

Magdalena Rembowska

WYBRANE ZAGADNIENIA KOMPOZYCJI OPOWIADAŃ  
GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO

Czytanie opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jako tekstów formalnie niezależnych od *Dziennika pisanego nocą* narusza model lektury proponowany przez samego pisarza<sup>1</sup>. Zdaniem Herlinga, jego utwory fabularne i eseje włączane od trzeciego tomu w obręb diariusza należy podporządkować nadrzędnej formie dziennika. Opinie krytyków na ten temat są bardzo podzielone. Jedno ze skrajnych stanowisk reprezentuje Ryszard Kazimierz Przybylski, twierdząc, że eseje i opowiadania zamieszczone w *Dzienniku...* tracą swą literacką odrębność<sup>2</sup>. Zdzisław Kudelski wskazuje natomiast na konieczność nobilitacji artystycznego kształtu opowiadań Herlinga<sup>3</sup>. Relacje między *Dziennikiem pisanym nocą* a utworami fabularnymi, które zostały w nim opublikowane, rozpatrywano najczęściej, przeciwstawiając wiarygodność diariusza zmyśleniu opowiadań. W dzienniku szukano niezbędnego kontekstu, uzupełnienia dla fabuł Herlinga, jakby tylko powaga przekazu autobiograficznego usprawiedliwiała „zbytkowność” kreacji literackiej w jego obrębie. Dyskurs domaga się prymatu wobec fabuły, prawda wobec fikcji literackiej – czy słusznie? Ideę rozgraniczenia między wiarygodnością dokumentu a kreacyjnością literatury można bowiem zakwestionować. Sam akt opowiadania (o sobie, o świecie, o przeszłości) nadaje wydarzeniom indywidualną „spójność, integralność, pełnię i kompletność obrazu życia”, które mogą być tylko wyobrażeniowe<sup>4</sup>. Jak pokazuje Hayden White, narratywizacja ma znaczenie zarówno dla historii jako nauki, jak i dla prozy narracyjnej. W obu tych modelach przedstawiania rzeczywistości opowiadanie jest

<sup>1</sup> Por. np. wypowiedź pisarza w czasie uroczystości nadania mu tytułu doktora *honoris causa* Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w: *G. Herling-Grudziński doktor „honoris causa” UMCS*, Lublin 1997, s. 13–14.

<sup>2</sup> R. K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991, s. 110.

<sup>3</sup> Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998, s. 6–7 oraz rozdz. *Ku poetyce opowiadań*, tamże, s. 87–136.

<sup>4</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyńska, Kraków 2000, s. 169.

sposobem interpretowania świata, a nie obiektywnej jego prezentacji. Kluczową rolę gra tu osoba (i osobowość!) narratora – jego postawa wobec wydarzeń oraz etyka. Wyrazistość oceny moralnej zdarzeń i ludzi uważam za źródło najgłębszych związków dziennika i utworów fabularnych Herlinga. Opowiadania wyrażają bowiem za pomocą innych strategii pisarskich to samo przesłanie etyczne i filozoficzne, które znamy z *Innego Świata*, *Dziennika pisanego nocą*, eseistyki. Stanowią one całość spójną artystycznie, choć jednocześnie zróżnicowaną, w której nie wszystkie tropy interpretacyjne muszą prowadzić do diariusza. Nawet te chwytaki literackie, które wywodzą się z diarystyki (konstrukcja „ja” mówiącego, dygresyjność, ujawnianie płaszczyzny narracji) nie służą w opowiadaniach wzmocnieniu autentyzmu historii, lecz grze podobieństw i różnic między biografią narratora i autora *Dziennika*... Nie można zanegować ścisłych pokrewieństw w zakresie tematów, motywów, swoistej „symbiozy” literackiej, jaka zachodzi między diariuszem a opowiadaniem. Jednak czytelników przekonanych, że sama forma autobiograficznej relacji czyni przedstawione fakty wiarygodnymi, zaskoczą z pewnością ostatnie autokomentarze pisarza, dotyczące genezy jego fabuł<sup>5</sup>. Okazuje się bowiem, że fikcja wdziera się w strukturę dziennika o wiele głębiej, niż wskazywałyby na to podział na wydzielone tytułami opowiadania i diarystyczne zapisy.

Te ostatnie są bowiem nierzadko, jak ujawnia sam Herling, literackim zmyśleniem. Relacje między gatunkami uprawianymi przez pisarza są więc zbyt skomplikowane, by jednoznacznie uznać prymat jednego z nich. Stąd bierze się pokusa poszukiwania nie tylko oczywistych podobieństw między formami współistniejącymi w *Dzienniku pisanym nocą*, ale i chęć wskazania wyznaczników artystycznej odrębności każdej z nich. Warto więc przyjrzeć się, jak „zrobione” są np. właśnie opowiadania Herlinga... Pilny czytelnik Grudzińskiego spostrzeże, iż pisarz wypracował w nich zasób powtarzających się zabiegów konstrukcyjnych. Ogniskują się one wokół kreacji opowiadacza. Działania narratora, zwłaszcza pierwszoosobowego, układają się na przestrzeni wielu tekstów w rozpoznawalne sekwencje służące do konstruowania fabuły, zawiązywania akcji lub jej rozwoju. Celem mojej analizy jest wskazanie niektórych elementów poetyki utworów fabularnych Herlinga. Sytuację lektury i podróży można by uznać za typowe dla tego pisarza sposoby rozpoczynania narracji.

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Jak powstają opowiadania*, [w:] *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 327–356.

## I. DOTRZEĆ DO „INNYCH ŚWIATÓW”

Propozycja podróży przez świat opowiadań Herlinga-Grudzińskiego nie jest wyłącznie formą zaproszenia do lektury. Przemierzanie drogi i nieustanna zmiana miejsca pobytu to niemal egzystencjalna potrzeba autorskiego narratora pierwszoosobowego, jakiego spotykamy w większości utworów fabularnych pisarza<sup>6</sup>. Podróż występuje w nich jako temat (organizując całość znaczeń utworu) lub wątek (obejmując mniejsze całości tekstu). Narrator nie jest jednak turystą nastawionym wyłącznie na rejestrowanie wrażeń z odwiedzanych miejsc. Jego podróżowanie nie staje się też pretekstem do piętrzenia wypadków, przyspieszania ich tempa. Wyjazd do innych miast lub malowniczych zakątków włoskiej prowincji czy – najrzadziej – poza granice Włoch przenosi narratora w centrum wydarzeń, które będą osnową jego opowieści. Podróż taka najbardziej przypomina wyprawy inicjacyjne, gdyż wtajemnicza w ciemne strony ludzkiej natury. Przemierzając kolejne drogi, opowiadacz natrafia na niezwykle postaci i wydarzenia, zaczyna poznawać prawdę o nich. W ten sposób podróż w czasie i przestrzeni staje się poszukiwaniem drogi do drugiego człowieka, próbą przeniknięcia jego Tajemnicy.

Paradoksalnie, Herlinga nie interesuje topos „podróży włoskiej”<sup>7</sup>, aktualizowanie wielkich mitów kulturowych; Italia z jego opowiadań niewiele ma wspólnego z obiegowymi czy utrwalonymi w tradycji wizerunkami. Nawet historia tocząca się w mieście, według Herlinga, tak obrośniętym „pleśnią literatury” jak Wenecja (*Portret wenecki*) zmienia się w opowieść o skażeniu złem natury ludzkiej, o etyce sztuki to zło gloryfikującej. Realia włoskie nie zyskują takiej autonomiczności, by odciągnąć uwagę czytelnika od uniwersalnej wymowy wydarzeń.

Wydaje się, że w opowiadaniach Herlinga ważniejsze od samego przebiegu podróży jest miejsce docelowe i to, co się w nim rozegrało lub rozgrywa. Dotarcie tam rozpoczyna dopiero właściwą akcję i motywuje spotkanie

<sup>6</sup> W niniejszej analizie będą mnie interesować podróże narratora opowiadań. Można jednak zauważyć, że motyw ten staje się bardzo często metaforą losów bohatera. Znaczeń symbolicznych nabierają zwłaszcza procesje, drogi krzyżowe, w tym również negatywy drogi na Golgotę. Tak można interpretować powrót do *la Bary* Sycylijszyka z *Wieży*, wspominaną w *Błogosławionej, świętej* scenę powrotu do domu starej prostytutki z filmu Rosselliniego. Nieustannym wędrowaniem jest także życie Fra Nafty z *Podzwonnego dla dzwonnika* (Warszawa 2000) – dla niego ta dramatyczna peregrynacja oznacza poszukiwanie własnej tożsamości, wiary i sensu ludzkiego życia. Jego udział w inscenizacji procesji pasyjnej nie jest więc przypadkowy.

<sup>7</sup> O różnych realizacjach tego toposu zob.: H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości J. Iwaszkiewicza, J. Przybosa i T. Różewicza*, Kraków 1980; R. Przybylski, *Zagłada Arkadii, [w:] tegoż, Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

z innymi bohaterami. Jednak status podróżnika ma dodatkowe znaczenie dla pozycji narratora – pozostaje on przybyszem, obcym, kimś spoza opisywanego świata. Uzasadnia to fabularnie jego niekompletną wiedzę, konieczność poszukiwania świadków wydarzeń, które go zafrapowały. Można by powiedzieć, że narrator pojawia się w miejscach, które stały się sceną wypadków niezwykłych lub gdzie skumulowały się ważne zjawiska społeczne. Pozwala mu to włączać do opowieści różne legendy i przekazy związane z odwiedzanym miejscem, jak dzieje się to w *Wieży*, *Łuku Sprawiedliwości*, *Pierścieniu*, *Zjawach Saraceńskich*.

Ważną cechą literackiego opracowania motywu podróży przez Herlinga jest to, że zwykle opisy odwiedzanych miejsc nacechowane są semantycznie. Realia włoskie, choć odmalowane z niezwykłą wrażliwością na piękno pejzażu i skarbów kultury, wydają się przede wszystkim tłem dla tragicznych losów bohatera. Sceneria ta odgrywa ważną rolę w interpretacji tekstu jako całości artystycznej<sup>8</sup>. Najczęściej tło wydarzeń staje się metaforycznym odzwierciedleniem sytuacji egzystencjalnej bohatera, koresponduje z jego stanem duchowym. Umożliwia to przekazanie znaczeń symbolicznych, a pejzaż oraz odległości dzielące wybrane miejsca pełnią funkcję układu znaczącego<sup>9</sup>. Pisarz najchętniej posługuje się w swych utworach przestrzenią zamkniętą, niemal „zaciskającą” się wokół głównego bohatera – stąd tak często występujące dosłowne i symboliczne sygnały odcięcia od świata. Wieża, twierdza, klasztor, wyspa, dolina, wąwóz, mała miejscowość żyjąca własnym życiem, szpital – dotarcie do tych miejsc odosobnienia umożliwia narratorowi przeniesienie się do „innych światów” cierpienia. Tak jest np. w opowiadaniach *Wieża*, *Gruzy*, *Prochy*, *Cmentarz Południa*, *Schronisko Lunatyczne*.

Wyspa jako sceneria dramatu głównych bohaterów, a właściwie niemal antycznej tragedii<sup>10</sup>, pojawia się w *Prochach*. Podróż na Panareę wprowadza

<sup>8</sup> O autonomiczności, ale i ścisłym powiązaniu kreacji przestrzeni z innymi elementami struktury dzieła pisze J. Sławiński w artykule *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 9–22.

<sup>9</sup> S. Eile, *Świat przedstawiony a złożoność semantyczna powieści*, [w:] *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 140–169. Anna Martuszevska, powołując się na prace Jurija Lotmana, stwierdza, że pewnym rodzajom przestrzeni odpowiada szczególny typ bohatera, a otoczenie charakteryzuje go i wpływa na jego zachowanie oraz przebieg wydarzeń. Bohater miejsca zamkniętego przeciwstawia się postaci związanej z przestrzenią otwartą przynależną do bohatera drogi (rozumianej dosłownie lub metaforycznie). W opowiadaniach Herlinga odpowiednikiem takiej zależności byłaby konfrontacja przybywającego z zewnątrz narratora z samotnikami, mieszkańcami odludzi, jakimi są zwykle bohaterowie tych utworów. Por. A. Martuszevska, *Interferencja elementów rzeczywistości przedstawionej dzieła*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 53–55.

<sup>10</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 285–286.

narratora w świat, w którym czas jakby się zatrzymał, gdzie nie tylko rodzina Berardich wie dzie żywot ludzi odciętych od rzeczywistości.

Poza sezonem życie wyspy toczy się dookoła trzech punktów: porcik – kościół – cmentarz [...]. Procesja w dniu patrona wyspy, świętego Piotra, jest pochodem garstki rozbitków. [...] W części, gdzie mieszkam, między cmentarzem a wioską prehistoryczną dwie zaledwie osoby oczekują wiosny. *La vita si ferma, tira solo il vento*. Życie zamiera, dmie tylko wiatr. Eolski wiatr (O. z., II, s. 118–119)<sup>11</sup>.

Opis zaczerpnięty z *Dziennika pisanego nocą* zwraca uwagę na te elementy pejzażu Panarei, które będą znaczące dla głównej opowieści. Ostatnie zdanie można traktować jako uogólnioną wizję ludzkiego losu prezentowaną przez ten utwór. O nacechowaniu semantycznym przestrzeni świadczy narratorskie skojarzenie domostwa Lorisów z pałacem Usherów z opowiadania Edgara Allana Poe'go. Ta paralela warunkuje odtąd rozwój akcji i losy głównych bohaterów. Panarea staje się dla chorej Iriny i jej rodziców miejscem postępującej izolacji, pograżania się w beznadziejności. Wewnątrztekstowym uzasadnieniem tego zabiegu jest zawarty w opowiadaniu fragment rękopisu Lorisa, miłośnika prozy Poe'go:

W przełożonym przeze mnie po amatorsku opowiadaniu – pisał Loris – widać na pierwszym planie nieco upiorną co prawda, lecz wyraźną konkretność osób i krajobrazu. Ale nie są one celem samym w sobie, zasłaniają swoją istotę czy swoją duchowość, nie poddając się zwykłemu opisom realistycznym. Bohater i jego siostra bliźniaczka, dom Usherów odbity w stawie, ocierając się o kondycję ludzką, o nieznane wyroki losu, przestają naraz należeć do rzeczywistości dotykanej, zamieniają się w zjawy samych siebie (O. z., II, s. 130).

Wypowiedź tę można potraktować jako komentarz do uprzywilejowanego przez Herlinga sposobu kreacji przestrzeni. Tło wydarzeń przypomina często w jego utworach teatralną dekorację. Autor buduje ją przy pomocy gier intertekstualnych, odsyłając do znanych czytelnikowi opisów. Dzięki nawiązaniom do utworów Ann Radcliffe i Horace'a Walpole'a siedziba Don Ildebrando staje się znakiem zamczyska z powieści gotyckiej.

Wyspa jest także scenerią wydarzeń *Księcia Niezłomnego*, którego narrator pchany jakimś nieokreślonym impulsem udaje się na Capri. Nieoczekiwanie staje się tu świadkiem spotkania dwóch wielkich przedstawicieli emigracji antyfaszystowskiej. Guido Battaglia reprezentuje środowisko wychodźców, natomiast książę Gaetano Santoni uosabia ideę niezłomnego oporu wewnątrz kraju. Jak pokazuje opowiadanie Grudzińskiego, obie te równouprawnione postawy nie przyniosły bohaterom innych rezultatów poza goryczą rozczarowania. Dla obu antagonistów Wyspa staje się w istocie pustelnią. Tak samo postrzega to miejsce narrator, akcentując w jego opisie przynależną

<sup>11</sup> Lokalizację cytatów podaję w tekście, opierając się na edycji *Opowiadań zebranych*, red. Z. Kudelski, Warszawa 1999 (dalej: O.z.).

Capri aurę samotności. Wyspa ta, niegdyś wybrana przez Tyberiusza na miejsce dobrowolnej izolacji, przemienia się w scenę, na której rozgrywa się ostatni akt dramatu Battaglii i Santoniego. Ich ideały nie mają już racji bytu w państwie, o którego niepodległość obaj walczyli. Słowo „scena” uzasadnione jest również dlatego, że staje się nią *Piazzetta*, na której dochodzi do pierwszego spotkania antagonistów.

*Piazzetta* zbudowana jest tak, że robi wrażenie małej sceny teatralnej. Z trzech stron otoczona jednopiętrowymi kamieniczkami; czwarty bok, trochę w głębi, wznoszący się ku górze kamiennymi schodami, które prowadzą do kościoła, rzec by można – to tędy schodzą aktorzy z wyższej kondygnacji [...] (O. z., I, s. 106).

Opowiadanie przynosi jeszcze jedno metaforyczne określenie miejsca pobytu i losów bohaterów. Książka pisana przez Battaglię nosi symboliczny tytuł *Dolina wygnania*.

Oddalone od siedzib ludzkich jest domostwo „zatwardziałego mruka i dziwaka” – nadzorcy tytułowego Cmentarza Południa. I ten bohater żył w odosobnieniu z własnego wyboru, odwiedzając tylko miejsce swojej pracy i uczestnicząc w okolicznych pogrzebach. Posępnemu usposobieniu Fasano odpowiada więc ponurość jego domu na dnie głębokiego wąwozu, wywołującego irracjonalny strach w narratorze. Będąc scenerią zbrodni, dom ten został raz na zawsze uznany przez mieszkańców Albino za miejsce przekłete, nawiedzane przez duchy swych dawnych właścicieli. Ich historia uchodziła za tabu, które ośmieli się złamać dopiero przybysz z zewnątrz – narrator.

O ludziach pogrzebanych za życia, całkowicie wyłączonych ze świata, opowiada *Wieża*. Krótki pobyt narratora w domu starego nauczyciela zaowocował nową podróżą – do doliny Aosty. Jej opis pogłębia i uzupełnia historię Lebbroso prawie w takim samym stopniu, jak komentarz de Maistre’a i notatki Sycylińczyka. Podróż do Aosty to stopniowe schodzenie w dolinę mroku, gdzie w pierścieniach kolejnych dosłownych i symbolicznych barier żył Pier Bernardo Guasco. Koncentrycznie gromadzone znaki zamknięcia (łańcuchy górskie i lodowce, specyfika zabudowy miasta, mury, wieża) czynią z siedziby Lebbroso realne i symboliczne centrum świata – jednostkowego świata absolutnej samotności w cierpieniu. W dosłownym i metaforycznym oddaleniu od ludzi żył również stary nauczyciel; dlatego jego dom zyskał wymowną nazwę *la Bara* – trumna.

Nic dziwnego, że pogrążona w bólu i chorobie, opuszczona przez wszystkich hrabina Terzan z opowiadania *Portret wenecki* trafia do szpitala właśnie w dolinie Aosty – to jakby intertekstualny sygnał, że tu samotność jest stokroć głębsza i tragiczniejsza.

W *Zjawach Saraceńskich* symbolika przestrzeni ma jeszcze większe znaczenie – nie służy już wyłącznie dookreśleniu sytuacji bohaterów. Wieża Saraceńska w tajemniczy sposób wpływa na życie swoich mieszkańców;

zamiast dawać poczucie bezpieczeństwa, sprowadza na nich nieszczęście niczym „nawiedzony dom”. Pochłania kolejne ofiary, przypomina Kafkowską klatkę szukającą ptaka – symbolizuje zagrożenia czyhające na człowieka w świecie, ale i zagłusza w nim to, co dobre, nawet zdolność do miłości. Życie bohaterów toczy się w zakętym kręgu symboli nieodwracalnej katastrofy; w pułapce Wieży i powiązanych z nią złowrogich Zjaw Saraceńskich.

## II. PODRÓŻ W PRZESZŁOŚĆ

W *Wieży* Herling-Grudziński wprowadził po raz pierwszy motyw podróży narratora do miejsc związanych z historią sprzed lat, która stanowiła zagadkę do rozwiązania. Stopniowe dochodzenie prawdy o bohaterze budzi w narratorsze chęć odwiedzenia scenerii niezwykle wydarzeń. Osobista eksploracja jest koniecznym dopełnieniem opowieści oraz dostarcza niezbędnych do jej zrozumienia przeżyć. W *Wieży*, *Srebrnej Szkatulce*, *Madrygale żalobnym*, *Cmentarzu Południa* narrator, niczym w powieści grozy czy w powieści historycznej, odwiedza stare zamczyska, ruiny otoczone złą sławą, oczami wyobraźni widzi w nich swoich bohaterów. Zastosowanie takiego chwytu umożliwia opis wnętrza wieży i celi Lebbroso, czego nie ma w relacji de Maistre'a. Narrator powtarza gest francuskiego oficera: przychodzi, aby zrozumieć tajemnicę cudzego istnienia i rozpoznaje je w każdym elemencie dawnej siedziby Trędowatego. W tym wypadku to postać dookreśla przestrzeń, nadaje jej swoiste piętno, to postać staje się „substratem jakości emocjonalnej” – tragizmu<sup>12</sup>.

Miała w sobie coś zawieszzonego, nie dokończonego, nie załagodzonego. Trudno było nie ulec na chwilę urojeniu, że jest tam w środku ktoś zamurowany i z uchem przyłożonym do szpary między kamieniami nasłuchujący odgłosów życia. [...] Zbliżałem się do niej z tym samym uczuciem, jakiego doznałem podczas pierwszej wieczornej wizyty; ale więziła teraz nie tyle zapomnianego pustelnika, co całą jego rozległą i nieludzką pustynię bez horyzontów (O. z., I, s. 26).

W podobną podróż wyrusza narrator rozwiązujący tajemnicę *Srebrnej Szkatułki*. Pobyt w zamku, gdzie dokonano potrójnej zbrodni, pozwala wczuć się lepiej w atmosferę przeszłości i psychikę jej bohaterów. Temu samemu służy wieczorna wizyta w dawnej rezydencji Carlo Gesualdo – tam, gdzie rozegrał się ostatni akt życia kompozytora, kończy się również opowiadanie *Madrygał żalobny*, poświęcone jego dziejom. Kontemplacja w takim miejscu umożliwia Annie (znawczyni twórczości księcia) oraz

<sup>12</sup> H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 108.

narratorowi specyficzny kontakt z interesującą ich postacią. W niektórych opowiadaniach narrator ujawnia pewną niezwykłą psychiczną właściwość – zdolność innego widzenia. Oto jak wyjaśnia ją opowiadacz *Cmentarza Południa*:

Istnieje atmosfera zawieszona w powietrzu zagadkowości, czegoś niewidzialnego, a przecież możliwego do zobaczenia innym wzrokiem, którym obdarzeni są jedynie wtajemniczeni? Istnieje na pewno, wiem o tym od pisarzy usiłujących opisać „inny wzrok”, wrażliwych nań w sposób wyjątkowy, jak choćby Henry James w *Obrocie śruby*. I taką zawieszoną w powietrzu zagadkowość odczuwałem wyraźnie – aż nazbyt wyraźnie, gdyż z domieszką niepokoju – leżąc na ławce. Ale Bóg czy los nie dał mi owego innego wzroku, albo raczej dawał mi go czasem – bardzo rzadko – we śnie (O. z., I, s. 438).

Do roli motywu snu w konstrukcji opowiadań Herlinga-Grudzińskiego jeszcze powrócę, obecnie chciałabym przedstawić pewną szczególną jego realizację. Rodzaj widzenia czy snu na jawie pozwala narratorowi zaludnić odwiedzone ruiny bohaterami dawno minionych, tragicznych wypadków. Narrator *Srebrnej Szkatulki* doświadcza takich oto wrażeń:

Na górnej kondygnacji zamku wszedłem na korytarz i stanąłem przy oknie; kiedyś było oknem komnaty, świadczyła o tym półokrągła nieforemność muru. Może stało się to właśnie tutaj? Co się stało? Oparłem się o chropowatą ścianę i przymknąłem oczy. Jak w halucynacji słyszałem szept, słowa bez cienia gniewu czy nienawiści, po czym kobiecy jęk-charkot (O. z., I, s. 464).

Podobne odczucia ma narrator *Wieży* zaniepokojony nie do końca martwą ciszą, która każe raczej oczekiwać spotkania z ukrywającym się za murami nieszczęśnikiem. Wizyta w domu nieżyjących „kochanków z Albino” dostarczyła opowiadaczowi *Cmentarza Południa* porównywalnych przeżyć. Spotkanie z duchami w dziwnym śnie na granicy omdlenia pozwoliło mu ujrzeć zdarzenia z codziennego życia bohaterów, odczuć niesamowitość związku Vincenza i Inge.

Wymienione opowiadania łączy więc podobny zamysł konstrukcyjny: odtwarzanie przez narratora wydarzeń sprzed lat wiąże się z podróżą do miejsca wypadków i doświadczeniem pozazmysłowego kontaktu z bohaterami historii. Tajemnica ich losów i niesamowitość miejsca współgrają ze sobą, a scena wizyty w dawnym domu postaci jest momentem największego zbliżenia do niej, zrozumienia czy odczucia jej dramatu.

Wśród opowiadań Grudzińskiego znajduje się kilka utworów, w których podróż odgrywa znacznie większą rolę, niż w tekstach dotąd omówionych. Temat pielgrzymki organizuje znaczenia *Pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998* oraz opowiadania *Jubileusz. Rok Święty*, a także motywuje rozwój akcji w *Pradze Kafki* oraz w *Zimie w zaświatach*.

Wyjazd do Pragi to groteskowa wersja podróży – rzeczywistość polityczna Czechosłowacji lat siedemdziesiątych wywołuje w narratorze obsesję kamuflażu,

objawy ksenofobii (i klaustrofobii), paroksyzmy strachu. Wizyta w Europie Wschodniej sprawia, że postrzegane są przede wszystkim realia polityczne: „nad wezgłowiem fotografia Husaka całującego w usta Breżniewa”, „«smutni panowie» w roli miłośników twórczości Kafki”, „dyplomaci obu mocarstw niemi i zachmurzeni”. To jednak nie spojrzenie przybysza z zewnątrz nadaje rzeczywistości cechy groteskowe. Są one trwałymi właściwościami „świata na opak”<sup>13</sup>: były marksista jako interpretator Kafki, którego twórczość wykorzystuje się w celach propagandowych („Bohater naszej skromnej uroczystości, panie i panowie, gdyby podniósł się z grobu przyklasnęły naszym wysiłkom”). Taka sytuacja w „tyglu Centralnej i Wschodniej Europy” zamienia w realność niektóre motywy z prozy Kafki (np. ideę Wielkiego Muru) – Praga skupia w sobie problemy społeczno-polityczne świata za „żelazną kurtyną”.

Także opowiadania *Jubileusz. Rok Święty* oraz *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998* oparte są na motywie podróży, a raczej pielgrzymki do Rzymu. W pierwszym utworze, jako zjawisko ogólnoswiatowe, przybiera ona wręcz apokaliptyczne rozmiary, zagrażając normalnej egzystencji miasta. Zachowanie pątników przeczy całkowicie atmosferze Roku Świętego i mającej towarzyszyć mu przemianie duchowej. Rzym staje się więc symbolicznym centrum chaosu, skupiskiem sekt, sceną dziwnych, egzaltowanych uroczystości, takich jak „nocne procesje błagalne na wzór średniowiecznych *disciplinati*”. Wieczne Miasto przypomina raczej Rzym pogrążony w nastrojach schyłkowości, w którym jeśli nie bogowie to przynajmniej ludzie szaleją. Takie potraktowanie symbolicznego momentu dziejowego i symbolicznej przestrzeni stolicy chrześcijaństwa służy także pogłębieniu dramatu papieża, którego cierpienie fizyczne jawi się jako stygmat postępującego zaniku wrażliwości na sferę *sacrum*.

Podobnie Rzym postrzega pielgrzymujący doń co roku Kaspar Traussig. Zaszokowany odkrywa, że cel jego podróży i rodzinny obiekt uwielbienia, Kaplica Sykstyńska, dla większości odwiedzających przestała być nie tylko znakiem pewnej idei i wartości, ale i arcydziełem sztuki. Stała się natomiast li tylko atrakcją turystyczną. Bohater przybywa do Włoch prawie wyłącznie dla tego miejsca – zapewnia wprawdzie o fascynacji innymi zabytkami miasta, ale wspomina je jedynie na marginesie swojej opowieści. Nawet jego ulubiony widok to „kopuła św. Piotra zarysowana ostro na tle szkarłatnego nieba”, widziana ze Schodów Hiszpańskich. To celowe zawężenie przestrzeni do kilku punktów orientacyjnych jest jednym z „narzędzi autorskiej perswazji”, sceneria ta bowiem zostaje nacechowana wartościująco<sup>14</sup>. Rzym widziany

<sup>13</sup> M. Głowiński, *Muza zmyślonych podróży*, [w:] *Herling-Grudziński i krytycy*, red. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 291.

<sup>14</sup> K. Jakowska, *Dyskurs a przestrzeń*, [w:] *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, Wrocław 1983, s. 212–227.

przez Traussiga stopniowo przeistacza się w miejsce „gdzie na placu św. Piotra płoną nocą ogniska, a w samej Kaplicy Sykstyńskiej tłoczą się „rozwrzeszczane gromadki dziewcząt i chłopców”. W obu opowiadaniach Rzym to sprofanowane sanktuarium, do którego nie ma już po co pielgrzymować.

W tych trzech utworach podróży stanowiła ośno w fabuły, „organizowała całość przekazu”<sup>15</sup>, a miasta docelowe okazywały się dla narratora miejscami odwróconego porządku: Praga społeczno-politycznego, Rzym zaś religijno-obyczajowego. Przyjazd tam to jakby wizyta w świecie na opak.

Jednak najdziwniejszą podróż wśród opisanych w opowiadaniach odbył narrator *Zimy w zaświatach*. Jest to niewątpliwie utwór (jak dotąd) w największym stopniu autobiograficzny, zaskakujący w twórczości Heringa tonem zwierzeń o sprawach najintymniejszych. Po raz pierwszy bohaterką literacką została Krystyna, tragicznie zmarła żona pisarza. Ostentacyjnie gromadzone w obrębie świata przedstawionego motywy tanatyczne wskazują, że celem wyprawy jest kraina bliskich zmarłych i ludzi żyjących na jej przedprożach. W rzeczywistym i symbolicznym centrum świata głównych bohaterów znajduje się cmentarz na Fortune Green, miejsce spoczynku ich bliskich. Widać go z każdego okna, staje się on najważniejszym elementem topografii Londynu, w którym życie przypomina raczej powolne zanurzanie się w śmierć. Specyfika podróży w czasie, poszukiwanie pamiątek po ukochanej zmarłej sprawia, że znie nawidzone niegdyś miasto odsłania przed narratorem swoje zaskakująco bliskie oblicze. „Kto wie, czy ta spóźniona eksploracja Londynu nie odbywała się teraz z nią [Krystyną – M. R.] u boku”. K. niczym Beatrycze przeprowadza narratora przez spokojniejsze rejony zaświatów. Pod przewodnictwem demonicznego hipnotyzera-mordercy trafia on do najniższych kręgów piekła ludzkiej duszy.

Swoistym rytuałem dla narratora *Srebrnej Szkatułki* stała się pielgrzymka do tajemniczego piękna tytułowego cymelium. Przedmiot kultu okazał się jednak nośnikiem zła, przewrotnym sposobem na utrwalenie zbrodniczego samouwielbienia opata Piotra. Odkrycie przez narratora, czym tak naprawdę była Srebrna Szkatułka i co kryła w swym wnętrzu sprawiło, że jej wartość (nie tylko artystyczna) przestała być oczywista:

Kiedyś, owej nocy w Ravello, przyciskałem ją do piersi jak żywą, ukochaną istotę; teraz martwą oparłem na kolanach, odpychając ją instynktownie od siebie (O. z., I, s. 467).

<sup>15</sup> W. Woźniak, *Motyw podróży w prozie A. Czechowa*, [w:] *Podróż w literaturze rosyjskiej i innych literaturach słowiańskich. Międzynarodowa Konferencja Słowistów*, Opole 1993, s. 51–54.

## III. MOTYW CUDZEGO RĘKOPISU

Ujawnienie prawdy o przeszłości może się także odbyć poprzez odnaleziony przypadkowo rękopis. Modelową realizację tego motywu odnajdujemy w dwóch utworach: w *Srebrnej Szkatulce* oraz w *Madrygale żalobnym*. Historie zaczerpnięte z włoskich kronik stają się zrozumiałe dzięki poznaniu faktów zawartych w dokumentach współczesnych postaciom. Są to często ich listy, autobiografie. Narrator jako odkrywca rękopisu lub jego wydawca to jedna z najstarszych ról narracyjnych, charakterystyczna dla powieści już w XVIII w. i gwarantująca autentyczność opowiadanej historii<sup>16</sup>. Rola ta jest bliżej związana z kompozycją pewnej grupy opowiadań, motywuje bowiem podobny rozwój wydarzeń, konstrukcję czasu (obejmującą sferę wydarzeń sprzed wieków i płaszczyznę narracji). W dwóch wymienionych wyżej utworach motyw znalezionego rękopisu pełni tę samą funkcję: rzuca nowe światło na historię zbrodni popełnionych przez głównych bohaterów. Zmienia to ich portret psychologiczny. Okazuje się, że ksiązę Carlo Gesualdo zamordował niewierną żonę powodowany nie tylko ślepą furią i zranioną dumą. Prawdziwą przyczyną zbrodni było chorobliwe wręcz poczucie honoru właściwe jego środowisku. Czyn ten unieszczęśliwił go do końca życia, nadając jego muzyce ton niekłamanego tragizmu. W przypadku Cesare Demagno miała miejsce sytuacja dokładnie odwrotna. Baron, rozgrzeszany przez kronikarzy za zemstę na hiszpańskim kapitanie, okazał się zabójcą opętanym żądzą fizycznego i psychicznego panowania nad Teresą. Historia przekazała zaś tylko portret nawróconego i skruszonego pokutnika. W oba teksty została wpisana reinterpretacja obiegowych opinii na temat przeszłości – autorską tezę odzwierciedla zawsze „autentyczny” rękopis. Rozwiązanie to, dające absolutną sankcję autorską nowej wersji wydarzeń, sprawia niekiedy wrażenie zbyt dobitnej ingerencji autora w system wartości utworu – opowiadanie stanowi ilustrację do z góry powziętej tezy.

Narrator jako czytelnik cudzego rękopisu występuje też w opowiadaniu *Zeszytu Williama Mouldinga, emeryta*. Dzięki maksymalnemu zdystansowaniu się narratora wobec prezentowanego materiału (zapisków emerytowanego kata) utwór ten zyskuje ton wyjątkowo wstrząsający. Narrator zachowuje się niczym bezgranicznie obiektywny edytor, bez uprzedzeń podchodzący do odkrytego tekstu; odtwarza jego genezę, typ umysłowości i psychiki autora. Skontrastowanie samooceny Mouldinga z wymową prezentowanych wypadków i skrajnie oszczędnym komentarzem znalazcy notatek jest podstawowym zabiegiem konstrukcyjnym tego opowiadania. Ta filologiczna wręcz analiza fikcyjnego tekstu dokonana przez narratora posłużyła do precyzyjnego odtworzenia psychiki bohatera, przemiany jego poglądów na karę śmierci.

<sup>16</sup> K. Jakowska, *op. cit.*, s. 101.

Żadne dociekania psychologiczne nie dorównałyby chyba efektowi, który osiągnął Herling, stosując tak prosty zabieg, jak skonstrastowanie postaw autora fikcyjnego tekstu i jego czytelnika.

Innym celem służy poznanie cudzego rękopisu w takich opowiadaniach, jak *Wieża*, *Prochy*, *Hamlet piemoncki*, *Legenda o nawróconym pustelniku*. W pierwszym z nich pozostawione przez zmarłego Sycylijczyka notatki o książce de Maistre'a i historii Lebbroso naprowadzają opowiadacza na ślad Trędowatego i pozwalają zrozumieć dramat jego szczególnego admiratora. Zapiski, tylko pozornie *silva rerum*, ujawniają szereg szczegółów (opis przypuszczalnej procedury osadzenia Trędowatego w wieży, data jego śmierci). Najważniejsze wydają się jednak dociekania bohatera dotyczące sytuacji, w jakiej znajdował się Lebbroso – stąd poszukiwanie nie tyle przyczyn jego nieszczęść, ile ukrytego w nich sensu. Nie wystarczało Sycylijczykowi wytłumaczenie zawarte w dedykacji książki de Maistre'a, że pocieszeniem dla czytelnika jest przekonanie o nieporównywalności własnych przeżyć z cierpieniem Lebbroso. Dlatego bohater starał się wynaleźć nowe sensy tragicznej biografii – interpretował trąd jako „chorobę mistyczną” zgodnie z uwagą Octave'a Mirbeau lub jako krańcową rozpacz i beznadziejność przynależną ludzkiej egzystencji według Sorena Kierkegaarda. W ten sposób dokonuje się symboliczne odczytanie losów głównego bohatera. Współgra ono z próbami ich zrozumienia podjętymi przez narratora, który porównuje Lebbroso do Chrystusa, Hioba, Pielgrzyma Świętokrzyskiego. Wszystkie te tropy wzajem się naświetlają i uzupełniają, współtworząc autorską interpretację losów Trędowatego.

W *Legendzie o nawróconym pustelniku* narratora i głównego bohatera jego opowieści połączyła fascynacja XV-wieczną *Historią sprofanowanej Hostii* pędzla Paola Uccella. Obaj byli przeświadczeni, że obiegowe odczytanie tego cyklu malarskiego nie oddaje w pełni jego dramaturgii. Brak jednoznacznego potępienia bohaterów legendy przez Uccella nasunął podejrzenia, że może istnieć inny jej przekaz – jego odnalezienie stało się życiowym celem Martina Heimünzera. Pozostawione przez niego notatki, otrzymane po latach przez narratora, zmieniają moralizatorską wymowę legendy w przypowieść o dramacie dochodzenia do wiary. Właśnie bohater, a nie narrator zdobywa tę wiedzę. W opowiadaniach zabieg taki służy uprawdopodobnieniu tej wersji wydarzeń, która ma decydujące znaczenie dla sensów utworu.

W *Prochach* i *Hamlecie piemonckim* notatki czy próby literackie znanych narratorowi bohaterów są równouprawnionym wobec relacji opowiadacza opracowaniem tej samej historii. Komentarze Loris wskazywały na powiązania utworów Poe'go z twórczością Franza Kafki oraz włączają do analizy akcenty osobiste – tekst literacki staje się wykładnią losu dla zafascynowanego nim czytelnika. Tak interpretuje esej swojego przyjaciela narrator, uzyskując przez to potwierdzenie intuicyjnych skojarzeń domu Lorisów na Panarei z domostwem Usherów.

Może odżyło moje skojarzenie *Villi Toscana* z tomem opowiadań E. A. Poe na nocnym stoliku Loris? A może zarysował się teraz z większą jaskrawością majak wieczorów florentyńskich z Marisą i Lorisem; dziwne uczucie, że są bardziej rozkochanym w sobie bez granic rodzeństwem niż małżeństwem? (O. z, II, s. 131).

W odróżnieniu od innych opowiadań (np. *Portretu weneckiego*, *Don Ildebrando*) wskazanie i uzasadnienie literackich pokrewieństw utworu odbywa się nie tylko poprzez dyskurs odnarratorski, lecz także poprzez refleksje głównego bohatera.

Podobne rozwiązanie spotykamy w *Hamlecie piemonckim* – Goffredo zainteresowany losami Teresy i Bruna Maldorno, okrzykniętymi nowoczesną wersją Szekspirowskiego *Hamleta*, przez lata pracuje nad powiązaniem obu historii. Z jego chaotycznych notatek wyłania się nowa interpretacja zachowań duńskiego królewicza, która wyjaśnia również związki między bohaterami współczesnych wydarzeń. W obu przypadkach prawdopodobną motywacją czynów syna (konflikt z matką, zabójstwo stryja, jej drugiego męża) okazuje się kompleks Edypa (jeśli posłużyć się terminologią psychoanalityczną). Przypuszczenie Goffredo, że losy Szekspirowskich postaci potoczyłyby się inaczej, gdyby Gertruda uświadomiła sobie uczucia do syna, potwierdza epilog historii Teresy i Bruna. Domysł ten okazał się projekcją zakończenia całego opowiadania. Autorska reinterpretacja *Hamleta* odbywa się więc w dwóch płaszczyznach: poprzez konstrukcję fabuły i wprowadzenie bohatera zainteresowanego tą samą kwestią, która stała się przedmiotem opowieści narratora.

Sycylijczyk, Loris i Goffredo to figury pozwalające autorowi na ukazanie różnych ujęć tego samego tematu. Interpretacja narratora to tylko jedno z możliwych odczytań danej historii.

#### IV. BOHATER INFORMATOR

Bohaterem charakterystycznym dla opowiadań Herlinga jest postać wprowadzająca narratora w interesujący go temat, przejmująca niekiedy funkcję opowiadacza. W konsekwencji wiele utworów tego pisarza ma budowę szkatułkową. Zabieg ten splata się także ze sposobem prezentacji głównego bohatera – często pojawia się on właśnie poprzez relację osoby trzeciej. Osoba ta pojawia się wyłącznie po to, by udzielić narratorowi koniecznych informacji, zwykle znika zaraz po ich przekazaniu. Tak dzieje się w przypadku Włocha, który ujawnia narratorowi powojenne losy Santoniego i Battaglii (*Księżę Niezłomny*), lekarki przedstawiającej życie księdza Zeno (*Gorący oddech pustyni*), barmana opowiadającego o hrabinie Terzan (*Portret wenecki*), rusycysty, który zna dzieje rodziny Martina

Heimünzera (*Legenda o nawróconym pustelniku*). Informatorzy ci często pozostają bezimienni. Nie są wyjątkami w galerii drugo- czy trzecioplanowych bohaterów – można zatem powiedzieć, że bohater informator stale towarzyszy narratorowi w pierwszej osobie. Funkcję taką w *Pierścieniu* spełniają dwie postaci: prostytutka Titina i introligator Biagio, przekazując niezależnie od siebie wiadomości o kościelnym Matteo, który dopuścił się profanacji grobowca w poszukiwaniu tytułowego klejnotu. Podobną rolę ma ksiądz Mainardo w *Kle Barabasza*. Naprowadzając narratora na ślad profesora Protocristianiego, umożliwia mu odnalezienie rękopisu potwierdzającego słuszność jego poglądów na rolę Barabasza w historii. Dzięki informacjom Vito Licoli, dziennikarza i kuzyna Vincenzo Fasano, narrator *Cmentarza Południa* może zrekonstruować ostatnie lata życia „kochanków z Albino” i napisać swoje „opowiadanie otwarte”. Również sprawę Marianny K. w *Błogosławionej, świętej* udało mu się poznać tylko dzięki pomocy życzliwego księdza V. z Watykanu. Prywatne dochodzenie Dagoberto, kochanka tytułowej Suor Stregi, było dla narratora jedynym źródłem wiedzy o jej dość tajemniczej i burzliwej przeszłości. Także losy właścicielki niezwykłego wotum w opowiadaniu *Ex Voto* narrator poznał za pośrednictwem jubilera, u którego rodzice dziewczynki zamówili niegdyś dziękczynny medalion. Podobną rolę odegrała siostra Contessy, od której dowiadujemy się o przebiegu procesu o fałszerstwo, walki o odzyskanie ukochanego portretu, o ostatnich latach życia hrabiny.

Wszyscy ci informatorzy pojawiają się epizodycznie, znikają zaraz po wypełnieniu swego „zadania” – gdy przekażą narratorowi szczegóły niezbędne do zrozumienia interesujących go wydarzeń.

## V. MOTYW WIZERUNKU POSTACI

Pierwsza prezentacja głównego bohatera może się odbyć także poprzez opis jego portretu malarskiego, medalionu czy rzeźby<sup>17</sup>. W *Księciu Mediolanu* już z takiego wizerunku narrator odgaduje cechy niezbędne dla makiawelicznego władcy:

Pisanello dobrze uchwycił grę oka i ust: oko przenikliwe, skierowane wprost i równocześnie jakby pochylone leciutko w dół w stałej gotowości do uniknięcia otwartego spojrzenia; grymas ust, dziwna mieszanina okrutnego i drwiąco dobrotliwego uśmiechu, bez odcienia zmysłowości w zaciśniętych wargach (O. z., I, s. 270).

Informacje te zostają potwierdzone w trakcie właściwej opowieści o Viscontim, jego rysopis projektuje przyszłe zachowania. Spełnia więc „nie tylko informacyjno-obrazową rolę, lecz także funkcję uogólnienia dyskursywnego

<sup>17</sup> Ustalenia W. Boleckiego, *Rozmowy w Dragonei*, s. 69.

na równi ze słowem narratora”<sup>18</sup>. Podobną rolę odgrywa w opowiadaniu *Ex Voto* opis widzianego po raz pierwszy medalionu wotywnego małej Clary. Jej sztywne, poskręcane włosy przypominające węzowe sploty Meduzy stają się widowym znakiem drzemiącego w niej zła. Ta niestosowność zdobiącego wotum rysunku przyciąga uwagę narratora, określa późniejszy sposób postrzegania postaci, a opisywane losy „opętanej z Salerno” ujawniają, dlaczego budziła grozę niczym mitologiczna Gorgona.

Malowanie „twarzy Zła” widocznie pociąga Herlinga – to także jeden z głównych tematów *Portretu weneckiego*. Tu również pierwszym opisem wyglądu bohatera jest przedstawienie jego malarskiego wizerunku. Zmiany, jakim ulega model – cherubin przeistoczony w czasie wojny w bestię – jak i jego obraz utrwalony na płótnie przez matkę, są metaforą dramatu hrabiny i Alwiego. Wcześniejsza, zarzucona potem wersja portretu syna, pozostała jedynym śladem jego nieskażonej wojną przeszłości. Nie osłabiło to uczuć matki – chęć zachowania pamięci o ukochanym synu skłoniła ją do popełnienia fałszerstwa:

Autorce fałszyfikatu powiodło się namalowanie dwóch szlachetnych, nieugiętych, zniewalająco urodziwych twarzy Zła (O. z., II, 51).

Motyw portretu posłużył więc Herlingowi do postawienia pytań o etyczną wartość sztuki gloryfikującej zło, o relacje pomiędzy pięknem a prawdą i o odpowiedzialność artysty. Utwór ten można by zestawić z *Portretem owalnym* Poe’go oraz *Portretem Doriana Graya* Oscara Wilde’a. W obu tych tekstach bowiem obraz staje się metaforą skomplikowanych związków sztuki i życia.

Portret zbrodniarza czy człowieka noszącego w sobie zło odgrywa ważną rolę w dwóch innych utworach: w *Don Ildebrando* oraz *Monologu o martwej mniszce*. Tak jak w poprzednio omówionych tekstach wykorzystujących ten motyw, portret zapowiada cechy modelu, wywołuje w narratorsze uczucia, które będą przeważały w jego postrzeganiu postaci, a te przeczucia potwierdzi ostatecznie rozwój wypadków. W *Don Ildebrando* tak oto narrator „spotyka się” po raz pierwszy z postacią tytułową, osławionym *iettatore*:

Na bardzo starym, pokarbowanym i żółtym, rozpadającym się niemal, sztychu pod grubym szkłem zobaczyłem twarz, która przyprawiła mnie o krótki dreszcz: twarz z przezywającym wzrokiem, z bródką w szpic, w bardzo wysokim kapeluszu, podobnym nieco do błazeńskiego stożka. Pod spodem ledwie czytelny napis: *Conte Francisco Ildes Brandes, 1401–1461* (O. z., II, s. 205–206).

<sup>18</sup> W. Wielopolski, *Poetyka rysopisu postaci w młodej prozie po roku 1955*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 188.

Ten sam obraz pojawia się jako fresk w domu Don Fausto w Montenero – to z niego schodzi nocami złowrogi Don Ildebrando, by mścić się na swoim dalekim potomku, który być może „zaraził się” złowróżbną mocą *iettatury* poprzez zainteresowanie siłą „złego oka”.

Podobnie wizerunek mniszki z Monzy w *Monologu o martwej mniszce* prezentuje już na początku opowiadania bohaterkę niezwykłą, tajemniczą:

Aż do świtu to zasypiałem na krótko, to budziłem się podniecony, wciąż mając przed oczami twarz martwej mniszki, nie, nie martwej, zawieszony jakby na granicy życia i śmierci. Wpatrując się intensywnie, mogłem uchwycić w kącikach ust ślad zgaszonego i odrobinę zalotnego uśmiechu, który zmieniał się natychmiast w grymas zastygłego cierpienia, nieledwie męki. Dziwo obrazu polegało na tym, że w jakiś niewytłumaczalny sposób piękna mniszka była *równocześnie* martwa i żywa, jej oczy nie były zamknięte na zawsze. A także *równocześnie* młoda i stara (O. z., I, s. 413).

Niezwykła pozostaje także historia tak ważnego dla narratora obrazu. Przypisany Goi, jest kontaminacją rzeczywistych wizerunków zakonnic tego malarza oraz widzianego przelotnie portretu ze zbiorów rosyjskich, również pędzla Hiszpana. Takie łączenie w sobie sprzeczności cechuje i główną bohaterkę, Virginię Marię de Leyva. Na jej malarskie wyobrażenie nakłada się jeszcze jeden portret, tym razem literacki – narrator wspomina powieść Alessandro Manzoni *Narzeczeni*, opartą także na niezwykłej biografii Hiszpanki. Jej losy posłużyły Grudzińskiemu za przykład niepoznawalności natury ludzkiej, której tajemnicę oddają też słowa Szekspira kończące opowiadanie: „jesteśmy z takiej materii, z jakiej zrobione są sny”.

## VI. MOTYW SNU

Właśnie motyw sennego marzenia pojawia się w utworach Herlinga na tyle często, by uznać go za kolejny, ważny składnik ich kompozycji. O szczególnym sposobie jego wykorzystania już wspomniałam – sen, przelotne widzenie doświadczone podczas pobytu w ruinach domu bohatera pomagały wyjaśnić jego losy, zrekonstruować przebieg wydarzeń.

Jako gra snu i jawy postrzegana jest Wenecja w *Portrecie weneckim*. Podobnemu wrażeniu ulega na moment narrator *Księcia Niezlomnego*, zbliżając się do wybrzeży Capri:

I choć wkrótce potem Capri odsłania się w całej swojej materialnej dotykalności, ten akcent snu na jawie pozostaje do końca (O. z., I, s. 103).

Także miasteczko Montenero, siedziba Don Ildebrando i jego potomka Don Fausto, jawi się jako przestrzeń w specjalny sposób podległa działaniu

snu. Snu tym razem złowrogiego, naznaczonego cieniem zniszczenia, któremu w końcu ulegnie to dziwne miejsce, pozostające niegdyś we władaniu ludzi obdarzonych „złym okiem”. Budowanie pejzażu z elementów rzeczywistości i nierealności nie oznacza u Herlinga posługiwania się konwencją oniryczną<sup>19</sup>. Nierzeczywistość Wenecji nie jest projekcją ludzkich wrażeń, deformacją postrzegania – stanowi samą istotę bytu miasta, odrębny sposób istnienia, a przy tym i jedyną możliwość jego poznania. A sen jako źródło poznania pojawia się także w innych opowiadaniach Grudzińskiego.

Nie znając dobrze istoty snów, wiemy o nich przecież co najmniej tyle, że spojrzenie w przeszłość skraca ją o puste, hałaśliwe czy mało znaczące interludia na taśmie czasu, dzięki czemu widzimy często, jakby w migawkowym olśnieniu, kondensację rzeczywistości zamiast owej rozcieńczonej wersji autentycznej, która nawet dramatycznym doświadczeniom na jawie odbiera z biegiem lat dużą część dramatyczności. [...] Sen wydobywa z beładnej materii życia to, co esencjalne. [...] Bogactwo, logika, jasność snu zostawiają po sobie, niczym po eksplozji, jedynie odłamki niematerialnej i zadziwiającej budowli (O. z., I, s. 73).

W opowiadaniach *Wieża* i *Pietà dell'Isola* sen pełni przedziwną funkcję – wnosi element porządkujący, zagęszcza sensory, ujawnia to, co najważniejsze, a do czego rzeczywistość nie ma dostępu. Nie są to jednak sny prorocze, objawienia czy niepokojąco wieloznaczne majaki, same w sobie pełne symboli, do których klucze mógłby odnaleźć psychoanalityk.

Dopiero sen Padre Rocca wyjaśnia jego rolę w dramacie *Immacolaty i Sebastiano*. Lebbroso, będąc na skraju wyczerpania nerwowego, zapada w sen, z którego budzi się jako inny człowiek. Jego stan najbardziej przypomina sny zsyłane przez Boga w przełomowych chwilach. Narrator *Wieży* nadaje snom nie tylko powszechnie znane znaczenie zbliżenia do śmierci. Postrzega on sen jako bezgraniczną samotność i jedyną drogę do współodczucia grozy zawieszenia między życiem a niebytem.

Sen w obu opowiadaniach jest znakiem wyższego porządku, z którym chaotyczna rzeczywistość nie może się zetknąć. Umożliwia poznanie i interpretowanie własnego życia z innej perspektywy, nie gmatwają go wypierane kompleksy, ukryte pragnienia, wyraża bardziej nadświadomość niż podświadomość. Ujawnia obecność innego wymiaru ludzkiego życia, choć nawet dla księdza nie oznacza kontaktu z Bogiem.

Koncentracja, z jaką Herling obserwuje świat, sprawia, że dostrzega on w nim pod powierzchnią jazgotu i furii nieprzeczuwalne przedtem [...] logiczne powiązania. Jego widzenie rzeczywistości nabiera cech widzenia sennego<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> M. Baranowska, hasło *Oniryzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 760–762.

<sup>20</sup> L. Szaruga, *Powracające kształty snów*, [w:] *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R. Przybylski, Poznań 1991, s. 97.

Taką zasadą kumulacji sensów, dostrzegania analogii między faktami kieruje się opowiadacz misterium, jakie rozgrywa się na Wyspie – według niego sen umożliwi dotarcie do samego jądra wydarzeń. Nie tylko pozwala zrozumieć zawikłane losy postaci, lecz także sugeruje interpretację symbolicznych wypadków, które są przedmiotem opowiadania.

Przywołane w *Wieży* fragmenty utworu Jamesa Thomsona wprowadzają jeszcze jedno, utrwalone długą tradycją literacką, rozumienie snu – czynią z niego synonim ludzkiego życia. Ten topos wykorzystany został w kreacji bohatera drugiej części dylogii *Skrzydła ołtarza*.

Gdyby Sebastiano umiał zdać sobie sprawę ze swego życia, odkryłby, że nie wie kiedy naprawdę się budził ze snu: o brzasku, gdy świetlisty rój pod prawym okiem podźwigał z legowiska jego ciało, czy za progiem nocy, gdy ciemność i zmęczenie rozciągały go na ziemi i obezwładniały swoim ciężarem. Jak we śnie bowiem błakał się za dnia po Wyspie. I jak w jawie pograżał się w sennych przestworach nocy (O. z., I, s. 61–62).

Podobny żywot na granicy snu i jawy wie dzie II Pipistrello z *Mostu* – prawie niemy, bierny, ożywiający się dopiero nocą.

W dwóch opowiadaniach sen skłania narratora do zajęcia się losem głównego bohatera. W *Kle Barabasza* zasłyszany we śnie głos mówi o prawdziwym udziale Bar Abba w ewangelicznych wydarzeniach. Udowodnienia tej objawionej prawdy podejmuje się opowiadacz. W *Monologu o martwej mniszce* obraz widziany w marzeniu sennym wywołuje w narratorze zainteresowanie historią Marii de Leyva.

Z kolei sen przypisany bohaterowi *Gasnącego Antychrysta* wydaje się spokrewniony ze snem Padre Rocca, obnaża moment słabości filozofa, sprzeniewierzenia się urojonej misji. Popadający w obłęd Nietzsche w niezdrowej euforii rozczytany w *Zbrodni i karze* śni o dręczonym koniu, powtarzając majaki Raskolnikowa. Zdaje sobie wówczas sprawę, że nie można wykreślić z życia takich wartości i odruchów ludzkich, jak współczucie dla cierpienia, niezgoda na okrucieństwo.

Sny mogą być również kontaktem z innym wymiarem rzeczywistości, a stanów takich doświadcza narrator *Prochów*, zdolny do odbierania sygnałów pozarozumowych czy pozazmysłowych. Dzięki temu staje się on doskonałym medium, pośrednikiem między głównym bohaterem a jego bliskimi zmarłymi. Te widzenia objawiające więcej niż można racjonalnie wytłumaczyć skłaniają narratora do metaliterackiego stwierdzenia, że pisarzowi „nie wolno omijać czegoś, co ujawnia niekiedy przelotne swoje istnienie”.

W omówionych poprzednio tekstach sen występował jako motyw konstruujący fabułę – w *Snach w pięknym Morodi* urasta on do rangi głównego tematu. Grudziński buduje tytułowe marzenia senne z różnej materii. Znajdziemy w nich fragmenty biografii autora (stąd odwołania do *Dziennika*

*pisanego noca*), biografii postaci utrwalonych w diariuszu, nawiązania do tradycji literackiej (*Pierwsza miłość* Turgieniewa), malarstwa (obrazy Chagalla). Misterne splatanie wątków współtworzących sny w tym opowiadaniu umożliwia wspomnianą już „kondensację rzeczywistości”. Osiąga ona jednak niespotykane we wcześniejszych tekstach natężenie, gdyż wpływa na poetykę całego utworu. Cech wizji sennej nabierają bowiem elementy świata przedstawionego i wydarzenia.

## VII. MOTYW „UPADKU DOMU”<sup>21</sup>

Obecność zjaw, wrażliwość na niesamowite doznania pozarozumowe i wiara w doniosłość snów są dla Herlinga umownym znakiem istnienia sfery nadprzyrodzonej, która warunkuje ludzkie życie. Przejawem spektakularnych i gwałtownych interwencji nieznanymi siłami jest bardzo dramatyczne zakończenie wielu opowiadań. Za nazwę dla tego typu rozwiązania akcji niech posłuży sformułowanie zaczerpnięte ze wspomnianego już tekstu Edgara Allana Poe’go *Upadek domu Usherów*. „Upadek domu” łączy pisarz z dopełnieniem się osobistej tragedii bohaterów, z doznaniem przez nich krańcowej rozpacz i nieszczęścia. Takie zakończenie występuje w *Prochach*, *Upadku domu Lorisów*, *Don Ildebrando*, *Gorącym oddechu pustyni*, *Zjawach Saraceńskich*. W dwóch pierwszych tekstach pojawiają się aż nazbyt wyraźne wskazania co do ostatecznego biegu wypadków. Narrator przywołuje powieści grozy zakończone zagładą zamku w podobnych, bo przerażających i widowiskowych okolicznościach. W obu opowiadaniach znajdują się także wzmianki o współczesnych utworach, w których zastosowano obraz apokaliptycznego zniszczenia. *Prochy* przywołują *Po tamtej stronie* Alfreda Kubina, książkę kończącą się scenami rozpadu widmowego miasta, *Perły*. *Don Ildebrando* zaś odwołuje się do wizji katastrofalnej burzy zamykającej *Mistrza i Małgorzatę*. Zjawisko to, połączone z innymi kataklizmami (trzęsienie ziemi w *Prochach*, powódź w *Don Ildebrando*) unicestwia willę na Panarei i zamczysko w Montenero. Zniszczenie domostw bohaterów następuje niedługo po ich śmierci, jakby los nie chciał dopuścić, by pozostał po nich najmniejszy ślad, jakby – zgodnie z cytatem z *Mistrza i Małgorzaty* – wszystko miało na zawsze przepaść w ciemnościach. Pożar, choć nie tak dramatyczny i nie „podsypany” już aluzjami literackimi, strawił także domek Porterów w opowiadaniu *Gorący oddech pustyni* – scenerię postępującej choroby Violet, za-

<sup>21</sup> Nazwę motywu stosuję, nawiązując do podtytułu opowiadania Herlinga (*Prochy. Upadek domu Lorisów*). W tradycji polskiej utrwaliła się inna wersja tytułu utworu Poe’go (*Zagłada domu Usherów*), znana z tłumaczenia B. Leśmiana.

bójstwa jej przez męża, jego próby samobójczej. „Upadek domu” następuje w chwili, gdy właściciel już w nim nie przebywa, opuściwszy jego mury bezpowrotnie i w tragicznych okolicznościach. Za komentarz do tego obrazu można by uznać słowa narratora *Wieży*:

Kamienie posiadają pewną właściwość, która wymyka się rozumowi: starzeją się inaczej, gdy służą cierpliwie ludziom, a inaczej, gdy omija je z daleka strumień życia. Opuszczone przez ludzi zdają się schnąć i pękać jak skorupa ziemską nietkniętą od lat kroplą wody (O. z., I, s. 27).

Tylko w jednym utworze dom grzebie w swoich gruzach nieszczęśliwego, martwego już za życia, właściciela. Los taki spotkał Marcela ze *Zjaw Saraceńskich*. Z Wieży Saraceńskiej zniszczonej przez *maremoto* pozostała jedynie tablica z wymowną inskrypcją o wielkiej zagadce ludzkiego cierpienia.

Wyodrębnione przez mnie niektóre motywy kompozycyjne układają się w najogólniejszy schemat fabularny wielu opowiadań Herlinga-Grudzińskiego. Pierwszoosobowy narrator dowiaduje się o niezwykłych wydarzeniach z odnalezionego rękopisu lub po dotarciu do symbolicznego miejsca odosobnienia przyszłych bohaterów swej opowieści. Poznaje ich losy, zbierając wiadomości od napotkanych informatorów lub doświadczając znaczących snów, wizji wypadków na miejscu wydarzeń. Nierzadko epilogiem dziejów bohatera jest całkowite zniszczenie jego domu przez klęskę żywiołową. Ten starannie wypracowany, powtarzalny zasób środków artystycznych dowodzi, że opowiadania są spójną wewnątrznie i autonomiczną częścią twórczości Grudzińskiego. Łączy je szereg związków fabularno-tematycznych. W różnych utworach fabularnych znajdujemy powtarzające się całości tekstowe, sformułowania funkcjonujące jako autocytaty, te same postaci, wydarzenia czy zjawiska. Włodzimierz Bolecki nazwał je „prywatnym magazynem figur myśli”<sup>22</sup>. Operowanie wypracowanymi wcześniej motywami można uznać za jeden z najważniejszych wyznaczników strategii pisarskiej Herlinga. Jednolitości tematycznej opowiadań (poświęconych najczęściej problematyce zła, ludzkiej samotności i cierpienia) towarzyszy więc stały i rozpoznawalny zespół środków literackich. Sam pisarz zaś tak skomentował swe przywiązanie do autoparafraz:

[...] powtórzenia mogą być też tym, co Silone nazwał „głębokim pragnieniem pisarza, by całe życie pisać jedną książkę”. [...] mój świat pisarski jest zamknięty, więc nic dziwnego, że czasem nie mogę z niego wyjść<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, s. 344.

<sup>23</sup> Tamże, s. 343–344.

Magdalena Rembowska

## THE MAIN MOTIVES OF GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI'S SHORT STORIES

(Summary)

Herling-Grudziński suggests reading his short stories as a part of his *Diary Written in Night*. Nevertheless, Herling's short stories may reveal their philosophical and artistic dimension without this intertextual dependency. Such an opportunity is offered by pointing out the main motives of Herling's prose works. The writer frequently makes use of specific methods of creating the plot, scenery and characters.

The typical first-person short story by Herling starts with a narrator's journey, which turns into solving a mystery of a main character. That human existence is constantly crushed by undeserved suffering. The action usually takes place in a symbolic scenery (an island, gloomy tower or mansion, abandoned house). The poetics of space indicates universal significance: physical landscape is affected by human loneliness, suffering or unfulfilled hopes. These experiences usually lead Herling's hero to death, after which his shelter (or the place of existential banishment) finally gets ruined.

The narrator is not in possession of sufficient knowledge about the tragedy. He gains necessary details from accidental informants or letters, diary notes left by the protagonist. This motif gives the reader a dual perspective onto the action.