. I nie byłoby w tym dziwnego, gdyby nie to, że wszystkim te głosy ustawia on na tym samym poziomie, że jawnie uprawomocnia status poznawczy różnych języków. Wystarczy zauważyć, że dla rekonstrukcji postaci ważny jest tu rutynowy dyskurs historyczny i muzykologiczny, ale równie istotna jest mowa potoczna, język legendy czy ludowego apokryfu. W każdym z tych głosów, zdaje się mówić Herzog, jest jakiś ułamek prawdy o naszym bohaterze. Oczywiście, w tego rodzaju próbie odsłonięcia prawdy o filmowanej postaci reżyser korzysta ze strategii kinu nieobcej. Wystarczy powiedzieć, że paradygmatycznym przykładem zastosowania takiej strategii jest *Obywatel Kane* Orsona Wellesa, a jego parodystyczny *remake* odnaleźć można w *Zeligu* Woody Allena. Zastosowana w nich metoda poznawcza polegała, przypomnijmy, na dochodzeniu do „jądra prawdy” przez konstruowanie biografii z wielu punktów widzenia, dokładniej może: na mnożeniu licznych ujęć i perspektyw, na ich zestawianiu i konfrontacji, a w konsekwencji na tworzeniu na ich podstawie czegoś w rodzaju fotograficznego „portretu wielokrotnego”. Ale nie oznacza to wcale – przypadek *Obywatela Kane* nie pozostawia żadnych wątpliwości w tej materii!⁷ – że tym samym osiągnęliśmy cel, że ów wielogłosowy portret idealnie nakłada się na postać portretowanego.

U Herzoga ta filmowa oczywistość ma swoją nieoczywistą stronę. Zauważmy bowiem, że w obydwu wspomnianych filmach osoby przepytywane na okolicz-

ność ustalenia prawdy o bohaterze (coś z tego, że fikcyjnym), znały go z autopsji, przebywały z nim, rozmawiały, słowem: w ten czy inny sposób miały z nim do czynienia. Tymczasem w dokumencie Herzoga, robotnik, dozorca, stróż czy kucharz – których głosy przypominają nieco, oczywiście przy zachowaniu proporcji, antyczny chór komentujący na bieżąco losy tragicznego bohatera – opowiadają o Gesualdo, kompozytorze urodzonym ponad czterysta lat temu, niemal jak o koledze z sąsiedztwa, w każdym razie jak o kimś, kogo się dobrze znało. Zdziwiająco łatwo znika przepaść czasowa między nimi! Po kilku wypowiedziach jesteśmy skłonni niemal uwierzyć, że ta historia wydarzyła się „wczoraj”, w każdym razie na pewno za życia rozmówców. Czas przeszły na naszych oczach zostaje włączony w przeżywany czas teraźniejszy. Gesualdo staje przed nami „jak żywy”, jego historia okazuje się namacalnie obecna, a my, widzowie, włączeni w krąg jej bezpośredniego oddziaływania.

Ostatecznie więc skonstruowany przez Herzoga portret Carla Gesualda jest wypadkową różnorodnych głosów (również tych śpiewających) i poetyk. To obraz jawnie hybrydyczny i niespójny. Herzog, zdaje się, raczej relacjonuje niż wyjaśnia. Ustawia się bardziej w pozycji rozumiejącego słuchacza niż egzegety. Jeśli się nie myle, z dwumianu życie – twórczość artysty, bardziej interesuje go to pierwsze. Jednakże sama selekcja filmowych głosów, ich ekspozycja, rozkład akcentów, układ w filmowej narracji nie są tu niewinną praktyką. Wszystkie te elementy należą bezsprzecznie do dziedziny perswazji. Można by powiedzieć jeszcze inaczej: Herzog nie filmuje rzeczywistości, ale własne jej widzenie. Portret Gesualda z jego filmu zdradza wyraźny „krój pisma” jego twórcy.

Niejasna i niekonsekwentna jest też strategia filmowa samego Herzoga. Z jednej strony bowiem wydaje się on wyraźnie przejęty biografią swojego bohatera – inaczej po co by się za nią zabierał? – stara się zrozumieć motywy jego działania, próbuje ogarnąć jakoś to tkwiące w postaci księcia „jądro ciemności”, mnoży różnorodne głosy i ujęcia. Postępuje jak historyk, gromadząc poświadczane stemplem nauki „dokumenty” (biograficzne i muzykologiczne), a może też i jak antropolog, ufając w moc tkwiących w wyobraźni zbiorowej, apokryficznych, legendarnych, powtarzanych po latach opowieści. Z drugiej wprowadza jawnie fikcyjne epizody subiektywizujące narrację, umieszczając ją po stronie „zmyślenia”, a co więcej, sposób filmowania zdradza w paru miejscach wyraźnie ironiczne podejście. Tym razem reżyser jak gdyby bawił sam siebie (i widza) opowieściami o dziwnym, obfitującym w kuriozalne sceny życiu Gesualda i współczesnej o nim pamięci. W tych fragmentach tragizm i ciężar życia i sztuki Gesualda znika w nieznośnej lekkości inscenizacyjnych epizodów, a cała przedstawiona historia okazuje się materiałem do sztuki, która mogłaby się pojawić co najwyżej w repertuarze Grand Guignol. Gdyby zapomnieć na chwilę, że mamy do czynienia z dokumentem, to film Herzoga, ten w istocie „krótki film o zabijaniu”, można by gatunkowo określić jako thriller. Albo kryminał z elementami makabreski.

Emblematyczne w tym kontekście zdają się dwie ostatnie sceny w filmie. W pierwszej muzykolog Alan Curtis wypowiada zdania, które mają być klamrą, podsumowaniem opowieści o muzyku i mordercy: *Wszyscy ryzykujemy. To klucz do zrozumienia Gesualda. Twórca musi ryzykować, igrzać z niebezpieczeństwem, wówczas w jego muzyce pojawia się dzikie piękno.* Piękne, mocne słowa. I trudno

traktować je w cudzystowie, trudno brać je inaczej niż poważnie. Ale już w chwilę później, w ostatniej scenie, młody chłopak odgrywający na użytek filmu postać z barwnego widowiska historycznego mówi do telefonu komórkowego, z twarzą zwróconą w kierunku widza: *Kończymy właśnie film o Gesualdo*. To wyraźny sygnał metatekstowy, trochę jak reżyserskie przymrużenie oka. Herzog zdaje się mówić: „Nie bierzcie tego wszystkiego do końca na serio, to, co zobaczyliście, ma tyle wspólnego z prawdą historyczną, co odgrywana na waszych oczach maskarada, ta okazjonalna przebieranka w historyczny kostium”. Jak gdyby brał tu przykład z zalecenia, które pojawia się w *Prawdziwym życiu Sebastiana Knighta* Vladimira Nabokova, fascynującej opowieści, w której narrator – dokładnie tak jak Herzog – z głosów wielu informatorów stara się odtworzyć biografię swego przyrodniego brata, zmarłego niedawno pisarza: *Pamiętaj, że to, co mówią ludzie, ma w istocie trzy warstwy: najpierw opowiadający kształtuje przekaz, który następnie po swojemu przeinacza słuchacz, a przed obydwoma zataja prawdę zmarły bohater opowieści*⁸. Ironia tytułu książki Nabokova jest oczywista – prawdziwe życie Sebastiana Knighta jest niedostępne zabiegom poznawczym. „Prawdziwe” oznacza tu tyle, co „falszywe”, niewiele dowiemy się o „prawdziwym życiu” pisarza, ten bowiem cały czas ucieka przed nami – tu świetnie wykorzystana dwuznaczność angielskiego *knight* – ruchem szachowego skoczka.

Nie da się więc wykluczyć, że dokument Herzoga jest ostatecznie przyznaniem się do porażki, stwierdzeniem, że wiarygodny portret postaci historycznej jest poznawczą chimera – to jednak tylko domniemanie. Podobnie jak chyba nie ma dobrej odpowiedzi na pytanie, czy wspomniana niekonsekwencja była świadomym założeniem reżyserskim, czy też stanowi w filmie swoistą „wartość dodaną”.

M jak....

W roku 1996 Gustaw Herling-Grudziński pisze opowiadanie *Madrygal żałobny*, które draży dokładnie ten sam temat, co film Herzoga – zagadkę życia i muzyki Carla Gesualdo. Inne co prawda jest tu medium – słowo, narracja, fikcja literacka – ale problem główny pozostaje ten sam. Porównanie opowiadania Herlinga z dokumentem Herzoga – poza oczywistym faktem tożsamości głównej postaci – może być wiele ciekawe i instruktywne z dwóch powodów. Po pierwsze, opowiadanie Herlinga miało początek w dokumentalnym, dziennikowym zapisie autora⁹ i fragment ten, przytoczony *in extenso*, nie tylko jest wtopiony w narrację, ale również ona sama jest stylizowana na zapis dokumentalny: postać narratora niedwuznacznie przypomina samego autora, a chwyt ten – częsty u późnego Herlinga – ma podkreślać szczególnie paradokumentalny charakter opowieści. Po drugie, w nawiasie dodanym po latach do zapisu dziennikowego, teraz istniejącego już jako integralny składnik opowiadania, odnotowuje on z nieskrywanym dyzgustem: *Werner Herzog nakręcił ostatnio film „Gesualdo – Death for Five Voices”, niezbyt udany poza partiami muzycznymi*¹⁰. Nie zgłębiając na razie przyczyn tego odrzucenia, zobaczmy, jakie elementy biografii Gesualda i jaka ich interpretacja ożywiają opowiadanie Herlinga, by zestawieć je później z dokumentem Herzoga.

Opowieść o kompozytorze z Venosy jest wpisana w dość szczególną historię miłosną. Najkrócej rzecz ujmując: narrator poznaje w Neapolu w latach młodości adeptkę muzykologii Annę Fiedotową, córkę Rosjanina i Polki. Łączy ich nie tylko wyraźne zauroczenie, ale przede wszystkim namiętność obydwójga tak do osoby, jak i do muzyki Carla Gesualdo. Co ważne dla struktury narracyjnej, Anna wraca z umierającym ojcem do Petersburga i od tego momentu rozmowa z narratorem o księciu muzyków przyjmuje formę listów. Annę bardziej zajmuje, co zrozumiałe, muzyka Gesualda, a narratora – tragedia jego życia, której punktem krytycznym było morderstwo własnej żony.

Winkrustowany w opowiadanie zapis dziennikowy powtarza znaną nam już z filmowych komentarzy muzykologów historię zamordowania przez Gesualda Marii d'Avalos, inaczej jednak rozkłada akcenty. Herling wyraźnie stawia na powściągliwość i stara się naśladować beznamiętny, sprawozdawczy styl kronikarski. Nie epatuje dosadnością, tak konstruuje swój zapis, by sprawić wrażenie, że rejestruje jedynie fakty. Posłuchajmy fragmentów tej samej, ale nie tak iej samej opowieści: *Carlo Gesualdo pochodził ze znakomitego rodu neapolitańskiego, tytułem książęcym związany z posiadłościami i zamkami w okolicach Venosy, na granicy Apulii i Lukanii (...). Ożenił się z Marią d'Avalos, z niemniej świetnego rodu neapolitańskiego. Był trzecim mężem Marii. Dwóch poprzednich wyprawiła szybko na tamten świat, zasłużwszy na przydomek „pożeraczki mężczyzn”. Uchodziła za najpiękniejszą kobietę w Neapolu; i za wcielenie zmysłowości. Książę Venosy był od niej starszy. Miał dwie namiętności, muzykę i polowania. Ówczesni kronikarze podkreślają zwłaszcza pierwszą. Zdaniem kronikarzy popełnił błąd, żeniąc się z kobietą tak piękną i pełną temperamentu, skoro naprawdę był zdolny tylko do jednej miłości: do Muzyki (...) Bywało, że długimi okresami nie zaglądał nawet do małżeńskiej alkowy, gdy Maria – samotna i trawiona gniewem – słuchała dochodzących z „pracowni” dźwięków instrumentów i słów pieśni. Traktował ją jak narzędzie rzadkich „zachcianek” i dystrykcji seksualnych. Za najpiękniejszą kobietę w Neapolu uważano Marię d'Avalos, za najpiękniejszego mężczyznę, „archaniola”, Fabrycego Carafa, księcia Andrii. Ich romans zmienił się błyskawicznie w pasję pozbawioną wszelkich hamulców. (...) Trwało to długo, dopóki pogrążony w swoich madrygalach książę żył z zamkniętymi oczami. Otworzył je w roku 1590. Upozorował 16 października wyprawę na polowanie, aby w kilka godzin po wyjeździe wrócić o północy do pałacu. Wtargnął z sekretarzem i trzema służącymi do sypialni Marii. Z zeznań świadków wynika, że po zamordowaniu obojga kochanków przez księcia i jego eskortę zdradzony mąż cofnął się jeszcze od progu do sypialni i z okrzykiem *Non credo esser morta!* (Nie wierzę, że jest umarta!), rozplatał zwłoki wiarołomnej żony krótkim mieczem, od kroczu do szyi. Kronikarze piszą o podwójnej zapamiętałości. O zapamiętałości zdradzonego męża, który znęca się nad trupem żony. I o zapamiętałości obojga kochanków, którzy tej nocy wiedzieli z absolutną pewnością, co ich czeka, i na śmierć gotowali się w „uścisku miłosnym”¹¹.*

Herling stara się zrekonstruować okoliczności historyczne zbrodni, podkreśla wysokie urodzenie Gesualda, nie omieszka odnotować jego namiętności do muzyki i braku tejże do własnej żony, wspomina jako ważny detal – obecne też w opowieści Herzoga – szczególnie okrucieństwo samej zbrodni. Herling powołuje się tu na kronikarzy, świadków, ale nigdzie, tak w dzienniku, jak i w opowia-

daniu, nie przytacza źródeł swojej wiedzy. O historycznym, *ergo* prawdziwym charakterze jego zeznań ma – w rozumieniu autora – zaświadczać język: nie-literacki, sprawozdawczy, czysto kronikarski typ wypowiedzi. Fakty, jak powiadamy w takiej sytuacji, mają tu „mówić same za siebie”.

Pierwszym ważnym sygnałem sugerowanej w opowiadaniu koncepcji postaci kompozytora jest tekst zakupionej przez narratora w neapolitańskim antykwariacie broszury *La verita sul principe assassino*. Wydana została kilka lat po śmierci księcia i podpisana pseudonimem. Przytoczony przez narratora fragment brzmi: *Mówiono, że kochałem bardziej muzykę od Marii; i że to stało się przyczyną tragedii. Zaprzeczam z całej siły mojego zbolatego (addolorato) serca. Nikogo i niczego w życiu nie kochałem tak, jak od pierwszego spotkania pokochałem Marię. Jestem teraz nie tylko zabójcą żony i jej kochanka. Jestem wdowcem, skazanym na egzystencję (oby krótką) żywego trupa. Wszystko, co we mnie było, umarło 16 października 1590 roku (dzień zabójstwa). Oby Bóg zlitował się choć trochę, uproszony przez Świętego Karola Boromeusza, nad udręczoną duszą człowieka, który (przynajmniej to) wahał się, czy straszna cena zdrady małżeńskiej nie jest warta zapłacenia za ocalenie ukochanej nad wszystko kobiety*¹². Przytoczenie już na początku opowiadania tego apokryficznego tekstu jest dość symptomatyczne, wskazuje mocno kierunek literackiej konstrukcji portretu Gesualda. Widać, że narrator (autor?)¹³ jawnie odrzuca postawę obiektywistyczną, rezygnuje z aptekarskiego ważenia różnych ocen i racji. Przeciwnie: zdradza wyraźnie chęć obrony postaci Gesualda, szuka okoliczności usprawiedliwiających jego zbrodniczy czyn. Następująca dalej wymiana listów punktuje ten wątek jeszcze mocniej. W listach toczy się niepozbawiony emocji spór o jego prawdziwy wizerunek.

Problemem głównym listownej polemiki stała się zagadka morderstwa, a może bardziej: szczególnie zapamiętałość samego mordercy – jego powrót do sypialni i pastwienie się nad zwłokami żony. Pojawiają się rozmaite wyjaśnienia tego faktu. Anna, powołując się na ocenę wybitnego psychologa Litajewa, podsumowuje: *Nie wolno wykluczać, że Carlo Gesualdo jak gdyby zabijał samego siebie, popełniał z rozpacy samobójstwo, znęcając się z taką zapamiętałością i z takim okrucieństwem nad swoją dogorywającą albo martwą już żoną. Rzadko, lecz bywają podobne przypadki (...) w splecionych labiryntach ludzkiej psychiki; wypadki, które można określić mianem „sambójstwa przez zabójstwo”*¹⁴.

Tego rodzaju psychoanalityczną eksplikację zdezawuował całkowicie inny psychologiczny autorytet, neapolitański profesor Marconi, a jego ekspertyza znalazła się w liście wysłanym przez narratora do Petersburga. Uczony replikował: *Dla mnie niedorzeczna jest koncepcja samobójstwa w postaci zabójstwa, odebranie sobie życia za pośrednictwem innej, zabitej osoby. Kiedy Anna mieszkała jeszcze w Neapolu, przychodziła tu czasem, słuchaliśmy razem muzyki (...) i zawsze doradzałem jej, żeby dała spokój dochodzeniom psychologicznym i ograniczyła się do analizy dzieła. Artysta to przede wszystkim jego utwory, balamuctwem jest grzebanie się w jego biografii. Prawda tkwi w madrygatach, a nie w zabójstwie żony i jej kochanka. Nie wątpię, że Carlo Gesualdo zmienił się dość radykalnie po tej swojej krwawej aferze, jestem wszakże pewien, że zmiany odcisnęły się w jego twórczości; i tam trzeba ich szukać*¹⁵.

Z rzadką jasnością i stanowczością została tu wyrażona myśl, że gdy chodzi o poznanie natury artysty, w sporze biografia czy dzieło, życie czy twórczość, ta

ostatnia ma zdecydowany i niepodważalny prymat. To przekonanie znajdzie później potwierdzenie nie tylko w głosie przytoczonego w opowiadaniu (autentycznego!) muzykologicznego autorytetu¹⁶, ale także w koncepcie będącym już tylko autorską licencją, wedle której w ostatnich dniach życia Gesualdo napisał swój ostatni madrygał *Śmierć: upragniona, błogosławiona*¹⁷. Jak gdyby tym samym zostawiał on potomnym swój muzyczny testament. Teza jest jasna: mocą niepoddającą się racjonalnej analizie artysta jest w dziele i to dzieło jest jego prawdziwym wizerunkiem, to w nim zastyga pamięć o nim.

Inwentaryzując materiały umożliwiające sporządzenie wizerunku Carlo Gesualda, nie sposób pominąć wspomnianego w opowiadaniu jedyne zachowanego portretu księcia znajdującego się w klasztorze OO. Kapucynów w Gesualdo. Obraz ten pojawia się, pokazany najpierw fragmentarycznie, później w całości u Herzoga, ale bez żadnych dodatkowych komentarzy. Tymczasem w opowiadaniu Herlinga pełni ważną poznawczą funkcję: *Kościół i przyległy klasztor Carlo Gesualdo kazał zbudować w roku 1592. W szesnaście lat po jego śmierci klasztor i kościół zostały rozszerzone na zlecenie siostrzeńca papieża Grzegorza XV, który poślubił był siostrzeńicę Księcia Muzyków. Malowidło jest w istocie „perłą”, dla której zrobiono kościelną „muszlę”. Nazywa się „Il perdono di Carlo Gesualdo”, wiadomo, że Księżę Muzyków zamówił je u malarza florentyńskiego (nienadzwyczajnego) nazwiskiem Balducci, ale nie wiadomo, kiedy je zamówił i kiedy malarz wykonał zamówienie. Jak nie wiadomo, kto komu „przebacza”. Z nazwy zdaje się wynikać, że „przebacza” Carlo Gesualdo, czyli wiarołomnej żonie i jej kochankowi. Ale pewnie szczegóły Malowidła wskazują, że to on właśnie prosi o „przebaczenie” za zabójstwo pary kochanków. Być może, dwuznaczność Malowidła była intencją madrygalisty. Nie wolno zapominać, że jego pierwszy madrygał, skomponowany w wieku młodzieńczym, nazywał się *Delicta nostra ne reminiscaris, Domine*, „Nie pamiętaj nam naszych grzechów (czy zbrodni), Panie”¹⁸.*

To interesujące, że nie słowo, ale muzyka i obraz stają się, wedle sugestii samego narratora, najbardziej wiarygodnymi świadectwami biograficznymi. Obydwa – co warto podkreślić – pozostające poza i ponad słowem. Jak gdyby powiadał Herling: wsłuchajmy się w muzykę Gesualda, wejdźmy w ten osobny i osobliwy świat dźwięków; posłuchajmy madrygałów don Carla, zwłaszcza tych późnych, spójrzmy na ten niejednoznaczny wizerunek udręczonego księcia – bo może tam właśnie, w substancji dźwiękowej i w malarskiej formie, poza słownymi konstrukcjami, skrywa się prawda o nim.

Madrygał żałobny od strony konstrukcyjnej zbudowany jest – podobnie do filmu Herzoga – z kilku heterogenicznych elementów. To budowa „klockowa”, zdradza wyraźne cechy braku linearności¹⁹. Mamy tu wspomniany już fragment dziennika czy fikcyjny starodruk, pojawiają się też elementy kroniki, eseju, fragment autentycznej rozprawy naukowej, ekfrazy portretu Gesualda, a pod koniec, fragment quasi-reportażowy ze sceną słuchania z przenośnego kompaktu muzyki księcia (czyżby pożyczka z filmowej sceny z wariatką z *Venosa*?). Widać jednak wyraźnie, że w przeciwieństwie do dokumentu Herzoga te różnorodne elementy znacznie lepiej są wkomponowane w opowiadanie, tworzą dobrze przemyślaną całość. Podobieństwo tych dwóch narracji tkwi wszakże w podstawowym fakcie: obydwie posługują się w swoich strategiach poznawczych połączeniem „prawdy” i „zmyślenia”. Obydwa portrety, choć odbijają się od przekazów historycz-

nych, dość ostentacyjnie wprowadzają do materiału faktograficznego domieszkę fikcjonalną.

Teraz trzeba zapytać tak: jakiej „prawdy” o Carlu Gesualdo broni Herling? Z opowiadania wynika wyraźnie, że nie ohydny mord jest tym zdarzeniem, w którym natura księcia manifestuje się najlepiej, ale jego muzyka, jego madrygały. Autor odnotowuje oczywiście to przekazane przez kronikarzy wydarzenie, ale nie rozprawia o nim szczegółowo, widać, że nie tutaj widzi główny problem historii Gesualda. Opowiadanie zupełnie inaczej rozkłada akcenty. Nade wszystko narrator-autor broni tezy, że – wbrew faktom i zdrowemu rozsądkowi – Gesualdo przez cały czas był w swojej żonie zakochany. W rozmowach z Włodzimierzem Boleckim Herling, już bez posługiwania się maską narratora, mówi o tym wprost: *Księżę Venosy był człowiekiem bardzo bogatym (...) Gdyby mu chodziło o pieniądze, mógł się przecież ożenić z kimś innym, więc o jego małżeństwie z Marią d'Avalos musiała zadecydować głęboka miłość do tej kobiety. Problem w opisie jego życia polega na tym, że był nie tylko arystokratą, ale także artystą, i to też mnie zafrapowało – artysta i jego życie osobiste. (...) Pociągnęła mnie interpretacja – którą w opowiadaniu formułuje Anna F. – że Gesualdo bardzo kochał swoją żonę i żałował swojego strasznego czynu, ale został do niego popchnięty przez obyczaje epoki. To znaczy, że Gesualdo był niewolnikiem ówczesnego kodeksu honorowego – nie mógł nie zabić żony, która go zdradzała, bo stałby się pośmiewiskiem, byłby powszechnie pogardzany. Z kodeksem honorowym związany jest też fakt, że Gesualdo po zabiciu żony oczekiwał zemsty ze strony krewnych kochanka Marii, ponieważ dokonał swej zemsty rękami pacholców, a nie osobiście*²⁰.

W tym miejscu pojawia się z całą ostrością fundamentalny problem zasad tworzenia biografii i kłopotów z konstruowaniem portretu pamięciowego. Jak stworzyć żywą, wielostronną, zniuansowaną biografię postaci historycznej? A zwłaszcza: jak skonstruować biografię postaci wybitnej, wyrastającej ponad swoją epokę, tak by nie była ona schematyczna, by nie poddawała się standardom obowiązującym w popularnej biografistyce? W świetnych uwagach na temat pisarstwa biograficznego Jurij Łotman wskazuje liczne kłopoty i pułapki, przed którymi staje biograf. Jedną z nich jest symplifikacja: *Biograf wybiera najczęściej jakąś jedną linię (założmy: dominującą) i opisuje ją. Portret zyskuje na wyrazistości, zostaje oczyszczony ze sprzeczności, lecz staje się schematyczny*²¹. Wydaje się, że niesformułowana wprost niechęć Herlinga wobec części „życiowej” dokumentu Herzoga bierze się właśnie z przekonania o uproszczeniach i sensacyjnym charakterze filmowej opowieści, o przeakcentowaniu skandalicznego wymiaru historii księcia z Venosy.

Nie jednak za darmo. Z kolei przyjęta przez Herlinga metoda kontekstowego objaśniania czynu Gesualda również nie jest tak niewinna, jak mogłoby się wydawać, wpada w inną, wymienioną przez Łotmana, pułapkę czyhającą na biografę. Podkreśla on mianowicie, że *ten, kto chce zrozumieć życie wybitnego człowieka, stoi przed zadaniem znacznie bardziej złożonym. Interesująca osobowość nie jest pasywna w stosunku do masowej psychologii swych czasów. (...) Stosunek takiej osobowości do norm psychologicznych jej epoki przypomina stosunek poety do gramatyki – dane z zewnątrz normy są swobodnie wybierane i twórczo przekształcane. W sukurs historykowi przychodzą tutaj nawyki pracy*

nad tekstem literackim. I jest to słuszne, ponieważ życie Leonarda da Vinci, Puszkina, Błoka lub Majakowskiego toczyło się wedle praw rządzących twórczością, przypominając pracę rzeźbiarza nad granitowym blokiem – opór materiału pokonywany jest przez siłę twórczości, a same przeszkody przekształcają się w sztukę²². Innymi słowy: w tym przypadku część, owszem, jest elementem szerszego układu, ale ma taką naturę, że nawet najbardziej sumienna rekonstrukcja całości nie może wytłumaczyć w pełni jej idiomatycznej ontologii. Zważywszy na osobliwość postaci Gesualda, czy odwołanie się w tym przypadku do kontekstu epoki, by „wytłumaczyć” zachowanie księcia, wystarczyć może za ostateczne wyjaśnienie? Sugestia Łotmana każe położyć nad tym rozwiązaniem duży znak zapytania.

Oprócz wskazania przez autora *Madrygału żałobnego* na istotny w zrozumieniu czynu Gesualda kontekst historyczny, można w tym motywie obsesyjnej miłości dostrzec tu coś jeszcze – tajemnicze promieniowanie mitu. Zauważmy: Herling, tak w opowiadaniu, jak i w komentarzu odautorskim, ożywia – choć raczej bezwiednie – pewne elementy mitu orfejskiego. Umieszcza swojego bohatera w perspektywie mitycznej, niezwykle przy tym przewrotnie reinterpretując mit Orfeusza. W micie antycznym, pamiętamy, wielki muzyk i śpiewak schodzi do podziemi, by wyprowadzić stamtąd zmarłą żonę, jego miłość ma przezwyciężyć bramy śmierci; w opowiadaniu Gesualdo najpierw jako – można by rzec – Orfeusz *à rebours* morduje własną żonę, aby później w rozłożonym na lata akcie pokuty, całą swoją muzyką, każdą napisaną przez siebie nutą, każdą linijką tekstu, próbować – już tak jak Orfeusz – przywrócić ją do istnienia, odzyskać, wydobyć z krainy milczenia. Słowa madrygałów są wielce wymowne: *Ardo per te, mio bene* (Płonę dla ciebie, moja droga), *Deh, cor mio, non piangete* (Przyjdź, kochana, nie płacz)... Nieobliczalna harmonika i oszałamia chromatyka tej muzyki drażą granicę życia i śmierci, chcą jakoś przebić się przez tę ścianę płaczu.

Na tym jednak nie koniec. Film Herzoga ciekawie komentowało opowiadanie Herlinga, ale i sam *Madrygał żałobny* ma też intrygujący suplement literacki. Zaskakującym komentarzem do Herlinga portretu Gesualda jest mało chyba znana powieść niemieckiego pisarza Wolfganga Hildesheimera pod enigmatycznym tytułem *Tynset*. Tutaj postać Carla Gesualda – którego tekst określa znacząco: *jedyny w swoim rodzaju morderca*²³ – pojawia się dwukrotnie. Za każdym razem niespodziewanie, dość zagadkowo i bez wcześniejszych zapowiedzi. W tym wielowarstwowym, subtelnym językowo, napisanym w formie monologu wewnętrznego tekście cierpiący na bezsenność narrator rozlicza się ze swoim życiem. To kalejdoskopowo zbudowana, kolażowa, pozbawiona narracyjnej spójności wariacja na temat śmierci. Osobliwym miejscem tych wciąż rwanych, prowadzonych w halucynacyjnym, odrealnionym rytmie rozmyślań, jest *białe państwo*²⁴ narratora, jego własne łóżko. W zbudowanej na wyraźnie muzycznych zasadach kompozycji literackiej Hildesheimera, z precyzyjnie obliczonymi nawrotami znaczących motywów, tytułowy *Tynset* (nazwa małego norweskiego miasteczka) pełni rolę szczególną, jest – na planie realistycznym – upragnionym i nigdy nie zrealizowanym celem podróży narratora, na planie metaforycznym – okazuje się kryptonimem nieprzejrzystości świata, niemożliwości spojrzenia „za zasłonę”. Jest innym imieniem metafizycznie pojmowanej zagadki²⁵. Postać księcia z Venosy, jak wspominałem, pojawia się w powieści dwa razy. Pierwszy

fragment jest, pominiętą z rozmysłem u Herlinga, detaliczną ewokacją sceny morderstwa sprzed wieków. To próba powrotu do przeszłości, uobecnienia w słowie grozy tragedii, która się wtedy rozegrała. Drugi fragment jest kolejną – całkiem inną niż u Herlinga – literacką próbą odtworzenia ostatnich chwil życia kompozytora:

Tutaj leżę, w zimną noc listopadową, w tym łóżku, na którym w inną noc listopadową dokonane zostało morderstwo –

w tym łóżu, w którym dziesięć lat po morderstwie leżał morderca powróciwszy do miejsca zbrodni, do łóża zbrodni, nie groziło mu śledztwo, chroniło go przed tym jego stanowisko,

w łóżu, w którym leży morderca, Don Carlo Gesualdo, książę Venosy, w ostatnich latach życia, niespokojny, odrzucający sen, zubożnięty na sprawy życia, na cierpienie i odmiany miłości, nawet na swój grzech, zniechęcony, nieukończony, zwrócony półspojrzeniem do Boga,

w tym łóżu, w którym leży morderca, Don Carlo Gesualdo, podczas swych ostatnich nocy, całkowicie zwrócony myślą ku Bogu w pragnieniu przebaczenia, w którym leży morderca Carlo, podczas swej ostatniej nocy, w niecierpliwym, daremnym oczekiwaniu jednego słowa od swego Stwórcy –

– nie mówię, że Stwórca powinien był to słowo powiedzieć, nie, tego nie mówię –

w tym łóżu, w którym leży boski Gesualdo, w swej ostatniej godzinie, już tu nieobecny, obcy światu, obcy wszystkiemu, również swemu Stwórcy, samotny,

leży w swojej ostatniej godzinie, niespokojne czarne oczy w jego El-greko-wskiej głowie nie zgaszone, lecz skierowane głęboko w przestrzeń (...)

don Gesualdo leży i nasłuchuje,

a za nim leży ale nie jak w łagodnie przyćmionej harmonii holenderskiej martwej natury, lecz gniewnie, z nagłą niechęcią, przy ostatnim dysonansie odłożona i zraniona, przebita, brzuchem do góry, klawiaturą do dołu, szachownica jego podnieconych, niebezpiecznych palców, tych sejsmografów jego okrucieństwa, leży sługa jego nieobliczalnej woli, jego kaprysów – jego lutnia,

a w innym pokoju, do którego od lat nikt nie wchodził, leży od lat już nie używane narzędzie jego dzikich, bezcelowych polowań, z rozluźnioną cięciwą – jego kusza,

pod ziemią przy Gesu Nuovo spoczywają wyzbyte już od dawna udręki cielesnego pożądania dwa prosto ułożone szkielety, wzajemnie do siebie teraz podobne, jego pierwsza małżonka nimfomanka i jej ostatni kochanek, siostrzeniec któregoś tam papieża,

a gdzieś, przy drodze ucieczki na wschód rdzewieje sztylet, mordercza broń, i tak wszystko znalazło swoje miejsce, wszystko spoczywa dobrze i ostatecznie, leży, to już jego ostatnie minuty, i wlepią oczy w tę czaszkę pod drewnianym baldachimem, której nie widzę, ponieważ zniknęła wyblakła,

widzi czaszkę, poza czaszką światelko, błędny ognek, którego tam nie ma, bo jest w nim –

leży i nagle śmieje się, i znów milknie i słucha,

ale już nie swego własnego utworu, swych własnych głosów, nie słucha sopranu i falsetu, i tenoru, i basu, którym sam nierzadko śpiewał, bo nikt inny tego tak nie potrafił, ale już nie siebie słucha i nie swego głosu,

nie słucha już zamierającego tchnienia, szeptu, ostrego zachwyty, sforzato, nagłego wzniesienia się aż do ekstazy wprawiającej w odrętwienie, tam gdzie piękno jest już nie do zniesienia, gdzie śmierć i miłość stapiają się w jedno jedyne spełnienie, łączą się, gdzie nieoczekiwane staje się zdarzeniem ponad pojęcie,

i nie słucha już akordów, modulacji, harmonii i enharmoniki odważnych, swobodnych a nieprawidłowych przejść od as-moll do C-dur, już nie idzie nigdzie,

i już się nie posuwa po chromatycznych stopniach f-e-es-d – o morire –

f-e-d-e-es-d-c-h-c-

o mor-i-i-re-

– morire, tak, teraz jest tam właśnie, ale nie słucha tego, nie słucha śmierci, nie słucha miłości, nie słucha już Boga, nie słucha jego crux benedicta, nie słucha tych odcieleśnionych głosów –

leży i słucha innych rzeczy, leży w oczekiwaniu, czy usłyszy to, coś nieznanego, ale nie słyszy tego, nic nie słyszy, leży z głową tu, gdzie leży moja głowa, nasłuchuje w próżni, wpatruje się w próżnię, umarł nieśmiertelny, niepojęty, wielki, zagadka, istota godna podziwu, morderca, inter mortuos liber, tutaj, w tym łóżku, w zimowym łóżu, w którym ja teraz leżę, w zimną noc listopadową²⁶.

Oto jeszcze jeden, przejmujący, o ogromnej intensywności, impresywny apokryf relacjonujący ostatnie chwile Carla Gesualdo. Tutaj żywioł fikcji podkreślony jest już ostentacyjnie. Ta literacka scena nie jest przecież ufundowana na dokumentach, nie próbuje „dowodzić” swojego historycznego przyporządkowania – jest czystą grą wyobraźni. A przecież czegoś ważnego dotyka, czegoś, chciałoby się rzec paradoksalnie, „rzeczywistego”. W świetle podejmowanych od pewnego czasu w historiografii prób zbliżenia „poezji” i „prozy” mówienia o przeszłości, wobec prób unieważnienia sztywnego podziału na „fikcyjne” i „historyczne”²⁷ ta uwaga jest być może czymś więcej niż efektywnym paradoksem.

Pomiędzy przywołanymi tu dziełami toczy się osobliwy dialog. Teksty rozmawiają ze sobą, dopełniają się i oświetlają wzajemnie. Obiekty znajome z filmu Herzoga, potężny i ponury mebel z pałacu księcia d'Avalos, miejsce rozkoszy i miejsce zbrodni, podobnie jak dwa upiorne szkielety z kaplicy San Severo, to motywy które powracają, ale w innym opracowaniu, w narracji Hildesheimera. Na chwilę przed śmiercią, jak pamiętamy, Herling każe swojemu bohaterowi komponować ostatni madrygał, w *Tynsecie* Gesualdo porzuca muzykę, porzuca ziemskie głosy, nasłuchując – bezskutecznie – muzyki z innego świata.

U Hildesheimera Gesualdo – na podobieństwo tajemniczego imienia Tynset – cały, można rzec, dany jest w zagadce, w niedającym się rozsuptać logicznie węźle ambiwalencji. Niezwykle przecież symptomatyczne są mnożone w opowieści antynomiczne jego określenia: wspomniany kilkakrotnie *morderca* ma tu jako mocny kontrpunkt takie określenia jak: *boski Gesualdo, nieśmiertelny, wielki, istota godna podziwu*. O ile Herling nieświadomie kontynuuje w swoim opowiadaniu wątek orfejski, o tyle Hildesheimer wyraźnie nawiązuje do biblijnego motywu Kaina, pierwszego mordercy, z jego niezrozumiałym czynem i jeszcze bardziej niezrozumiałym – już po dokonaniu zbrodni – gestem boskiej ochrony. Przeklęty i święty. Boski morderca. Ten literacki portret – bliski w tej mierze opowiadaniu Herlinga – nie tylko respektuje sprzeczności, ale cały jest na

nieh oparty. Jak gdyby sugerował, że „prawdziwy” Gesualdo albo jest – musi być! – wiązką owych sprzeczności, albo nie ma go wcale. Jeśli bowiem oczyścimy tę biografię z kontradycji, z trudem tylko dających się uspołnić sprzecznych elementów, wówczas nasz portret zmieni się w operującą tylko ograniczonym repertuarem środków karykaturę. W cytowanym wcześniej artykule Łotman podkreślał, że dobra biografia to taka, która potrafi odślonić niezbędność, konieczność różnych a powiązanych wzajemnie linii życia. W idealnym portrecie te linie przenikają się wzajemnie: *Jedna prześwieca przez drugą, natchnienie przez zwały życiowych okoliczności, światło poprzez dym. Portret w manierze sfumato*²⁸. Literacka wizja Gesualda z powieści Hildesheimera, ten nakreślony zaledwie kilkoma pociągnięciami ołówka portret księcia z Venosy, wydaje się takich zaleceń doskonałą realizacją.

W podobnym duchu na temat ambiwalentnej natury portretu biograficznego pisał Hugo von Hofmannstahl w krótkim, przenikliwym szkicu o Oskarze Wilde – być może najlepszym, jaki kiedykolwiek o nim napisano. Hofmannstahl tropi zagadkę trudno uchwytnej, uchylającej się wszelkim ujednoznaczniającym schematom, podwójnej natury pisarza. Z wielką przy tym mocą podkreśla, że „prawdziwy” wizerunek Wilde’a nie wylania się z wydobywania i podkreślenia jednej tylko ze stron jego biografii. Przeciwnie, utrzymuje, że częściowe przynajmniej dotknięcie zagadki tożsamości polega na zrozumieniu, że prawda życia tkwi we wzajemnych przeniknięciach, zapętleniach, nałożeniach różnych, czasem całkowicie sprzecznych, zdawałoby się wykluczających się wątków, że pod groźbą przekłamania musi być ona prawdą całości doświadczenia:

Nie trzeba czynić życia bardziej płaskim niż ono jest ani odwracać oczu, aby nie widzieć owej przepaski, skoro już raz spowila czyjeś czoło.

Nie trzeba czynić życia bardziej banalnym i odrywać postaci od jej przeznaczenia, a nieszczęścia oddzielać od szczęścia. Nie powinno się niczego wyodrębnić. Wszystko jest wszędzie. Tragizm tkwi w tym, co powierzchowne, a niedorzeczność w tym, co tragiczne. To, co nazywa się przyjemnością, ma w sobie jakąś dławiącą groźbę. Stroje kokot tchną poetycznością, a wzruszenia liryków – filisterstwem. W człowieku tkwi wszystko. Pewno w nim srożących się przeciwko sobie jądów. Dzicy na niektórych wyspach wtykają strzały w ciała zmarłych krewniaków, aby niechybnie przesiąkły śmiertelnym jadem. To genialny sposób metaforycznego wyrażenia pewnej nader wnikliwej myśli, a zarazem złożenia bez większych ceregieli hołdu głębokiemu sensowi natury. W istocie bowiem z wolna działające zabójcze trucizny i eliksiry tłących się rozkoszy razem tkwią w naszym żywym ciele. Nie można niczego wyłączyć i niczego uznać za tak niskie, żeby nie mogło stać się wielką siłą. Rozważając rzecz całą ze stanowiska życia, wszystko „do tego należy”. Wszystko jest wszędzie. Wszystko obraca się w odwiecznym korowodzie.

*Cudowne słowa Dżeladedina Rumiego, głębsze niż wszystko: „Kto zna moc odwiecznego korowodu, nie lęka się śmierci. Wie bowiem, że to miłość zabija”*²⁹.

Najgłębszy sens wszelkich prób konstruowania wizerunku postaci z przeszłości, pracy nad tworzeniem jej portretu, dobrze opisuje polskie słowo „wywoływanie” wraz z jego ciekawą semantyką. I to zarówno gdy chodzi o zwykłe „wywoływanie po imieniu”, czy bardziej skomplikowane „wywoływanie fotografii”, ale też gdy wziąć pod uwagę podejrzaną praktykę „wywoływania du-

chów”. Każdy z tych związków frazeologicznych mówi przecież – choć za każdym razem w inny sposób – o wyodrębnianiu kogoś z anonimowej, bezimiennej masy, o geście różnicującym, ale i szerzej: o przywracaniu do życia, o powoływaniu do istnienia. Czymże bowiem jest portret, jeśli nie próbą uchwycenia – namalowania, napisania, sfotografowania, sfilmowania – czyjeś niepowtarzalności, zapisania w obrazie bądź słowie tego jednego jedyne go stygmatu osobności, tego znaku różnicującego, owej właściwości określanej przez Dunsza Szkota mianem *haecceitas*, jakości wyosobniającej każdego z nas ze wspólnego ludzkiego mianownika.

Przypomniane tutaj konstrukcje portretowe to trzy próby materializacji ducha. Ich „prawdziwość”, „adekwatność” nie jest sprawą jakiegokolwiek porównania z tzw. prawdą historyczną, bo w tym przypadku – by tak rzec – brak materiału dowodowego. Ich ostateczny sens dopełnia się zatem po stronie widza-czytelnika. Tak naprawdę to my jesteśmy materią tych dzieł. Piłka jest teraz po naszej stronie. Te portrety mogą służyć jedynie jako pożywka dla naszej wyobraźni. To od nas zależy wizerunek Carla Gesualdo. To każdy z nas przecież decyduje, która z przedstawionych hipotez – kryminalna makabreska, tragiczny melodramat czy empatyczne soliloquium – wydaje się najbardziej przekonująca. To my ostatecznie decydujemy, czy księciu z Venosy pisana jest pamięć, czy zapomnienie³⁰, czy w naszych oczach zasłuży na wieczne potępienie, czy dostąpi zbawienia.

Ale tu już niczego nie da się precyzyjnie zanalizować, do końca nazwać i zrozumieć. Przeżycie nie dba o argumentację. Obojętnie przy tym, której narracji zawierzymy, istnienie „ciemnej plamki” biograficznego poznania pozostaje faktem. Wierzyć bowiem, że nawet najbardziej wszechstronna biografia nie pozostawia już żadnych zagadek, to – jak pisze Hermione Lee, świetna biografka Virginii Woolf – paść ofiarą najbardziej uwodliwego i najbardziej fałszywego mitu biografii³¹.

Cdn.

W jednym z ostatnio udzielonych wywiadów Bernardo Bertolucci zwierzył się dziennikarzowi z drzemiącego w nim od pewnego czasu pragnienia. W swoim najnowszym filmie chciałby mianowicie porzucić absorbującą go intensywnie w ostatnich produkcjach tematykę współczesną i skierować zainteresowania w stronę przeszłości. Głównym bohaterem najnowszego filmu ma być postać ze świata historii: *Teraz chciałbym, żeby maszyna czasu przeniosła mnie w XVI wiek. Fascynuje mnie neapolitański kompozytor, autor madrygałów i muzyki sakralnej – Gesualdo da Venosa. Igor Strawiński nazwał go prekursorem muzyki XX wieku. Da Venosa ożenił się z jedną z najpiękniejszych kobiet swego czasu, ale on za bardzo lubił muzykę, a Maria za bardzo lubiła seks. Miała kochankę i rodzina namówiła Gesualda do zabicia jej. Bardzo chcę opowiedzieć historię tego człowieka, który kochał kobietę, muzykę i ideę miłości*³².

Kolejny film o księciu z Venosy, kolejna konstrukcja biograficzna, kolejny portret pamięciowy, kolejne studium antropologiczne opowiedziane językiem filmu. Obojętnie jak oceniać – na podstawie tak zdawkowego z konieczności anonosu – wartość tego projektu (można by się zastanawiać, czy rzeczywiście

dramat Gesualda da się sprowadzić do dwóch prostych formuł: *że on za bardzo lubił muzykę*, i *że ona za bardzo lubila seks*), jedno wszakże jest pewne: historia księcia, muzyka i mordercy, niespodziewanie toczy się dalej. Może nawet więcej – jakby nabierała intensywności. Jego postać ma w dalszym ciągu dziwną moc przyciągania. Kolejny rozdział tej opowieści wciąż, jak widać, jeszcze przed nami.

Doprawdy zadziwiający: tyle lat od swojej śmierci, a Carlo Gesualdo ma się zupełnie dobrze.

Żyje.

DARIUSZ CZAJA

¹ K. Kawafis, *Głosy*, w: K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, przekład i opracowanie Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 8.

² Z ważniejszych opracowań zob. C. Gray, Ph. Heseltine, *Carlo Gesualdo. Prince of Venosa. Musician and Murderer*, London 1926; G. Watkins, *Gesualdo: The Man and His Music*, introd. I. Strawinski, Oxford 1973; istnieje też włoska monografia, ale nie udało mi się do niej dotrzeć: A. Vaccaro, *Carlo Gesualdo, principe di Venosa: l'uomo e i tempi*, b.m.w., 1998.

³ Film otrzymał dwie ważne nagrody: Prix Italia (1996) i Best Television Film Award (1997).

⁴ Ten cytat i następne cytowane głosy pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu.

⁵ O różnych zakresach znaczeniowych terminu „retoryka”, a zwłaszcza jego filmowych zastosowań, por. M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 5-20.

⁶ Do tego wątku trzeba by chyba dopisać rozważania Cecila Graya, który opierając się na sugestii Thomasa de Quincey'a z głośnego artykułu *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych* (polskie tłumaczenie w: T. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty*, tłum. M. Bielewicz, Warszawa 2002, s. 330–418), rysuje niezwykle drobiazgowo paralele pomiędzy precyzyjną i przemysłową muzyką Gesualda a opracowanym w każdym szczególe akcie morderstwa Marii d'Avolos, por. C. Gray, Ph. Heseltine, dz. cyt., s. 63-74 (ów rozdział zatytułowany *Carlo Gesualdo considered as a Murderer* jest autorstwa Graya, uwagi wspomnianego przez Place'a szalonego Heseltine'a dotyczą muzyki księcia). Ten trop, co ciekawe, pojawia się wyraźnie również w napisanym niedawno musicalu *Gesualdo* (autorstwa B. Ferrandino, S. Breese), w którym o Gesualdo mówi się

dark prince czy *prince of darkness*. Opis tego przedstawienia i fragmenty muzyki można znaleźć na stronie internetowej *Official Website for Gesualdo – A New Musical.htm*. Dość kuriozalna i bombastyczna muzyka nijak nie nawiązuje do muzycznego wyrafinowania kompozycji Gesualda, ale zaskakująco potwierdza żywą obecność jego postaci w rejonach kultury popularnej.

⁷ Dość przypomnieć emblematyczną scenę kończącą film. Na ogrodzeniu zamku Xanadu znajduje się tabliczka z napisem *No trespassing* (*Wejścia nie ma*), co oprócz dosłownego, ma również i sens przenośny – jest w gruncie rzeczy kategorią stwierdzeniem: nie ma wejścia do czyjegoś wnętrza!

⁸ V. Nabokov, *Prawdziwe życie Sebastiana Knighta*, przeł. M. Kłobukowski, Warszawa 1992, s. 45-46.

⁹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, Paryż 1989, s. 105-107.

¹⁰ G. Herling-Grudziński, *Madrygat żalobny*, w: *Don Ildebrando. Opowiadania*, ilustr. J. Lebenstein, Warszawa 1997, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 114-117.

¹² Tamże, s. 123-124.

¹³ To wahanie sygnalizowane tu znakiem zapytania nie jest przypadkowe, w wielu opowiadaniach Herling bardzo świadomie myli tropy, nakłada na biografię bohatera-narratora swoją własną. Celnie zwraca na to uwagę Ewa Bienkowska: *Zawsze miałam to wrażenie: opowiadania Herlinga są bardziej osobiste niż zapisy w „Dzienniku”. Jest to intymność przetransponowana na wymyśloną narrację, lecz prześwitująca i oczywista w najważniejszych węzłach historii. (...) W opowiadaniach coraz ważniejsze staje się dla piszącego, że to jego doświadczenie, że to on przeżywa oszustwo podwójnego portretu, słuchanie nocami Gesualda*, w: E. Bienkow-

- ska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 130-131.
- ¹⁴ Tamże, s. 125-126.
- ¹⁵ Tamże, s. 127.
- ¹⁶ Chodzi o wybitnego muzykologa włoskiego Massimo Mila, autora m.in. *Breve storia della musica*, z której pochodzi cytowany w opowiadaniu fragment na temat muzyki Gesualdo.
- ¹⁷ Niewykluczone, że ów fikcyjny tytuł jest wzorowany na prawdziwym tytule jednego z madrygałów Gesualda *Moro, lasso*, który Alan Curtis określa w filmie Herzoga jako arcydzieło.
- ¹⁸ G. Herling-Grudziński, *Madrygał*, dz. cyt., s. 133-134.
- ¹⁹ Na tę cechę konstrukcyjną licznych opowiadań Herlinga zwraca uwagę A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000, s. 122-123.
- ²⁰ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 182.
- ²¹ J. Łotman, *Biografija – żywoje lico*, „Nowyj Mir” nr 2, 1985, cyt. za notą sygnowaną przez H. C., *Jurij Lotman o biografistyce*, „Literatura na świecie” nr 11, 1985, s. 352.
- ²² Tamże, s. 352. Inną jeszcze z pułapek biografistycznych wymienionych przez Łotmana, zwaną przezeń grzechem „taniego beletryzowania”, w sposób niemal modelowy realizuje powieść węgierskiego pisarza László Passutha *Madrygał. Powieść o Gesualdzie da Venosa* (Warszawa 1981). Ta opasła (nie-mal 600 stron!), przeraźliwie nudna, zbudowana niemal wyłącznie z konwencjonalnych elementów, obfitująca w setki mniej lub bardziej potrzebnych szczegółów z epoki opowieść o życiu księcia dowodzi trafności kolejnej uwagi Łotmana: „Jeżeli wyraziłobyś ita historycznego jest większa niż ta, z jaką został przedstawiony główny bohater, to narracja zmusza czytelnika do wniosku, że obiekt biografii jest interesujący jedynie jako syn swojego wieku, przedstawiciel czegoś: epoki, środowiska, stanu, dz. cyt., s. 350.
- ²³ W. Hildesheimer, *Tynset*, przeł. A. Rosłan, S. Lichański, Warszawa 1973, s. 159; w pa-
- nopticum postaci zaludniających powieść Hildesheimera znajdziemy Kaina (o jego zbrodni mamy krótką rozprawkę teologiczną), Ducha ojca Hamleta, ale też „realne” osoby niemieckich oprawców z czasów *Endlösung*. Istnieje interpretacja *Tynseta*, wedle której powieść ta jest jednym z najbardziej wstrząsających literackich zapisów o Holocauście, a zwłaszcza o związanej z nim traumie pamięci, por. M. Cosgrove, *Traumatic Memory in Wolfgang Hildesheimer Tynset*, referat wygłoszony w ramach Conference of University Teachers of German in Great Britain and Ireland, National University of Ireland, Maynooth, 8-10 sept. 2003, abstrakt artykułu na internetowej stronie konferencji.
- ²⁴ W. Hildesheimer, dz. cyt., s. 141.
- ²⁵ Pojęcie zagadki, za Giorgio Collim, rozumiem tu na sposób wczesnogrecki: jako byt alogiczny, dialektyczny spłot sprzeczności, jako rzeczywistość zanurzoną korzeniami w niepojętej boskiej sferze, por. G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1991, s. 52-60.
- ²⁶ W. Hildesheimer, dz. cyt., s. 141-143.
- ²⁷ W tej materii szczególnie instruktywne są rozważania Haydena White’a, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 105.
- ²⁸ Łotman, dz. cyt., s. 353.
- ²⁹ H. von Hofmannstahl, *Sebastian Melmoth*, przeł. P. Hertz, „Zeszyty Literackie” nr 53, 1996, s. 65.
- ³⁰ Jeśli chodzi o czysto muzykologiczny wymiar dzieła Gesualda, nie wskazuje, by jego muzyka miała odejść w zapomnienie. Niedawno, 17-20 września 2003 roku, w Venosie oraz w Konserwatorium w Potenza odbyła się – obfitująca w liczne referaty – konferencja zatytułowana *La musica del Principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*.
- ³¹ H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, przeł. J. Mikos, „Literatura na świecie” nr 7-8, 1999, s. 349.
- ³² *Kino sprzeciwia się czasowi*. Z Bernardo Bertoluccim rozmawia B. Hollender, „Rzeczpospolita” nr 26, 2004 (Dodatek „Plus Minus” 31.04.).