

„Nuta autobiograficzna”

Magdalena Śniedziewska

„Nuta autobiograficzna”

O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

BIBLIOTEKA KRYTYKI LITERACKIEJ KWARTALNIKA
„NOWY NAPIS”

REDAKCJA NAUKOWA SERII
Marian Kisiel, Wojciech Kudyba, Józef Maria Ruszar

REDAKCJA NAUKOWA KSIĄŻKI
Wojciech Kudyba

RECENZJA NAUKOWA
Wojciech Kudyba, Marek Bernacki

AUTOR
Magdalena Śniedziewska

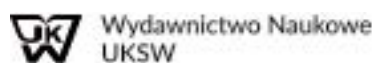
REDAKCJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA
Aleksandra Brambor-Rutkowska

KOREKTA
Martyna Ogórek, Weronika Warewka

PROJEKT KSIĄŻKI I OKŁADKI
Marcin Bruchnalski

NA OKŁADCE
grafika Aurelii Milach

SKŁAD I ŁAMANIE
Alicja Stępiak



© by Instytut Literatury, Poland, 2019

wydanie I

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

INSTYTUT LITERATURY
REDAKTOR NACZELNY: Józef Maria Ruszar
KIEROWNIK WYDAWNICTWA: Justyna Pyzia

Kraków–Warszawa 2019
ISBN 978-83-66359-19-2, 978-83-8090-654-9

Wykaz stosowanych skrótów

dzieł literackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

IŚ – *Inny Świat*, Warszawa 1995
NPPSS – *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Kraków 2000

opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego będących częścią Dziennika pisanego nocą, wydanego w edycji Pism zebranych pod redakcją Zdzisława Kudelskiego

Dziennik pisany nocą 1980–1983, Warszawa 1996

GRU – *Gruzy*

CU – *Cud*

Dziennik pisany nocą 1989–1992, Warszawa 1997

CŚIC – *Caravaggio. Światło i cień*

CPOO – *Cmentarz Południa. Opowiadanie otwarte*

PV – *Perły Vermeera*

RHP – *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski*

RWM – *Rembrandt w miniaturze*

Dziennik pisany nocą 1993–1996, Warszawa 1998

PWEN – *Portret wenecki*

DI – *Don Ildebrando*

opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zebranych w 5. tomie: Opowiadania wszystkie (vol. I) edycji Dzieł zebranych pod redakcją Włodzimierza Boleckiego wydanym w Krakowie w 2016 roku

KB – *Kieł Barabasza*

WIE – *Wieża*

rozmów z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim

RWD – *Rozmowy w Dragonei*, rozmawia Włodzimierz Bolecki,
Warszawa 1997

WZW – *Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-
Grudzińskim*, rozmawia Elżbieta Sawicka, Warszawa 1997

RWN – *Rozmowy w Neapolu*, rozmawia Włodzimierz Bolecki,
Warszawa 2000

Rozdział I

Losy pisarza

Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Gustaw Herling-Grudziński urodził się 20 maja 1919 roku w Kielcach w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Był czwartym dzieckiem Doroty (z domu Bryczkowskiej) i Jakuba Herlinga *vel* Grudzińskiego. Cała rodzina mieszkała wówczas w Kielcach, chociaż Herlingowie dużo czasu spędzali w Skrzelczycach, gdzie mieli folwark. Sprzedali go jednak w 1921 roku i zakupili duży dom oraz młyn (jako współwłasność) w Suchedniowie. Pisarz bardzo dobrze wspominał tamten czas:

Miałem bardzo szczęśliwe dzieciństwo.

Mieszkałem w pięknym miejscu, pełnym zieleni, nad wodą, niedaleko wspaniałych lasów. Szybko dojrzywałem. Jednak bardzo wczesnie nastąpił moment, który zdecydował o całej mojej młodości.

Moja matka, którą bardzo kochałem, zmarła młodo, miała zaledwie czterdzieści lat.

Zostałem sam z ojcem. Od tej chwili zaczęły się w moim życiu różne powikłania, które spowodowały, że moja młodość stała się bardzo trudna. Przemieszczałem się stale pomiędzy Suchedniowem a Kielcami, dojeżdżałem codziennie do szkoły pociągiem i w ten sam sposób wracałem. Dla kilkunastoletniego chłopca ten rytm dnia był bardzo ciężki i wyczerpujący. Podróż w jedną stronę trwała mniej więcej godzinę. Z domu musiałem więc wychodzić około szóstej rano, biegłem przez las na stację, jechałem pociągiem do Kielc, a potem, po całym dniu nauki w szkole i rozmaitych zajęciach, wracałem do Suchedniowa. Wracałem o zmierzchu, czasem późnym wieczorem. Po powrocie byłem już tak zmęczony, że nie miałem nawet siły odrabiać lekcji. To był okres wtajemniczenia w trudy życia (NPPSS 5–7).

Ze szczęśliwym dzieciństwem kontrastuje trudna i zawiślana młodość. Punktem zwrotnym okazuje się rok 1932, kiedy umiera jego matka. Czas, który pisarz spędził w domu rodzinnym, jest niezwykle istotny i – Herling powiedziałby zapewne – „mitopłodny”, Suchedniów bardzo często powraca bowiem w jego wspomnieniach i twórczości¹. W *Dzienniku pisanym nocą* 3 listopada 1972 roku zanotował:

¹ Spójrzmy choćby na fragment *Dziennika pisanego nocą* z 23 lipca 1974 roku: „Jeszcze w zeszłym roku zastanawiałem się, co najbardziej wzrusza mnie w Dragonei, co

Wierzę w egzystencję krajobrazów mitopłodnych. Mogę się po tylu latach ludzi, oszukiwany wspomnieniami dzieciństwa, ale przysięgnę, że w Polsce takim żyznym rejonem są Góry Świętokrzyskie. Nie tam, polem obok drogi z Nowej Słupi, posuwa się na kłęczkach Kamienny Pielgrzym? Melancholijna refleksja: będę go pamiętał dłużej, niż pejzaż z którym jest zrośnięty².

Taka jest siła krajobrazów dzieciństwa i Herling-Grudziński jest tego w pełni świadomy:

Tuż przy domu rodziców był staw, który nazwaliśmy ciemnym, łąka za rzeczką i olchowa grobla, która już nie istnieje, ponieważ Niemcy kazali wyciąć wszystkie drzewa. W mojej minipowieści pt. *Biała noc miłości* opisałem scenę miłosną, która rozgrywa się na łące nad brzegiem rzeki – to jest reminiscencja przeżyć mojego dzieciństwa, to jest ta sama łąka, ten sam brzeg tej samej rzeki.

Obrazy i krajobrazy z dzieciństwa ciągle do mnie wracają, a jeśli wracają – to znaczy, że tkwią we mnie gdzieś głęboko. Dlatego upieram się przy idei „małych ojczyzn”. Myślę wtedy nie o Polsce, która jako państwo jest zbyt „szeroka” do objęcia takimi uczuciami, lecz o konkretnym rejonie mojej młodości. Nigdy nie udało mi się go opisać tak, jak bym chciał. Dlatego zawsze powtarzam, że zazdroścę Miłoszowi jego wspaniałej powieści *Dolina Issy* (NPPSS 10–11).

Wiemy, że Herling pisał powieść zatytułowaną *Ciemny Staw*, jednak nie był z niej zadowolony. W swoim prywatnym dzienniku zanotował 11 stycznia 1957 roku:

Prawie cały dzień nic nie robiłem. Byłem z L.[uchną] na zakupach, łączyłem trochę po mieście, przejrzałem początek *Ciemnego Stawu*. Wszystko to trzeba znowu przerobić (który raz? najbardziej się boję, że zabraknie mi cierpliwości i spalę wszystko, co napisałem i dziesięć już razy

(powiedziałbym nawet) pozwala mi w dzień po przyjeździe «wysapać się nerwowo». Dwie rzeczy: gdy po północy Casa Rossa tonie w ciemnościach, jakby uniosły się do góry mosty zwodzone łączące ją ze światem, a psy po tamtej stronie wąwozu odzywają się natrętnym szczekaniem; i gdy wstaje świt za Górą Krzyżową – ospały, przetarty, triumfujący. Teraz wiem dlaczego. Po śmierci matki takie były kilka lat klamry mojego życia w S. Dojeżdżałem do szkoły w K. pociągiem, wiosną wychodziłem z domu ze świtem, przecierał się podczas mojego marszu przez las, wybuchał jasnością kiedy biegiem wpadałem na stację, widząc dym pociągu za wzgórzem w stronie R. Do S. wracałem o zmroku i natychmiast waliłem się spać. Budziłem się po północy do odrabiania lekcji. Nasz dom był pogrążony w ciemnościach, odcięty od świata, za stawem i za rzeką szczekały psy. Więc to tak, więc w Dragoni przylapuję ocalały kawałek mojego cienia w przeszłości? Więc ta wypłowiła resztkę wzrusza mnie i pozwala wydłużyć oddech?», G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, postłowie Z. Kudelski, Warszawa 1995, s. 93.

² Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, wstęp K. Pomian, Warszawa 1995, s. 231.

przerabiałem, zanim w ogóle wypłynę na trochę szersze wody, które pozwolą mi w końcu pisać, a nie tylko ciągle „gruntować płótno”): Wikta powinna się pojawić znacznie później, gdzieś w połowie powieści, wygnana swoim pochodzeniem z Warszawy, gdy Lucjan umiera i jednocześnie odżywa w romansie z Rózią. Najpierw splot życie, śmierć, miłość a dopiero potem – życie, samobójstwo, miłość (gdy na scenie pojawia się Wikta). Stary Neuman i Lucjan bronią – jeden przed samotnością, drugi przed śmiercią – Rózię, która jest dla nich tylko przedmiotem, narzędziem. Ale jak to wszystko wygląda od strony Rózi? Z chwilą pojawienia się Wikty cały układ się zmienia: Lucjan kocha ją naprawdę i boi się cierpienia. Po krótkim okresie z Wiktą wraca do Rózi, która nie przestaje jednak być zazdrosna, i w końcu zdradza ją przed Niemcami. Gdy Niemcy przychodzą po Wiktę, jest już martwa. Lucjan chce udusić Rózię w stodole, ale ucieka ona na wieś; wkrótce potem sam Lucjan umiera. Neuman zostaje sam, ale Neuman powinien być przez cały czas głównym bohaterem *Ciemnego Stawu*, bo chodzi w nim przede wszystkim o samotność.

Ostatni rozdział powinien opisywać samotność Neumana i powrót Rózi na łąkę. Wraca ona w jesienny dzień na to samo miejsce, gdzie niegdyś po raz pierwszy była tak blisko oddania się Lucjanowi, i leżąc na mokrej ziemi, wybucha cichym, bezradnym płaczem³.

Powieść *Ciemny Staw* nigdy nie została ukończona, a Herling zniszczył jej rękopis.

Jako szesnastoletni uczeń Gimnazjum Męskiego im. Mikołaja Reja (później – im. Stefana Żeromskiego) zadebiutował na łamach „Kuźni Młodych” artykułem *Świętokrzyszczyzna*. W 1937 roku Herling-Grudziński zdał egzamin maturalny i rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie im. Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Pisarz angażuje się wówczas w działalność Koła Polonistów, którego członkami byli studenci skupiający się wokół Ludwika Frydego⁴.

³ Tenże, *Dziennik 1957–1958*, oprac. W. Bolecki, M. Herling, Kraków 2018, s. 33–37.

⁴ „Najważniejszego nauczyciela spotkałem [...] podczas studiów na uniwersytecie w Warszawie. Był nim Ludwik Fryde, świetny krytyk literacki. Kiedy się poznaliśmy, ja dopiero rozpoczynałem, a on już kończył studia polonistyczne. Stworzył wokół siebie niewielką grupę początkujących krytyków, nazwaną «szkółką Frydego». Przychodziliśmy do niego w kilka osób i omawialiśmy rozmaite książki. On nas uczył, jak się uprawia krytykę literacką. Jednym słowem, był moim mistrzem i nawet przyjacielem. To była dla mnie bardzo ważna znajomość, choć był między nami dystans wynikający z różnicy wieku. Fryde był mistrzem dla tych paru osób, paru polonistów, którzy do niego przychodzili. W czasie wojny został przez Niemców rozstrzelany na Wileńszczyźnie. Jeszcze we wrześniu, zanim sam opuściłem Polskę, widziałem go w okolicach Kocka, jak uciekał z tłumem uchodźców. Niestety, nie zdążyliśmy już porozmawiać – on uciekał w jedną, a ja w drugą stronę. Wtedy po raz ostatni widziałem mojego mistrza, Ludwiczkę” (NPPSS 15).

Włodzimierz Bolecki podkreśla, że Fryde „rozbudził w nim [Herlingu – M.S.] zainteresowanie dla krytyki nieakademickiej i dla pisarstwa moralistycznego”⁵. Zajmuje ich twórczość między innymi Juliana Przybosa, Józefa Czechowicza, Witolda Gombrowicza, a także młodego poety – Czesława Miłosza. Od 1938 roku obejmuje redakcję działu literackiego miesięcznika „Orka” (później: „Orka na Ugorze”), w którym pojawiają się jego liczne publikacje, przede wszystkim o charakterze krytycznoliterackim.

Kiedy wybuchła wojna, Herling jest u ojca w Suchedniowie, nie zostaje jednak powołany do wojska. Wyjeżdża do Warszawy, próbuje wstąpić do oddziałów zbrojnych, początkowo jego starania są bezskuteczne. Następnie planuje udać się do Lwowa, by stworzyć tam organizację walczącą o niepodległość, ale kiedy dociera na miejsce okazuje się to niemożliwe. Potem krótko przebywa w Grodnie, gdzie podejmuje pracę w teatrze kukielek kierowanym przez Władysława Jareme. Nie spodziewa się wówczas, że już niebawem stanie się jednym z mieszkańców sowieckiego „innego świata”. W połowie marca 1940 r. na wieść, że dopytuje się o niego NKWD, próbował przepłynąć na Litwę. Zadenuncjowany przez przemytnika nazwiskiem Mickiewicz, został aresztowany pod Grodnem. I tak rozpoczął Herling swoją drogę przez ZSRR opisaną później w *Innym Świecie*. Oskarżony w Witebsku o próbę przekroczenia granicy radziecko-litewskiej – w celu prowadzenia walki z ZSRR, dostał pięć lat obozu pracy. Przewieziony do Leningradu (listopad 1940 r.), a później do Wologdy trafił do obozu w Jercewie pod Archangielskiem nad Morzem Białym, gdzie był tragarzem w bazie żywnościowej. Po ataku Niemiec na ZSRR przeniesiony został ze wszystkimi cudzoziemcami do nowo utworzonej brygady 57, gdzie pracował przy sianokosach i w tartaku. Po podpisaniu układu Sikorski-Majski (Londyn, 30 VII 1941 r.) na próżno wraz z innymi rodakami oczekiwał zwolnienia do formującego się w Kazachstanie polskiego wojska. [...]

Po czterech miesiącach od tzw. amnestii, pod koniec listopada 1941 r. wraz z garstką pozostałych jeszcze w obozie Polaków, ze schorowanymi nogami, wycieńczony przez szkorbut i kurzą ślepotę, zdecydował się na czyn desperacki i w oczach innych szalony – głodówkę⁶.

Jercewski obóz opuszcza ostatecznie 20 stycznia 1942 roku. Kilka tygodni później, 9 marca dociera do Ługowoje w Kazachstanie i już 12 marca zostaje żołnierzem 10 Pułku Artylerii w 10 Dywizji Piechoty,

⁵ W. Bolecki, *Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1991, s. 10.

⁶ Z. Kudelski, *Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] tegoż, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998, s. 296–297.

która składała się z ludzkich wraków, czyli więźniów najpóźniej zwolnionych z łagrów. Kolejne kraje, które były „przystankami” Herlingowej tułaczki, to Persja, Irak, Palestyna i Egipt. W 1944 roku Herling – w ramach rekonwalescencji – trafia do Sorrento, gdzie w słynnej Villa Tritone poznaje Benedetta Crocego. Z pomocą córki filozofa, Eleny Croce (która tłumaczy tekst podyktowany przez Herlinga po angielsku), pisze artykuł *Guida essenziale della Polonia* [Podstawowy przewodnik po Polsce] i w tym samym roku publikuje go na łamach pisma „Aretusa”. W Sorrento poznaje również Lidię Croce, którą poślubi dziesięć lat później. W 1944 roku walczy w bitwie pod Monte Cassino i bierze udział w kampanii włoskiej. W Rzymie ponownie⁷ spotyka malarzkę Krystynę Stojanowską (z domu Domańską)⁸. Gustaw i Krystyna pobierają się w Ankonie. W stolicy Włoch w 1945 roku ukazuje się w Bibliotece „Orła Białego” jego debiut książkowy *Żywi i umarli* z przedmową Józefa Czapskiego, a od 1946 roku Grudziński kieruje działem literackim pisma „Orzeł Biały”. Herling uczestniczy ponadto w pracach rodzącego się Instytutu Literackiego. W czerwcu 1947 roku ukazuje się pierwszy numer „Kultury”, której Herling-Grudziński, obok Jerzego Giedroycia, jest współzałożycielem. Giedroyc miał świadomość tego, że we Włoszech takie pismo jak „Kultura” nie ma prawa bytu, zostałyby bowiem zduszone przez tamtejszych komunistów, dlatego decyduje się na przeniesienie redakcji do paryskiego Maisons-Laffitte. Herling jednak nie chce opuszczać Italii.

Autor *Wieży* wolał pozostać we Włoszech przede wszystkim ze względów rodzinnych. Tutaj zarówno on, jak i Krystyna odnaleźli swoje miejsce w emigracyjnym świecie. Grudziński nie chciał zniszczyć dopiero co odbudowanego poczucia bezpieczeństwa i stabilizacji, dlatego nie zdecydował się na wyjazd do Francji, który uważał za zbyt ryzykowny – porównał go nawet do skoku w ciemność⁹.

⁷ Po raz pierwszy Herling styka się z Krystyną w Iraku. Pisarz wspomina, że zapamiętał ją, mimo iż nie zawarli wówczas znajomości: „Poznałem ją w Iraku – i to rzeczywiście było przedziwne. Siedziałem w jakiejś kantine wojskowej Czerwonego Krzyża i nagle wpadła taka piękna kobieta, przebiegła przez pokój do kuchni. [...] Trwało to pięć minut. Ona tego nie pamiętała, ale ja ją zapamiętałem”. Cyt. za: J. Bielska-Krawczyk, *Cienie K. Krystyna Herling-Grudzińska i jej obrazy*, Toruń 2009, s. 22.

⁸ Zob. tamże.

⁹ P. Spytek, *Od Suchedniowa przez Bliski Wschód do Neapolu – droga życiowa Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] tejże, *Inny świat! Rosja Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Toruń 2019, s. 55.

Ostatecznie Herling-Grudziński wraz z Krystyną trafiają do Londynu. Tam rozpoczyna się najczarniejszy okres ich małżeńskiego życia.

Londyn jest pięknym miastem, ale pobyt w nim wspominam jak koszmar. Zaczęliśmy od sublokatorskiego pokoju u Ciołkoszów, z oknem wychodzącym na podwórko i ścianę z cegły. Było w nim ciemno jak w studni, Krystyna nie potrafiła tam zebrać myśli. A ja żyłem w pogoni za zarobkiem. Nasze życie codzienne było potwornie trudne. Nikt nam wtedy nie pomagał. Tak wyglądała emigracja powojenna, którą przez lata w PRL przedstawiano jako pławienie się w „luksusie państwa burżuazyjnego”. I mówili to często pisarze, którym komuniści w PRL fundowali mieszkania, domy pracy twórczej, stołówki, wysokie nakłady książek, spotkania z czytelnikami...

Więc nie lubiłem Londynu. Przyjazd do Anglii zawsze uważałem za klęskę, bo chciałem pozostać w Rzymie. Ale cóż, oczywiście Giedroyc miał w tym wypadku całkowitą rację. Instytut trzeba było „ewakuować” z Włoch, bo komuniści włoscy by nas zniszczyli.

W Londynie spędziłem pięć bardzo ciężkich lat (NPPSS 54–55).

W Anglii Herling pisze *Inny Świat*, który po raz pierwszy ukazuje się w przekładzie Andrzeja Ciołkosza (ukrywającego się pod pseudonimem Joseph Marek) z przedmową Bertranda Russella w 1951 roku nakładem londyńskiego wydawnictwa Heinemann. Pisarz regularnie publikuje w kierowanych przez Mieczysława Grydzewskiego „Wiadomościach”. W 1952 roku Herling-Grudziński rozpoczyna pracę w monachijskiej rozgłośni Radia Wolna Europa. W Niemczech dowiaduje się o śmierci swojej pierwszej żony, Krystyny, która 4 listopada 1952 roku popełniła samobójstwo.

W Monachium Herling popada w alkoholizm. Pomocną dłoń wyciągają do niego Lidia Ciołkosz i Lidia Croce. Córka Benedetta Crocego w 1954 roku zostaje żoną Herlinga-Grudzińskiego. Wkrótce rodzi się ich pierwsze dziecko. W listopadzie 1955 roku Herling wraz z Lidią i synem Benedettem przenoszą się na stałe do Neapolu¹⁰. W 1957 roku przychodzi na świat drugie dziecko Gustawa i Lidii

¹⁰ Marta Herling podkreśla, że o wyjazd do Neapolu zabiegała Lidia: „Ojciec namawiał mamę, by zamieszkała z nim w Monachium. Urodził się już mój brat Benedetto – to wszystko nie było łatwe dla mamy. Nie chciała, czy też nie miała odwagi, zostać w Monachium. Powiedziała: dwoje emigrantów to za dużo, jeśli chcemy stworzyć prawdziwą rodzinę. A poza tym – jak mi się wydaje – mama nie chciała dźwigać całego ciężaru ojca. On już wtedy był człowiekiem trudnym. Łatwiej było w Neapolu, gdzie miała siostry, rodzinę. No i wyrwała go z Monachium do Neapolu”. M. Herling, I. Morawska, *Dziennik czytany Ojcu* [w:] G. Herling-Grudziński, *Dziennik 1957–1958...*, s. 318.

Herlingów – córka Marta. Po latach Marta Herling wspomina swojego ojca – jako trudnego i zamkniętego człowieka – w rozmowie z Ireną Morawską: „Inność mojego domu polegała na tym, że ojciec nie rozmawiał z nami ani o sobie, ani o swojej pracy. Ja od najmłodszych lat wiedziałam, że pewnych pytań tacie się nie zadaje”¹¹.

We Włoszech Herling współpracuje z redakcjami wielu pism, między innymi „Il Mondo” i „La Fiera Letteraria”, „Il Giornale”, jednak najważniejsza okazuje się dla niego możliwość współtworzenia „Tempo Presente”. Jego redaktorzy: Ignazio Silone i Nicola Chiaromonte okazali się najważniejszymi włoskimi przyjaciółmi Herlinga-Grudzińskiego. Herling odnawia również współpracę z „Kulturą”, na łamach której w 1956 roku ukazuje się jego pierwsze opowiadanie zatytułowane *Książę niezłomny* – pisarz rozważa w nim problem emigracji. W 1958 roku opowiadanie *Wieża* zostaje wyróżnione nagrodą literacką „Kultury”, zaś w 1963 nakładem paryskiego Instytutu Literackiego ukazuje się tom *Drugie przyjście oraz inne opowiadania*. Od maja 1966 roku Herling pracuje jako włoski korespondent „Kultury” i wówczas rozpoczynają się, trwające miesiąc, pobyty w Maisons-Laffitte. Herling przyjeżdża do Francji raz na kwartał.

W latach 80. i 90. twórczość Herlinga-Grudzińskiego zyskała prawdziwe uznanie w Polsce. Jego utwory przetłumaczone zostały na różne języki obce, jednak dla niego najważniejsze było to, co opublikował po polsku. Chciał być czytany i doceniany przede wszystkim w swojej ojczyźnie. Od 1994 do 2002 roku ukazało się dwanaście tomów *Pism zebranych* Herlinga-Grudzińskiego pod redakcją Zdzisława Kudelskiego. W 2009 roku opublikowany został pierwszy tom *Dzieł zebranych* pod redakcją Włodzimierza Boleckiego; ta wielotomowa edycja krytyczna zbiera wszystkie znane polskojęzyczne utwory pisarza.

Po śmierci Witolda Gombrowicza i Jerzego Stempowskiego „dziennikowa” rubryka paryskiej „Kultury” czekała na nowego autora. Wówczas Herling decyduje się publikować swój dziennik na łamach pisma. O tego momentu pisarz zmienia formę swojego tekstu i redaguje go w taki sposób, by mógł trafić do czytelników.

¹¹ Tamże, s. 312.

Kudelski podkreśla, że Herling prowadził swoje codzienne notatki od czasu osiedlenia się w Neapolu¹² – jeden z odprysków, dziennik z lat 1957–1958, odkryty został w neapolitańskim archiwum pisarza i ukazał się drukiem w 2018 roku w opracowaniu Włodzimierza Boleckiego oraz Marty Herling¹³. *Dziennik pisany nocą* prowadził Herling aż do śmierci i traktował jako swoje najważniejsze dzieło. Pisarz zmarł w Neapolu 4 lipca 2000 roku.

¹² Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim...*, s. 310.

¹³ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik 1957–1958...*

Rozdział II

„Nuta autobiograficzna” i obsesja zła O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Włodzimierz Bolecki, komentując *Księcia niezłomnego*, zwrócił się w *Rozmowach w Dragonei* do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w następujący sposób: „Słowem, już w *Księciu niezłomnym* stworzyłeś narratora-bohatera, który odąd będzie twoim literackim *porte-parole*”. W odpowiedzi pisarz potwierdza słuszność stwierdzenia badacza:

To, o czym mówisz, jest związane z bardzo świadomym wyborem pisarskim. A mianowicie, wybrałem wówczas raz na zawsze, jak sądzę, formę narracyjną opartą na „ja”, czyli opowiadanie w pierwszej osobie. To ma zasadnicze znaczenie. Przecież *Księcia niezłomnego* mogłem napisać po prostu jako obserwator z zewnątrz, tak jak się pisze typowe opowiadania w trzeciej osobie. [...] Ale temat tego opowiadania był moim problemem osobistym. Uprzedzając nasze dalsze rozmowy, powiem ci od razu, że każde opowiadanie jest dla mnie problemem osobistym. Niestety, nie mam takiego narracyjnego dystansu do tematu, jakim posługują się noweliści o wyrobionej ręce. Ja piszę o tym, co jest moim osobistym problemem. I z tym jest związana forma opowiadania oparta na „ja”. Dlatego nie potrafiłbym przedstawić bohaterów *Księcia niezłomnego*, czy moich innych utworów, tak jakby byli oglądani z zewnątrz, „przez szybę”, bez mojego udziału w opowiadanej historii. Muszę być w środku tego, o czym opowiadam, bo to są moje osobiste sprawy i tematy. Jeśli się tym kiedyś zajmiesz i zanalizujesz te opowiadania, to po prostu znajdziesz w nich dużą część mojej biografii. *Książkę niezłomny* jest w moim odczuciu opowiadaniem autobiograficznym (RWD 26).

Wyznanie Grudzińskiego wydaje mi się kluczowe dla coraz częściej podejmowanych prób interpretacji jego opowiadań – dość zresztą specyficznych, bo zawieszonych jakby między fikcją a autobiografią, o czym pisarz wielokrotnie i chętnie opowiadał. Z jednej bowiem strony opowiadania Grudzińskiego można potraktować (choć wbrew woli samego pisarza¹) jako autonomiczne utwory, eksploatujące tematy

¹ Warto pamiętać, że według Grudzińskiego opowiadania zamieszczane w *Dzienniku pisany nocą* były integralną częścią tego dziennika – Herling wspomina o tym między innymi w notatce z 20 marca 1999 roku, pisząc o przedmowie, jaką Francesco Matteo Cataluccio opatrzył drugi tom włoskiego wydania opowiadań zebranych pod wspólnym tytułem *Don Ildebrando*: „Przedmowa nazywa się *Dziennik w formie opowiadań* i omawia sprawę leżącą mi szczególnie na sercu:

bliskie pisarzowi, choć niekoniecznie ściśle związane z jego biografią. Jednak z drugiej strony utwory te są wplecione w dziennikową narrację, a więc wyraźnie powiązane z żywiołem autobiograficznym. Pierwszoosobowy narrator tych opowiadań jest także na ogół – jak sugeruje Bolecki – „literackim *porte-parole*” Herlinga, wyposażonym w elementy biografii pisarza, spotykającym ludzi, których znał Grudziński, bądź uczestniczącym w tych samych wydarzeniach, w których i on brał udział. Trudno się zatem dziwić, że sam pisarz przyznaje, iż jest w tych utworach silnie obecna część jego biografii².

Natychmiast wypada jednak poczynić pewne zastrzeżenia. Przede wszystkim komponent biograficzny w opowiadaniach Grudzińskiego jest – także w opinii samego pisarza – niemal niezbędny do właściwego ich zrozumienia, choć nie mamy w tych utworach do czynienia z klasycznie pojętą zależnością autobiograficzną, która pozwala na łatwe utożsamienie głównego bohatera z narratorem oraz z autorem utworu. Mam w tym przypadku na myśli, rzecz jasna, teorię „paktu autobiograficznego” Philippe’a Lejeune’a³, zwłaszcza

organiczny zrost dziennika i opowiadań w wysiłku stworzenia nowej formy”, G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 294. Jeśli chodzi o wspomnianą przez Herlinga przedmowę, to Cataluccio zaczyna ją w znamienny – we wskazanym kontekście – sposób: „Większość opowiadań Gustawa Herlinga to okna, które otwierają się wewnątrz jego Dziennika”, F.M. Cataluccio, *Un diario in forma di racconti* [w:] G. Herling, *Don Ildebrando e altri racconti*, Milano 1999, s. 7 [tłum. M.Ś.]. Nieco dalej włoski krytyk dodaje: „*Dziennik pisany nocą* jest rodzajem powieści-mozaiki w formie dziennika, w której mieszają się opowiadania zbudowane jak metafory, refleksje o mentalności i obyczajach, polemiki polityczne i moralne z rzecznikami nieuchronnych praw Historii, uwagi o mało znanych aspektach historii sztuki i literatury”, tamże, s. 9.

² Dostrzegła to i w przekonujący sposób zinterpretowała także Małgorzata Czermińska: „W kolejnych tomach dziennika pisarz rozwija i komplikuje przejścia pomiędzy opowiadaniem a autentyczną narracją diarystyczną. Do fikcji wprowadza stylizacje autobiograficzne, niekiedy bardzo wyrafinowane i konstruowane z dużą sugestywnością, inkrustowane szczegółami, których autentyczność nie budzi wątpliwości, a które bezpośrednio sąsiadują z oczywistymi zmyśleniami. W ten sposób pisarz konsekwentnie utrzymuje czytelnika w stanie niepewności i kusi go do weryfikowania różnych informacji źródłowych, dat i nazwisk”, też, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyzwanie*, red. R. Nycz, Kraków 2000, s. 48.

³ Zob. Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grąjewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 21–56. Doskonale to założenie Lejeune’a podsumował Paweł Rodak: „Następnie za cechę rozstrzygającą o «być albo nie być» autobiografii uznaje [Lejeune – M.Ś.] tożsamość autora, narratora i głównego bohatera, której poświadczeniem jest rodzaj umowy zawieranej między autorem a czytelnikiem, dotyczącej sposobu lektury,

zaś jeden z jej podstawowych składników, który został przez francuskiego badacza nazwany regułą potrójnej tożsamości. W opowiadaniach Grudzińskiego reguła ta nie jest rygorystycznie przestrzegana i to z dwóch powodów: po pierwsze, narrator na ogół nie jest tożsamy z głównym bohaterem – jest raczej obserwatorem zdarzeń, kronikarzem, który notuje bądź wyjaśnia nam koleje losu innych postaci; po drugie, narrator to postać bezimienna, a jego ewentualny związek z Grudzińskim jesteśmy w stanie zrekonstruować jedynie na podstawie tego, gdzie ten narrator przebywał, bądź kogo poznał. Na marginesie tych rozważań można dodać, że głównym zadaniem narratora w opowiadaniach Grudzińskiego – wzmacniającym niejako jego autentyczność – jest obserwacja, której celem okazuje się dawanie świadectwa, zapisywanie, przekazywanie historii. To zarazem strategia, która pojawia się w wielu innych pismach Herlinga, także w *Innym Świecie* – w tym sensie cała właściwie twórczość autora *Dziennika pisanego nocą* byłaby przeniknięta pragnieniem autobiografii, potrzebą pozostawienia po sobie nie tyle artefaktów, ile dokumentów, mówiących zarówno o jego życiu (wypadkach, zdarzeniach), jak i wewnętrznych rozterkach⁴. We wskazanym kontekście można by nawet stwierdzić – gdybyśmy chcieli sztywno trzymać się dystynkcji zaproponowanych przez Lejeune’a – że w opowiadaniach Grudzińskiego mamy do czynienia nie tyle z „paktem biograficznym”, ile z „paktem fantazmatycznym”, powiązany – jak pisze Paweł Rodak – z „[...] kategori[a] przestrzeni autobiograficznej, która dotyczy takiego nastawienia lekturowego, w którym teksty fikcjonalne czytane są tak jak teksty autobiograficzne. Tym samym działanie paktu autobiograficznego zostaje rozciągnięte na istotną część lub całość twórczości danego autora”⁵. Zdaje się,

a nazywanej przez Lejeune’a tytułową kategorią jego najsłynniejszego tekstu i książki: *pakt autobiograficzny*”, tenże, *Philippe Lejeune, „Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii”* [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2, s. 248.

⁴ Na temat autobiografii jako świadectwa zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 19–52.

⁵ P. Rodak, *Philippe Lejeune...*, s. 248. Pojęcie „przestrzeni autobiograficznej”, choć bez żadnego odwołania do teorii Lejeune’a, wykorzystuje do interpretacji opowiadań Grudzińskiego Ewelina Szadkowska – w analizach badaczki „przestrzeń” rozumiana jest jednak dosłownie, jako „krajobraz”, stąd nieco odmienne ujęcie zagadnienia od tego, które zaprezentowane zostało w niniejszych rozważaniach – zob. też, *Od Suchedniowa do Neapolu. Przestrzenie autobiograficzne Gustawa*

że takie ujęcie najpełniej odpowiada intencjom Herlinga, który opowiadania oddzielił co prawda od narracji dziennikowej, jednak pozostawił je w *Dzienniku pisanym nocą* i traktował jako integralną jego część, wskazując tym samym czytelnikom trop autobiograficzny jako jedno z możliwych odczytań tej części jego literackiej spuścizny.

Doskonałym przykładem tego, że Herling postrzegał własne opowiadania nie tyle jako historię życia odtworzoną z kronikarską drobiazgowością, ile jako zapis siebie, jako autobiografię osobowości, jest wypowiedź pisarza pomieszczona w *Portrecie weneckim*:

W trakcie szlifowania i poprawiania tego, co dotąd napisałem, wyłonił się z całą jaskrawością wątek autobiograficzny mojego opowiadania. Dobrze to czy źle? W zasadzie lubię narrację w pierwszej osobie, na ogół jednak w grę wchodzi pierwsza osoba narratora, który niekiedy tylko i oględnie może być utożsamiany z autorem. A tutaj autobiograficzność jest zuchwałą, bez hamulców i wędzideł dyskrekcji. Czemu? Czuję instynktem pisarza, że inaczej być nie mogło, ale czuję też wyraźnie, z siłą nakazu, że rzecz powinna być wyjaśniona.

Istnieją różne rodzaje zdarzeń w naszym życiu. Bywają zdarzenia, które przepływają obok nas, przyciągając naszą uwagę, lecz nie wciągając nas bezpośrednio w mechanizm swego „dziania się”, jakby nie posiadały dostatecznego styku z głębszymi pokładami naszej wrażliwości. To najprostsze, pisarz może lub nie „wejść” wyobraźnią w bieg wypadków. Bywają zaangażowania pośrednie, takie, w których dystans zewnętrzny waha się ciągle i co jakiś czas przestaje być dystansem, aby przybrać formę większego lub mniejszego uczestnictwa (mowa wówczas o „wczuwaniu się”). I wreszcie przytrafia się, choć rzadko, poczucie silnej przynależności do zdarzenia, które w rzeczywistości dotyczy nas dość naskórkowo; osobliwe, a nawet niedorzeczne poczucie, że nasz udział w nim znaczy o wiele więcej, niż mogłoby się na oko wydawać. Wtedy dochodzi do głosu, i to coraz donośniej, nuta autobiograficzna [wy różnienie – M.Ś.]. Taki jest przypadek *Portretu weneckiego* (PWEN 86–87).

Herlinga-Grudzińskiego, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 211–234. Można by także zaryzykować lekturę opowiadań Grudzińskiego w oparciu o teorię autofikcji. Autofikcja to termin wprowadzony w roku 1977 przez Serge’a Doubrovsky’ego na określenie opowieści ufundowanej na potrójnej tożsamości, w której jednak relacja z rzeczywistego życia autora przemieszana została z fikcyjną opowieścią o jego wewnętrznych doświadczeniach. Istotną cechą autofikcji jest zwrócenie uwagi czytelnika na rolę, jaką odgrywa język będący medium opowieści o sobie – co w przypadku opowiadań wydaje się niezwykle istotne. Na temat autofikcji zob. Ph. Lejeune, *Dziennik jako autofikcja*, tłum. M. i P. Rodakowie [w:] tegoż, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, wybór, wstęp i oprac. P. Rodak, Warszawa 2010, s. 125–144.

To właśnie w *Portrecie weneckim*, opowiadaniu napisanym w roku 1993, „[...] po raz pierwszy – twierdzi Ewa Bienkowska – Herling stawia znak równania między narratorem w pierwszej osobie i autorem”⁶. Rzeczywiście, sam pisarz przyznaje w rozmowach przeprowadzonych z Włodzimierzem Boleckim w *Dragonei*: „Najwięcej elementów osobistych, biograficznych umieściłem w opowiadaniu *Portret wenecki*, łącznie ze śmiercią mojej pierwszej żony, czego nigdy przedtem nie robiłem” (RWD 156). Grudziński nazywa ten fenomen „nutą autobiograficzną”, sugerując, że dochodzi ona do głosu wówczas, gdy piszący odnajduje szczególny związek między prezentowaną fabułą bądź nawet pojedynczym zdarzeniem a własnym życiem. Jakby zanikał wówczas dystans między pisarską materią a punktem widzenia piszącego, co Herling tak trafnie wyłożył w *Rozmowach w Dragonei*:

Po prostu opowiadałem w pierwszej osobie i bardzo często napomykałem o sobie samym jako kimś, kto pisze. Czyli można by powiedzieć, że ja piszę przy stole, co pewien czas podnoszę głowę do wiszącego w kącie pokoju lustro i spoglądam na siebie, a potem wracam do historii, którą opowiadałem (RWD 155).

Pisarz, podkreśla Grudziński, jest w pewnym sensie ofiarą podwójnego odbicia. Z jednej strony spogląda bowiem w lustro, będące metaforą tego, co wobec świadomości piszącego jest odrębne. Jednak patrząc w nie, patrzy on przecież na samego siebie, rozpoznaje w tym, co rzekomo zewnętrzne, własne rysy, a w konsekwencji – definiuje swoją tożsamość. Jakby „ja” piszącego mieszało się z potokiem życia, zanurzało w nim. Z drugiej strony pisarz spogląda na białą kartkę papieru, zaczernia ją atramentem – to drugie odbicie jest mniej dosłowne, bardziej metaforyczne. Oto bowiem pisarz przegląda się w tworzonej przez siebie opowieści – i pomimo licznych zastrzeżeń teoretycznoliterackich, które dotyczą zasadniczych różnic między narratorem a autorem, „ja” tekstowym a „ja” rzeczywistym – Grudziński stwierdza, że jest w tekście właśnie jako autor, że nie byłoby opowieści bez jego życia, bez doświadczeń, bez wrażliwości. Choć – należy natychmiast dodać za Boleckim – warto „[...] zadać sobie pytanie, czy narrator tylko opowiada w sposób osobisty, czy też historia, którą opowiada, jest jego historią osobistą” (RWD 156).

⁶ E. Bienkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 133.

W przypadku większości opowiadań Grudzińskiego obserwujemy jednak symbiotyczne połączenie obu wskazanych przez Boleckiego elementów. Pisarz angażuje się w proces opowiadania, a jednocześnie wyposaża opowiadaną historię w elementy osobiste, zarówno zdarzenia, jak również refleksje czy uczucia. Doskonale widać to w *Portrecie weneckim*, w którym pojawiają się obszerne fragmenty zaczerpnięte z życia Grudzińskiego, napisane do tego w sposób niezwykle emocjonalny:

W listopadzie 1947 przyjechaliśmy do Anglii. Pominę demobilizacyjne preliminaria oraz administracyjną procedurę osiedlenia w obcym kraju, przejdę od razu do naszego ciemnego pokoju w kamienicy położonej blisko stacji metra Gloucester Road. Z perspektywy tylu minionych lat nasz pokój kojarzy mi się z głęboką studnią. I wówczas właśnie – a nie w późniejszym mieszkaniu obok starego, pięknego parku – patrząc w dni wolne od pracy na ścianę zamkniętego i mrocznego podwórza, padłem ofiarą weneckiego majaczenia i bredzenia. Jak to możliwe? Jak mogłem dostrzegać czy raczej ewokować obrazy Wenecji na skrawku obdrapanego i brudnego muru? Nie wiem, to pewne jednak, że w miarę jak nasze życie w ciemnym pokoju nabierało cech sennego koszmaru, mnożyły się przed moimi oczami krótkotrwałe przywidzenia euforyczne. [...]

Aż do końca prawie mojego pięcioletniego pobytu (z długimi, co prawda, przerwami w nowym mieszkaniu) działał ten mechanizm przelotnych ucieczek do Wenecji z londyńskiej studni. Słowo „prawie” obejmuje półroczny okres stopniowego, lecz niepowstrzymanego zapadania się na coraz niższe piętra czy dna studni (ileż ich było?) naszej londyńskiej egzystencji. Odpłynęły nagle widzenia weneckie, Londyn był tylko Londynem. Myśleliśmy oboje, że nigdy już nie będzie nam dane wydobyć się z gęstniejącego mroku na światło dzienne. Po śmierci mojej żony spędziłem trzy lata w Monachium. Ożeniwszy się powtórnie, osiadłem we Włoszech (PWEN 87–88).

Tak oto w opowiadaniu mieszają się fakty (wydarzenia, daty, opisy miejsc, zadziwiające swą wstrząsliwością informacje o śmierci pierwszej żony⁷ oraz o drugim małżeństwie) z dużo mniej uchwytnymi impresjami (porównanie życia w ciemnym pokoju do „sennego koszmaru” bądź wspomnienia włoskich miast).

⁷ W *Portrecie weneckim* pojawiają się jednak inne fragmenty, w których wspomnienia pierwszej żony są dużo bardziej wylewne oraz emocjonalnie zabarwione: „Spędziłem noc nie zmrzywszy oka, owinięty kocem (*Ruskin House* był hotelem bez ogrzewania) siedziałem przy oknie, wpatrując się uporczywie w kopułę kościoła na Giudecca, jak gdybym wierzył, że usiądzie obok mnie duch osoby, z którą dokładnie ten sam wycinek nocnego pejzażu weneckiego oglądałem przed laty; jak gdybym był święcie przekonany, że umarli niematerialnie ożywają, gdy trwa bez ruchu obraz, w którym niegdyś utonął na długo ich wzrok” (PWEN 89).

W esejach zamieszczonych w niniejszej książce staram się zatem respektować przekonanie – wynikające właściwie z sugestii Grudzińskiego – iż teksty opowiadań są tak naprawdę tekstami wyjętymi z życia autora, utworami, w których autobiografizm (na wzór tego, co Jerzy Ziomek pisał o *Trenach* Jana Kochanowskiego⁸) jest hipotezą konieczną: lektury i rozumienia. To jednak nie wszystko. Drugim ogniwem, spajającym eseje zamieszczone w tej książce, jest szczególna obsesja Herlinga dotycząca zła, które pisarz uznaje za inherentny element ludzkiej rzeczywistości. Nie jest to zło pozorne, wyobrażone, ale realne, objawiające się pod różnymi postaciami zarówno w historii, jak i we współczesności. To najważniejsze dla Herlinga zagadnienie jest obecne także w *Portrecie weneckim*, co doskonale dostrzegła już Aleksandra Dębska-Kossakowska, pisząc: „Choć wenecka podróż regulować miała sprawy służbowe, rychło stała się wyprawą ku wtajemniczeniu. W urodę włoskich miast mijanych po drodze do celu, w arcydzieła sztuki, zwłaszcza malarstwa portretowego Lorenza Lotta, wreszcie w zakamarki, mroczne pokłady ludzkiej duszy”⁹. Bohater w opowiadaniach Grudzińskiego to na ogół człowiek smutny, zarażony złem, czasami – bezskutecznie usiłujący się od niego uwolnić. Oto prawdziwa fobia, która u pisarza dochodzi do głosu i w intymnych zapiskach, i w utworach literackich. Różnie o tym pisano. Krzysztof Pomian sugeruje:

Tradycja teologiczna określa zło, wytwór człowieka, jako przygodne, częściowe i przemijające. Toteż może zwolnić Boga z odpowiedzialności za nie, podziwiać bez zastrzeżeń całość stworzenia i czekać drugiego przyjscia, a po nim – powrotu raju utraconego. Nie inaczej traktowały zło współczesne ideologie, które widziały w nim pozostałość czasów minionych i obiecywały wykarczowanie go po osiągnięciu, w przyszłości, zbiorowej potęgi i jednostkowego dobrobytu. Herling należy do tych pisarzy, dla których zło to nie problem, lecz skandal. Jedyny prawdziwy skandal. Wytwór człowieka, niechybnie, lecz również przyrody – trzęsącej się ziemi, wybuchających wulkanów, napastujących chorób – zło doświadcza wszystkie istoty żywe zdolne cierpieć. Jest czymś więcej niż częściowym upośledzeniem istnienia – zniszczeniem, rozbiciem, okaleczeniem go jako całości. Stałą obecnością w czasie, przystrojoną

⁸ Zob. J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna („Treny” Jana Kochanowskiego)* [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 215–243.

⁹ A. Dębska-Kossakowska, *Pisarz, historia i sztuka. Rzecz o „Portrecie weneckim” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*, red. B. Gontarz, M. Krakowiak, Katowice 2009, s. 234–235.

w rozmaite maski i przebrania, ale której natężenie nie słabnie. Siłą, która powoduje trwałe skutki. Dla Herlinga zło nie jest ani brakiem, ani reliktem. Jest czymś rzeczywistym¹⁰.

Te uwagi prowadzą Pomiana do stwierdzenia, iż Grudziński jest w gruncie rzeczy pisarzem wierzącym w manicheizm, w opozycję między dwoma niezależnymi, choć etycznie sprzecznymi pierwiastkami, które konstytuują ludzki świat oraz doświadczenie. Te pierwiastki to Dobro i Zło. Nieco odmienny punkt widzenia, kwestionujący manichejską naturę Herlinga, prezentuje Ewa Bienkowska, mimo iż jej analiza stosunku Grudzińskiego do zła jest zbliżona do tej, którą przedstawiał Pomian:

To, co czasami odbieramy jako przesadę, czarnowidztwo w późnych zapiskach i opowiadaniach, jest właściwie pierwszą intuicją Herlinga. Z nią przeszedł przez obóz, wojnę, umocniła ją obserwacją Zachodu; to on dał mu spektakl Zmierzchu, którego odwrócenie wydaje się nieosiągalne¹¹.

Pomimo różnic zaprezentowanych przez badaczy w ocenie tego zjawiska, nie ulega jednak wątpliwości, iż pytanie *unde malum?* [łac. skąd zło?] stało się jednym z kluczowych pytań dla Herlinga. Pisarz powraca do niego nieustannie, śledząc przejawy Zła w porządku historycznym, politycznym, ale i egzystencjalnym. Nie jest to przy tym Zło abstrakcyjne, bez twarzy, symbol czegoś nieokreślonego; wprost przeciwnie, według Herlinga Zło jest czymś rzeczywistym (choć nie przyjmuje groteskowej postaci rogatego diabła), czymś, co ingeruje w nasze życie, wreszcie – czymś, czemu jako ludzie niejednokrotnie ulegamy, raniąc innych¹². Zło jest po prostu wpisane w nasze codzienne doświadczenie, o czym Grudziński wspomina w dziennikowym wpisie z 10 marca 1991 roku poświęconym książce Tzvetana Todorova *Face à l'extrême*:

¹⁰ K. Pomian, *Manicheizm na użytek naszych czasów*, tłum. E. Wende [w:] G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, wstęp K. Pomian, Warszawa 1995, s. 11. Pierwotnie szkic eseisty ukazał się jako wstęp do francuskiego wyboru *Dziennika pisanego nocą* (*Journal écrit la nuit*, Gallimard 1989), tak się jednak spodobał Herlingowi, że – za zgodą autora – włączył go także do krajowego wydania dziennika.

¹¹ E. Bienkowska, *Pisarz i los...*, s. 144.

¹² Na ten temat zob. również J. Święch, *Dotknięcie zła* [w:] *Literatura i życie artystyczne XIX i XX wieku*, red. B. Utkowska, K. Jaworski, Kielce 2006, s. 275–288. Święch podkreśla między innymi: „[...] zło bowiem, co będzie Herling stale powtarzać, jest złem immanentnym, substancjalnym, nie brakiem Dobra, jak głosi doktryna kościelna za Ojcami Kościoła, lecz tego Dobra wiecznym, nienawistnym partnerem, zadeklarowanym przeciwnikiem, Władcą Ciemności, z którym Dobro walczy codzienny bój o ludzkie dusze”, tamże, s. 281–282.

Todorov słusznie podkreśla „wzrost zła” w XX wieku, nieporównywalny z ubiegłymi stuleciami. Osiągnęliśmy absolutne apogeum, kto wierzy w diabły, miałyby prawo wyobrazić sobie, jak zacierają kosmate łapy z zadowoleniem. Słusznie też w książce zatytułowanej *W obliczu sytuacji krańcowych* mowa o dwóch głównych przyczynach „wzrostu zła”: o fragmentaryzacji świata i depersonalizacji stosunków ludzkich. Ponieważ zaś rozwój „mentalności technologicznej” jest niepowstrzymany, wolno (a nawet należy) zastanawiać się, czy fala „wzrostu zła” zostawiła, odpłynąwszy chwilowo, diaboliczne nasiona, które w sprzyjających okolicznościach mogą szybko zakiełkować i przygotować grunt dla nowej dżungli, czy też upadek hitlerizmu i komunizmu pozwala nam z względną ufnością patrzeć w przyszłość. Pogląd pierwszy reprezentuje Hanna Arendt, autorka „raportu o banalności zła” (proces Eichmanna). Todorov w swoich „lekcjach przeszłości” używa polemicznie zwrotu „banalność dobra”, pokazując jak w „totalitarnych obozach” nie wszystkie szlachetne odruchy ludzkie zostały zniszczone. Jest zatem w jakiejś mierze optymistą w duchu Rousseau i jego zdania o „uczłowieczeniu bestii ludzkiej poprzez uczucie litości” (także Dostojewski wykrzyknął: „nie można żyć bez litości!”). Powołuje się tu zresztą na moją uwagę w *Innym Świecie*, że nie powinno się osądzać postępów człowieka popełnionych w warunkach nieludzkich. Jestem jednak, nie zamykając bynajmniej oczu na światła w ciemnościach „obozów totalitarnych”, po stronie Hanny Arendt. Moje własne doświadczenia pozwalają mi mieć nadzieję w ciągłej walce o siebie, nie pozwalają mi natomiast wykrztusić nuty optymizmu (a to nie jest to samo). Banalność zła jest i będzie prawdopodobnie większa od banalności dobra¹³.

Według Grudzińskiego Todorov, interpretujący w swej książce *Inny Świat*, doskonale diagnozuje rozprzestrzenianie się zła w XX wieku; zła, dodajmy, które doprowadziło do nieludzkich wojen i niewyobrażalnych tragedii. Jednym z pytań, jakie się nasuwają czytelnikowi powieści Herlinga, jest pytanie – stawiane zresztą przez Todorova – o przyszłość. Co mają jeszcze robić ludzie w tak zdewastowanym świecie, czy jest w nim jeszcze miejsce na nadzieję? Todorov odpowiada pozytywnie, wierzy, że Dobro przetrwało nawałnicę Zła i ludzie mają szansę odbudować zaufanie sprzed wielkich dwudziestowiecznych kataklizmów. Grudziński, jak widzimy, jest dużo bardziej sceptyczny – wciąż ma nadzieję, wierzy w człowieka, choć jednocześnie podkreśla, że bliższe są mu rozpoznania Hanny Arendt z książki *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. O ile bowiem Todorov zakłada, że skandal zła wydarza się w świecie rozumnym i uporządkowanym (tylko wtedy można bowiem mówić – jak Bronisław Baczko – o „sencie

¹³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Warszawa 1997, s. 231–232.

zła”¹⁴, czyli można wyjaśnić zło, wskazać jego przyczyny i określić rolę, jaką ma do odegrania), o tyle Arendt uświadamia nam, że zło wcale nie musi być (i na ogół – nie jest) rozumne, że przytrafia się nam na co dzień, że jest obecne w naszych wyborach, choć wcale go nie bierzemy pod uwagę. Zło jest zatem banalne w tym sensie, że jest wpisane w nasze życie i nie potrzebuje wcale uciekać się do przemyślnych sposobów, by osiągnąć swój cel. Sądzę, że Herling zgodziłby się również z tym, co o skandalu zła napisał Baczek:

Wprawdzie w ramach filozoficznej spekulacji zło da się ostatecznie przypisać jakiś, choć nadzwyczaj wąty i ułomny, rodzaj rozumności, kiedy jednak staje się wobec niego twarzą w twarz, doświadczając go wprost i bezpośrednio, spekulacja obraca się w nicość. Zło jako absurdalna śmierć lub jako wybuch ślepego fanatyzmu okazuje się cierpieniem pozbawionym wszelkiego sensu. Rozumny ład to intelektualna konstrukcja przydatna do tego, by ją przedstawiać w książkach i rozważać w błyskotliwych rozmowach, zło tymczasem ujawnia się w naszych przeżyciach, w śmierci ukochanych osób, w naszej udręce i cierpieniu, w trwodze, która chwyta nas niczym szczęki potrzasku. A przy tym w swej nagiej i okrutnej postaci zło istnieje w sposób równie nieuchronny, co pierwotny. W jego obliczu szczęście jest jedynie złudną obietnicą. Zło jest zatem fałszywym tonem, który zmienia harmonię w dysonans, jest tym ziarnkiem pisaka, które sprawia, że zacina się najdoskonalszy mechanizm. Jeśli świat jest ładem, to istnienie zła stanowi skandal jednocześnie intelektualny i moralny. Żeby dowieść, że ze względu na „wielką całość” zło ma jakiś sens, trzeba długich traktatów metafizycznych, których tezy są wysoce niepewne, tymczasem stwierdzenie, że zło istnieje, nie wymaga żadnych komentarzy. Ono po prostu jest, jest nieuchronnie obecne w moich lękach i w cierpieniu mego bliźniego¹⁵.

To samo spostrzeżenie można by też sformułować nieco inaczej, z odrobiną goryczy oraz ironii: „Zaprawdę, zaprawdę, ukorzcie się przed banalnym Złem, ono bowiem w ruinę obraca nasze szczytne dekalogi i kamienne tablice”¹⁶. Sądzę, że z tak właśnie pojętym złem mierzył się Grudziński nie tylko we własnym życiu, ale również w swej twórczości – i tej problematyce poświęcona będzie niniejsza książka.

¹⁴ B. Baczek, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, tłum. J. Niekowski, rozdział XII tłum. M. Kowalska, przekład przejrzał B. Baczek, Warszawa 2002, s. 26.

¹⁵ Tamże, s. 44–45.

¹⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999...*, s. 19. Wpis z 13 stycznia 1997 roku.

Rozdział III

Interpretacja wybranych utworów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

I. Problem zatartej tożsamości – *Inny Świat. Zapiski sowieckie*

Inny Świat jest nie tylko świadectwem internowania w obozie sowieckim, to również – a może przede wszystkim – utwór literacki. Można powiedzieć, że *Zapiski sowieckie* Herlinga to autobiograficzna opowieść o młodym człowieku wrzuconym w nieubłagane tryby Wielkiej Historii. Ale jest to także opowieść o współwzięniach, których poruszające portrety literackie pisarz pomieścił w swoim dziele. Właśnie dlatego, że Herling-Grudziński nie tylko relacjonuje, ale także nadaje tej relacji artystyczną formę, jego książka cały czas przemawia do czytelników, proponując trudną refleksję nad ludzką kondycją w nieludzkich warunkach.

W Herlingowych opisach często pojawiają się motywy utraty człowieczeństwa, niepewnej tożsamości, wyobcowania. Niezwykle sugestywnie przedstawiani są ludzie, z których twarzy nie można wyczytać emocji czy dotychczasowych kolei losu – łagier zatarał bowiem ich indywidualność. Nie liczy się doświadczenie, jest tylko trauma obozu, która unieważnia przeszłość: „Często w więzieniach sowieckich spotyka się ludzi z piętnem tragedii odcisniętym na twarzach. Wąskie usta, krogulczy nos, łzawiące jak od garści piasku oczy, urywane westchnienia i kurze łapki zanurzające się co pewien czas w worku – mogły znaczyć wszystko albo nic” (IŚ 16). Użyta przez Herlinga-Grudzińskiego liczba mnoga staje się pierwszym zabiegiem językowym wskazującym na odpodmiotowienie. Ponadto rozpoczynający zdanie przysłówek „często” potraktować można jako wyraźny sygnał uogólnienia. Zacierające się w pamięci twarze ludzkie, naznaczone „piętnem tragedii”, to pewien zbiór, który nie daje się dokładnie policzyć, ale z pewnością jest dość duży, skoro można go wyodrębnić jako szczególną kategorię ludzi. Najbardziej zaskakuje jednak podsumowanie, w którym Herling, kończąc enumerację charakterystycznych cech fizjonomicznych, stwierdza, że właściwie ich sens okazuje się niepewny. Nic konkretnego nie można z nich wyczytać. Są bez wyrazu, z zatartą tożsamością.

W swojej narracji Herling-Grudziński konsekwentnie pokazuje, że w łagrze jest się nikiem; stając się jednym z elementów zbioru więźniów sowieckiego systemu, traci się bowiem indywidualność. Dobitnie pokazuje to fragment, w którym ojciec-więzień przestaje być ojcem, ponieważ „w więzieniu nie ma synów”:

Dowódca bloku rozpoczął rewizję od „bierzprizornych”, a dyżurny nie odrywał tymczasem wzroku od dwóch szeregów więźniów, stojących w postawie na baczność tyłem do pryczy, a twarzami do siebie. Wprawne ręce przerzucały szybko sienniki „bierzprizornych”, pogmerały w moim barłogu i zanurzyły się w worku starego Żyda. Zaraz potem usłyszałem szelest papieru, stłumiony lekko miętoszeniem waty.

- Co to jest? Dolary?
- Nie. Fotografia mojego syna, kapitana Armii Czerwonej, Natana Awramowicza Zygfelda.
- Za co siedzisz?
- Za szkodnictwo w rzemiośle.
- Szkodnik sowieckiego rzemiosła nie ma prawa przechowywać w celi fotografii oficera Armii Czerwonej.
- To jest mój syn...
- Milcz. Nie ma w więzieniu synów.

Gdy wychodziłem z celi na etap, stary szewc kiwał się na pryczy jak ogłupiała papuga na drążku, żując wraz ze skórkami chleba parę powtarzających się monotonna słów (IŚ 18).

Łagier okazuje się zatem miejscem, w którym relacje rodzinne zostają unieważnione, a ludzki odruch staje się powodem donosu. Więźniowie pozbawiani są również wspomnień. Zatrważające okazuje się to, że człowiek jest w stanie stworzyć mechanizmy, które w drugim człowieku zabijają życie wewnętrzne. Szewc, któremu w sposób symboliczny odebrano syna, opisywany jest przy pomocy porównania: „kiwał się na pryczy jak ogłupiała papuga na drążku, żując ze skórkami chleba parę powtarzających się słów”. Ten literacki chwyt jest niewątpliwie niezwykle znaczący. I mówi nam równie dużo o opisywanym bohaterze, co o Herlingu, który ucieka ku ptasim obrazom, by lepiej oddać kondycję więźnia. Mamy bezsilnego i otepiałego szewca, który nie jest w stanie przeciwstawić się aktowi symbolicznej przemocy. Nie potrafi się bronić, pozostało mu tylko kilka odruchów – „kiwanie się” i „żucie”, jak papuga mieli „parę powtarzających się słów”, zupełnie nieświadomy ich znaczenia.

Uderzające jest to, że w trakcie uważnej lektury *Innego Świata* dostrzegamy, że podobne ptasie porównania są rozsiane w całym tekście. Sądzę, że Herling nieprzypadkowo decyduje się na taki rodzaj narracji, w którym bezsilność słów chce niejako uwydatnić za pomocą metaforycznych obrazów odnoszących się do świata awifauny. Proponuję przyjrzeć się bliżej tego rodzaju zabiegom stylistycznym, by uchwycić specyfikę tej niezwykle sugestywnej prozy.

W znamienity sposób Grudziński opisuje transport więźniów przejeżdżający w 1940 roku przez ulice Leningradu: „Nasz transport przejechał ulicami miasta nie zauważony, jak stado czarnych kruków kołujące w poszukiwaniu żeru nad zaśnieżonym polem” (IŚ 20). Transport więźniów okazuje się rodzajem widma, obrazem wypartym, ale jednocześnie złowróżbnym jak stado ptasich grabarzy. Nieprzypadkowo przychodzi na myśl opowiadanie Stefana Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*, które po raz pierwszy ukazało się w 1895 roku. Tam czarne ptaki dopełniają dosłowny i metaforyczny obraz śmierci, rozkładu, degeneracji.

Wykorzystywane przez Herlinga-Grudzińskiego ptasie porównania wzmacniają obrazy odczłowieczenia, głodu, zimna i śmierci: „Komuniści polscy (przeważnie Żydzi) umierali nagle, jak ptaki spadające w czasie mrozu z gałęzi, albo raczej jak głębinowe ryby oceaniczne, które pękają od wewnętrznego ciśnienia, gdy je spod ucisku wielu atmosfer wody wydobyć na powierzchnię. Jedno krótkie kaszlnięcie, ledwie dosłyszalne zakrztuszenie się i koniec” (IŚ 35). Do zachowań drapieżnych ptaków porównywane są reakcje niektórych więźniów: „W tej chwili Kowal runął na niego z pryczy jak jastrząb” (IŚ 47) i ich wygląd w pewnych sytuacjach: „Zyskind czytał nieporuszony, a nasi sąsiedzi grali dalej: Loevenstein wiszący nad szachownicą jak drapieżny ptak, a Mironow rozparty na łokciach przystawionych do brzegu stołu, z głową wciśniętą głęboko w ramiona” (IŚ 235). Inne przykłady użycia obrazu ptaków są kolejnymi dowodami na to, że Herling-Grudziński podkreśla przy pomocy tego typu zabiegów instynktowność reakcji, rodzaj atawizmu, który ujawnia się w momencie zagrożenia, skrajnego wycieńczenia, widma zbliżającej się nieuchronnie śmierci.

Po klęsce wrześniowej 1939 roku młodzież żydowska z dzielnicy północnej w Warszawie i z getta w małych miasteczkach polskich zajętych przez Niemców ruszyła jak chmura wygnanego plectwa nad Bug, zostawiwszy starszych na pastwę krematoriów i komór gazowych, a szukając dla siebie ocalenia i lepszego losu w „ojczyźnie proletariatu światowego”, która zbliżyła się nagle na odległość kilkudziesięciu kilometrów od Warszawy (IS 215).

We wszystkich większych gmachach publicznych biwakowali żołnierze, wycofani na krótki odpoczynek z frontu, i oni to obsiadali wieczorami mieszkania prywatne jak chmara zgłodniałego plectwa, przygrywając smętnie na organkach i szukając gorączkowo wódki (IS 294).

Stara niania kiwała się sennie na krześle jak sowa, szepcząc bezzębnymi ustami swoje monotonne „Gospodi, pomiluj” (IS 302).

Herling-Grudziński z doświadczenia, ale i dystansu, odtwarza zapamiętany w Jercewie obraz „innego świata”, nieludzkich warunków i więźniów, którzy przestawali być ludźmi. W ten sposób pisarz formułuje podobny problem, który w tytule swojej książki postawił więzień innego obozu, oświęcimskiego, Primo Levi: *Se questo è un uomo*. Czy człowiekiem jest ten, którego pozbawiono ludzkiej godności? Książkę Leviego otwiera niezwykle mocny w swojej wymowie wiersz, w którym pisarz formułuje fundamentalne pytanie o kondycję jednostki, której zabrano przeszłość, tożsamość, a nawet imię, ale także ostrzeżenie, że trzeba pamiętać o nieludzkich cierpieniach, by wyleczyć się z ideologicznych pokus tworzenia „lepszego” świata i człowieka.

Wy, którzy żyjecie bezpiecznie
W waszych ciepłych domach,
Wy, którzy wracając wieczór,
Zastajecie ciepły posiłek i przyjazne twarze;
Zastanówcie się, czy jest człowiekiem
Ten, co pracuje w błocie,
Co nie zna spokoju,
Co walczy o połówkę chleba,
Co umiera bez żadnego powodu.
Zastanówcie się, czy jest to kobieta,
Bez włosów i bez nazwiska,
Z pustką w oczach i wyschlłym łonem,
Jak zimowa żaba,
I nie ma już siły, by pamiętać.

Pomyślcie, że tak było:
Przekazuję wam te słowa.
Wyrzycie je w swoim sercu,
Siedząc w domu, idąc ulicą,
Kładąc się spać i wstając;
Powtórzcie je waszym dzieciom.
Albo niech się zawali wasz dom,
Niech was porazi choroba,
Wasze potomstwo niech odwróci od was twarz¹.

Tak jak u Herlinga, i u Leviego pojawia się zwierzęce porównanie o pejoratywnym wydźwięku: kobieta, która przestała być kobietą i matką, zamiera „[j]ak zimowa żaba”. Brzmiały w uszach pytanie (i całej książki Leviego) „Czy to jest człowiek”, nie zostało opatrzone znakiem zapytania. Jakby już w samym sformułowaniu kryła się rezygnacja, negatywna odpowiedź. Jakby nie było początkiem dyskusji, ale jej zamknięciem. „Czy to jest człowiek” ma retoryczną siłę, ale jednocześnie okazuje się pytaniem, w którym zawiera się przesłanie. Kiedy jednak spoglądamy uważniej na włoski tytuł *Se questo è un uomo* dostrzegamy drobny szczegół, który okazuje się niezwykle znaczący. Początkowe „se” możemy bowiem przełożyć nie tylko jako „czy”, ale również jako „jeśli” – wówczas zrozumiały stał się brak znaku zapytania. Tak zresztą rozumie ten tytuł Herling-Grudziński, który w *Dzienniku pisanym nocą* w notatce z 3 kwietnia 1997 roku zestawia ze sobą dwie wersje tłumaczenia: „Przeczytałem na nowo dwie najgłośniejsze książki Leviego: *Se questo è un uomo* (*Jeśli to jest człowiek*, albo trzymając się kontekstu motta, *Czy to jest człowiek*) oraz *La Tregua, Rozejm*”². Oba warianty są równie negatywne, jednak *Jeśli to jest człowiek* zawiera w sobie – jak sądzę – większy ładunek rezygnacji i beznadziei. Głodny, brudny, upodlony, odarty z przeszłości i bezimienny więzień obozu totalitarnego to nie jest człowiek. Ten bowiem został zniszczony:

Gdy skończyliśmy się ubierać, staliśmy każdy w swoim kącie i nie mieliśmy odwagi spojrzeć jeden na drugiego. Nie ma się w czym przejrzeć, ale każdy z nas ma swój obraz przed sobą odbity w setce sinich twarzy, w setce nędznych i brudnych marionetek. Oto już przemieniliśmy się w widma widziane wczorajszego wieczoru.

¹ P. Levi, *Czy to jest człowiek*, tłum. H. Wiśniowska, Kraków 2008, s. 7.

² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, Warszawa 2000, s. 44–45.

Wówczas po raz pierwszy zdaliśmy sobie sprawę, że w naszym języku nie ma słów na wyrażenie tej zniewagi, tego zniszczenia człowieka. W jednym momencie w przyplwywie proroczej niemal intuicji objawiła nam się rzeczywistość: zeszlśmy na dno. Niżej już zejść nie można, nędzniejsze bytowanie ludzkie nie istnieje, jest nie do pomyślenia. Nie mamy już nic swojego: zabrano nam ubrania, buty, nawet włosy; jeżeli coś powiemy, nie będą nas słuchali, a gdyby nawet słuchali, nie zrozumie liby nas. Odbiorą nam też i imię: chcąc je zachować, będziemy musieli znaleźć siłę w samych sobie, aby poza imieniem pozostało jeszcze coś z nas takich, jakimi byliśmy³.

Levi, podobnie jak Herling-Grudziński, podkreśla fakt, że w obozie nie ma indywidualności, jest niekończąca się masa szarych widm: „każdy z nas ma swój obraz przed sobą odbity w setce sinych twarzy”. Więźniowie zostali poniżeni do tego stopnia, że sięgnęli dna. Znaleźli się w piekle, najprawdziwszym, do bólu realnym, i doświadczają niewyobrażalnego i niewyraźnego w żadnym z ziemskich języków cierpienia. Problem utraconego człowieczeństwa, pytanie o to, kim są więźniowie dla ludzi spoza obozu, niejednokrotnie powraca także w *Innym Świecie*:

Daleko na horyzoncie zapalały się pierwsze światła w wolnych domach. Nieraz przystawaliśmy na wartowni, patrząc na nie bez słowa, przejęci wzruszeniem i zamyśleni o świecie, który żył własnym życiem, przestrzegając niezmiennych praw dnia, wieczoru i nocy i zdawał się nie wiedzieć, że w odległości paru kilometrów podpatruje go kilkadziesiąt lub kilkaset zachłannych spojrzeń. Co myśleli o nas ludzie zapalający teraz światła w dalekich oknach? Czy nienawidzili nas, tak jak ich tego uczono, czy może współczuli nam po cichu, patrząc przez otwory w oblodzonych szybach na dymy unoszące się w górę z małego skrawka ziemi, na którym dwa tysiące skazańców próbowało wykrzesać choć trochę radości ze swego cierpienia? Czy uwierzyliby, że jeszcze żyjemy, przyjrawszy się z bliska naszym martwym twarzom, dotknąwszy naszych wyschniętych i owrzodzonych ciał, wejrząwszy w nasze stwardniałe na kamień serca? My sami bliscy byliśmy zwątpienia, spoglądając sobie nawzajem w oczy, a cóż dopiero oni – mimowolni obrońcy naszego poniżenia i naszej nędzy? (IŚ 153)

Więźniowie mieli świadomość własnej odmienności i odrzucenia. Zabrano im wolność, nie przynależeli już do tamtego, tak odległego mentalnie, normalnego świata. Brak identyfikacji z ludźmi

³ P. Levi, *Czy to jest człowiek...*, s. 30.

jest konsekwencją „utrzymywania więźniów tuż poniżej dolnej granicy człowieczeństwa” (IŚ 91). Jeśli w sobie i innych nie można odnaleźć śladów, najdrobniejszych choćby sygnałów, dawnego, wewnętrznego życia, to znaczy, że zostało ono odebrane. Mam jednak wrażenie, że w swoich rozważaniach Herling idzie o krok dalej niż Levi, jego refleksja zmierza też w odmiennym kierunku. Sądzę, że Grudziński stara się dowieść, iż tylko utrata człowieczeństwa, pełnej świadomości, jest gwarancją odzyskania własnej tożsamości w normalnych warunkach. Uwrażliwia bowiem na to, „że jedyną rzeczą, przed którą należy się w więzieniu bronić bardziej uporczywie niż przed głodem i śmiercią fizyczną, jest stan pełnej świadomości” (IŚ 209). W podobny sposób włoski pisarz Roberto Saviano odczytuje refleksję zawartą w *Innym Świecie*, gdy stwierdza, że „[z]achowanie człowieczeństwa w łagrze było nie tylko prawie niemożliwe, ale mogło bardzo przyspieszyć śmierć”⁴. Obozowa dewiza powinna zatem brzmieć: „wszystko, co ludzkie, jest mi obce”. I w myśl tej zasady Herling daje wyraz swojej nienawiści do ludzi, świadomie się od nich odwraca.

Szpital był jedynym w obozie i więzieniu miejscem, gdzie na noc gaszono światła. I to właśnie wówczas, w ciemności, uświadomiłem sobie po raz pierwszy w życiu, że jedynie samotność jest w życiu człowieka stanem granicznym z absolutnym spokojem wewnętrznym, z odzyskaniem indywidualności. Tylko w pochłaniającej wszystko pustce samotności, w ciemnościach zacierających kontury świata zewnętrznego można odczuć, że się jest sobą aż do granic zwątpienia, które uprzytamnia nagle własną nicość w rosnącym przeraźliwie ogromie wszechświata. Jeśli ten stan ma w sobie coś z mistyki, jeśli pcha człowieka w objęcia religii, to byłem wówczas religijny, modląc się w duchu bluźnierczo: „Boże, daj mi samotność, gdyż nienawidzę ludzi”. Bo jednocześnie z tą euforią zmartwychwstania osobowości czułem, że jestem cmentarzyskiem wszystkiego, co łączy z innymi ludźmi. Nie myślałem o obozie, nie myślałem o tych, co giną za burtą łodzi ratunkowej szpitala, nie myślałem o najbliższych, o przyjaciółach, o nikim – poza samym sobą. Umierałem więc, zmartwychwstając. Myślałem z wzbierającą codziennie nienawiścią o więźniu, który przyjdzie tu jutro zająć moje miejsce. Gorzki to tryumf odwalić kamień grobowy na wypalonej i jałowej pustyni. Te chwile, kiedy noc dotykała moich spieczonych warg rosą ciemności i słyszałem w ciszy bicie własnego serca niby

⁴ R. Saviano, *Nigdy więcej innego świata* [w:] tegoż, *Piękno i piekło. Teksty z lat 2004–2009*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Warszawa 2000, s. 208.

kroki odmierzające nieskończoność, przywróciły mi pewność własnego istnienia, odbierając szacunek dla istnienia innych. Byłem jak ślepiec, który odzyskawszy wzrok, obudził się w próżni pełnej luster, odbijających tylko jego własną samotność (IŚ 134).

Czas szpitalnej izolacji, rzeczywistego oddzielenia od upodlonych i brudnych więźniów okazuje się krótkim momentem odzyskania człowieczeństwa. Brak identyfikacji z tymi, których twarze zatarty swoje rysy, których spojrzenie wyrażało tylko bezgraniczną pustkę, sprawia, że Herling odzyskuje tożsamość. I wówczas rozumie, że dzieje się to za sprawą samotności, nie musi bowiem przeglądać się nieustannie w obliczach skazańców jak w lustrach. W konsekwencji zaczyna odczuwać nienawiść do ludzi. W szpitalu stanął niejako po stronie śmierci, ale – paradoksalnie – właśnie wtedy odzyskał siebie. Zaś powrót do plugawego życia, do łagrowej codzienności, oznaczać mógł tylko jedno – ponowne odczłowieczenie i wegetację wedle reguł „innego świata”. Podobną refleksję wyczytać można z fragmentu, w którym Herling konstatuje swoisty dystans narracyjny *Innego Świata*: „te moje zapiski o towarzyszach więziennych, w których radościach i smutkach uczestniczyłem jedynie mimo woli, tak są rzeczowe i aż do bólu obojętne” (IŚ 125). Herling-więzień jawi się sobie jako nieempatyczny świadek, bierny uczestnik cierpienia, jako ktoś, kto z konieczności przywykł do rzeczy w normalnych warunkach niepojętych, niewyobrażalnych, niemożliwych wręcz.

Czym innym jednak była samotność w szpitalu, którą potraktować można jako swoistą ucieczkę od piekła Gułagu, czym innym zaś okazała się dla pisarza samotność w obozowym baraku.

Zbliżała się noc. Byłem sam, straszliwie sam. Tej nocy nie zmrzyłem oka. Leżałem na wznak na twardych deskach, zaplótłszy ręce pod głowę, i raz jeszcze usiłowałem uporządkować w myślach to wszystko, co się stało. Po północy barak pogrążył się już na dobre we śnie, żarówki zatliły się wątłyszem światłem, a ze wszystkich prycz – z dołu, z boków i z przeciwka – odezwały się pierwsze krzyki nocne, pomieszane z niewyraźnymi majaczeniami i suchym urywanym płaczem, który przypominał to kaszel, to nawoływanie się sów w ciszy leśnej. Było duszno, odrzuciłem więc – jak moi sąsiedzi – buszlat i połykałem chciwymi haustami nagrzane powietrze. Przymknąwszy oczy, słyszałem w przerwach między krzykami i płaczem przedwieczne cmokanie karpia w szuwarach opustoszałego stawu, otworzywszy je, widziałem na pół uchylone usta, z których na

odległość nawet zionął przez spróchniałe zęby słodkawy smród zgnilizny, i białka połyskujące w ciemnych oczodołach. Za oknami rozpościerała się biała noc, przywarłszy do szyb lodowatymi liśćmi paproci. Patrolujące zonę smugi światła z narożnych reflektorów przebijały barak na wylot w równomiernych odstępach czasu, wydobywając z półmroku dolnych prycz twarze śpiących, i znikwały błyskawicznie jak szable tnące miękką zasłonę nocy (IŚ 252–253).

Ta samotność jest straszliwa, wyostrza zmysły, sprawia, że współwięźniowie stają się odpychającymi ciałami, a lepiej rzecz – wrakami. Nieprzypadkowo Herling-Grudziński mieszkańców łagru postrzega jako „martwych za życia”.

Pamiętam, jak pierwszego wieczoru po przyjeździe do obozu wróciłem jeszcze na chwilę z ambulatorium do baraku i przystanąłem zdumiony wyrazem twarzy starca, który siedział przy piecyku do połowy rozebrany i żelaznym prętem grzebał w ognisku. Jego pomarszczone, zwiotczałe policzki opadały niemal na wyliniąłą miotłkę brody, odsłaniając ogromne, rozjarzone oczy szaleńca. Nie potrafię już dziś dokładnie powiedzieć, jaki był ich wyraz, ale teraz nawet nie mogę się obronić przed uczuciem, że patrzyłem w oczy człowieka martwego za życia [wyróżnienie – M.Ś.], człowieka, który wie, że umarł już dawno, choć jego wyschnięte serce tłucze się jeszcze ciągle w pustym worku ciała. Była w nich nie rozpacz zbliżającej się śmierci, ale beznadziejność trwającego na przekór wszystkiemu życia (IŚ 189).

Herlingowy opis okazuje się językowym wyrazem odczłowieczenia czy wręcz reifikacji więźnia: „wyleniałe policzki”, „miotłka brody”, „oczy szaleńca”, „wyschnięte serce”, „pusty worek ciała”. Wszystkie sformułowania są utrzymane w podobnej konwencji – Herling pokazuje, że więzień obozu sowieckiego nie jest w stanie ocalić w sobie nic ludzkiego, a najgorszym, co może go spotkać, nie jest śmierć, ale uporczywe trwanie. Taki los pisany jest ogromnej rzeszy ludzi pozbawionych nadziei.

Te parę minut, które mieszkańcy każdego baraku spędzali po pobudce, leżąc bez ruchu na pryczach, było swoistą formą porannej modlitwy więźniów. Zaczynała się ona nieodmiennie od przekleństw, a kończyła prawie zawsze sakramentalnym zwrotem: „Ech, nadojela żyzn”. Powtarzany codziennie na wszystkich pryczach – dolatujący z boków, z dołu i z góry – stał się on dla mnie w końcu czymś w rodzaju przeraźliwej skargi, w której mieściło się wszystko, co więzień umiał i mógł powiedzieć o swojej śmierci za życia [wyróżnienie – M.Ś.]. W innych krajach i w innych warunkach miejsce tego krótkiego okrzyku rozpaczcy zajmuje

prawdziwa modlitwa lub skreślenie jednego dnia wyroku; jest rzeczą aż nazbyt zrozumiałą, że człowiek pozbawiony wszystkiego z wyjątkiem nadziei zaczyna dzień od zwrócenia ku niej swych pierwszych myśli i próśb. Ale jakże mogli to czynić ludzie, którym odebrano nawet nadzieję? (IŚ 48–49)

Co zaskakujące, bardziej ludzka niż sami ludzie okazuje się przyroda. Staje się ona bowiem w jakimś sensie kojącym punktem odniesienia.

Droga do pracy była męcząca, ale w porównaniu z samą pracą stanowiła jeszcze pewne urozmaicenie. Nawet brygady, które pracowały w odległości nie większej niż dwa kilometry od zony, znajdowały niemałą przyjemność w mijaniu znajomych miejsc, drzew, zamarzniętych strumyków, półzawalonych szop i wykrotów. Było to jak gdyby samoutwierdzenie się przy życiu przez stałą obserwację niezmiennych praw przyrody (IŚ 55–56).

Natura nie przynależy do „innego świata”, rządzi się własnymi, odwiecznymi zasadami. Dlatego skupienie na niej myśli i wzroku daje dziwną satysfakcję. Ona wymyka się bowiem nieludzkiemu regułom łagru, jej dzikość, nieprzewidywalność i uparte trwanie przeciwstawia się wypracowanemu systemowi obozu pracy przymusowej.

Łagier związany był przede wszystkim z pracą. Ale pracą niedobrowolną, która ponadto w przeważającej mierze równała się z wyrokiem powolnej śmierci – ponieważ do niej prowadziła nieludzka męka. W „innym świecie” były jednak prześwity, mające pozorować zwyczajność, normalność panujących tam praw i warunków. Opis jednego z nich pojawia się w rozdziale *Wychodnoj dzień*:

Więźniowie dochodzili do kresu wycieńczenia, ale za to z tym większym podnieceniem czekali na dzień, który miał im dać krótką chwilę wytchnienia. Nie docenia się, moim zdaniem, nudy życia w niewoli; nudy tak przejmującej i beznadziejnej, że każde urozmaicenie nabiera świeżej treści, w miarę jak wydłuża się okres, dzielący od jego spełnienia. Mieliliśmy codziennie prawo oczekiwać proklamacji o wyznaczeniu dnia świątecznego; kiedy zaś wreszcie nadchodził i mijał szybciej, niż można było przypuszczać w okresie oczekiwania, w naszym życiu rozwierała się na nowo pustka, którą musiała przecież wypełnić jakaś nadzieja. Pierwsze tygodnie po dniu wolnym od pracy należały do najcięższych, bo były zbyt bliskie czegoś, co stało się już przeszłością, a nie mogło wchodzić jeszcze w grę jako obietnica przyszłości. Jaki ból sprawia uświadomienie sobie nicości i błahości celu naszych oczekiwań, gdy zostają wreszcie spełnione! Lepiej jest czekać, spodziewając się rzeczy

nieosiągalnych nawet, niż mieć wiedzę, że się posiada nikły zaledwie cień dawnych pragnień. Widziałem parę razy więźniów po otrzymaniu paczek od krewnych; kładli maleńki skrawek słoniny na kromce czarnego chleba i gryząc wolno chleb, odsuwali słoninę stopniowo coraz dalej, aby jej nawet nie dotknąć zębami – ostatni kęs był spełnieniem, ale prawdziwą radość dawały przedłużane sztucznie chwile oczekiwania. Tak było również z dniem wolnym od pracy i ze wszystkim w obozie, na co warto było czekać (IŚ 147).

Herling snuje refleksje na temat „znaczenia” nudy i oczekiwania, w jego rozważaniach wyczuwalna jest gorzka ironia. Skonstatowanie beznadziejności wszelkich starań, dążeń i pragnień nie jest gwarancją tego, że więzień nigdy już nie będzie na nic czekał czy żył złudną nadzieją. Pisarz jest aż do bólu świadomy swojego położenia, ponieważ tylko z takiej perspektywy można sformułować następujący wniosek: „Nic tak nie odpycha i nie wywołuje sprzeciwu, jak podsunięty nagle człowiekowi przed oczy obraz jego własnej doli człowieczej, doprowadzonej do swych krańców” (IŚ 277). Ale nawet pozbawiony złudzeń Herling poszukuje form ucieczki poza granice „innego świata”.

Trupiarnia płynęła wolno ku swemu przeznaczeniu. W styczniu zacząłem powtórnie puchnąć i coraz rzadziej schodziłem z pryczy, jedząc tylko to, co mi przynosił Dimka. Nie czułem jednak głodu. Leżałem całymi dniami bez ruchu na pryczy, doświadczając największej łaski, jaka może być dana człowiekowi umierającemu – łaski wspomnień. Śniło mi się najczęściej (gdyż był to właściwie półsen), że późnym wieczorem wracam ze stacji w Kieleckiem do domu. I choć była już noc, widziałem dokładnie, jak gdyby w czarnym świetle, najpierw piaszczystą drogę obok toru, potem zagajnik, dużą polanę z opustoszałą willą, strumień obok wzgórza, na którym w czasie poprzedniej wojny chowano zabite konie artyleryjskie, i wreszcie drogę prowadzącą nad nasz stary, zarośnięty szuwarami staw. Schodziłem ku płytkiej rzeczce, przeskakiwałem parę kamieni i groblą wysadzaną wysokimi olchami szedłem wolno w kierunku domu. Wieczór był chłodny, ale wysuszony codziennym upałem, księżyc w pełni wisiał nad naszym starym młynem jak błyszczący dukat, oparłszy się lekko o iglicę piorunochronu, od strony łąk dolatywał krzyk dzikich kaczek i plusk żerujących karpia. W pobliżu dwóch modrzewi, które w mojej dziecinnej wyobraźni były niegdyś miejscem spotkań duchów przywalonych w dzień wielkim kamieniem młyńskim, poczułem dawny lęk i począłem biec. Otworzyłem ostrożnie furtkę ogródka i wspiąłem się na występ muru pod oknem; przy stole siedział ojciec, nasza gospodyni, obie siostry, brat z żoną i jej córką. Pukałem w szybę i w chwili, kiedy zrywali się wszyscy od stołu, aby mnie po tylu latach powitać, budziłem się na

pryczy, płacząc, z rękami przyciśniętymi kurczowo do serca. Ten sen wracał tak dokładnie i niezawodnie, że znalazłem nową radość w oczekiwaniu nań, w pokornym przywoływaniu go, gdy w baraku zaczynało już szarzyć (IS 287–288).

Jak pamiętamy z pierwszego rozdziału, Herling Grudziński stwierdził, że zazdrości Czesławowi Miłoszowi *Doliny Issy* jako autobiograficznego utworu literackiego, w którym uchwycony został świat dzieciństwa. W *Dzienniku pisanym nocą* 21 sierpnia 1971 roku zanotował:

Przed wyjazdem z Neapolu wyciągałem moją siostrę na opowiadania o naszych stronach. Krążyłem wokół Ciemnego Stawu, przemykając oczy widziałem z absolutną wyrazistością olchową groblę, łachy nenufarów, szuwały blisko łąki, stawidła i upust, płytką rzeczka opływającą nasz dom, ogromne modrzewie przed domem. Cóż z tego, że większości obrazu już nie ma, że staw wysuszono i zaorano, że jakiś młody człowiek nagabnięty (gdybym wrócił) o ciemną wodę mojego dzieciństwa, odmrunknąłby, wzruszając ramionami: coś się szanownemu panu przyśniło. Realność dzieciństwa nie jest tak krucha i sypka jak realność wieku dojrzałego. Szczęśliwy, kto ją potrafi w opisie utrwalić na zawsze. Zazdroszczę Miłoszowi *Doliny Issy*⁵.

Jednak w twórczości Herlinga-Grudzińskiego odnajdujemy epifaniczne w swojej formie i wymowie fragmenty, które potraktować można jako piękne odpryski nigdy nienapisanej powieści o „kraju lat dzieciennych”. Jeden z nich – co może zaskakiwać – włączony został właśnie do *Innego Świata*. Jakże ten obraz, powracający w półśnie, kontrastuje z opisami obozowej codzienności...

Wiemy, że Herling doczekał momentu, w którym dana mu była niewyobrażalna łaska odzyskania wolności. Jednak świadomość tego, że w obozie zostaje ogromna rzesza współwięźniów okazała się trudna do zniesienia: „Było mi strasznie. Dante nie wiedział, że nie ma na świecie cierpienia większego, niż doznawać szczęścia na oczach nieszczęśliwych, jeść w obecności głodnych. Ucałowałem ich w milczeniu” (IS 290). Herling milczy w obliczu ich tragicznego losu, ponieważ nie byłby w stanie odnaleźć jakichkolwiek słów pocieszenia.

Domknięciem *Innego Świata* jest część zatytułowana *Epilog. Upadek Paryża*. W tym krótkim rozdziale Herling pomieścił bardzo

⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, wstęp K. Pomian, Warszawa 1995, s. 100.

ważną refleksję na temat problemu wychodzenia z „innego świata” i niemożności mentalnego powrotu jego nieludzkich reguł. Co ciekawe, w tej niewielkiej całości aż trzykrotnie pojawiają się ptasie metafory. Pierwsze dwie są dowodem niezwyklego stylistycznego kunsztu Grudzińskiego:

O upadku Paryża dowiedzieliśmy się w Witebsku od maleńkiego czarnego więźnia, którego wepchnięto któregoś dnia czerwcowego 1940 roku do naszej celi. Lato było już w pełni, na rozpalonym do białości błękitnie nieba, w którego skrawek ujęty w ramę okienną wpatrywaliśmy się codziennie w milczeniu i z bezmyślnym uporem, przelatowały cienie niewidzialnych ptaków i grzęzły z krzykiem w lepkiej jak miód ciszy popołudnia (IS 308).

Nieznajomy położył swój tłumoczek na kiblku, rozejrzał się nieufnie dokoła i przysiadł nieśmiało na brzegu pierwszego od drzwi legowiska. Miał w sobie coś z ptaka, który wpadł, zatrzepotawszy skrzydłami do klatki i z zaciągniętymi bielmem oczkami, z półotwartym zakrzywionym ostro dziobem – uczepił się rozpaczliwie drewnianego drążka (IS 309).

Herling nieustannie dąży do tego, by jego świadectwo nosiło znamiona literackie, a nawet poetyckie piętno. Słowa „znamiona” i „piętno” nie są tu przypadkowe, ponieważ stylistyczne zabiegi autora *Innego Świata* nie mają na celu upiększania, wręcz przeciwnie, wzmocniają tylko negatywną wizję więziennej rzeczywistości.

Najistotniejszym wątkiem *Epilogu...* jest jednak relacja z trudnego spotkania po latach. W Rzymie odnajduje Herlinga jeden ze współwięźniów i opowiada mu swoją historię. Pragnie zostać wysłuchany przez kogoś, kto zna piekło totalitarnego obozu i doskonale pamięta jego prawa.

Zażądano ode mnie, abym złożył zeznanie, że słyszałem ich rozmawiających po niemiecku o bliskim nadejściu Hitlera. Mój Boże, jednym z największych koszmarów systemu sowieckiego jest mania legalnego likwidowania ofiar... Nie wystarczy strzelić komuś w łeb, trzeba jeszcze, żeby o to na procesie pięknie poprosił. Nie wystarczy uwikłać człowieka w ponurą fikcję, trzeba jeszcze, żeby potwierdzili ją świadkowie. Oficer NKWD nie ukrywał przede mną, że jeśli odmówię, wrócę na ogólne roboty, do lasu... Miałem więc do wyboru własną śmierć lub śmierć tych czterech... (IS 314)

Człowiek ten, doskonale zdający sobie sprawę z absurdalnych i nieubłagalnych reguł sowieckiego systemu, poszukiwał zrozumienia dla

swojej decyzji: „Gdybym to powiedział komukolwiek z ludzi, wśród których teraz żyję [...] nie uwierzyłby lub uwierzywszy nie podałyby mi ręki. Ale ty, ty przecież wiesz, do czego nas doprowadzono. Powiedz tylko jedno słowo: rozumiem...” (IS 314–315). Jednak Herling, znajdujący się już poza granicami obozu, naprawdę wyzwolony, nie mógł nagle powrócić do „innego świata”. Odzyskał swoje człowieczeństwo, odbudował zatartą w tłumie więziennych widm tożsamość i miał świadomość ich wartości.

Poczułem, jak krew uderza mi do skroni, a wraz z nią cisną się przed oczy dawne obrazy, wspomnienia. Ale o ileż bardziej były zatarte wówczas, gdy tłumilem je siłą, by uratować wiarę w ludzką godność, niż teraz, gdy nareszcie uspokojony – spoglądam na nie jak na ostygłą przeszłość! Może wymówiłbym bez trudu to jedno słowo nazajutrz po zwolnieniu z obozu. Może... Miałem już jednak za sobą trzy lata wolności, trzy lata wędrówek wojennych, udziału w bitwach, normalnych uczuć, miłości, przyjaźni, życzliwości... Dni naszego życia nie są podobne do dni naszej śmierci i prawa naszego życia nie są również prawami naszej śmierci. Wróciłem z takim trudem między ludzi i miałbym teraz od nich dobrowolnie uciekać? Nie, nie mogłem wymówić tego słowa (IS 315).

Pisanie *Innego Świata* było jedną z form wychodzenia z obozowej rzeczywistości. Końcowa historia opowiedziana przez Herlinga pokazuje, że odzyskane człowieczeństwo jest zbyt cenne, że wymagało pracy, powolnego wkraczania do normalności. Współwięźni, który nie odnalazł w oczach Grudzińskiego zrozumienia, mimo odzyskania wolności i czasowego dystansu, który dzielił go od obozowej traumy, pozostał widmem. Opis jego reakcji i celowo użyte tu ptasie porównanie wyraźnie o tym świadczą: „Wyszedł z drzwi hotelu, jak ptak z przetrąconym skrzydłem przefrunął przez jezdnię i nie oglądając się za siebie, zniknął w kotłującym się tłumie” (IS 315).

Nie jest zatem przypadkiem, że Herling rzeczywistość obozową określa mianem „innego świata”. Znajdując się w jego obrębie, w którym nie obowiązują prawa ludzkiej godności i moralności, traci się swoją tożsamość. Uwolnić się fizycznie z łagru to jednak dopiero początek trudnej drogi wyjścia, czyli odzyskania siebie. Pierwszy sygnał powrotu do świata ludzi Herling otrzymuje już w pociągu, tuż po opuszczeniu obozu: śmierdzącego, brudnego

i schorowanego współpasażera potraktowano jak drugiego człowieka:

Zasnąłem szybko i w miarę jak tajałem w ciepłe wagonu, pograżyłem się w coraz przyjemniejszych marzeniach sennych. Obudziła mnie ręka wyciągnięta z ciemnego przedziału na korytarz i zapraszająca do wnętrza. Niechętnie i z pewnym lękiem wszedłem do przedziału. W przyćmionym świetle niebieskiej lampki z trudem rozróżniłem sześć drzemiących na siedząco kobiet. Ta, która mnie zaprosiła, obudziła delikatnym poszturchiwaniem swoje towarzyszkę i po paru minutach piłem już na wyściełanej poduszkami ławce przedziału ocukrzoną herbatę z termosu, przegryzając ją chlebem z omastą. Moje gościnne towarzyszkę podróży okazały się robotnicami moskiewskiej fabryki metalurgicznej, która wraz z przyczepionymi na platformach maszynami ewakuowała się w całości na Ural. Były dla mnie bardzo dobre i nie zapomnę im nigdy nie tyle tego, że ukrywały mnie aż do Swierdłowska na górnej półce przedziału i dzieliły się ze mną całym swoim skąpym jedzeniem, ale tego, że uszanowały we mnie człowieka, nie brzydząc się moimi zawszonymi łachami i znosząc mężnie fetor, jaki wydzielał się z mojego brudnego i gnijącego ciała (IS 296–297).

Poza granicami obozu Herling doświadcza pierwszych ludzkich odruchów. Odwołując się raz jeszcze do tytułu książki *Prima Levia*, można rzec, że z reakcji pracownic moskiewskiej fabryki można wyczytać niepodważalne stwierdzenie: „To jest człowiek”. Tak rozpoczęła się Herlingowa wędrówka do źródeł własnego człowieczeństwa. Ale nawet jeśli Herling odzyskuje swoją tożsamość, doświadczenia obozowe odcisnęły niezmywalne piętno na duszy pisarza. Myślę, że to właśnie traumatyczne przeżycia z Jercewa sprawiły, że Herling w swojej twórczości tak silnie skoncentrował się na problemie zła, będącego dziełem człowieka, oraz na fenomenie ludzkiej twarzy⁶, czyniąc portret (zarówno malarski, jak i literacki) jednym z najważniejszych przedmiotów swoich zainteresowań.

⁶ Na ten temat zob. S. Wysłouch, *Odczytywanie twarzy. O spotkaniach Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką Caravaggia, Rembrandta i Lotta* [w:] „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2013, s. 155–170; M. Śniedziewska, *Niekonwencjonalne portrety. „Madonna del Parto” Piera della Francesca i „Betsabee” Rembrandta w oczach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Świadectwo – Mit – Tajemnica. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, red. Z. Kudelski, Warszawa 2019, s. 257–278.

2. Herling i obsesja *terremoto*

Gustaw Herling-Grudziński w 1955 roku zamieszkał na stałe w Neapolu. Od tego czasu w jego zapiskach regularnie pojawiały się informacje na temat trzęsienia ziemi jako zjawiska, które w szczególny sposób oddziałuje na psychikę mieszkańców Włoch. Można by dodać – zwłaszcza mieszkańców Neapolu, żyjących nie tylko w bliskim sąsiedztwie Wezuwiusza, ale także Pól Flegrejskich (*Campi Flegrei*), czyli kaldery superwulkanu, który zapewne przebudzi się któregoś dnia. Zarówno w *Dzienniku pisanym nocą*, jak i w opowiadaniach (przede wszystkim w *Gruzach*, choć bohater, który przeżył trzęsienie ziemi, pojawia się także w *Wieży*) problem *terremoto* jest jednym z istotnych tematów zgłębianych i literacko przetwarzanych przez pisarza. W *Dzienniku...* 24 listopada 1980 roku Herling zanotował:

Wczoraj, siódma trzydzieści pięć wieczorem. Myłem ręce w łazience, do szumu wody dołączył inny szum, jakby kamienny. Mur spęczniał, sufit obwisł wybrzuszeniem. W pierwszej chwili, zatoczywszy się lekko i pamiętając sierpniowy atak zawrotów głowy, pomyślałem, że to powtórka. Naraz ogarnęło mnie, a właściwie przeszło, uczucie, którego nie umiem opisać. Nie, nie strach, znam strach dobrze, jest w nim świadomość konkretnego źródła zagrożenia; i świadomość, że istnieje przecież jakieś wyjście. Tu nie. Tu osaczało coś bezkształtnego, nieodpartego i wszechobecnego, coś daleko poza mną, tuż obok i równocześnie we mnie.

Z podwórza dobiegł krzyk *terremoto*, podbity zaraz dłuższym *la terra trema*. Często to w naszych stronach krzyk, dużo w moim dzienniku zapisów o trzęsieniu ziemi. W jednym mowa o tutejszym „atawizmie klęsk żywiołowych”; w innym o „atawistycznej grozie”; w jeszcze innym o tym, że trzęsienie ziemi „podcina w człowieku elementarne, pierwotne poczucie własnej egzystencji”, bo „wymyka się zmysłom”, jest dziełem „siły kapryśnej, ślepej, mrocznej, nieświadomej swej potęgi”. Niby prawda, a jednak słowa, słowa, słowa⁷.

Trzęsienie ziemi jest zatem postrzegane przez Herlinga jako ślepa, obojętna na ludzkie cierpienie siła, która niszczy nie tylko to, co naturalne, ale – może: przede wszystkim – to, co jest wytworem rąk człowieka, zagraża więc zarówno życiu, jak i kulturze. Jednak istotniejsze od materialnych zniszczeń jest poczucie bezsilności, które trzęsienie ziemi budzi w człowieku. W konfrontacji z „bezkształtnym” zagrożeniem ludzie okazują się bowiem zupełnie bezradni, jakby

⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaný nocą 1980–1983*, Warszawa 1996, s. 90.

przemoc pochodząca z zewnątrz zagrażała nie tylko ich ciałom, ale wdzierала się w dusze, napawała jakimś pierwotnym lękiem, który nie poddaje się nawet artykulacji. To zresztą szczególnie ciekawe w zapiskach Herlinga – oto pisarz, w pewnym sensie żyjący przecież z nazywania bądź opowiadania świata, przyznaje się do porażki. Twierdzi, że *terremoto* budzi w nim uczucia, których „nie umie opisać”, ponieważ klęska wymyka się wszelkim próbom oswojenia, nie poddaje się dyktatowi języka. Słowa nie mogą ani ogarnąć, ani wyrazić drżenia, budzącego się zarówno w człowieku, jak i w naturze w czasie trzęsienia – to doświadczenie przedjęzykowe, atawistyczne, jak chce Herling.

Ludzie, którzy przeżyli trzęsienie ziemi, którzy ocalili, określani są mianem *terremotati*. Herling podkreśla, że jest coś charakterystycznego w ich wyrazie twarzy i zachowaniu:

Twarze ludzi określanych tu *terremotati* mają zawsze ten sam wyraz. Po co silić się na opisy, jeśli można po prostu powiedzieć: wyraz gruzów? Taki sam wyraz ludzkich twarzy widziałem dziś na ulicach i placach Neapolu [...], w reportażach telewizyjnych z Kampanii, Lukanii i Irpunii. Reporterzy telewizyjni za szczyt technicznej sprawności uważają możliwość przybliżenia słuchaczom jęków dobywających się z głębi zburzonych domów. Nie odróżnia się głów pochylonych nad gruzami od odwalanych kamieni. Płyną cyfry zabitych, rannych, zaginionych, ogląda się zwłoki układane obok siebie w równych rzędach, jakaś kobieta przeciska się między zwałami kamienia z martwym dzieckiem przyciśniętym kurczowo do piersi. Czego nie da się powiedzieć jasno, nie należy mówić w ogóle. Zamiast słów, słów, słów – zdanie, które zawiera może najwięcej: człowiek starty na proch jednym uderzeniem Nieznanej Ręki. To ona budzi uczucie inne niż strach, niemożliwe do opisanania, obecne głębiej nawet w milczeniu⁸.

Tu raz jeszcze okazuje się, że jedyną możliwą do przyjęcia strategią człowieka wobec trzęsienia ziemi jest milczenie. Grymas twarzy lub bezładny gest mówią bowiem więcej niż potoki słów. To zadziwiająco, jakiej dewaluacji poddane zostaje przez Grudzińskiego słowo, w które pisarz w ogóle nie wierzy. Jakby w słowach nie było nadziei, jakby skazywały człowieka na porażkę w konfrontacji z żywiołem zupełnie obojętnym na ludzki lęk. Z notatek pomieszczonych w *Dzienniku...* wyłania się zatem twórca, który nie ufa językowi,

⁸ Tamże, s. 90–91.

oraz filozof, który w trzęsieniu ziemi dostrzega przejaw bezosobowego zła, zagrażającego kulturze. Nic zatem dziwnego w tym, że Herling w końcu zdecydował się sięgnąć po „słowa, słowa, słowa”, pisząc – w maju 1981 roku, a zatem kilka miesięcy po wspomnianym w *Dzienniku...* trzęsieniu – opowiadanie *Gruzy*. O genezie tego opowiadania tak mówił sam autor podczas jednej z rozmów przeprowadzonych z Włodzimierzem Boleckim w *Dragonei*:

Napisałem to opowiadanie pod wpływem trzęsienia ziemi, które objęło też, choć stosunkowo łagodnie, Neapol, a właściwie rejon zwany Basilicata. Chodziło mi o opis kataklizmu i reakcji mieszkańców Południa. Żyją od pokoleń w cieniu wulkanu i nie reagują na kataklizm tak jak my, widzę to wyraźnie w Neapolu, mają do tego stosunek jakby atawistyczny. Doświadczają grozy, uciekają z domów, i tak dalej, ale to już jakby weszło im w krew. Pamiętam, że po trzęsieniu ziemi w Neapolu poszedłem z żoną do kina i w pewnym momencie zauważyliśmy poruszenie wśród widzów – szepty i szmery. Zapalono światło i ktoś powiedział, że jest tak zwane *assestamento*, czyli „porządkowanie”. Są to drgania po trzęsieniu ziemi, kiedy ziemia jak gdyby układa się na swoim miejscu. Ale *assestamento* też może być groźne. Wyszliśmy z kina na uliczkę, żeby nie siedzieć w zamknięciu. Kiedy *assestamento* się skończyło, nakłoniłem żonę, żeby zrezygnować z dalszego ciągu filmu i pójść do domu. Ale wszyscy inni powrócili do sali kinowej jakby nigdy nic. To jest drobny incydent, ale pokazujący, jak w neapolitańczykach utrwalony jest stosunek do trzęsienia ziemi. Zapewne życie w cieniu wulkanu miało wpływ także na mnie, ostatecznie mieszkam tutaj już czterdzieści lat i codziennie oglądam wulkan, co prawda z daleka, ale jednak wulkan (RWD 248–249).

Grudziński mówi w tym przypadku o tym, do jakiego stopnia neapolitańczycy potrafili się pogodzić ze świadomością, iż przyszło im żyć w regionie nieustannie narażonym na erupcje wulkaniczne oraz towarzyszące im trzęsienia ziemi. Tak jakby ich egzystencja, codzienne troski i radości rozgrywały się w sąsiedztwie mrocznych sił, które w każdej niemal chwili mogą je przekreślić, zniszczyć. W takich miejscach jak tętniący życiem Neapol można mieszkać tylko wówczas, gdy zaakceptuje się to niewyobrażalne zagrożenie. W innym przypadku trzeba się z Neapolu wycofać. Trzęsienie ziemi jest tu zawsze w tle, jego wspomnienia lub strach przed nim nieustannie towarzyszą neapolitańczykom, ci jednak żyją pogodni i gadatliwi, jakby nic im nie groziło. W rozmowie z Elżbietą Sawicką pisarz stwierdza:

A Neapol był budowany bez użycia budulca przywożonego z zewnątrz. Brali budulec na miejscu – więcej nie muszę Pani mówić, mieszkamy na ogromnej gąbce. Trudno powiedzieć, że ludzie osuwają się z myślą o wybuchu i trzęsieniu ziemi, bo to by było niecisłe, ale w jakiś sposób wliczają to w koszty życia tutaj. Można nawet powiedzieć, lekko przesadzając, że zaprzyjaźnili się z Wezuwiuszem, patrząc na niego codziennie. Sterminator Vesuvio... Zdaje się, że to Giacomo Leopardi, dziewiętnastowieczny poeta tak powiedział: niszczyciel Wezuwiusz... Gdzieś pod spodem drzemie wciąż obawa (WZW 65)⁹.

Mimo to mieszkający w Neapolu Herling przyznaje w *Rozmowach w Dragonei*, że wspomnienie trzęsienia ziemi z 1980 roku pozostało w nim niezatarte ślady, a opowiadanie *Gruzy* było „owocem bardzo długich rozmyślań” (RWD 254). I zaraz dodaje:

Siedziałem w domu jak odrętwiały po tym, co zobaczyłem i ciągle o tym myślałem. [...] *Gruzy* były owocem głębokiego procesu wewnętrznego połączonego z milczeniem, z nieczułością na rozmaite zjawiska życia, które mnie otaczały. Czuję się tak odizolowany, jakbym był wrzucony w głęboką studnię. To opowiadanie było przeze mnie przeżyte już przed jego napisaniem (RWD 254).

Zatem Grudziński, konsekwentnie wrastający w tkankę Neapolu oraz wgryzający się w mentalność jego mieszkańców, w tym jednym różni się chyba od nich zdecydowanie – nie potrafi bowiem żyć pogodnie, nie umie zaakceptować czającego się zagrożenia ani zdobyć się na bez troskę, ponieważ codziennie spogląda na zbocza Wezuwiusza, królującego nad horyzontem, i wspomina tragedie, które wydarzyły się w tym miejscu.

Zdaje się, że to właśnie dlatego w opowiadaniu *Gruzy* do głosu dochodzi Herling-filozof, który rozważa problem zła na świecie. W swoich tekstach Grudziński niejednokrotnie starał się odpowiedzieć na pytanie *unde malum?* Najczęściej źródłem zła okazuje się w jego twórczości człowiek. Inaczej rzecz ma się jednak z trzęsieniem ziemi, które jest zjawiskiem biorącym się „znikąd” (GRU 139–140) i wywołującym niejednokrotnie „psychozę końca świata” (GRU 136). Już te dwa sformułowania pozwalają twierdzić, że refleksja o tragedii,

⁹ Przywołany przez Grudzińskiego cytat: „Sterminator Vesuvio” rzeczywiście pochodzi z poematu Leopardiego zatytułowanego *La ginestra*, który powstał w 1836 roku i został opublikowany pośmiertnie w 1845. Warto dodać, że *Sterminator Vesuvio* to także tytuł książki wydanej w 1906 roku, w której Matilde Serao, włoska pisarka i dziennikarka, opisuje erupcję wulkanu w kwietniu 1906.

jaka wydarzyła się w Tora Alta, niewielkiej wiosce w górnej Lukanii, nieuchronnie poprowadzi Herlinga ku sprawom metafizycznym¹⁰. Pisarz wyznaje zresztą wprost, iż groza trzęsienia ziemi stawia „[...] człowiekowi pytania ostateczne z wyjątkową jaskrawością i mocą” (GRU 133), a zaraz potem dodaje, że pracując nad innym opowiadaniem, zatytułowanym *Wieża*, usiłował znaleźć kontrapunkt dla trądu. Kontrapunktem tym stało się *terremoto*, które Grudziński nazywa „niemożliwą do zagojenia raną” oraz „zatruci[em] albo [...] zakażeni[em] duszy człowieka, któremu ziemia zadrżała i otworzyła otchłan pod stopami” (GRU 134). Do podobnych wniosków pisarz dochodzi w *Rozmowach w Dragonei*:

Gruzy to jakby *requiem* po moim pierwszym trzęsieniu. Wcześniej tylko w czasie wojny widziałem wybuch Wezuwiusza, który był bardziej dekoracyjny niż groźny. To była piękna scena – zwłaszcza w nocy czerwony pióropusz unoszący się nad wulkanem był niesamowity. To było groźne, ale lawa zatrzymała się w środku stożka. Ewakuowano wioski ze zbocza w dół, ale potem okazało się to niepotrzebne. Więc to było moje pierwsze trzęsienie ziemi i przekonałem się, że ten atawizm, który niewątpliwie istnieje w neapolitańczykach, nie jest żadnym *panaceum* na strach i zgrozę. Kiedy dochodzi do wybuchu albo trzęsienia, to pojawia się po prostu zgroza, przerażenie. Człowiek staje nagle wobec sił, których nie rozumie. I to jest najjaskrawsza cecha tego zjawiska. Człowiek staje wobec przeciwnika, któremu nie może zajrzeć w oczy, którego nie zna, który jest nieobliczalny. Dlatego konsekwencje trzęsienia ziemi można rozpatrywać jako kontrapunkt wobec konsekwencji przeżycia frontu na wojnie.

W czasie trzęsienia pojawia się strach przed Nieznanym, a jednocześnie znanym z opisów dawnych trzęsień ziemi. To wpływa na psychologię ludzi i na to, że neapolitańczycy codziennie żyją między wulkanem a cudem (RWD 249).

Dwie rzeczy wydają się tu szczególnie istotne. Przede wszystkim Grudziński, jakby wbrew temu, co sam mówił o codzienności neapolitańczyków pogodzonych z zagrożeniem, tu przyznaje, iż kiedy dochodzi już do tragedii, zanika wszelki spokój, rodzi się przerażenie, a ludzie zostają skonfrontowani z żywiołem, który nie ma wobec nich litości. Być może posiadli nawet o nim pewną wiedzę (czerpaną bądź z własnego doświadczenia, bądź z „opisów dawnych trzęsień ziemi”), jednak jest to wiedza niepełna, gdyż

¹⁰ Warto, jak sądzę, pamiętać w tym kontekście o tezie Krzysztofa Pomiana, który nazwał Herlinga „pisarzem metafizycznym”, zob. tenże, *Manicheizm na użytek...*, s. 9.

żywioł kwalifikowany jest cały czas jako coś nieznanego, wymykającego się ludzkim zdolnościom poznawczym. Pisarz nie kryje zresztą własnych wątpliwości na temat użytku, który płynąć może na przykład z ustaleń wulkanologów:

Wulkanologia uważa się sama za wiedzę nie zanadto ścisłą, sama podaje hipotezy i przewidywania *cum grano salis* [łac. z odrobiną sceptycyzmu; dosł. z ziarnem soli – M.Ś.], sprowadzając często – oczywiście wbrew własnym intencjom, lecz siłą rzeczy w oczach zainteresowanej bezpośrednio ludności – praktyczną wartość pomiarów i diagnoz do obrządku wróżenia z wulkanicznych fusów¹¹.

Dlatego właśnie trzęsienie ziemi, niepoddające się ludzkim pomiarom i opisom, musi budzić metafizyczny lęk przed „Nieznanym”. W bardzo podobnym tonie utrzymane są notatki, które Herling utrwalił w *Dzienniku...* 9 maja 1976, tuż po trzęsieniu ziemi w Friuli:

Od wczoraj otwieram co jakiś czas telewizor, szukając obrazów trzęsienia ziemi w Friuli. Istnieje jakoby punkt nasycenia grozą, poza którym do naszych reakcji wkrada się otepiałe zubożenie. Może i tak, ale w każdym razie ta reguła nie dotyczy trzęsienia ziemi. Wojny, rewolucje, masakry, pożogi, epidemie, powodzie – wszystko to nie przerasta człowieka bezapelacyjnie, nie napęnia go przerażeniem równie stężonym i bezsilnym jak ziemia drżąca pod nogami, nie podcina w nim elementarnego, pierwotnego poczucia własnej egzystencji. Jest w trzęsieniu ziemi coś metafizycznego, wymykającego się zmysłom. [...] Nic na świecie [...] nie wzbudza w człowieku takiego strachu jak trzęsienie ziemi¹².

¹¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972...*, s. 26–27. Z kolei w *Rozmowach w Dragonei* Grudziński przekonuje: „Prostym ludziom nie trafia do przekonania, że to [trzęsienia ziemi – M.Ś.] są naturalne procesy geologiczne, że istnieje na Wezuwiuszu stacja sejsmograficzna, która bada aktywność wulkanu i że uczeni próbują przewidzieć, gorzej czy lepiej, moment wybuchu. To wszystko prostym ludziom nie trafia do przekonania, ponieważ sam fakt trzęsienia wywołuje tak straszną zgrozę” (RWD 251). W podobnym duchu utrzymana jest wypowiedź Grudzińskiego w jednej z rozmów z Elżbietą Sawicką: „Niby jest obserwatorium wulkaniczne, bardzo dobrze obsadzone, ale jak mi tłumaczył ktoś wtajemniczony w te sprawy, w stu procentach wybuchu przewidzieć nie można” (WZW 64).

¹² Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, posłowie Z. Kudelski, Warszawa 1995, s. 201–202. Bardzo podobne uwagi pojawiają się także w *Gruzach*: „Wojna oswoiła nas z widokiem zburzonych miast, miasteczek i wsi, z pustyniami gruzów, ze szkieletami domów, z cmentarzami pod kłębowiskiem murów i żelastwa. Czemu więc ten obraz [zniszczeń po trzęsieniu ziemi w Tora Alta – M.Ś.] był tak przejmujący? Gdybym umiał to powiedzieć! Gdybym potrafił w kilku słowach wskazać różnicę między «ludzkimi» wojnami i ciosem «znikąd!»” (GRU 139–140).

W tej samej notatce Grudziński przytacza jeszcze słowa Alberta Moravii, który ślepią siłą trzęsienia ziemi porównał do kapryśnego pogańskiego bóstwa¹³. Jednak Herling przenikliwie stwierdza w przywołanym wcześniej cytacie, że lęk przed wulkanem oraz konsekwencje jego wybuchu sąsiadują w neapolitańskiej rzeczywistości z nadzieją na cud: „neapolitańczycy codziennie żyją między wulkanem a cudem”¹⁴. Nie sądzę, by w zdaniu wypowiedzianym przez pisarza chodziło o cud będący szczęśliwym wybawieniem z lęku przed wulkanem. Nie, pisarz wskazuje raczej na fakt, iż w życiu neapolitańczyków strach przed „Nieznany” splata się nieustannie z niedającym się racjonalnie wyjaśnić doświadczeniem metafizycznym, związanym z cudem upłynnienia krwi św. Januarego. W Neapolu szczególną czcią otacza się relikwie św. Januarego, patrona Neapolu, zwłaszcza ampułkę z krwią świętego, która przechodzi z postaci skrzepniętej w płynną w rocznicę śmierci Januarego (zazwyczaj 19 września) – ten dzień zwany jest zresztą „Cudem św. Januarego”, czyli – jak mawiają neapolitańczycy – „*Il miracolo di San Gennaro*”. W podobny sposób kultywowana jest ludowa tradycja szopki bożonarodzeniowych; komentuje ją sam Grudziński, dowodząc, że w ich wytwarzaniu chodzi nie tyle o walory artystyczne, ile o symboliczne powtórzenie stwórczego gestu Boga:

Szopka jest niesłychanie charakterystyczna dla neapolitańczyków i wrośnięta w ich umysłowość i uczucia. [...] Budowanie szopki jest jak gdyby tworzeniem innego świata, bo szopka nie ogranicza się tylko do Bożego Narodzenia, ale jest najczęściej obrazem całej wsi – można w niej zobaczyć wszystko, co się spotyka na wsi (RWD 250).

Wydaje się jednak, że w opowiadaniu *Gruzy*, w którym tworzenie szopki jest zresztą znaczącym motywem, doświadczenie cudu zostało bezpowrotnie zaprzepaszczone, zniszczone przez mroczne „Nieznane”: „Moją intencją – mówi Herling – przy pisaniu tego

¹³ Tenże, *Dziennik pisany nocą 1973–1979...*, s. 202.

¹⁴ Warto pamiętać, że przywołane słowa Grudzińskiego są przetworzeniem uwag, które Johann Wolfgang Goethe, cytowany zresztą przez polskiego pisarza, pomieścił w *Podróży włoskiej* – otóż o Wezuwiuszu Goethe napisał, że jest to „piekielny szczyt, co wyrasta w środku raju”, zaś w neapolitańskiej codzienności słynny weimarczyk dostrzegał szczególny splot elementów diabelskich oraz boskich: „Neapolitańczyk byłby na pewno całkiem innym człowiekiem, gdyby nie czuł się w pułapce między Bogiem i Szatanem” (GRU 144).

opowiadania [*Gruzy* – M.Ś.] była myśl, że nie można odtworzyć tego małego uniwersum na gruzach. Jest to próba przywrócenia równowagi, ale bardzo trudna i niezbyt udana. Smutna” (RWD 250). Rzeczywiście, w zniszczonym Tora Alta szopkę usiłują stworzyć niewinne dzieci, jednak – jak rzekł Herling – nie da się na gruzach odbudować minionej Arkadii i dlatego dziecięca szopka jest nie tyle wyrazem metafizycznej radości płynącej z faktu narodzenia Jezusa, ile ekspresją bólu po stracie.

Wychodząc po mszy z kaplicy w tłumie za trumną, zauważyłem w rogu pod ścianą odgradzającą kaplicę od sali szkolnej ustawiony łukiem parawan z mat. Zaintrygowało mnie to, wysunąłem się z tłumy i zająłem za zasłonę. Był tam żłóbek zrobiony zapewne przez dzieci z osiedla. Zrobiony to może powiedziane na wyrost. Zresztą. Bo ja wiem... Spróbuj sobie wyobrazić kupkę gruzów na podłodze, w środku tekturowe pudło wypchane włosiem i pakułami, a w nim nagą i pokłutą lalkę z szeroko otwartymi oczami. Dziury w różowym plastiku były podmalowane czerwonymi jęczyczkami i wężykami, takimi jakie widuje się na krucyfikach w przydrożnych kapliczkach i w kościołach wiejskich, w starych obrazach i rzeźbach Ukrzyżowania. To wszystko. Nic więcej (GRU 146).

Trudno chyba wyobrazić sobie smutniejszy widok. Jest w tym może ziarno nadziei, o czym będę pisać nieco dalej, jednak sąsiaduje ono z gorzką rozpaczą, życiem pozbawionym złudzeń i marzeń. Według Arkadiusza Morawca mamy w *Gruzach* do czynienia z „opis[em] destrukcji rajskiej Arkadii zawierającym liczne elementy nadające jej charakter zagłady iście apokaliptycznej”¹⁵. Ślady tej destrukcji badacz dostrzega zarówno w krajobrazie (śnieg, gruzy, cementarz), jak i w zachowaniu ludzi, którzy zaczęli ulegać – to już słowa Grudzińskiego – „psychozie końca świata” oraz zapowiedziom „*un evento escatologico*, «wydarzeni[a] eschatologiczn[ego]»” (GRU 136). Na tym tle zbudowany przez dzieci żłóbek okazuje się zarówno niemym wyrazem kataklizmu, jak również próbą nawiązania kontaktu ze światem, w którym skandal zła nie istnieje – mówiąc wprost: z arkadyjskim światem bożonarodzeniowych szopki, który tak bardzo fascynuje kapitana Mauro P., przyjaciela narratora w *Gruzach*. We wstępnej części opowiadania odnajdujemy zresztą dość

¹⁵ A. Morawiec, „Nie można żyć bez nadziei” (*„Gruzy” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*), *„Zeszyty Naukowe WSHE w Łodzi”* 2000, nr 5, s. 16.

obszerne fragmenty, w których Grudziński pisze o „swoistej filozofii” (GRU 132) neapolitańskich szopek i wspomina wyprawę do kościoła przy placu Dantego. Znajduje się tam „jed[en] z łagodniejszych okazów Arkadii bukolicznej. Niezmiernie prostymi, skąpymi wręcz środkami zbudowano nad stajenką [...] górską wioskę o rozczulająco naiwnej sile marzenia” (GRU 132). Jakiż kontrast między bezimienną „górką wioską” z szopki w kościele przy placu Dantego a okaleczoną szopką z Tora Alta – tam ukryte treści arkadyjskie, tu smutek i ubóstwo, które nie jest cnotą, ale stanem wymuszonym przez katastrofę naturalną.

Grudziński sam przyznaje, że świat w interpretowanym opowiadaniu po prostu się rozpada, i to dosłownie. Nie zostaje nic, tylko kamień na kamieniu.

[...] konstrukcja i układ opowiadania jest niczym *requiem* po przeżyciu tragedii.

Opowiadam o mojej wyprawie w rejony dotknięte trzęsieniem ziemi, o tym, co tam widziałem i o tym, że w obliczu trzęsienia w ludziach pękało coś, co mogłoby się wydawać najtrwalsze. Zapisałem okrzyk jakiegoś mężczyzny, który stanął wobec siły naprawdę nieznannej: „Boga nie ma!”. Czym innym jest wojna, czym innym nieszczęścia losowe, a czymś zupełnie innym jest sytuacja, kiedy nic nie wiadomo: nie wiadomo jak i nie wiadomo skąd. A na horyzoncie rysuje się jedynie dymiący stożek wulkaniczny (RWD 249–250).

Dosłownemu rozpadowi miasta towarzyszy jednak metaforyczny rozpad tożsamości jego mieszkańców, którzy nie pojmują, dlaczego spotkała ich taka tragedia, dramat niemożliwy do oswojenia. Człowiek podający w wątpliwość fakt istnienia Boga to chyba jedna z najbardziej dramatycznych postaci w opowiadaniach Grudzińskiego. W *Gruzach* pojawia nieszczęśliwy mężczyzna, Calabrito, który stracił podczas trzęsienia ziemi niemal całą rodzinę (z wyjątkiem córki, Cencetty), sam zaś został wydobyty spod gruzów po sześciu dniach i nocach. Kiedy Calabrito odwiedza symboliczne groby swoich najbliższych, wypowiada znamienne słowa: „*Andiamo, Concetta, andiamo, figlia mia, Dio non c'è* [Chodźmy, Concetto, chodźmy, moja córko, Boga nie ma]” (GRU 141). Po pewnym czasie mężczyzna pełni samobójstwo, co jest chyba najbardziej wymownym wyrazem traumy, z którą musiał się mierzyć – traumy trzęsienia ziemi oraz utraty najbliższych. Konstatację Calabrito: „*Dio non c'è*” Herling

określił w opowiadaniu jako „[...] przedśmiertn[ą] drgawk[ę] języka przygniecione go zwałami kamienia, niezmiernym ciężarem wiarołomnej ziemi” (GRU 143).

Ludźmi porażonymi przez trzęsienie ziemi, tak jak Calabrito, byli również wielokrotnie wspomniani przez Herlinga, także w opowiadaniu *Gruzy*, Benedetto Croce oraz Gaetano Salvemini. Szczególnie bliski Grudzińskiemu był, rzecz jasna, przypadek Crocego, który nie tylko „zrobił karierę, zasłynął jako uczony, historyk, był niezwykle ceniony” (RWD 251), ale, jako ojciec Lidii Croce, był też teściem Herlinga. Mimo sławy, jaka w dorosłym życiu otoczyła Crocego, na zawsze pozostał w nim „straszny ślad” (RWD 251) wryty przez tragiczne w skutkach trzęsienie ziemi, które w roku 1883 nawiedziło niewielką miejscowość Casamicciola Terme położoną na Ischii. Croce, wówczas siedemnastoletni chłopiec, stracił podczas tego trzęsienia rodziców i siostrę – z czym nigdy tak naprawdę się nie pogodził. Herling w *Rozmowach w Dragonei* wyznaje nawet: „Moja żona [Lidia Croce – M.Ś.] mi opowiadała, że on do końca życia szalenie to przeżywał. Na przykład przy goleniu niechętnie spoglądał w lustro, żeby nie widzieć swojej twarzy” (RWD 251). W innym miejscu pisarz zanotował: „Opowiadała mi L., że jej ojciec [...] mawiał krótko przed śmiercią: «Kiedy umrę, uwolnię się nareszcie od największej męki, codziennego wracania myślą do owego letniego wieczoru w Casamicciola». Po siedemdziesięciu latach, po dwóch wojnach i tylu tragediach!”¹⁶. Grudziński podejmował zresztą ten temat wielokrotnie, także na kartach *Dziennika...*, w którym w kwietniu 1970 przywołał słowa Crocego i opatrzył je znamienym komentarzem:

„W lipcu 1883 roku znajdowałem się od kilku dni z ojcem, matką i siostrą Marią w Casamicciola (Ischia), w pensjonacie *Villa Verde* w górnej części miasteczka, gdy wieczorem 29 miało miejsce straszne trzęsienie ziemi. Pamiętam, że tuż po kolacji siedzieliśmy w pokoju wychodzącym na taras: ojciec pisał list, ja czytałem naprzeciw niego, matka i siostra rozmawiały szeptem w kącie; nagle rozległ się przeciągły i ponury huk, i w tej samej chwili zwały się na nas mury budynku. Ujrzałem w okamgnieniu ojca zrywającego się z krzesła i siostrę rzucającą się w objęcia matki. Ja wyskoczyłem instynktownie na taras, który otworzył mi się pod nogami, i straciłem przytomność. Ocknąłem się późną nocą zagrzebany po szyję, nad moją głową migotały gwiazdy, dokoła widziałem tylko żółtawą

¹⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979...*, s. 202.

ziemię, nie mogłem pojąć, co się stało, zdawało mi się, że śnię. Po jakimś czasie zrozumiałem i ogarnął mnie spokój, jak bywa w wielkich nieszczęściach. Wzywałem pomocy dla siebie i dla ojca, którego głos słyszałem niezbyt daleko; mimo gwałtownych wysiłków nie zdołałem się wydobyć o własnych siłach. Nad ranem odkopali mnie, jeśli dobrze pamiętam, dwaj żołnierze i ułożyli na noszach pod gołym niebem... Ojca, matkę i siostrę odnaleziono w parę dni potem martwych pod gruzami: siostrę w objęciach matki”.

Jest to fragment z wydanego w niewielkiej ilości egzemplarzy tomu Crocego *Memorie della mia vita* [Moje wspomnienia – M.Ś.]. W roku tragedii w Casamicciola przyszedł filozof neapolitański miał szesnaście lat¹⁷, przeżył ją ze złamaną prawą ręką i zmiażdżoną kością udową, obrażeniami, których późniejszy ślad bliski był częściowego niedowładu. O obrażeniach psychicznych, nawet po utracie całej prawie rodziny (ocalał nieobecny na lotnisku brat), nie zwykło się mówić, żyjąc w wulkanicznym od wieków rejonie i chodząc po tak niepewnej skorupie ziemskiej, wpatrując się codziennie w stożek Wezuwiusza i ocierając się wciąż o Pompeje, o Herkulanum, o dymiące *fumarole* Solfatary w Pozzuoli. Istnieje w tych stronach coś w rodzaju atawizmu klęsk żywiołowych. Pierwsze kroki we Włoszech stawiałem w roku 1944 przy blasku erupcji Wezuwiusza, w deszczu popiołu i pod ciemniałym złowroźnym niebem; nigdy nie zapomnę skamieniałych w wyrazie rezygnacji i nawyku twarzy mieszkańców wiosek, które uznano za zagrożone strumieniem lawy i pośpiesznie ewakuowano. Kto się tu urodził lub zdecydował osiedlić, musi mieć wrodzone czy nabyte poczucie kruchości i ziemi, i życia ludzkiego.

Ale w swoim krótkim opisie trzęsienia ziemi na Ischii Croce pomija szczegóły, znane z innych relacji. Tubylcy przeczuwali czające się niebezpieczeństwo, nie mówili o nim w nadziei, że w ostatniej chwili się cofnie, i żeby w pełni sezonu nie spłoszyć letników i turystów. Mimo pięknej słonecznej pogody morze było od paru dni groźnie wzburzone i z dala od brzegu, kotłując się jak wrzątek, wyrzucało co pewien czas na powierzchnię ławice martwych ryb. To jest omen najbardziej nieomylny: ugotowane żywcem w gorących głębinach ryby, które po wypłynięciu spieniona fala niesie niby powłokę białych liści różnych form i formatów¹⁸.

Historia Salveminiego, historyka i polityka związanego z Włoską Partią Socjalistyczną, jest równie tragiczna i poruszająca – w 1908 roku stracił podczas trzęsienia ziemi w Messynie żonę, pięcioro dzieci oraz siostrę. Grudziński nie znał Salveminiego osobiście, opowiadali

¹⁷ Grudziński nieznacznie myli się tu w rachunkach, ponieważ – jak już wspomniałam – Croce miał wówczas siedemnaście lat; filozof urodził się bowiem 25 lutego 1866 roku, natomiast trzęsienie ziemi w Casamicciola miało miejsce 28 lipca 1883.

¹⁸ Tenże, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, wstęp K. Pomian, Warszawa 1995, s. 25–26.

mu o nim wspólni przyjaciele, między innymi Nicola Chiaromonte. To właśnie Chiaromonte zwrócił uwagę polskiego pisarza na „przyływy «południowego pesymizmu»” Salveminiego oraz na fakt, iż pomimo sławy i zaszczytów „gdzieś pod spodem, tak jak wszyscy, których to dotknęło, pozostał właściwie do końca życia zraniony i oparzony” (RWD 252)¹⁹. Nie powinno nas zatem dziwić, iż to właśnie dramatyczne doświadczenia Salveminiego stały się źródłem przeżyć bohatera *Wieży*²⁰, opowiadania, które Grudziński napisał w 1958 roku w Neapolu. Przypomnijmy, że jedną z głównych postaci tego utworu jest tajemniczy nauczyciel z Turynu, który „w roku 1908, w słynnym trzęsieniu ziemi w Messynie, stracił całą bliską rodzinę – żonę i troje dzieci” (WIE 23). Zdaje się, że ta tragedia tak silnie zaciążyła na biografii bohatera, że ten odsunął się – na wzór Trędowatego, innej znaczącej postaci w tym opowiadaniu – od wszystkich ludzi, zamieszkał z dala od nich, skazany na wieczne milczenie, myślący nieustannie o śmierci, ale i żyjący w ciągłej obawie przed jej niszczycielską mocą, z iskrą szaleństwa w oczach: „jego oczy połyskiwały czasem ukrytym szaleństwem” (WIE 24). I, co najważniejsze, ów nauczyciel z Turynu, pochodzący jednak z Sycylii – podobnie jak inni Sycylijczycy – „myśl o śmierci nosi zawsze jak drzazgę za skórą” (WIE 24), co zresztą sprawiło, iż domek starca został nazwany „*La bara siciliana*”, czyli „Trumna sycylijska”. Można, rzecz jasna, to uwewnętrznione doświadczenie śmierci tłumaczyć właśnie sycylijskimi korzeniami ubogiego nauczyciela – nie od dziś wiadomo, że kultura Sycylii jest w tajemniczy sposób podszyta śmiercią, że promienie słońca – niepodzielnie królującego nad wyspą – niosą z sobą raczej zniechęcenie, marazm i śmierć właśnie

¹⁹ Znamienne we wskazanym kontekście wydaje się to, że w opowiadaniu *Gruzy* Herling tak oto pisze o swym przyjacielu, kapitanie Mauro P., który odpowiedzialny był za uprzątnięcie gruzów w Tora Alta po trzęsieniu ziemi oraz wyburzenie pozostałości po kataklizmie: „W jego ruchach i wyrazie twarzy, teraz po zamknięciu rozdziału Tora Alta, dostrzegało się ślady jakby poparzenia. Z jego głosu przebijało rozjątrzenie” (GRU 144).

²⁰ „[...] to był [Salvemini – M.Ś.] historyk, który wierzył w prawidłowość procesu historycznego. A przecież gdzieś pod spodem tkwiła w nim rozpacz na wspomnienie tego, co przeżył w młodości. Ja wprowadziłem ten motyw w opowiadaniu *Wieża* w osobie nauczyciela, który stracił rodzinę – miałem na myśli Salveminiego. Takich przeżyć się nie zamazuje” (RWD 252).

niż (jak można by się tego spodziewać) ożywcze pragnienie życia²¹. Można też – i jest to w pełni uzasadniona interpretacja – cień śmierci utożsamić tu z tragicznymi wspomnieniami, z kataklizmem i stratą najbliższych osób. Takie ujęcie uzasadnia zresztą przywołane wcześniej spostrzeżenie samego Grudzińskiego, który w nauczycielu widzi literacko przetworzoną postać Salveminiego.

A więc zarówno Croce, jak i Salvemini²² zostali naznaczeni przez *terremoto* i do końca życia ich spojrzenie od czasu do czasu gubiło się w pustce (nie bez powodu Grudziński wspomina o niechęci Crocego do spoglądania na własną twarz). Zwróćmy uwagę na to, iż Herling – zresztą po raz kolejny – przestaje tu traktować trzęsienie ziemi wyłącznie w kategoriach zjawiska tektonicznego – dostrzega w nim coś jeszcze, coś więcej, coś, co budzi w człowieku niemy lęk, zagrażając nie tylko ciału, ale również (może: przede wszystkim) psychicznej integralności jednostki: „Wszyscy *terremotati* tego [zranienia – M.Ś.] doznawali – nie tylko w sensie fizycznym, ale moralnym i psychicznym” (RWD 252).

Zdaje się, że jest to także doświadczenie tych, którzy – jak Calabritto – przeżyli dramatyczne trzęsienie ziemi w Tora Alta, tracąc najbliższych i cały dobytek. Ci ludzie zdają się jakby oślepiali, trwają przy życiu siłą przywiązania, niewytłumaczalnego automatyzmu. Ale – chciałoby się podkreślić – trwają. Nie czynią żadnych znaczących gestów, niczego się nie domagają, po prostu są. Pograżeni we własnym bólu, w godnym rozpamiętywaniu cierpienia, którego nie da się opowiedzieć, ująć w karby narracji. Zdaje się, że sam Herling miał tego doskonałą świadomość, czego dowodem jest ocena sprawozdania, jakie narratorowi *Gruzów* przedstawił kapitan Mauro po powrocie z Tora Alta: „Opowieść była długa, chaotyczna, podniecona, pełna dywagacji, to wybiegająca naprzód, to cofająca się, muszę więc zredukować ją do samych faktów; i zrobić to stylem raportu” (GRU 144). Doskonałym przykładem związanym z problemem wyrażalności doświadczenia, będącego konsekwencją trzęsienia

²¹ Pisałam o tym szerzej w książce „Osobiste sprawy i tematy”. Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej, Warszawa 2019. Zob. zwłaszcza rozdział „W krainie Lamparta” – Giuseppe Tomasi di Lampedusa i sycylijska powieść o wszechobecności śmierci, s. 151–173.

²² O historii Crocego oraz Salveminiego Grudziński wspomina też w rozmowach z Elżbietą Sawicką – zob. WZW 64–65.

ziemi, jest też dziwna niemota dzieci z Tora Alta, z którymi kontakt usiłuje nawiązać Mauro.

Zabrałem ze sobą *Fiabe italiane*²³, traf chciał, że miałem je w walizce wśród innych książek. Kilka godzin z przerwami czytałem im na głos bajki. Siedziały przy swoich stolikach jak głuchonieme, i nic w ich wyrazie twarzy nie wskazywało, że śledzą cokolwiek poza ruchem moich warg. W przerwach tłoczyły się pod drzwiami do kaplicy, przyglądając mi się z ukosa. Nie odpowiadały na pytania (GRU 142).

Herling dostrzega w tym „dowód zburzenia języka” (GRU 143), a Morawiec trafnie dodaje, że „tytułowe gruzy okazują się zatem nie tylko opisem materialnych ruin, ale też kondycji człowieka porażonego cierpieniem”²⁴. Co ciekawe, także narrator gruzów mierzy się z problemem wyrażalności, dostrzegając zarówno nie stosowność nadmiernego rozgadania wobec tragedii – „Są różne rodzaje milczenia, nasze [narratora i Mauro – M.Ś.] było – jak sądzę – instynktownym lękiem przed plagą dramatycznej retoryki” (GRU 137); „Czego usta twoje nie są zdolne wymówić tak, by w głosie twoim dzwięczała pewność, tego nie mów wcale; i módl się bezgłośnie zamiast paplać po próżnicy” (GRU 143), jak i miałość słów w zderzeniu z tym, co wykracza poza ludzkie możliwości poznawcze: „Nie próbuję nawet ich [ludzi ocalałych – M.Ś.] opisać, zawsze dbałem o wstydlivość słów” (GRU 140). Mimo to Grudziński nie porzuca pióra, jak zauważyłam wcześniej, mierzy się jako pisarz z ludzką tragedią, przyznaje, że momentami traci wiarę, a jednak na tym materialnym i emocjonalnym pobojuwisku pojawia się... nadzieja. Jak pisał Ryszard Kazimierz Przybylski:

Czy można tedy żyć na skraju przepaści? Przepaści niezadomowionej, przepaści wrogiej? Herling-Grudziński zdaje się w swych opowiadaniach sugerować, że prędzej czy później, czeluść nas jednak pochłonie, wszelako nie wynika z tego wcale, iż jedynym wyjściem jest skok w otchłań niebytu. W opowiadaniach autora *Wieży* istnieją bowiem także postacie, które naznaczone piętnem niebytu żyją jednak nadal. [...] Warto, sądzę, zaliczyć do nich także samego opowiadającego bohatera.

²³ Być może chodzi o jeden z tomów, po włosku *Fiabe italiane*, po polsku przełożono jako *Baśnie włoskie*.

²⁴ A. Morawiec, „Nie można żyć bez nadziei”..., s. 13.

Patrząc z jego perspektywy przyjdzie stwierdzić, iż przepaść po prostu trzeba zaakceptować²⁵.

I nie jest to żadna ucieczka, lekceważenie przepaści – to raczej bolesna świadomość, że jest ona nieusuwalnym elementem ludzkiej egzystencji i należy ją wkalkulować w istnienie. Grudziński – pisze dalej Przybylski, któremu wtóruje Morawiec²⁶ – nie spekuluje na temat przepaści, nie usiłuje jej oswoić, odrzec z tajemnicy, nie próbuje też jej ignorować, skoro i tak nie ma wpływu na jej funkcjonowanie. Bohaterowie Herlinga doświadczają przepaści – nawet jeśli wiąże się to z poznawczym szokiem – a potem z uszanowaniem milczą na jej temat, rezygnują z teatralnych gestów, skupiają się raczej na wsobnym bólu, który nie wyklucza jednak nadziei²⁷. Nie bez powodu Grudziński umieścił w jednym z początkowych rozdziałików *Gruzów* cytaty pochodzący ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, cytaty mówiący o niezbywalnym pragnieniu życia: pomimo wszystko i wbrew wszystkiemu. Z kolei w zakończeniu opowiadania, między odesłaniem do Księgi Hioba i – po raz kolejny – do Dostojewskiego, możemy przeczytać: „Boskie jest w nas tylko to: siła Nadziei, którą wyraża nawet – a może tym gwałtowniej – siła rozpacz” (GRU 147).

Doświadczając tragedii oraz wciąż żywiąc nadzieję, pisarz nie może więc zrezygnować ze słów, choć cały czas ma świadomość ich bylejakości. Imperatyw pisania wynika tu, jak mi się zdaje, z trzech przesłanek. Po pierwsze, z potrzeby wyrażenia traumy, jej ekspresji – można by rzec, iż słowo nie tyle odsłania tajemnicę mrocznego zjawiska, ile jest potwierdzeniem człowieczeństwa

²⁵ R.K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991, s. 91.

²⁶ W podsumowaniu swego artykułu Morawiec podkreśla: „Oczywiście *Gruzy* nie są – wbrew zapewnieniom narratora – **tylko** relacją; to przede wszystkim «przypowieść o ludzkim losie» [...], w który wpisana jest zarówno rozpacz, jak i – zbyt często w recepcji Herlinga przeoczana, obecna przecież w jego twórczości – **nadzieja**”, tenże, „*Nie można żyć bez nadziei*”..., s. 19.

²⁷ Przybylski pisze: „Bohaterzy Herlinga-Grudzińskiego [...] milczą po przeżyciu aktu otwarcia się pod nimi otchłani. Nie kokietują aktorską zgrywą mając za sobą złowrogą przestrzeń [...]. Oni cierpią nie dla publiczności, lecz, chciałoby się powiedzieć, w głąb siebie. Spotkanie z przepaścią spowodowało wtargnięcie jej do ich wnętrza. Złowroga cisza czeluści poraziła ich mowę”, tenże, *Być i pisać*..., s. 93.

w obliczu milczącego żywiołu, który zdecydowanie to człowieczeństwo przerasta. A zatem słowo człowieka wobec natrętnego milczenia natury – przypomnijmy, że epicentrum trzęsienia Herling nazywa „okiem cyklonu, zaciągniętym bielmem ciszy” (GRU 137). Po drugie, pisanie jest też daniem świadectwa, w tym przypadku – świadectwa tragedii. Kiedy inni milczą, pisarz ma obowiązek stworzyć – co doskonale widać w próbie opisu dzieci z *Tora Alta*, które nie chcą bądź nie mogą odpowiadać na pytania. Po trzecie wreszcie, trzeba pisać, trzeba rozsądnie ważyć i dobrać słowa, by przeciwstawić się nieracjonalnemu gadulstwu, „pla[dze] dramatycznej retoryki” (GRU 137), która – nie łagodząc bólu – prowadzi do eskalacji dramatycznych emocji. Trafnie pisał o tym Krzysztof Pomian:

Są przeżycia, które zamykają w milczeniu. Nie dlatego, że odbierają głos. Lecz dlatego, że dojmująco, jak ból, każą odczuć nieuleczalną nędzę mowy. Jej przymierze z banalnością rzeczy. Jej niemoc, gdy ma wiernie oddać nieszczęścia wojny, Oświęcim czy Kołymę, trzęsienie ziemi, wybuch wulkanu. Wszystko, co przydarza się ludziom, choćby za sprawą ludzi, ale co przekracza ludzką miarę. I pozostawia wybór tylko między krzykiem a milczeniem. Gdy przeżycie takie poraża przyszłego pisarza, objawia mu na zawsze marność literatury dobrze ułożonej. Warte napisania będą odtąd w jego oczach jedynie dzieła skrajne: z pobliza słowotoku bądź z pobliza ciszy, zależnie od usposobienia. I które nie są tylko zabawą. Jak dzieła Dostojewskiego. Albo Kafki.

Herling skąpi słów i ścisła je do granic możliwości, by wydobyć z nich pełnię sensu. Nigdy nie podnosi głosu. Unika retorycznych uniesień. Od oburzenia woli sarkazm, od krzyku – niemy gest wskazujący²⁸.

Tylko wówczas akt pisania, pojęty w stoicki niemal sposób, może dawać nadzieję – bo taki właśnie jest punkt dojścia refleksji Herlinga mierzącego się z fenomenem *terremoto*. Pisarz musi pisać, nawet wbrew sobie, ponieważ nie godzi się na absurd istnienia, w zmiennym biegu zdarzeń usiłuje znaleźć porządek – bez niego życie staje się bowiem niemożliwe. Tym samym Grudziński staje obok takich pisarzy-filozofów jak Dostojewski bądź Kafka, których zresztą przywołuje w opowiadaniu: „Pisząc o niezniszczalnym twardym jądrze w człowieku, Kafka miał na myśli Nadzieję, choć brakowało mu odwagi, by nazwać ją po imieniu. «Nie można żyć

²⁸ K. Pomian, *Manicheizm na użytek*..., s. 9.

bez nadziei», wołał Dostojewski; i to jest nasza boska wieczność” (GRU 147)²⁹.

3. Zło wcielone – *Kiel Barabasz*

Kiel Barabasz, nad którym Gustaw Herling-Grudziński pracował w lipcu i sierpniu 1990 roku, to – zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki (RWD 215) – jedno z dłuższych opowiadań pisarza. Być może z tego właśnie powodu utwór ten jest doskonałym przykładem zarówno preferowanej przez Grudzińskiego poetyki opowiadań, jak i zasadniczej dla niego problematyki związanej z zagadnieniem zła, z pytaniem o jego przyczyny, o czym autor mówił zresztą otwarcie:

Ja w *Barabaszu*, opisanym dokładnie i dość demonicznym z wyglądu, od początku, to znaczy od narodzin chrześcijaństwa, widzę diabła. I tu wracamy oczywiście do moich starych przeświadczeń manichejskich na temat istnienia zła. Napisałem to opowiadanie, żeby powiedzieć pośrednio za pomocą obrazów i akcji, że diabeł istniał od początku. Zło istniało od początku na świecie, w którym Chrystus został zamęczony na krzyżu i w którym narodziło się chrześcijaństwo. Diabeł istniał i tym diabłem jest dla mnie *Barabasz* (RWD 216).

Nim jednak przejdę do interpretacji fenomenu zła, które Herling usiłuje pojąć i wyjaśnić, chciałabym poświęcić kilka uwag konstrukcji utworu, ma ona bowiem istotne znaczenie dla pisarskiego warsztatu Grudzińskiego. Dwie podstawowe cechy tego warsztatu wskazał już Bolecki – to kreacja narratora, który tożsamy jest zarówno z bohaterem, jak i z samym autorem. Mamy więc do czynienia w *Kle Barabasza*, choć i w niemal wszystkich opowiadaniach Grudzińskiego, ze szczególnie pojętym paktem autobiograficznym. Piszę „szczególnie pojętym”, ponieważ – wbrew pierwotnym założeniom Philippe’a Lejeune’a – Grudziński niekoniecznie wyposaża swego narratora-bohatera we własne doświadczenia biograficzne, raczej pozwala, by prawda i zmyślenie swobodnie się przenikały, co zresztą sprawia, że jego utworu nie powinniśmy traktować jako źródła wiedzy historycznej, nawet jeśli niektóre jego partie są oparte na

²⁹ Tadeusz Sucharski przekonująco pisał o związkach Grudzińskiego z Dostojewskim oraz roli nadziei w twórczości obu pisarzy, zob. T. Sucharski, „Szukać nadziei u Dostojewskiego?” [w:] tegoż, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002, s. 113–134.

autentycznych wydarzeniach. Grudziński sam zresztą to przyznaje w rozmowie z Boleckim: „To jest oczywiście wizja bardzo literacka i konstruuując ją nie liczę się z żadnymi względami historycznymi. To jest opowiadanie absolutnie zmyślane” (RWD 216). Niemniej równie ochoczo pisarz stwierdza, że utwór jest ilustracją jego przemyśleń, jeśli nie zewnętrznych – to wewnętrznych przeżyć oraz rozterek. Co więcej, *Kiel Barabasz*, podobnie jak inne tego typu utwory Herlinga, jest opowiadaniem wkomponowanym w narrację diarystyczną, wyrasta z niej, jest jej przedłużeniem. Grudziński świadomie zaciera więc różnice między własnym życiem a twórczością, sugerując, iż łączy je niemożliwy do rozsupłania węzeł:

Tematy moich utworów – zarówno opowiadań, jak i *Dziennika* – nie są izolowane, przecinają się i wzajemnie dopełniają. [...] Z czasem zacząłem zamieszczać w nim [*Dzienniku pisanym nocą* – M.S.] opowiadania. Są one innym kształtem myśli, z których wyrażeniem miałbym kłopoty w formie diarystycznej. Ale bywa też odwrotnie – ograniczam się do dziennika, kiedy nie czuję się na siłach napisać opowiadania (RWN 327).

Sądzę, że jednym z istotnych przejawów tej – zaskakującej na pierwszy rzut oka – synergii jest, dostrzeżony już i opisany przez Arkadiusza Morawca³⁰, fenomen współwystępowania w opowiadaniach Grudzińskiego żywiołów dyskursywnego i parabolicznego. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z dość charakterystycznym dla wielu opowiadań rozwiązaniem fabularnym, polegającym na tym, że punktem wyjścia własnej opowieści czyni Herling lekturę obcego tekstu bądź podróż, którą relacjonuje często z reporterskim zacięciem – w *Kle Barabasza* byłyby to zarówno rozważania na temat kultu relikwii zaprezentowane przez Ferdynanda Adolfa Gregoroviusa w części pierwszej *Historii miasta Rzymu w średniowieczu*³¹, jak

³⁰ Zob. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000, s. 93–171.

³¹ Przypomnijmy, że *Kiel Barabasz* zaczyna się w bardzo charakterystyczny sposób: „W *Storia della città di Roma nel Medio Evo* Gregorovius poświęca osobny rozdział «kultowi relikwii» w IX stuleciu. Odczuwa się naraz drżenie spokojnego z natury, rzeczowego i beznamiętnego pióra historyka” (KB 285). Taki początek opowiadania wydaje się istotny z dwóch powodów. Po pierwsze, jest sygnałem dość typowej dla Herlinga poetyki – pisarz wielokrotnie przywołuje bowiem w swych utworach ślady innych lektur, odsyła do nich, by wskazać inspirację lub podsunąć interpretacyjny trop. Po drugie, znamienne są słowa o „beznamiętnym piórze historyka”, które naraz zaczyna drżeć – jakby podjęty temat wybijał z rutyny, zakłócał obiektywizm historycznej narracji. Sądzę, że *Kiel Barabasz* to opowiadanie, które w odczuciu

i opis podróży narratora-bohatera do Benevento, której celem jest pozyskanie informacji na temat tytułowej relikwii. Z drugiej jednak strony Grudzińskiemu nie zależy wyłącznie na opisie, choćby najbardziej szczegółowym, jego celem jest dostrzeżenie – nawet w sprawach i rzeczach banalnych, codziennych – źródła tajemnicy. Pisarstwo, które zadowala się jedynie reprodukowaniem świata, jest dla Herlinga ułomne, ponieważ prawdziwym zadaniem stojącym przed pisarzem jest dotarcie do tajemnicy będącej fundamentem rzeczywistości.

Właśnie dlatego, jak sądzę, Herling przyznaje, iż w *Kle Barabasz* interesująca okazała się dla niego nie tylko konstrukcja zbliżona do „opowiadania detektywistycznego” (RWD 215), ale i inne zagadnienie, będące w gruncie rzeczy próbą reinterpretacji postaci Barabasza: „Drugą wątek, do którego przywiązuję dużą wagę, to jest inne spojrzenie na postać Barabasza i stąd tytuł opowiadania *Kieł Barabasza*” (RWD 215). „Inne spojrzenie” można, rzecz jasna, zdefiniować jedynie w opozycji do spojrzeń już istniejących, tych, które weszły do kanonu – w opowiadaniu Grudzińskiego są to spojrzenia Giovanniego Papiniego, Pära Lagerkvista oraz Rogera Caillois³². Nim jednak polski pisarz przejdzie do rekonstrukcji tych spojrzeń, zwraca uwagę czytelnika na niezwykle ważny trop:

Herlinga miało odegrać podobną rolę – rozbudzić w czytelniku wątpliwości, wskazać miejsca niejasne, odkryć rąbek tajemnicy istnienia.

³² Zapowiadając analizę utworów Papiniego i Lagerkvista, Herling pisze o „[...] dwóch literackich domysłach na jego [Barabasz – M.S.] temat” (KB 287). Epitet („literackie domysły”) użyty przez Grudzińskiego nie wydaje mi się przypadkowy. Przypomnijmy, że *Kieł Barabasza* powstał w lipcu i sierpniu 1990 roku, czyli w tym samym roku, w którym Zbigniew Herbert opublikował wiersz *Domysły na temat Barabasza* (w wydanym przez paryski Instytut Literacki tomie *Elegia na odejście*). Herbert rozpoczyna swój utwór od znamiennego pytania: „Co stało się z Barabaszem?”, dalej zaś rozważa dwie – jakże różne w jego ujęciu! – historie Barabasza i Jezusa. Pierwszy z nich – na skutek decyzji Piłata – odzyskał wolność, która okazała się jednak czymś przypadkowym, dowolnym, a nawet – mało istotnym: „A Barabasz być może wrócił do swej bandy \ W górach zabija szybko rabuje rzetelnie \ Albo założył warsztat garncarski \ I ręce skalanie zbrodnią \ czyści w glinie stworzenia \ Jest nosiwodą poganiaczem mułów lichwiarzem \ właścicielem statków – na jednym z nich zęglował Paweł do Koryntian \ lub – czego nie można wykluczyć – \ stał się cenionym szpiclem na żołdzie Rzymian”. Drugi – Jezus – za wolność Barabasza zapłacił własnym życiem: „A Nazareńczyk \ został sam \ bez alternatywy \ ze stromą \ ścieżką \ krwi”. Trudno jednak nie dostrzec, że pod piórem Herberta wolność Barabasza staje się bezwartościowa, natomiast ofiara Chrystusa nabiera znaczenia nie tylko w zestawieniu z Barabaszem, ale również w odniesieniu do

Istnieją zapewne dziesiątki opowieści, legend, utworów poetyckich, rozpraw teologicznych i studiów psychologicznych o Barabaszu. Że musiał porażać wyobraźnię i rzucać wyzwanie zmysłowi dociekliwości, nie wątpi chyba żaden czytelnik Ewangelii. A przecież krył się w tej fascynacji zawsze element, o którym napomyka średniowieczny kronikarz: drugorzędności, przypadkowości, nieokreśloności. Choć przykuwający na krótko uwagę, Barabasz był wypchniętym na scenę statystą, a nie jednym z głównych aktorów świętego dramatu (KB 287).

Barabasz to rzeczywiście postać „drugorzędna, przypadkowa, nieokreślona”, pozostająca jakby na marginesie głównej historii, którą jest – rzecz jasna – historia Męki Pańskiej. Znamienne wydaje się to, że wspomniany przez Grudzińskiego Lagerkvist, prezentując w powieści *Barabasz* tytułowego bohatera, stwierdza: „Człowiek, który patrzył, nie miał matki. Nie miał zresztą i ojca, nigdy nawet o nim nie słyszał. Nie miał też żadnych krewnych, a w każdym razie nic o nich nie wiedział”³³. Barabasz jawi się tu faktycznie jako postać zupełnie przypadkowa, pozbawiona tożsamości, jakby skazana na niepamięć i tylko jakimś dziwnym trafem losu wmieszana w tryby wielkiej historii. Bo czy doszłoby w ogóle do męki Chrystusa, gdyby nie Barabasz? Gdyby nie decyzja Piłata, który pod presją arcykapłanów i przekupionego tłumu zdecydował się uwięzić Chrystusa i uwolnić właśnie Barabasza? Okazuje się zatem, że postać, o której dowiadujemy się tak niewiele z przekazu biblijnego, jest zdecydowanie ważniejsza, niż chcielibyśmy to przyznać. Otwarte pozostaje jedynie pytanie o to, z czego wynika jej znaczenie. Z tego, że została przez Boga wkalkulowana w plan zbawienia, a więc jest niejako predystynowana do tego, by odegrać rolę co prawda negatywną, godną potępienia, lecz i niezbędną dla tryumfu chrześcijaństwa? Czy może z tego, że jest personifikacją sił zdecydowanie Bogu przeciwnych, które w ziemskiej historii na chwilę odnoszą zwycięstwo?

Grudzińskiego wyraźnie niepokoi pierwsza możliwość, którą dostrzeżę w dwóch słynnych opowieściach o Barabaszu: w *Świadkach męki* Papiniego oraz w *Barabaszu* Lagerkvista. Utwór Papiniego został opublikowany w 1938 roku i jest jednym ze świadectw religijnej

wszystkich ludzi. „Domysły” Herberta mają zatem wyraźny wydźwięk etyczny, co – jak zobaczymy – jest bliskie wrażliwości Herlinga.

³³ P. Lagerkvist, *Barabasz*, tłum. Z. Milewska, wstęp E. Dąbrowski, Warszawa 1956, s. 20.

konwersji autora, który na początku lat 20. XX wieku porzucił swe faszystowskie zapatrywania i przyłączył się do obozu katolickiego. Herling podkreśla:

Giovanni Papini, autor *Świadków Męki Pańskiej*, stworzył postać Barabasa samotnego, przez bliźnich wzgardzonego i wypędzanego, odtrąconego przez Boży świat, jakby był błakającym się bez celu upiorem i naszą ziemię żywych przemierzał stopami uciekiniera z krainy umarłych. Jest intruzem zarówno dla kapłanów jak dla chrześcijan. Kajfasz każe służbie wyrzucić go z domu. Piotr okazuje mu trochę serca, nie odmawia mu przebaczenia, lecz nazwawszy go „nieszczęsnym zbrodniarzem skazanym na życie”, wzywa go, by nigdy nie pokazywał się na oczy wyznawcom Chrystusa. W Betanii, na zboczu Góry Oliwnej, Barabasz spotyka wskrzeszonego cudownie Łazarza, który zdradza mu wielki sekret: nie zawsze życie jest lepsze od śmierci. Zrozpaczony, nie znajdując nigdzie dla siebie miejsca, czepia się kurczowo jednej myśli: zabić Piłata, winnego jego męki. Schwytany przez strażę Prokuratora Judei, ginie z jego wyroku na krzyżu w tym samym dokładnie miejscu, gdzie czterdzieści dni wcześniej wydał ostatnie tchnienie prorok zwany Królem Żydowskim. Zaprawdę, niedługo Syna Bożego i Człowieczego przeżył „uwolniony zamiast Niego” więzień ciemnic jerozolimskich (KB 287–288).

Barabasz Papiniego jest zatem samotnikiem, wyklętym zarówno przez wyznawców Jezusa (zachowanie św. Piotra jest w tym przypadku wyjątkiem – chlubnym, to prawda, ale tylko wyjątkiem), jak i przez kastę kapłanów, dla których stał się niewygodnym wyrzutem sumienia³⁴. Błąka się więc bez celu po ziemi, pogrążony w mrocznych rozmyślaniach, jakby złamany nieszczęściem, że to właśnie on przyczynił się do śmierci Jezusa. Taki właśnie pogubiony Barabasz spotyka w utworze Papiniego najpierw Łazarza, potem zaś – po raz drugi – Piłata.

Spotkanie z Łazarzem jest chyba szczególnie istotne, ponieważ z jednej strony pozwala myśleć o Barabaszu w kategoriach predystynacji, z drugiej zaś odbiera bohaterowi wszelką nadzieję i skazuje go w ten sposób na śmierć. Barabasz jest bowiem przekonany, że

³⁴ Barabaszem pogardza też Piłat, widząc w nim zbrodniarza, który decyzją tłumu zachowa życie kosztem niewinnego człowieka: „Twoi godni ciebie współobywatele zmusili mnie do uwolnienia ciebie, zbrodniarza, zamiast innego, niewinnego. Co do mnie, nie mogę ci przebaczyć i nie przebaczę ci nigdy. Idź, jak możesz najdalej, szczęśliwy potworze, i postępuj tak, abyś nie musiał nigdy stawać przede mną, bo wtedy nie wyrwie cię z rąk mojej sprawiedliwości nawet twój Bóg”, G. Papini, *Świadkowie męki*, tłum. Z. Kaczorowska-Mosurowa, Warszawa 1963, s. 27.

istnieje bliżej nieokreślona bliskość między nim a Łazarzem, ponieważ obaj uniknęli śmierci za sprawą Chrystusa: „Ty byłeś w grobowcu, a On cię stamtąd wydobył; ja byłem w rękach kata, a dzięki Niemu zostałem uwolniony od więzienia i śmierci. Obaj zawdzięczamy Mu życie. Powinniśmy stać się przyjaciółmi, uczynić coś, aby pomścić naszego zbawcę”³⁵. Reakcja Łazarza jednak zaskakuje Barabasa. Łazarz nie pojmuje, co Barabasz do niego mówi, ponadto nie wie, kim jest jego rozmówca.

- Moje imię Barabasz. Jezus, który cię kochał, umarł za mnie. A ty nie ruszyłeś ręką dla tego, który przywrócił cię życiu?
- Wiesz, co oznacza twoje imię?
- Wszyscy to wiedzą: „syn ojca”³⁶.
- A więc to Syn Człowieczy umarł za syna ojca, i jest to rzeczą słuszną, i tak miało się stać według Pisma. Pierwszym człowiekiem, który był naprawdę synem ojca, był, jak to wiesz, pierworodny Adama – Kain. I on zabójca jak ty, jak wszyscy. Lecz Bóg nie pozwolił, by Kain został zabity. Przypominasz to sobie? „I włożył Pan na Kaina znamię, aby go nie zabijał wszelki, który by go znalazł”. Każde pokolenie ma swego Kaina, syna ojca, swego Barabasa, swego mordercę. A Syn Boga, to jest Jezus, naśladował swego Ojca i nie pozwolił, aby cię zabito. Lecz czy sądzisz, że twoje życie jest nagrodą? Nie czujesz, że przeciwnie, jest ono najokrutniejszą z kar?
- Łazarzu! Czyżbyś stracił rozum w ciemnościach Szeolu?
- Ty nie możesz zrozumieć, Barabaszu. Ja jeden spośród ludzi mogę to dziś pojąć. Doszedłem w końcu do domu pokoju, do prawdziwej ojczyzny, do spokojnego schronienia, gdzie jest moja matka i mój ojciec, moi starsi bracia, moja utracona żona i najmilszy przyjaciele dzieciństwa, patriarchowie naszego ludu, prorocy i mędrcy, i sprawiedliwi. Byłem z wszystkimi, których kocham, zrzuciłem proch ziemi, odpoczywałem, byłem szczęśliwy. I nagle, aby zadowolić dwie niewiasty, którym wydało się, że mnie kochają, musiałem powrócić do nudy, trosk, trudu, na wygnanie. I ty przychodzisz, aby pleść o wdzięczności, aby bredzić o zemście? Idź stąd, Barabaszu, idź na zawsze w imię Boga! Dość cię już znośłem!³⁷

Nauka płynąca z ust Łazarza jest gorzka – życie tylko pozornie może mieć jakąkolwiek wartość, zaś w przypadku ich obu staje się ono przekleństwem, tęsknotą za utraconym wiecznym spokojem

³⁵ Tamże, s. 38.

³⁶ Warto pamiętać, że imię Barabasz – co przytomnie podkreśla V. Messori – „[...] oznacza po aramejsku «Syn Ojca», V. Messori, *Umęczon pod Ponckim Piłatem? Badania nad męką i śmiercią Jezusa*, tłum. M. Stebart CO, Kraków 1999, s. 63.

³⁷ G. Papini, *Świadkowie męki...*, s. 38–39.

(Łazarz) bądź okrutną karą, której narzędziem jest ciągły niepokój oraz rozpamiętywanie (Barabasz). Bohater utworu Papiniego usiłuje w konsekwencji pojąć, kto tak naprawdę jest odpowiedzialny za jego los – i dochodzi do wniosku, że jest to Piłat, którego postanawia zgładzić.

Barabasz, wściekły, klnąc powrócił do Jerozolimy. Teraz bardziej niż kiedykolwiek odczuwał żądzę zemsty za swój niepokój, za swoje zmyry, za te odmowy i upokorzenia.

W domu nikt z nim nie rozmawiał. Gdy tylko wchodził, przestawano mówić; nawet dzieci nie śmiały się bawić w jego obecności, a na świeżych wargach bratowych zamierały słowa i śmiech. Barabasz czuł się sam, zewsząd opuszczony, odepchnięty od wszystkich drzwi, wyrzucony poza nawias życia, pominięty nawet przez rzymską sprawiedliwość.

I wtedy w jego niespokojnej duszy odżyła nienawiść do Piłata. Wszystkie urazy, wszystkie gniewy, rozczarowania i bunty skoncentrowały się na osobie prokuratora. To on uparcie szukał sposobu skazania go na śmierć. To on potraktował go gorzej niż psa w dniu wypuszczenia na wolność, co więcej, kazał ukrzyżować Jezusa i dręczył dalej Żydów. W umyśle Barabasza niespokojnym i opanowanym natrętnymi myślami on jeden był winny, on jeden zasługiwał na śmierć³⁸.

Z planu zamordowania Piłata niewiele jednak wychodzi, Barabasz zostaje schwytany, osądzony i skazany na śmierć: „Kilka chwil potem Barabasza prowadzono na Golgotę. I syn ojca został ukrzyżowany w tym samym miejscu, gdzie czterdzieści dni przedtem oddał ducha Syn Człowieczy”³⁹. Dwie rzeczy, jak sądzę, są w przywołanych cytatach szczególnie istotne. Po pierwsze, Papini nie skupia się na historii ukrzyżowania, nie zastanawia się nad znaczeniem cierpienia Chrystusa, kieruje zaś swoją uwagę na tytułowych „świadków męki”. Istotna jest dla niego perspektywa jednostki, opowiada małe historie, rozbudowuje wątki pominięte w wielkiej narracji ewangelicznej – dlatego jego Barabasz to człowiek wewnętrznie skomplikowany, niejasny. Po drugie, Barabasz, będący „synem ojca” i umierający na krzyżu w tym samym miejscu co Jezus, wydaje się w opowiadaniu Papiniego kimś, kto zapowiada bądź tłumaczy charakter męki Chrystusa. Według Grudzińskiego wizerunek Barabasza jako człowieka samotnego bądź – tym bardziej! – zapowiadającego mękę Chrystusa jest nie do zaakceptowania.

³⁸ Tamże, s. 40–41.

³⁹ Tamże, s. 41.

Takiego bowiem [Papini – M.Ś.] odmalowuje Barabasza: wygnanego i wyobcowanego ze świata. Religijnym zaś będąc pisarzem, i to nader żarliwym, zamierzał może w osobie Barabasza pokazać los człowieka do żadnej nie przynależnego wiary. Człowieka samotnego i przekłętogo. Barabasz prawdziwy [...] uśmiechnąłby się i w złym, zjadliwym uśmiechu odsłonił swój kiel, widząc się tak sportretowanym w *Świadkach Męki Pańskiej* (KB 288).

„Barabasz prawdziwy” (o którym za chwilę) miałby też zapewne kłopot z tym, by odnaleźć się w postaci prezentowanej przez Lagerkvista:

Motywnym przewodnikiem powieści Pär Lagerkvista *Barabasz* jest dojrzewanie złoczyńcy uwolnionego zamiast Chrystusa. Dojrzewanie to powolne, trwa przeszło trzydzieści lat i odbywa się kolejno w Jerozolimie, na Cyprze, w Rzymie. Podobnie jak Papini, Lagerkvist zaczyna od Barabasza wyobcowanego ze świata, odpychanego, zagubionego, odurzonego „wyrokiem skazującym na życie”. Nowością pisarza szwedzkiego jest z każdym dniem intensywniejsze, z każdym rokiem bardziej pochłaniające całą istotę Barabasza, niemal obsesyjne myślenie o Ukrzyżowanym. Wiedząc od pierwszej chwili, że Chrystus umarł „zamiast niego”, Barabasz zbliża się stopniowo do zrozumienia, że umarł i „za niego”. O krok tu od wejścia na drogę nawrócenia. „Uczniowie Jezusa opowiadali, że umarł za nich. Możliwe. Temu jednak, że umarł naprawdę za niego, za Barabasza, nikt nie mógł zaprzeczyć”. Skoro to on, Barabasz, powinien był umrzeć na krzyżu, to Ukrzyżowany wziął na siebie jego cierpienie. A jeśli chciał cierpieć za niego i za innych, jeśli spragniony był cierpienia, jak zabłąkany na pustyni wędrowiec pragnie wody, to cóż pozostaje Barabaszowi i wyznawcom Ukrzyżowanego? Czcić Jego cierpienie własnym cierpieniem, iść przez świat najeżony ostrymi kamieniami i kolcami, ból pokonywać czymś, co uczniowie Chrystusa nazywają nieznany Barabaszowi słowem „wiara” (KB 288).

Lagerkvist intensyfikuje zatem to, co u Papiniego pojawiło się jedynie w załączku. Oto Barabasz, samotny i cierpiący, staje się z biegiem czasu kimś, kto mógłby bez większych problemów dołączyć do apostołów, kimś, dla kogo śmierć Chrystusa zyskuje zbawczy charakter i jest ceną, jaką Bóg zgodził się zapłacić za zbawienie całej ludzkości, także Barabasza. W pewnym więc sensie decyzja Piłata oraz jej konsekwencje, czyli wolność Barabasza i śmierć Chrystusa, zostały przez Boga przewidziane, a nawet – zaplanowane. Lagerkvist pisze wprost: „Użył [Jezus – M.Ś.] swej mocy w sposób najbardziej osobliwy. Użył jej, rzecz można, wcale się nią nie posługując; pozwolił, aby tamci postanowili o wszystkim, jak uważali za właściwe; do

niczego się nie mieszał, a przecież sprawił, że w rezultacie zwyciężyła Jego wola; wola, aby został ukrzyżowany zamiast Barabasa⁴⁰. W ten sposób Barabasz okazuje się bohaterem założonym, zarówno zdrajcą, jak i zbawicielem. Napięcie i niejednoznaczność oceny Barabasa w utworze Lagerkvista dostrzegła i trafnie zinterpretowała Katarzyna Szewczyk-Haake:

Fundamentalną rolę niejednoznaczności jako elementu budującego naczelną przesłanie utworu uświadamia dobitnie finał powieści *Barabasz* (przez jednego z badaczy [Stefana Klinta w *Romanen och evangeliet* – M.S.] nazwany wprost i jakże trafnie „zakończeniem niedokończonym”). Czy ciemność, do której kieruje swoje ostatnie słowa („W twoje ręce oddaję ducha mego”) umierający Barabasz (przypomnijmy, że parafrazuje on ostatnie słowa Chrystusa z Ewangelii św. Łukasza – w Biblii Tysiąclecia brzmią one „Ojczy, w Twoje ręce powierzam ducha mego”, Łk 23, 46) to synonim pustki czy Boga? Jedną z możliwych interpretacji tego finału jest dostrzeżenie w nim dokonania przez głównego bohatera Kierkegaardowskiego „skoku w wiarę”: zakładamy wówczas, że Barabasz zawierzył w sposób absolutny, gdyż zupełnie bez podstaw, w obliczu lęku przed śmiercią, której całe życie tak bardzo się obawiał, a która zbliżała się tym razem w sposób nieodwołalny. Możliwe jest też jednak inne rozumienie tego fragmentu, jako oddania się przez bohatera ciemności jako zła, do którego przez całe życie przynależał. Można też uznać, że Barabasz powierza swego ducha bezgranicznej pustce, podobnie jak żył i konał w zupełnej samotności⁴¹.

Tak oto Lagerkvist pozostawia czytelnika w niepewności – ostatnie słowa Barabasa mogą być bowiem interpretowane zarówno jako wyraz nawrócenia, jak i całkowitego pogrążenia się w pustce. Szwedzkiemu pisarzowi udało się stworzyć postać niejasną, samotną i pogubioną w życiu; to bohater, który na skutek niekorzystnego zbiegu okoliczności wplątany został w cudzą historię, znalazł się w niewłaściwym czasie w niewłaściwym miejscu. Tak naprawdę Barabasz Lagerkvista nie rozumie ani Jezusa, ani siebie samego, to postać bezskutecznie poszukująca siebie, własnej tożsamości.

Pytanie postawione przez Papiniego i Lagerkvista pośrednio (co byliby, gdyby Barabasz nie został uwolniony? czy nie jest to postać tragiczna właśnie dlatego, że pomimo pogardy wypełnia tak

⁴⁰ P. Lagerkvist, *Barabasz...*, s. 58.

⁴¹ K. Szewczyk-Haake, *Nowoczesna literatura etyczna. Wokół twórczości Józefa Wittlina i Pära Lagerkvista*, Poznań 2017, s. 331–332.

naprawdę plan zbawienia?) wybrzmiewa jednak według Grudzińskiego w sposób najbardziej oczywisty w utworze *Poncjusz Piłat* Rogera Caillois.

Po długiej nocnej rozmowie ze swoim zaufanym i mądrym doradcą Prokurator Judei postanowił uwolnić samozwańczego Króla Żydowskiego. Nie doszło tedy do narodzin chrześcijaństwa. Tak Roger Caillois kończy opowieść *Poncjusz Piłat*. W istocie rzeczy pyta otwarcie, czy zwycięstwo Chrystusa byłoby możliwe bez Męki Pańskiej.

W ksiązkach Papiniego i Lagerkvista snują się analogiczne, jakkolwiek podskórne i nigdy nie wypowiedziane pytania: „A gdyby Piłat odmówił żądaniom kapłanów izraelskich i tłumy żydowskiego, i nie uwolnił Barabasa zamiast Niego? Gdyby Barabasz zginął na krzyżu, a wolny Chrystus ruszył przed siebie, by kontynuować swą naukę bez męczeństwa? Powstałoby wówczas chrześcijaństwo?” (KB 289).

Grudziński odwołuje się w tym przypadku do *Epilogu*, w którym Caillois przedstawia alternatywną wersję historii sądu Prokuratora Judei nad Jezusem. Poncjusz Piłat nie umywa rąk, zamiast tego ułaskawia Chrystusa.

Po ogłoszeniu wyroku wśród uczniów Proroka zapanowała wielka radość. Sądzieli już, że jest zgubiony. A oto teraz do nich wracał i sam przedstawiciel cesarza ogłosił jego niewinność. Był to cudowny niemal triumf sprawiedliwości. Raz wreszcie władza stanęła po stronie sprawiedliwego i prześladowanego. Wkrótce jednak ów gest Piłata okazał się dla Rabbiego szkodliwy. Być może najgorliwsi z wiernych pamiętali, że tu i ówdzie chodziły słuchy, jakoby archaniołowie zbrojni w miecze ogniste zjawić się mieli, by zdjąć go z narzędzia kaźni. Archaniołowie nie mieli jednak okazji tego uczynić. Oczywiście uczniowie nie żalowali, że ich Nauczyciel nie został ukrzyżowany. Czuli jednak, że interwencja niebiańskich legionów miałaby w sobie więcej dostojeństwa niż decyzja urzędnika. Niekiedy sprawiało to nawet wrażenie, jak gdyby byli niezadowoleni, że Syn Boży zawdzięcza życie stanowczości urzędnika rzymskiego. Wydawało im się to sprzeczne z jego boską naturą.

Mesjasz natomiast nadal nauczał z powodzeniem i zmarł w podeszłym wieku. Zasłynął szeroko ze świętości i długo jeszcze odbywały się pielgrzymki do miejsca, gdzie został pochowany. Jednakże za sprawą człowieka, który wbrew wszelkim przewidywaniom zdobył się na odwagę, chrześcijaństwo nie powstało. Z wyjątkiem wygnania i samobójstwa Piłata nie nastąpiło też żadne z przepowiedzianych przez Marduka wydarzeń. I historia potoczyła się inaczej⁴².

⁴² R. Caillois, *Poncjusz Piłat*, tłum. D. Eska, Warszawa 1977, s. 73.

Historia w utworze Caillois „potoczyła się inaczej”, choć nie tyle za sprawą Barabasa, ile Judasza, który okazuje się jednym z najważniejszych bohaterów historii świętej i zarazem apostołem najbardziej świadomym swojej roli w niej. To Judasz przewiduje, że bez śmierci krzyżowej niemożliwa do spełnienia będzie rola Chrystusa jako Zbawiciela. Szalony Judasz, który zjawia się u Piłata był – jak opisuje go Prokurator Judei – „rudy, szpetny i przerażony”⁴³. Jednak to jego wypowiedź najbardziej zaskakuje, ponieważ Judasz jawi się nie jako zdrajca, ale egzegeta, uważny czytelnik Pisma. Wyjaśnia on Piłatowi prorocstwo i udowadnia, że nie kierował się chciwością, ale wiarą w mesjańską misję Jezusa.

– Musiałem cię ostrzec, Prokuratorze. Ty o niczym nie wiesz. Nie znasz Świętych Ksiąg, jak ja je znam. Nigdy nad nimi nie rozmyślałeś. Jakże więc mógłbyś je zrozumieć? Nawet najgorliwsi uczniowie Zbawiciela nie rozumieją, na czym polega podstęp, którym trzeba się posłużyć. Moje imię, które po wiek wieków będzie przeklęte, nic ci nie powie. Dla ciebie to imię włóczędzy zatrzymanego przez twoją policję. Ale jest to zarazem imię narzędzia boskiej opatrności. Wszystko dokona się za moim pośrednictwem. Za moim pośrednictwem, a także za twoim, Piłacie Poncki, Prokuratorze Judei. [...] Zbawienie świata zależy od tego, czy Chrystus zostanie ukrzyżowany. Jeżeli nadal będzie żył albo umrze spokojnie własną śmiercią, od ukąszenia rogatki, od zarazy albo gangreny, wszystko jedno od czego, ale zwyczajnie, jak wszyscy, możemy pożegnać się z odkupieniem. Ale nie dojdzie do tego dzięki Judaszowi Iskariocie i dzięki Tobie, Prokuratorze⁴⁴.

U Caillois Judasz i Piłat, a wraz z nimi – Barabasz, to nie zdrajcy, personifikacje zła, ale złożone wewnętrznie postacie, bez których zbawienie nie byłoby możliwe. Mają do odegrania odrażające role, ale – chciałoby się rzec – bez tych aktorów dramat nie mógłby się wypełnić, a ludzkość nie mogłaby zostać zbawiona. Czy zatem – zdaje się pytać Caillois – można te postaci potępiać? Czy należy odbierać im godność? Czy nie wypełniły jedynie zadania, które zostało przed nimi postawione? Przyczyniły się co prawda do śmierci Chrystusa, jednak bez Męki, a potem – bez zmartwychwstania, najgłębsza tajemnica chrześcijaństwa nie mogłaby się wypełnić. Ten radykalizm perspektywy Caillois zdaje się w oczach Herlinga odróżniać jego utwór od tekstów Papiniego i Lagerkvista.

⁴³ Tamże, s. 27.

⁴⁴ Tamże, s. 27–28.

Otwarte pytanie Caillois ma cechy eleganckiej i dość subtelnej zagadki intelektualnej, ze szczyptą ironii i sceptycyzmu. Utajone, milczące pytania Papiniego i Lagerkvista idą w innym kierunku: przedstawiając, przy pewnych różnicach w rozkładzie akcentów, Barabasa w siłach niepojętego losu i nigdy dotąd nie zaznaczonych odruchów sumienia, porażając go w półmroku, chwilami romantycznym, wygnania ze świata (jedynie angielski *outcast* przylega dokładnie do tego stanu), podkreślili obaj akcydentalność jego roli w historii świętej. Jest trochę tak, jak gdyby był kamieniem obsuwającym lawinę. To prawda, że obaj usiłowali zrobić z niego kamień żywy, ale nie zdołali go pozbawić cech, które celnie ujmują zwrot „znikąd i donikąd”. Że był w rzeczywistości antagonistą Chrystusa, towarzyszącym Mu niepostrzeżenie niby Zły Cień, świadomym w pełni, jakiego dokonuje czy chce dokonać dzieła, rozumiano widocznie w IX wieku (KB 289).

U Papiniego oraz Lagerkvista mamy zatem do czynienia z Barabaszem samotnym⁴⁵, który nie do końca rozumie, na czym polega jego dramat; tymczasem u Caillois to bohater tragiczny, wypełniający posłanie, które wyznaczył mu w planie zbawienia sam Bóg. Herlinga nie przekonuje jednak żadne z tych ujęć, ponieważ w każdym z nich z Barabasa zdejmuje się ciężar winy. Grudziński postrzega Barabasa jako postać świadomą, jako „antagonistę Chrystusa”; nie jest to bohater tragiczny, ale po prostu zły. Barabasz to – zgodnie z manichejskim ujęciem, do którego Herling przyznaje się w cytowanym na początku tego eseju fragmencie rozmowy z Boleckim – wcielone zło, oponent Boga, w końcu – sam diabeł. Herling, w przeciwieństwie do Papiniego, Lagerkvista i Caillois, czyni więc z Barabasa postać jednoznacznie moralnie, sytuując go wyłącznie po stronie zła. Takie ujęcie postaci biblijnej jest, rzecz jasna, konsekwencją fundamentalnego wyboru Herlinga – otóż pisarz interpretuje dzieje Barabasa wyłącznie na planie metafizycznym, pomijając zupełnie historyczny aspekt skazania Chrystusa i uwolnienia Jego oponenta.

Ale po kolei – czas bowiem przypomnieć, że eseizacja prozy Grudzińskiego, o której pisałam wcześniej, przejawia się w *Kle Barabasa* w zrekonstruowanej przeze mnie dyskusji z Papinim, Lagerkvistem i Caillois; nie jest to jednak ani zasadniczy, ani jedyny

⁴⁵ Samotność Barabasa i towarzyszący jej brak zrozumienia szczególnie podkreśla Lagerkvist: „Wszyscy zawsze od niego stronili nie kryjąc, że wolą nie mieć z nim do czynienia. Powodem tego była może jego twarz, nieznanego pochodzenia szrama na policzku, a może oczy tak głęboko osadzone, że nie sposób było naprawdę w nie zajrzeć...?” (P. Lagerkvist, *Barabasz...*, s. 56).

aspekt tego utworu. Równie istotna, a może nawet: istotniejsza, jest fikcyjna podróż narratora-bohatera do Benevento, zainspirowana wspomnianym już dziełem Gregoroviusa. Grudziński koncentruje się na rozdziale, który w *Historii miasta Rzymu w średniowieczu* niemiecki historyk poświęcił „kultowi relikwii”, ukazując, w jaki sposób w Europie w IX stuleciu zrodziła się gorączka posiadania choćby najmniejszego elementu ciała osoby uznawanej za świętą bądź choćby pozostającej w kręgu innych, zacniejszych postaci. Początkowo niewinny i otoczony aurą świętości kult relikwii przekształcił się szybko w dochodowy i nie zawsze uczciwy handel:

O Rzymianach powiada Gregorovius, że jak zawsze umieli dzięki wrodzonemu zmysłowi praktycznemu wyciągnąć korzyści z namiętności świata, wciąż podsycając rozwinięty szybko handel świętymi zwłokami, relikwiami, wizerunkami świętych. Nie obywało się, rzecz jasna, bez oszustw, sprzedaży falsyfikatów, mydlenia naiwnych czy przybyszów (KB 285).

Z dzieła Gregoroviusa Herling czerpie też informacje o księciu Sicardo, który – dotknięty gorączką posiadania relikwii – sprowadzał do rodzimego miasta wszystko, co tylko dało się kupić, zamieniając katedrę w Benevento w mrozące krew w żyłach, jedyne w swoim rodzaju muzeum. I w tym momencie zaczyna się tak naprawdę apokryf Grudzińskiego – apokryf, który nie tylko uzupełnia opowieść biblijną, ale dopowiada też ciągi dalsze historii księcia. Oto narrator opowiadania sugeruje bowiem, iż Gregorovius nie napisał o Sicardo wszystkiego, że pominął istotny fakt poszukiwania relikwii poza granicami Italii, który zaowocował między innymi pozyskaniem kła Barabasza: „Pożółkły, ale nie spróchniały – pisze o nim średniowieczny kronikarz – ostrością swoją i rozmiarami zadziwiał patrzących. Gdyż Barabasz, którego często odsuwa się na dalszy plan w świętej historii, był ważną postacią w misterium Ukrzyżowania” (KB 287). Kronikarza wymyślił oczywiście Grudziński, by rozbudzić w swym narratorze pragnienie odwiedzenia Benevento i odszukania księżęcego skarbcza, zwłaszcza zaś tytułowego kła.

Zdroworozsądkowy narrator powątpiewa jednak w możliwość odnalezienia całego skarbcza, żywi mimo to nadzieję, że uda mu się dotrzeć do jakichś zapisków pozostawionych przez miejscowego amatora historii, które pozwolą mu poznać szczegóły księżęcej

działalności. Tak trafia na księdza Mainarda, który pokazuje mu resztki niegdyś imponującego zbioru księcia oraz opowiada o pustelniku Helosie, średniowiecznym autorze inwentarza księżęcej kolekcji. Po spotkaniu z Mainardem narrator wspomina własny sen sprzed dziesięciu lat, wywołany lekturą rozprawy *The Devil – Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity* [Diabeł – postrzeganie zła od starożytności do wczesnego chrześcijaństwa] Jeffreya Russella:

Tego dnia, przeczytawszy wymieniony rozdział [o Judaszu i jego roli w historii zbawienia – M.Ś.], miałem sen w opuszczonej górskiej kolibie. Śnił mi się tylko Głos, donośny, prawie władczy: „Nie, nie Judasz! Barabasz!”. [...] Oto dlaczego z takim przejęciem zareagowałem na zapis kronikarza średniowiecznego o relikwii Barabasza. Wiedziałem, co oznacza jego kiel. W ówczesnym teriomorfizmie (zjawy demoniczne w postaci lub z przymiotami zwierząt) duży kiel był znakiem rozpoznawczym Diabła, jak dziś jest znamieniem Wampira (KB 293).

Tak oto niewinna, zdawać by się mogło, relacja z wyprawy do Benevento zmienia się pod piórem Grudzińskiego w metafizyczne rozważania o konfrontacji Dobra ze Złem. Podsycają je dodatkowo podjęte przez narratora poszukiwania broszury napisanej przez zagadkowego „gimnazjalnego profesora greki i łaciny z początku stulecia” (KB 293). Broszura miała zawierać, jak twierdzi Mainardo, „tłumaczenie wybranych fragmentów Helosa” (KB 294), czyli mnicha, który sporządził inwentarz księżęcego skarbcza. Po pewnym czasie narratorowi udaje się odnaleźć nigdy niepublikowaną broszurę autorstwa profesora Bartolomea Protocristianiego. Podczas lektury narrator odkrywa, iż jest to wierne tłumaczenie zapisków Helosa, uzupełnione jedynie o kilka elementów: znamienny i wymowny podtytuł – *Sine Diabolo nullus Dominus* [Nie ma Pana bez Diabła] oraz krótkie komentarze. Z zapisków Helosa wyłania się postać Barabasza jako wcielonego Diabła, którego kapłani oraz podburzony przez nich lud chcą uwolnić zamiast Chrystusa, ponieważ ulegają podszeptom zła. Nie jest to zatem ani przypadkowy rzezimieszek, ani tragiczny bohater, ale oponent Boga, wyposażony zresztą w podejrzane cechy: zwierzęcy kiel, nadludzką siłę i zręczność oraz niebywałą niechęć do chrześcijan: „Była to nienawiść ślepa, namiętna, której nie rozumiano u ciemnego, bezbożnego rzezimieszka. Ilekroć spotykał

osobę podejrzaną o związki z uczniami Chrystusa, zdawał się drzeć z gniewu, zaciskał pięści, mrużył rozognione oczy, mruzczał coś do siebie, a na wargi występowała mu piana” (KB 297). Innym razem Helos opisywał „[...] Barabasza towarzyszącego uporczywie na dystans Chrystusowi i Jego uczniom, przysiadającego na pustyni bez słowa lub w przystępie furiackiego bełkotu” (KB 297–298). Ten fragment opatrzony został krótkim komentarzem profesora: „Niemcy posługują się dość często w analizie dzieł literackich określeniem *Doppelgänger*. Tym był dla Helosa, i tym jest dla mnie, Nosiciel Zła (*Il Portatore del Male*), nie odstępujący na krok Pana naszego, który światu przyniósł Światło Dobra (*La Luce del Bene*)” (KB 298). Równie istotna jest druga notatka profesora: „Ale ja [...] widzę go dalej. Widzę go codziennie, jak błąka się, z wyrośniętym na nowo kłębem, ostrzejszym jeszcze niż poprzedni, na pustyni w płonnej nadziei, że zstąpi na ziemię Chrystus, by zginać nareszcie z jego rąk, zaciskających się na samą myśl o tym. Po wieczne czasy, Bar Abba” (KB 299). To wyznanie następuje po opisie zawierającym informacje o tym, jak Barabasz z innymi zbrojami wkradł się do grobu Chrystusa, „[...] jakby chciał znowu poczuć Jego Obecność, a może też, przygnieciony ciężarem wieku, wykraść Mu sekret nieśmiertelności” (KB 298). Najście grobu kończy się jednak dramatycznie – na rzezimieszków zwałił się wejściowy kamień, raniąc ich, zwłaszcza Barabasza, któremu złamał nos i wybił wszystkie zęby. Tak oto w przekonaniu narratora odsłonięta zostaje prawda o Barabasz, czyli Szatanie, prawda, którą ksiądz Mainardo nazwał „nowym spojrzeniem na postać Barabasza” (KB 293), prawda – dodajmy – zatajona, ukryta (nie bez znaczenia jest w tym przypadku nazwisko profesora tłumaczącego zapiski Helosa – Protocristiani – które nakazuje nam myśleć, iż jest to prawda wczesnochrześcijańska, pierwotna, a zatem jakby przygłuszona przez późniejsze decyzje instytucjonalnego Kościoła). Tak nazywając związek Barabasza z Chrystusem, Grudziński definiuje „zasadniczy temat [opowiadania – M.Ś.] – zwarcie dobra ze złem, obecność zła obok dobra. I ich nieustanna walka” (RWD 217).

W takiej optyce dość oczywista wydaje się odpowiedź na pytanie o to, dlaczego „kapłani i podjudzony przez nich lud” (KB 297) wybrali Barabasza – by zemścić się na tym, który podaje się za Mesjasza. Wydaje się jednak, że stygmatyzując w ten sposób wspomniany lud

oraz dokonując metafizycznej reinterpretacji Barabasza, Herling rezygnuje z perspektywy, która mogłaby się okazać płodną interpretacyjnie. Udaje się mu, rzecz jasna, uniknąć intelektualnych spekulacji Caillois oraz nadmiernego psychologizowania Papiniego bądź Lagerkvista, jednak zawężenie sprawy do manichejskiego zderzenia sił Dobra i Zła sprawia, iż tracimy możliwość stawiania pytań o historyczny aspekt całej historii – przypominają nam zaś o tym współcześni teologowie. Okazuje się bowiem, że akcenty w Biblii wcale nie zostały rozłożone w tak oczywisty sposób: z jednej strony przeniknięty złem do szpiku kości Barabasz, z drugiej niewinny Chrystus. Biblijni egzegeci podkreślają, że zbyt łatwo przychodzi nam potępienie Barabasza, że czynimy tak, powodowani bardziej metafizycznymi pragnieniami (jak Herling), niż historyczną prawdą. Oto jak związek Chrystusa z Barabaszem tłumaczy Joseph Ratzinger w książce *Jezus z Nazaretu. Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*:

W historii Męki Chrystusa alternatywa, o której tu mowa [wiara – władza – M.Ś.], pojawia się w niezwyklej postaci. W szczytowym momencie procesu Piłat proponuje wybór Jezusa lub Barabasza. Jeden z nich zostanie uwolniony. Kim jednak był Barabasz? Zazwyczaj mamy w uszach wyłącznie sformułowanie Ewangelii Jana: „A Barabasz był rozbójnikiem” (18, 40). Jednak grecki odpowiednik słowa „rozbójnik” w ówczesnej sytuacji politycznej Palestyny nabrał specyficznego znaczenia. Znaczył tyle, co „bojownik ruchu oporu”. Barabasz brał udział w powstaniu [...], a został – w tym kontekście – oskarżony o dokonanie zabójstwa [...]. Jeśli Mateusz mówi, że Barabasz był „znaczącym więźniem”, świadczy to, że był jednym z bardziej znanych bojowników, a może nawet przywódcą tego powstania [...].

Innymi słowy: Barabasz był postacią mesjańską. Wybór: albo Jezus, albo Barabasz nie był przypadkowy; naprzeciw siebie znalazły się dwie postacie mesjańskie, dwie formy mesjanizmu. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, jeśli zwrócimy uwagę na to, że „Bar-Abbas” znaczy „syn ojca”. Jest to typowo mesjańskie określenie, kultowe imię wybitnego przywódcy ruchu mesjańskiego. [...]

Od Orygenesusa dowiadujemy się innego jeszcze interesującego szczegółu: w wielu rękopisach Ewangelii, aż do trzeciego wieku, człowiek, o którego tu chodzi, nazywał się „Jesus-Barabbas” – „Jezus syn ojca”. Wygląda to tak, jakby był sobowtórem Jezusa, który na inny sposób wysuwa te same roszczenia. Zatem wyboru trzeba dokonać między Mesjaszem, który toczy walkę, przyobiecując wolność i własne królestwo, i owym tajemniczym Jezusem, który głosi utratę samego

siebie jako drogę do życia. Czy to dziwne, że masy dały pierwszeństwo Barabaszowi?⁴⁶

W kontekście opowiadania *Kieł Barabasza* dwie rzeczy w przywołanym cytacie zasługują na szczególne podkreślenie. Po pierwsze, Barabasz to nie zwykły rzeźmieszek, zabójca, który słusznie odsiaduje wymierzoną mu karę więzienia, ale raczej wojownik, ktoś, kto wbrew woli Rzymu upomina się o wolność i niepodległość własnej ojczyzny. Trudno nie dostrzec, że znajomość tego aspektu znacząco osłabia demoniczność Barabasza – to już nie wcielone zło, personifikacja diabła, ale człowiek zbuntowany przeciwko opresyjnej władzy. Po drugie, według Ratzingera, choć nie jedynie, ponieważ do podobnych spostrzeżeń dochodzi także cytowany przez Ratzingera Vittorio Messori⁴⁷, Barabasz to „sobowtór Jezusa”, postać mesjańska, która walczy o te same ideały, choć pragnie ich spełnienia w porządku doczesnym, a więc – historycznym, a nie – jak Chrystus – metafizycznym.

Grudziński, który w innych dziełach był tak wrażliwy na kwestie związane z doświadczeniem historycznym, niejednokrotnie splecionym z jego własnym życiem, w *Kle Barabasza* nie jest jednak zainteresowany ani nadmierną drobiazgowością historyka (przypomnijmy jego uwagi o fragmentach rozprawy Gregoroviusa poświęconych kultowi relikwii, w których trzeźwy osąd historyka musiał ustąpić przed ludzkimi emocjami), ani próbą psychologizacji (a więc: ucłowieczenia) Barabasza. W opowiadaniu *Kieł Barabasza* Herling przygląda się raczej starciu Dobra ze Złem, jest sekundantem w metafizycznym pojedynku. Jak pisał Włodzimierz Bolecki:

[...] dramatyzm opowiadań Herlinga rozgrywa się nie tylko w wymiarze zdarzeń, lecz także w wymiarze poznawczym, w samej konstrukcji losów ludzkich, o których opowiada autor. Wszystkie historie i postacie, o których Grudziński snuje swe opowieści, skryte są w półmroku niedopowiedzenia, tajemnicy, niejasności, a pisarz sam rygorystycznie przestrzega przekraczania granicy oddzielającej to, co skryte w mroku niewiedzy czy niejasności metafizycznej od tego, co daje się wypowiedzieć w klarownych formułach⁴⁸.

⁴⁶ J. Ratzinger, *Jezus z Nazaretu. Od chrztu w Jordanie do Przemienienia*, tłum. W. Szymona, Kraków 2017, s. 59–60.

⁴⁷ Zob. V. Messori, *Umęczon pod...*, s. 58–70.

⁴⁸ W. Bolecki, *Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1991, s. 36.

Grudziński jako autor opowiadań – w tym utworu *Kieł Barabasza* – okazuje się pisarzem tropiącym w naszej codziennej egzystencji ślady tego, co nadprzyrodzone, co wymyka się ludzkiemu poznaniu, choć jest nieodmiennie wkalkulowane w ziemski bieg rzeczy. To wreszcie wnikliwy obserwator, gotowy przyznać, że przynajmniej część tych zjawisk pozostanie na zawsze niewyjaśniona.

4. *Iettatura, czyli o sile neapolitańskich przesądów*

Neapol jest miastem niezwykłym, w którym na co dzień zderzają się sprzeczności, wytwarzając szczególny klimat, nastrój niepodobny do tego w innych miastach europejskich. To chyba miał na myśli Walter Benjamin, pisząc: „Tutaj [...] przenikają się dzień i noc, hałas i spokój, zewnętrzne światło i wewnętrzna ciemność, ulica i dom”⁴⁹. Z kolei Roberto Saviano, autor słynnej powieści *Gomorra – podróż po imperium kamorry*, w której opisał mroczne tajemnice neapolitańskiej mafii, dostrzegł podobnie rozłożone akcenty w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zebranych pod wspólnym tytułem *Don Ildebrando* i wydanych w Mediolanie w roku 1999 (dodam jedynie, co może oczywiste, iż w zbiorze znalazło się także tytułowe opowiadanie):

W *Don Ildebrando* Herling-Grudziński stara się naszkicować włoski pejzaż, utrzymując dystans przybysza z zewnątrz, nie kryjąc jednak poczucia więzi z przybraną ojczyzną. Z tej książki wyłania się opis Neapolu chaotycznego, lśniącego jaskrawym blaskiem, napędzanego wirową siłą, która miota nim od nędzy włóczęgów ulicznych po przepych baroku z czasów dominacji hiszpańskiej, gdzie ludowe wierzenia mieszają się ze szczytowymi osiągnięciami ludzkiej myśli⁵⁰.

Rzeczywiście, w prozie Grudzińskiego, który przez wiele lat musiał się przyzwyczajać do Neapolu, by na koniec uznać to miasto za własne, podobnych obrazów jest wiele. Szczególnie interesująca dla przybysza z Polski była neapolitańska skłonność do przesądów, zabobonów, które pozwalają w codziennym życiu dostrzec cień tajemnicy, czegoś niewysłowionego, co jednak tkwi uparcie gdzieś

⁴⁹ W. Benjamin, *Naples [w:] tegoż, Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, edited and with an Introduction by P. Demetz, transl. by E. Jephcott, New York–London 1978, p. 172 [tłum. M.Ś.].

⁵⁰ R. Saviano, *Piękno i piekło. Teksty z lat 2004 – 2009*, tłum. A. Pawłowska-Zampino, Warszawa 2000, s. 211.

u samych podstaw bytu. To w Neapolu ludzie „żyj[ą] w ustawicznym zawieszeniu między Cudem a Wulkanem” (CU 381)⁵¹ i modlą się do swego opiekuna, św. Januarego, by zechciał zachować ich od wszelkich cierpień: „Odtąd [od roku 1389 – M.Ś.] święty January stał się nie tylko patronem, lecz i opiekunem miasta. Uciekano się pod jego obronę przed trzęsieniami ziemi, wybuchami wulkanu, epidemiami dżumy i cholery, najazdami łupieżców, klęskami nieurodzaju i głodu” (CU 373). Szczególnie interesujące wydaje się w przywołanych cytatach z opowiadania *Cud* połączenie dobra (wiara w opiekę św. Januarego) ze złem nieustannie czyhającym na neapolitańczyków. To właśnie w odczuciu Herlinga sprawa, że południowa religijność jest czymś szczególnym.

Tutaj [na południu Włoch – M.Ś.] Cud odgrywa specjalną, niezwykłą rolę. Chrześcijaństwo południowowłoskie jest moim zdaniem połączeniem traumatologii i magii. Sama magia odgrywa w życiu Południa kolosalną rolę. Te rozmaite czary, zamawiania, niezamawiania, odmawiania, przywoływania, złe oko. To się chyba nadal tak nazywa? Złe oko, to znaczy rzucić urok, zauroczyć kogoś (RWD 48).

Wymieniając „czary, zamawiania”, tak ściśle powiązane z neapolitańską duchowością, Grudziński zatrzymuje się na moment – co uznaje za symptomatyczne – przy rzucaniu uroku, czyli fenomenie „złego oka”, któremu poświęcił całe opowiadanie zatytułowane *Don Ildebrando*, napisane w styczniu oraz lutym 1996 roku. Rozmawiając o tym utworze z Włodzimierzem Boleckim, Grudziński podkreślał:

W. Bolecki: Kiedy po raz pierwszy zetknąłeś się z wierzeniem w *iettaturę*?

G. Herling-Grudziński: Zaraz po przyjeździe do Neapolu, za sprawą mojej nieżyjącej szwagierki, Eleny. Zorientowałem się, że ona nosi w torbie ogromną podkowę, z którą się nie rozstaje, że ma rozmaite amuleciki, że nie pozwala wymawiać nazwisk ludzi, którzy są uważani za *iettatore* i że traktuje to wszystko z ogromną powagą, bez cienia śmiechu. To przyszło do niej od innych ludzi, ona przecież tego sobie nie wymyśliła, a była osobą o wielkiej inteligencji, bardzo czytana i doskonale wykształconą. To samo jej ojciec, Benedetto Croce, liberał, antyklerykał, nie wierzył w przesady, zdawałoby się, człowiek krańcowo racjonalistyczny i nagle układa pod stołem palce w kształt rogu na znak, że niby rozmowa na temat *iettatury* może być niebezpieczna.

⁵¹ Więcej na ten temat piszę w innej części niniejszej książki, zob. *Herling i obsesja terremoto*, s. 40.

Czyli widzisz – to nie jest tylko wierzenie ludowe, wiara w *iettaturę* w Neapolu miała i ma bardzo szeroki zasięg (RWN 163).

Iettaturę, zgodnie z sugestią pisarza, trudno uznać wyłącznie za „wierzenie ludowe”, zabobon dyktowany przez trudne do racjonalnego wyjaśnienia lęki – gdyby tak było, twierdzi Grudziński, fenomen „złego oka” byłby ograniczony klasowo i obejmował głównie ludzi ubogich i niewykształconych. Tymczasem magii *iettatury* ulegali także intelektualiści, którzy – jak Croce, wybitny filozof i, prywatnie, teść Herlinga – na ogół nieufnie patrzą na przesady, nicują je i pozbawiają siły rażenia. W przypadku Crocego szczególnie wymowne jest to, że obcy był mu światopogląd religijny, a mimo to nie potrafił opanować drżenia wówczas, gdy rozmowa schodziła na tematy dotyczące *iettatury*. Dowodem tego pierwotnego lęku jest artykuł, który Croce poświęcił temu fenomenowi – tekst zatytułowany *La „Cicalata” di Nicola Valletta* [„Rozprawka” Nicolii Valletty] został opublikowany w 1945 roku na łamach czasopisma „Critica”. Według włoskiego filozofa ożywiona dyskusja o *iettaturze* zaczęła się pod koniec XVI wieku i, przynajmniej początkowo, była traktowana jako kaprys bądź moda znużonego społeczeństwa, które poszukiwało rozrywki. Duchowa pustka i zblazowanie rozbudziły według Crocego metafizyczne tęsknoty, zrazu wstydliwie skrywane, potem – eksponowane w manifestacyjny sposób. Stała się wówczas rzecz paradoksalna – oparty na konwencji zapał do czegoś, co nie było traktowane poważnie, przekształcił się w lęk wywołany przez natrętne powtarzanie słów i towarzyszących im treści⁵². Tak *iettatura* z salonowej zabawy stała się fenomenem, który przed znużonym społeczeństwem otworzył wrota piekieł. Jakby neapolitańczycy schyłku XVI stulecia poznali prawdę, którą Grudziński sformułował w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*: „Przeraża mnie zło, które nas otacza. Opisuję je, bo mam poczucie, że jesteśmy opanowani i obłożeni przez zło w różnych postaciach” (NPPSS 108).

Postacią „opaną i obłożoną przez zło” jest Fausto Angelini, główny bohater opowiadania *Don Ildebrando*. Dwa elementy zapowiadają ofensywę zła już w pierwszej części tego utworu. Pierwszy z tych elementów to samo imię bohatera, podsuwające liczne tropy

⁵² Zob. B. Croce, *La „Cicalata” di Nicola Valetta*, „Critica” 1945, n. 3, p. 20.

i odniesienia literackie, oraz szczególny talent, który zapewnił mu – jako chirurgowi – sławę oraz bogactwo.

Chirurg o trochę dziwnym imieniu i nazwisku Fausto Angelini (po polsku brzmiałoby to Faust Anielski) zbliża się do osiemdziesiątki i od paru lat już nie uprawia swego zawodu. Renoma jego jest tak wielka, że ilekroć w grę wchodzi wyjątkowo ryzykowny zabieg operacyjny, sławny Fausto, za bardzo wysoką opłatą, wzywany jest przez rodzinę chorego, aby tylko asystował przy operacji, służąc słowną radą młodszym od niego chirurgom (DI 502).

Wszystko wskazuje na to, iż Grudzińskiemu – co zresztą pisarz chętnie przyznaje w *Rozmowach w Neapolu*⁵³ – szczególnie zależało na stworzeniu postaci, która byłaby dalekim potomkiem Fausta opisanego przez Johanna Wolfganga Goethego oraz Adriana Leverkühna ze słynnej powieści Tomasza Manna. Lista nawiązań jest w tym przypadku znacznie bogatsza (powieści gotyckie, *Mistrz i Małgorzata* Michała Bułhakowa), choć odniesienie do Goethego i Manna najpełniej tłumaczy według mnie naturę Fausta Angeliniego. Zarówno w opowiadaniu Grudzińskiego, jak i utworach pisarzy niemieckich mamy do czynienia z bohaterem obdarzonym szczególnie zdolnościami: Faust Goethego to wybitny, choć znudzony naukowiec poszukujący szczęścia; Adrian Manna to niezwykle uzdolniony kompozytor; wreszcie Fausto Grudzińskiego to nad wyraz zręczny chirurg, któremu wiele osób zawdzięcza życie. Wszystkie te postaci, pomimo swych zdolności, egzystują jakby na krawędzi, są gotowe przekroczyć granice wyznaczone człowiekowi, pragną osiąść władzę nad stworzeniem, która pozwoliłaby im zająć miejsce równe Bogu. Ponieważ Ten w żaden sposób nie reaguje, nie odpowiada na zaczepki, bohaterowie decydują się podpisać cyrograf, wejść w porozumienie z diabłem, by spełnić własne, nawet chore marzenia. Jedynie Herling rezygnuje z opisu kuszenia i prezentacji Fausta podpisującego przeklęty dokument – w rozmowie z Boleckim pisarz tłumaczy tę decyzję pragnieniem zachowania tajemnicy:

[...] czytelnik musi przyjąć, że ja nie ujawniam wszystkich rzeczy, coś zostaje pod spodem opowieści, nie posuwam się tak daleko, że wykładam

⁵³ Zob. RWN 161–162.

czytelnikowi przysłowiową kawę na ławę. Uważam, że we współczesnej literaturze pewnych rzeczy nie należy mówić do końca, co na przykład robi jeszcze Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie*. Nie pokazałbym, w jaki sposób Adrian Leverkün [sic!] podpisuje pakt z diabłem, bo to wygląda jak podpisywanie kontraktu z agentem (RWN 168).

Dla Herlinga diabeł nie jest jarmarcznym straszidłem, postacią, której brzydota ma przerażać, ale i nakłaniać do moralnej refleksji oraz poprawy; diabeł to raczej konwencjonalna nazwa zła, które przenika każdą jednostkę, a właściwie – całe stworzenie⁵⁴. Dlatego Grudziński pozostawia w swym opowiadaniu wiele rzeczy niedopowiedzianych, niewyjaśnionych – tak naprawdę czytelnik w ogóle nie dowiaduje się, skąd pochodzi przedziwny chirurgiczny talent Angeliniego, nie wie, dlaczego chirurg przegrywa walkę o życie własnej siostry, choć operacja, którą bohater musiał wykonać, nie należała do szczególnie skomplikowanych. Dlaczego po operacji Fausto podejmuje decyzję o porzuceniu zawodu? Czy towarzyszące mu dotąd złe moce opuściły go nagle? Jeśli tak, dlaczego postąpiły w ten sposób, czym naraził im się chirurg? Pytania można by mnożyć – jedno tylko jest pewne: zło tkwi w ludzkiej naturze, a ukazywanie go pod postacią mniej bądź bardziej eleganckiego diabła, który pragnie osiąść duszę bohatera, wydaje się Grudzińskiemu raczej śmieszną anegdotą⁵⁵.

Prawdziwa tajemnica objawia się bowiem w opowiadaniu Grudzińskiego przez nieobecność – to zresztą drugi ze wskazanych przeze mnie wcześniej elementów zapowiadających w utworze ofensywę zła. Oto, co możemy przeczytać na temat pochodzenia i rodzinnych stron chirurga:

Pochodził z Abruzzów, w wysoko położonej miejscowości Montenero, której ozdobą była nieźle zachowana katedra romańska na wąskim placu blisko urwiska. Katedra cieszyła się zasłużoną sławą jako zabytek historyczny, lecz nie wystarczyła, by tchnąć w miasteczko trochę życia. Pustka wyzierała z kilku kruchych kamienic. Fausto

⁵⁴ W odpowiedzi na spostrzeżenie Boleckiego („W opowiadaniu *Don Ildebrando* zajmujesz się [...] jednostką”) Grudziński tak tłumaczy to zagadnienie: „Tak, bo skupiam się na indywidualnych cechach zła, na diable, w którego istnienie wierzę i którego odważyłem się pokazać w utworze literackim. Wierzę w diabła, który jest tajemniczą esencją w człowieku – a nie jakimś rogatym stworem na kopytkach. To jest tradycyjna wizja Kościoła, związana z koncepcją zła jako nieobecnością dobra, która na szczęście już się zmienia” (RWN 167).

⁵⁵ Zob. RWN 168–169.

Angelini i jego młodsza nieco siostra Veronica byli jedynymi dziećmi znachora czy felczera, którego pamięć czczono, jakby był ojcem i panem miasteczka, ważniejszym od gospodarza katedry. Obaj dawno już nie żyli (DI 503).

Wspaniała i jakby zupełnie zagubiona wydaje się w tym opisie „katedra romańska”, królująca wszak nad Montenero. To budynek, który już umarł, nie potrafił tchnąć życia w otaczającą go przestrzeń – jakby znak czegoś, co kiedyś istniało, ale z nieznanego nikomu powodów przeminęło. W tym kontekście padają też znamienne słowa o „gospodarzu katedry”, który – podobnie jak ojciec Angeliniego – już nie żyje. Z pozorów zdanie jest błahe, a w porządku narracyjnym odsyła nas – zapewne zgodnie z intencją Herlinga – do postaci biskupa, którego od wielu lat już w Montenero nie ma. Taki kierunek lektury zostaje wzmocniony przez informację, którą Herling umieścił nieco dalej: „Już dawno nie posiadała [katedra – M.S.] gospodarza, żaden ksiądz nie chciał objąć opróżnionego miejsca [...]” (DI 512). Wydaje mi się jednak, że zanim w tekście pojawi się to dopowiedzenie, zrównujące „gospodarza katedry” z księdzem, Grudziński pozostawia nam możliwość nieco innej lektury, równie uprawnionej, choć zdecydowanie bardziej radykalnej. Otóż śmierć „gospodarza katedry” może także oznaczać nieobecność Boga, co abruzyjski, nieco idylliczny krajobraz przemieniałoby w „ziemię jałową”, naznaczoną upadkiem i grzechem, ziemię, w której mógł się narodzić i rozwinąć demoniczny geniusz Fausta Angeliniego. Znamienny wydaje się fakt, iż przeczuwając własną śmierć, chirurg zaprasza opiekującą się nim zakonnicę oraz narratora właśnie do Montenero, które pod piórem Grudzińskiego raz jeszcze przemienia się w krainę śmierci. W tym kontekście nie bez znaczenia okazuje się fakt, że Montenero oznacza po włosku „czarną górę”.

O świcie, przed śniadaniem, siostra Magdalena wybierała się do katedry. Nie na mszę, której nie miał kto odprawiać, na modlitwę przed ołtarzem. Była jedyną osobą w katedrze, aż do godziny zamknięcia, do dwunastej w południe, nikt z mieszkańców Montenero tam nie zachodził. Po południu i wieczorem nie otwierano katedry w ogóle. Traktowano ją jak zabytek, a nie jak dom modlitwy. Mieszkańcy Montenero nie garnęli się do Boga, choć nie podkreślali ostentacyjnie swej obojętności religijnej. Po prostu żyli tak, jakby ich miasteczko było umarłe lub układało się wolno do snu śmierci. Zginęli się w czołobitnych ukłonach przed

swoim Guliwerem, bo tak w zestawieniu z nimi wyglądał postawny i wysoki Don Fausto. Zapewne ich przodkowie w analogiczny sposób odnosili się kiedyś do jego ojca. [...] Każdy dzień pobytu w Montenero utwierdzał mnie w przekonaniu, że doktor przywiózł nas do martwego miasteczka. I sam czułem się w nim wszechwładnym panem.

Do pustej zawsze katedry wstępowałem chętnie. [...] Można było uwierzyć, chodząc po katedrze, że zapowiada śmierć religii. A ten głupawy i półniemy kościelny w łachach, który siadał na stopniach ołtarza po uprzątnięciu naw! Umiał poprawnie wymówić dwa tylko słowa, których nauczyli go z pewnością inni: *Montenero mure, Montenero umiera* (DI 533–534)⁵⁶.

Religijna obojętność, rutyna, zniechęcenie – to chyba najbardziej wyraziste cechy mieszkańców małego Montenero. Nad taką, po-grążoną w letargu, społecznością króluje Don Fausto – jakby był (o czym informuje jego imię) upadłym aniołem postawionym na czele obojętnych ludzi. Warto jednak pamiętać, że pomimo tego pozornego odrealnienia Angelini to postać z krwi i kości, wzorowana na znanym Herlingowi lekarzu abruzyjskim⁵⁷.

Dla rozwoju fabuły najistotniejsze jest jednak to, że narrator opowiadania to jeden z ostatnich pacjentów Angeliniego, zaś podczas rekonwalescencji między mężczyznami zawiązuje się szczególna więź, którą cementuje zestaw książek podarowany narratorowi przez doktora.

Nicią wiążącą zestaw jego książek była *iettatura*, traktowana przez autorów w rozmaity sposób. *Iettatura*, czyli zły urok albo złe oko, *malocchio*, prastare wierzenie przez Rzymian nazywane *fascinum*, przez Greków *alexiana*. Nie byłem zaskoczony. Już w trakcie pierwszego spotkania,

⁵⁶ Swoistym dopowiedzeniem tego wątku jest, jak sądzę, zakończenie opowiadania zatytułowane przez Herlinga *Burza*. Pisarz relacjonuje w nim zdarzenia, które nastąpiły po tajemniczym zniknięciu (prawdopodobnie poprzedzonym śmiercią) Angeliniego: „Burze zalewały strugami cały rejon Abruzzów, szczególnie jednak znęcały się nad Montenero i okolicami, nad Montenero zapomnianym przez Boga i ludzi” (DI 540).

⁵⁷ W *Rozmowach w Neapolu* Grudziński tłumaczy Boleckiemu: „Może powinienem te rzeczy zachować dla siebie, ale skoro rozmawiamy tak szczegółowo, to powiem ci, że mój przyjaciel, stary lekarz, o którym myślałem, konstruując postać Don Fausta, nie był w żadnej mierze uosobieniem diabła, natomiast spełniał te warunki, jakie postawiłem bohaterowi opowieści jako lekarzowi. Bardzo się przyjaźniliśmy. Pochodził z Abruzzów, był bardzo zamożny, był wspaniałym chirurgiem aż do dziewięćdziesiątego roku życia. Potem już nie mógł operować, siedział w domu i godzinami wycinał z papieru rozmaite figurki, żeby utrzymać palce w pełnej sprawności. Był skrajnym racjonalistą” (RWN 160).

po badaniach w gabinecie lekarskim koło portu, Don Fausto do słowa *iettatura* dołączył określenie „główne zainteresowanie mojego życia”; i dodał śmiejąc się: „medycyna, chirurgia jest wyłącznie źródłem moich dochodów” (DI 505–506).

W ten sposób objawia się podwójna natura Angeliniego. Z jednej strony to doskonały chirurg, ktoś, kto ze względu na wykonywany zawód musi kierować się rozumem, systematyczną wiedzą, ktoś, kto musi też mieć zaufanie do metody empirycznej, wolnej od duchowych dywagacji. Jest to jednak człowiek, który potajemnie pielęgnuje wiarę w moce nadprzyrodzone, na ogół mroczne – to zatem replika Fausta z tragedii Goethego. Przypomnijmy, że Faust zgłębiał początkowo tajniki wiedzy uniwersyteckiej, choć ostatecznie z niej zrezygnował i zwrócił się ku magii oraz alchemii. Trudno zresztą jednoznacznie powiedzieć, czy wskazane przeze mnie aspekty tożsamości Angeliniego się wykluczają; być może raczej się warunkują? Gdyby nie jego otwarty i chłonny umysł, chirurg być może nigdy nie zainteresowałby się fenomenem *iettatury*? W każdym razie zestaw książek ofiarowanych narratorowi jest pierwszym czytelnym sygnałem podwójnej tożsamości lekarza. O ile jednak jego „strona dzienna”, czyli zawód rozchwytywanego specjalisty, nie budzi w opowiadaniu większych wątpliwości, o tyle „strona nocna” słuszenie wywoływać może „bojaźń i drzenie” – by użyć sformułowania Sorena Kierkegaarda. Nie jest to jednak, jak u duńskiego filozofa (oraz, dodajmy, u św. Pawła, do którego nawiązuje Kierkegaard), bojaźń wynikająca z konfrontacji z tajemnicą wiary i religii trudną do pojęcia, a nawet wykraczającą poza ludzki horyzont poznawczy; to bojaźń, która jest konsekwencją zderzenia z absolutnym złem. Spójrzmy, w jaki sposób *iettaturę* charakteryzuje Grudziński:

Że *iettatura* zapuściła w Neapolu głębokie korzenie, których nikt nigdy nie próbował wykarzcować, wie każdy przygodny nawet przybysz po dwóch–trzech miesiącach pobytu. O rodowitych neapolitańczykach szkoda nawet mówić: na dźwięk słowa *iettatura* lub *iettatore* przebiega im po krzyżu dreszcz. Wiedzą dobrze, jak się rozpoznaje działanie złego oka (bądź złego dotyku czy złego słowa), znają przynajmniej ze słyszenia nosiciele magii, starają się żyć tak, by aż do grobu przechodzić o b o k niebezpieczeństwa. Biada podejrzanym tylko o posiadanie cech *iettatore*, często brzemień samego podejrzenia przygniata ich do ziemi

i zatruwa im całą egzystencję. Jeszcze większa – rzecz jasna – biada ludziom, o których wiadomo na pewno, że ich oko, ich dotyk, ich jedno słowo potrafi ugodzić jak niespodzianie wyciągnięty sztylet – pędzą żywot zadżumionych, omijanych przez wszystkich, skazanych na posuwanie się wytkniętym wąskim korytarzem, zakreślonym jakby złowróżbną kredą wyobcowania (DI 506).

Przed wszystkim należy podkreślić, że Herling zdecydowanie wiąże *iettaturę* ze sferą przesądów, zabobonów, co nie znaczy, że uznaje ją za wytwór chorego umysłu – może co najwyżej opętanego: pozostającego w sferze demonicznych wpływów. *Iettatore* to ktoś, kto został obdarzony mocą czynienia zła – i, co może najbardziej przerażające, jest to moc niejednokrotnie pozbawiona oczywistej przyczyny. Zabiegi *iettatore* mogą być powodowane chęcią zemsty, zazdrością, ale czasem też przypominają *acte gratuit*, czyn pozbawiony przesłanek, absurdalny. Co ciekawe, *iettatore* posiada tę moc, choć skazuje go ona zarazem na samotność, „pędz[ą] żywot zadżumionych”, ponieważ lęku, jaki wzbudza pośród ludzi, nic nie jest w stanie pokonać. Nie powinno nas zatem dziwić, że wszyscy unikają *iettatore*, skoro jest on zdolny wywołać zdarzenia naprawdę okrutne, a zasięg jego „działania” jest niezwykle szeroki, wręcz nieprawdopodobny.

Iettatore powoduje nieszczęście, groźna jest sama jego obecność. Roznieca „złym okiem” pożary, doprowadza chorych do śmiertelnych ataków, wywołuje burze i katastrofy statków, uśmierca płody w brzuchach ciężarnych kobiet, odbiera dar płodności młodym dziewczynom, krzyżuje i wikła zabiegi na stołach operacyjnych, popycha do wypadków na równych drogach, jednym zabójczym spojrzeniem obrywa żyrandole w salach balowych, koncertowych i operowych, jednym podniesieniem wzroku sprawia obsuwanie się starych kamienic (DI 506)⁵⁸.

⁵⁸ Przeciwno tak niebezpiecznym mocom, jakie posiada *iettatore*, rozwinąć się musiały, rzecz jasna, przeróżne sposoby obrony: „Na przestrzeni wieków zły urok znalazł wiele sposobów samoobrony przeciw zauroczeniu, zarówno w ludzie, jak wśród dobrze urodzonych. Kiedy widzi się w Neapolu na ulicy człowieka w rozmowie z kimś, ukradkiem za plecami wysuwającego z dłoni dwa palce w formie rożków, można być pewnym, że ubezpiecza się przeciwko domniemanemu złemu oku rozmówcy. Róg jest w ogóle podstawowym elementem asekuracji wobec *iettatury* – w wiejskiej chacie prawdziwy róg bawoli, w miastach małe czerwone rogi w formie wisiorów na paskach zegarków czy bransoletkach; zdarza się również zauważać podkowy w torebkach damskich. Nie stosuje się takich metod przez stulecia bez dowodów pewnej ich skuteczności. Ale wolno sprawę postawić inaczej: zakorzeniona *iettatura*, zakorzenione tarcze ochronne

Takiej właśnie tajemnej mocy doświadczył narrator, najprawdopodobniej zaatakowany – co ważne: bez wyrazistej przyczyny – przez swego niegdysiejszego dobroczyńcę chirurga Angeliniego: „Byłem celem wymierzonego wprost na mnie oka. Oko brało mnie w swoje władanie, oplątywało mnie jakby i dusiło, aż ogarnęła mnie ciemność” (DI 520). Nie bez znaczenia dla rozwoju wypadków jest fakt, iż historia znajomości narratora z chirurgiem rozgrywa się równoległe do historii wyczytywanej z książek – opowiadanie Herlinga ma bowiem swój własny rytm, wyznaczany nie tylko przez kolejne zdarzenia, ale również przez refleksje, lektury, rozmowy – sam pisarz podkreśla w tekście: „Rytmowi opowiadanych zdarzeń powinien odpowiadać rytm narracji” (DI 528). Ta ostatnia spowalnia w kilku miejscach – między innymi wówczas, gdy okazuje się, że *iettatura* jest związana nie tylko z żywiołem ludowym, popularnym, ale ma też swój wymiar literacki i naukowy (w domyśle: intelektualny, elitarny). Narrator odkrywa coś, co słusznie można by nazwać „stanem badań” nad tym zjawiskiem:

Istnieje bogata biblioteka historyczna, obyczajowa, anegdotyczna na temat *fascinum*, w zapisach tej czy innej epoki znajdują się gotowe już romanse, nowele, scenariusze o wybranych i skomponowanych odpowiednio wypadkach i sławetnych postaciach, paczka Don Fausto była zatem kamykiem zaledwie, odłupanym z wysokiej skały. Książka Dumasa o Neapolu *Corricolo* (z nadzwyczajną historią księcia Ventignano), historyczne studium Meyera o życiu ludowym w Neapolu w okresie romantyzmu, klasyczne dziełko osiemnastowieczne Nicola Valletta *La cicalata sul fascino volgarmente detto iettatura* (czyli *Dyskurs o uroku zwanym pospolicie iettatura*), tom Crocego z rozdziałem o owym klasycznym dziełku Valetty (DI 506–507).

Co istotne, wszystkie wskazane przez Herlinga dzieła można zidentyfikować. Jako pierwsza pojawia się zatem niedługa relacja z podróży z Rzymu do Neapolu, którą Aleksander Dumas opublikował w roku 1842 pod tytułem *Le Corricolo* (po polsku ukazało się jako *Wspomnienia z podróży po Włoszech*). W szesnastym rozdziale tego sprawozdania Dumas pochyla się nad zjawiskiem *iettatury*, podkreślając – zupełnie

przeciw czyhającemu na każdym kroku napastnikowi; zakłęte koło, zakłęte i na zawsze zamknięte. Co do mnie, o rzeczywistym działaniu *malocchio* przekonują mnie najbardziej odwieczne, nigdy na serio nie podważone, odmiany broni w walce z nim” (DI 507).

jak Herling – że nie jest to prostacki zabobon, ale raczej „nieuleczalna choroba”, rodzaj „[...] plagii, którą chrześcijanie odziedziczyli po poganach”⁵⁹. Z kolei rozprawa Karla Augustusa Meyera *Vita popolare a Napoli nell'età romantica* [Życie codzienne w Neapolu w dobie romantycznej] ukazała się w tłumaczeniu Lidii Croce w 1948 roku w Bari. Jest to wybór z dwutomowego dzieła niemieckiego badacza, które w wersji oryginalnej zatytułowane było *Neapel und die Neapolitaner oder Schriften aus Neapel in die Heimat* [Neapol i neapolitańscy albo pisma z Neapolu do ojczyzny] i zostało opublikowane po raz pierwszy w latach 1840–1841 w Oldenburgu. Wiemy, że tekstem Meyera interesował się Benedetto Croce, który opublikował krótką recenzję włoskiego przekładu⁶⁰. I wreszcie podstawowe dla tematu dzieło *La cicalata sul fascino...* Valletty wraz z komentarzem, który poświęcił mu Croce⁶¹. Co ciekawe, w *Don Ildebrando* pojawia się dość obszerny *passus* właśnie na temat rozprawy Valletty:

Cicalata otwierała się inwokacją autora: „Radość intymna przenika mnie na myśl, że w naszych czasach nie tylko plebs ucieka na widok osób obdarzonych złym okiem, lecz wyznawcami *iettatury* są sędziowie w przepysznych togach, kawalerowie najwyższej rangi, biegli juryści z adwokatury, mistrzowie nauk medycznych, wytrawni matematycy i myśliciele, rozliczni erudyci i luminarze kultury. Chwała naszego wieku, w którym znicz nauk i sztuk pięknych świeci jasno i wysoko, nie ustępując i tu szczęśliwej epoce Augustusa, w której złe wróżby taką odgrywały rolę jak *iettatura*”.

Nie byłby jednak Valletta dumnym chorążym Oświecenia, gdyby nie poczynił po drodze, w hymnie na cześć *iettatury*, „naukowych zastrzeżeń”. Skoro nie ma przypadków, a wszystko posiada przyczynę i skutek, *iettatura* jest co prawda faktem „naturalnym”, ale zarazem „psychologicznym”. Skoro we wszechświecie każda rzecz pozornie przypadkowa wiąże się z przyczynowym prawem fizycznym, także *iettatura* opiera się na jakiejś przyczynie. Na jakiej? Tego nie wiemy, możemy jedynie powiedzieć, a raczej zgadywać, że w tym wypadku przyczyna jest tajemna. Dalej umysł oświeceniowy nie pozwolił posunąć się dyrygentowi *Dyskursu*. Podniósł do góry pałeczkę i zastygł w tej pozie. Współczesnych i potomnych pozostawiając dokładnie w tym samym miejscu, w jakim już przedtem byli. Tajemnica, oto czym była od niepamiętnych czasów *iettatura*, oto dlaczego

⁵⁹ A. Dumas, *Gettatura czyli uroczce oczy* [anonimowy przekład z XIX wieku], [w:] tegoż, *Kalifornia. Wspomnienia z podróży po Włoszech*, Warszawa 2015, s. 203–204.

⁶⁰ Zob. B. Croce, C.A. Mayer, *Vita popolare a Napoli nell'età romantic* [recenzja], „Critica” 1948, nr 10, s. 82.

⁶¹ Zob. tenże, *La „Cicalata” di Nicola Valetta*, „Critica” 1945, n. 3.

malocchio zdolne było rozpętać nieszczęście. I Zło. Czemu dzielny Valetta takim się cieszył autorytetem, jeśli jego myśl nie wykraczała poza „wiem, że nie wiem”? Dlatego prawdopodobnie, że w podobny sposób myśleli także wszyscy inni (DI 507–508).

Warto wiedzieć, że rozprawa Valletty, utrzymana w duchu oświeceniowego iluminizmu, napisana została – podkreślają zgodnie Tadeusz Zatorski⁶² oraz Agata Przybylska⁶³ – by ośmieszyć naiwną wiarę niedouczonego „plebsu” w moc zabobonu oraz dostarczyć neapolitańskim intelektualistom tematu do żartów.

Ale – dodaje Zatorski – spomiędzy wierszy *Rozprawki* [*La cicalata sul fascino...*] wзира zarazem tu i ówdzie autentyczny lęk przed magiczną siłą *malocchio*. Wiele wskazuje bowiem na to, że Valletta był na przykład całkiem poważnie przekonany, jakoby śmierć jego córki była następstwem uroków rzuconych przez jednego z miejscowych *iettatori*⁶⁴.

W ten sposób Valletta, bądź co bądź ceniony wykładawca uniwersytecki, przestaje kpić z wiary prostaczków, odkrywając tę wiarę w sobie samym oraz innych intelektualistach. Przecież prawnicy, lekarze, myśliciele – wszyscy traktują *iettaturę* w sposób zupełnie poważny. Dzieje się tak zapewne dlatego, że – po pierwsze – dostrzegają jej obecność wokół siebie („fakt naturalny”) oraz – po drugie – widzą, jak bardzo wpływa na ludzkie decyzje oraz wybory („fakt psychologiczny”). Valletta na próżno usiłuje jednak znaleźć źródło *iettatury*, nie udaje mu się odpowiedzieć na pytanie dotyczące przyczyny tego zjawiska. W tym punkcie rozum oświeceniowy okazuje się bezradny, sam zaś fenomen pozostaje spowity tajemnicą, co – jak możemy przypuszczać – bardzo odpowiadało Grudzińskiemu, który w literaturze jej właśnie poszukiwał⁶⁵.

Do wymienionych już tytułów Grudziński dodaje jeszcze jeden – to kolejna książka, którą narratorowi wręcza Fausto Angelico. Dzieło

⁶² Zob. T. Zatorski, *Zabobon oświeceniowy i oświecony, czyli Georga Christopha Lichtenberga psychologia przesądu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 2004, t. 49, s. 79–80.

⁶³ Zob. A. Przybylska, „*Don Ildebrando*” w świetle „*iettatury*”. *Próba interpretacji etnologicznej opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1–2, s. 294–295.

⁶⁴ T. Zatorski, *Zabobon oświeceniowy i oświecony...*, s. 80.

⁶⁵ Więcej na ten temat zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Problem tajemnicy w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim* (materiały z sesji), red. I. Furnal, J. Paclawski, Kielce 1992, s. 33–46.

jest zatytułowane *Count Francisco Ildes Brandes. From the History of Spanish Inquisition* [Hrabia Francisco Ildes Brandes. Z dziejów hiszpańskiej inkwizycji] i opisuje „historię tak zwanych *maranos* albo *conversos*, czyli Żydów hiszpańskich nawróconych na wiarę chrześcijańską” (DI 515). Tym razem mamy jednak do czynienia z utworem fikcyjnym, stworzonym na potrzeby opowiadania. To historia, która prezentuje dzieje Don Francisca Ildes Brandesa, przodka doktora Angeliniego, który również posiadał moc czynienia zła za pomocą spojrzenia. Don Francisco „[...] należał do trzeciego już pokolenia *maranów*, był chrześcijaninem żarliwym i gorliwie praktykującym” (DI 516), a mimo to został oskarżony przez trybunał inkwizycyjny. Bronił dzielnie i rozumnie swego honoru oraz rodziny przed niesprawiedliwymi oskarżeniami. W końcowej fazie procesu zdarzyło się jednak coś, co – z jednej strony – dało inkwizycji pretekst do wzmocnienia oskarżeń, z drugiej zaś – zmusiło Don Francisca do ratowania się ucieczką:

W kwietniu 1461, w kulminacyjnym punkcie krzyżowego ognia pytań z towarzyszeniem zadawanych cierpień fizycznych, Don Francisco wyprostował się nagle na swoim twardym zydlu, skrwawioną od ran ręką strącił z głowy błazeński kapelusz, i wpił wzrok w przewodniczącego trybunału nazwiskiem Hernandez. Stała się rzecz niepojęta. Jego przenikliwy („diabelski”, jak potem mówiono) wzrok wprawił w bezruch członków trybunału, a Hernandez zabił jak sztylet wbity między oczy (DI 517).

Zaraz potem Don Francisco zniknął i wszelki ślad po nim zagaśniał. Doktor Angelini dołączył do książki o historii swego przodka list, w którym krótko zreferował dalsze koleje jego losu, historię włoskiej tułaczki oraz zdarzenia, które doprowadziły do tego, iż ostatecznie Ildes Brandes osiadł w Abruzzach.

Tyle dowiadujemy się w opowiadaniu o dziejach Don Francisca, którego portret wisi na ścianie w pokoju Angeliniego, nieustannie przypominając potomkowi o fatalnej przeszłości oraz – do pewnego przynajmniej stopnia – determinując postępowanie chirurga. W tym jednak przypadku istotna jest nie tylko pewna złożoność fabularna, do której jeszcze powrócę, ale również fakt, iż postać Don Francisca – w połączeniu z niepokojem, jaki narrator odczuwa w obecności Angeliniego – wprowadza do utworu elementy metatekstowe, których celem jest wskazanie na trudności, jakie narrator napotyka w pisaniu

o czymś, co daleko wykracza poza banalną codzienność; tak właśnie Grudziński podejmuje tematykę ekspresywnych możliwości słowa w konfrontacji z nieuchwytną i niewyraźną tajemnicą: „Ale zbliżał się koniec września, okres, który instynktownie odpycham i we wspomnieniach, i tym bardziej w opisie. Potrafię utrzymać mocno pióro w palcach, uda mi się rozbroić niedowierzanie i nieufność czytelnika?” (DI 534). Te wątpliwości pojawiają się wówczas, gdy myślący o własnej śmierci Angelini udaje się do rodzinnej miejscowości w towarzystwie narratora oraz siostry Magdaleny. Wszyscy zatrzymują się w zamku zbudowanym przez dziadka Don Fausto – zamek to zresztą szczególnie, przypominającym gotyckie budowle z powieści Ann Radcliffe oraz Horace’ego Walpole’a, a także obsesyjne więzienia Giovanniego Battisty Piranesiego⁶⁶. To właśnie w tym budynku dochodzi do zdarzeń mrożących krew w żyłach narratora:

Wtedy właśnie, o trzeciej w nocy, wyrwał się z pokoju Don Fausto, a właściwie z wieżyczki, rozdzierający krzyk. Nie cichy płacz czy suchy szloch, który już raz słyszałem za ścianą pokoju. Krzyk, połączony z jakimiś głośno powtarzanymi słowami. Może ma atak serca, może wzywa pomocy? Wskoczyłem z łóżka i boso pobiegłem na górę, wprost do wieżyczki.

Kłęczał przed freskiem, bił głową o podłogę jak rozmodlony muzulmanin, powtarzał te same wciąż słowa (po hiszpańsku): Librame del Mal, uwolnij mnie od Zła. Po każdym uderzeniu głową o podłogę wznosił ją ku wizerunkowi swego dalekiego przodka na ścianie. To, co powiem teraz, skłoni wielu czytelników do uśmiechu i wzruszenia ramionami. A jednak powiem, bo zanadto współczesność wpoila nam kult „zdrowego rozumu”. Oglądamy kącikami oczu zjawiska niewytłumaczalne, udajemy, żeśmy ich w ogóle nie widzieli, czytamy u śmielszych pisarzy o duchach osób umarłych, uważamy je za urojenia i płody chorej wyobraźni, byle tylko nie narazić naszego „zdrowego rozumu”, byle tylko nie dać się wepchnąć w obręb innego wymiaru, za próg „rzeczywistości sprawdzalnej i dotykanej”. Przechodzimy przez życie z jednym okiem nadmiernie aż wyostrzonym, z drugim ślepym, zaciągniętym bielmem. Wystarczy, by widzieć? Nie, nie wystarczy.

Don Ildebrando wyszedł ze swego portretu na ścianie, postawił duży krok nad kłęczącym i bijącym głową o podłogę, i postawiwszy go, nie odwracając się, do tyłu wyciągniętą nogą kopnął go tak mocno, że Don Fausto przywarł do podłogi całym rozplaszczonym ciałem i zamarł w bezruchu. Rzuciłem się do ucieczki. W moim pokoju zobaczyłem jeszcze na balustradzie odchodzącą wolno i dostojnie postać, po czym osunąłem się na ziemię zemdlony.

⁶⁶ Zob. DI 535–536.

Ocknąłem się późnym rankiem, w pełnym świetle dnia wypłatanego z ciemności, i opanowując z trudem słabość, trzymając się oburącz poręczy, wdrapałem się na piętro. Pokój doktora był pusty. Pusta też była wieżyczka z freskiem na ścianie między oknami (DI 538–539).

Zacytowany fragment zaczyna się w sposób charakterystyczny dla powieści gotyckiej – oto bohater zamknięty, niejako na własne życzenie, w mrocznym zamku słyszy przerażający krzyk, co skłania go do interwencji. Zwróćmy uwagę, że przebudzony narrator natychmiast usiłuje zrationalizować to, czego doświadcza: zakłada, iż coś niepokojącego dzieje się z Don Fausto („Może ma atak serca, może wzywa pomocy?”), jednak nie dopuszcza do siebie myśli, że jest to coś, co mogłoby wykraczać poza codzienne, chciałoby się rzec: zwykle, wypadki. Tym bardziej przeraża go to, co widzi – opętany i kłęczący przed freskiem przodka Angelini, a zaraz potem sam Ildes Brandes wychodzący z portretu i mordujący chirurga. Tu właśnie załamuje się opowiadanie, tu Herling chciałby porzucić opis, bo obawia się, że nawet najbardziej przyjazny czytelnik nie da wiary w to, co zobaczył narrator. Dlaczego? Sam pisarz podsuwa nam odpowiedź. Oto rzeczywistość, w której przyszło nam żyć, ma dwojaki charakter: empiryczno-racjonalny i metafizyczny. To, czego możemy doświadczyć naszymi zmysłami, oraz to, co udaje nam się uporządkować dzięki władzy rozumu, traktujemy beznamiętnie, uznajemy, że taki właśnie jest świat. Tymczasem ma on też inne oblicze, mroczne, niepokojące, na które patrzymy „okiem ślepym, zaciągniętym bielmem”, czyli właściwie – nie spoglądamy, nie chcemy tego oblicza widzieć, boimy się go, ponieważ nic nie daje nam nad nim władzy. W konfrontacji z tym światem przegrywają też słowa, które nie potrafią go wyrazić, gdyż wykracza on poza zwykle ludzkie praktyki, w tym – praktykę nazywania. To świat, który przypomina o jakimś podstawowym lęku, o obawie przed mrocznym składnikiem naszej własnej egzystencji.

Tego składnika, nazwijmy je wprost – tego zła, obawia się też przed śmiercią Don Fausto; wie, że zawił podczas operacji własnej siostry, że przyczynił się do jej śmierci, a nawet – jak twierdzi Bolecki⁶⁷ – zamordował ją. W tym kontekście szczególnie ważne

⁶⁷ Zob. RWN 171. Takie przypuszczenie jest w pełni uzasadnione; przypomnijmy, że w opowiadaniu to siostra Magdalena zwraca uwagę narratora na podejrzenie

okazują się słowa, które Don Fausto wypowiada po hiszpańsku tuż przed śmiercią: „*Librame del Mal*, uwolnij mnie od Zła”. Oto, jak ich znaczenie interpretuje sam Grudziński:

Don Fausto przyjmuje na siebie winę. Prosi o uwolnienie od zła, ponieważ wie, że nie może wytrzymać ciężaru swego czynu. [...] Jest w jakichś kleszczach i wtedy ta prośba „uwolnij mnie od zła” jest błaganiem człowieka, który nie może wytrzymać zła. Ale w tym jest także nadzieja i chciałem to zasugerować w opowiadaniu. Chodzi o to, że nadzieja jest nie tylko w tym, że można walczyć ze złem, ale że ludzie nie wytrzymują też jego obecności. Zło staje się nieznośne, ludzie nie chcą go już dłużej znosić (RWN 171)⁶⁸.

Wydaje się jednak, że w opowiadaniu *Don Ildebrando* tej nadziei jest naprawdę niewiele. Swoistym podsumowaniem refleksji Grudzińskiego, podjętej w tym utworze, mogą być słowa irlandzkiego księdza, którego narrator spotyka w Asyżu:

– Wystarczy patrzeć dzień w dzień dokoła siebie, czytać gazety, oglądać telewizję i filmy. Wszędzie Zło, rosnące, zachłanne, rozwydrzone, podszyte delectacją. *Delectatio morbosa*, uczucie piętnowane niegdyś przez Kościół. Zło panowało zawsze, ale nigdy tak nasycone czynnikiem *gratuit*, często bez żadnej przyczyny, Zło dla Zła. Chorobliwa staje się nie delectacja Zła, lecz tęsknota do Dobra (DI 525–256).

Rzeczywistość opisana w *Don Ildebrando* to zatem rzeczywistość toczona przez robaka Zła, rozpadająca się i w wymiarze ludzkim, i materialnym – przypomnijmy, że w ostatnim rozdziale utworu Herling pisze o zagładzie Montenero. Miasteczko zostało nawiedzone przez nawałnice i burze, walczyło z ogromnym pożarem wzniesionym przez dwa pioruny, które trafiły w zamek Angeliniego oraz w katedrę, wreszcie niemal zniknęło pod wodami w katastrofalnej powodzi – oto krajobraz po klęsce w mieście „zapomnianym przez

zachowanie Angeliniego podczas operacji: „*Ach, dottore* (to niby ja), *caro amico*, jak dziwnie operował Don Fausto, jakie miał dziwne oczy». Szept urwał się, na twarzy mówiącej zobaczyłem przerażenie osoby, która powiedziała za dużo. Don Fausto zawiózł zwłoki siostry w metalowej trumnie do Chieti, tam rodzina Angelini miała grób rodzinny. [...] Z enigmatycznego szeptu siostry Magdaleny zrozumiałem tyle tylko, że wielki chirurg zawiódł w tak bliskim mu wypadku; że operował «dziwnie», czyli poniżej swego zwykłego majsterstwa” (DI 514).

⁶⁸ O splocie rozpacz z nadzieją w zbiorze opowiadań *Don Ildebrando* obszerniej pisała D. Zalewska – zob. też, *Między rozpaczą i nadzieją. Eksplikacja filozofii egzystencjalnej w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: „Don Ildebrando”, „IDEA. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych”* 2013, nr XXV, s. 211–231.

Boga i ludzi” (DI 540)⁶⁹. Całości dopełnia zaś cytat pochodzący z *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa: „Wszystko przepadło w ciemnościach, jakby nigdy nie istniało” (DI 541).

5. Zachwyt zamiast imitacji.

Cztery medaliony Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

5.1. W stronę genologii, czyli ucieczka od niej

W twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego możemy wyodrębnić niewielki zbiór tekstów poświęconych malarzom. Ich status genologiczny jest niepewny. Znaczące (ale i utrudniające klasyfikację) jest to, że pisarz włącza te utwory do swojego dziennika⁷⁰. Podobnie jak opowiadania, są one częścią wielkiej całości *Dziennika pisanego nocą*, swoistego *opus magnum* Herlinga-Grudzińskiego. Taka decyzja autorska wiąże się – jak sądzę – z koniecznością wykorzystania autobiograficznego klucza interpretacyjnego w trakcie ich analiz, co tym bardziej może zaskakiwać, ponieważ szkice poświęcone są nie sprawom bieżącym, ale dawnym malarzom, ich biografiami i obrazom. Utwory te powstawały w latach 1990–1992 i wszystkie weszły w skład *Dziennika pisanego nocą 1989–1992*. Sąsiadują tam z takimi tekstami jak *Kieł Barabasha* czy *Cmentarz południa*. *Opowiadanie otwarte*, które bez wątpienia możemy uznać za opowiadania. W drugim przypadku mamy wręcz do czynienia z odautorskim przyporządkowaniem gatunkowym (*Opowiadanie otwarte*), które pojawia się w podtytule. Trudno jednak teksty o Caravagiu, Rembrandcie, Vermeerze i Riberze nazwać opowiadaniem. Czym więc są?

Drobna wskazówka genologiczna zawarta została w tytule szkicu o Rembrandcie: *Rembrandt w miniaturze*. W tym przypadku od razu rodzi się pytanie, czym jest miniatura albo – o jaką miniaturę chodziło tu Herlingowi? W *Słowniku terminów literackich* pojawiają się dwa odrębne hasła: miniatura rozumiana jako mała ilustracja,

⁶⁹ Zob. A. Libera, *Odwaga, prawda fikcji i sztuka opowiadania*, <https://www.antoni-libera.pl/node/68> [dostęp: 6.09.19].

⁷⁰ Na temat hybrydyczności gatunkowej *Dziennika pisanego nocą* zob. B. Witosz, „*Dziennik pisaną nocą*” – między gatunkowym a indywidualnym stylem wypowiedzi, „*Język Artystyczny*” 2001, t. 11, s. 29–46.

iluminacja oraz miniatura poetycka, czyli niewielkich rozmiarów utwór poetycki⁷¹. Cóż zatem począć z literackimi miniaturami, które nie są pisane wierszem?

Grudziński swój szkic o Rembrandcie rozpoczyna od rozważań na temat statusu tekstu, jednak daje do zrozumienia, że nie są dla niego istotne dyskusje dotyczące gatunkowej przynależności, ale intencja autorska:

W miniaturze czy *in nuce*? Wszystko jedno, liczy się intencja (i pragnienie) piszącego. Zamierzam zminiaturyzować olbrzyma, chcę wyłuskać jądro jego geniuszu, podobne do klejnotu o wielu załamaniach, do perły o wielu odcieniach, opisać z maksymalną zwięzłością kilka z nich, wierzę bowiem, że miłość do wielkich artystów, jak zakochanie się w jedynej osobie, jest uczuciem narzucającym wstydliwą oszczędność słów. Im większa miłość, tym mniej słów. Smakuj sztukę swojego wybrańca, odzywaj się, kiedy naprawdę musisz, podziwiał w przerywanym rzadko milczeniu jego dzieło (RWM, 171).

Herling-Grudziński nie wdaje się w genologiczną dysputę. Zbývá niejako czytelnika, stawiając pytanie i kwitując je ostentacyjnym „Wszystko jedno”. Ważniejsze dla niego jest to, by w tekście jak najpełniej oddać milczenie (rozumiane jako zachwyty i medytacja), stąd oszczędność słów. Tytułowe zminiaturyzowanie powinno być zatem odczytywane jako lapidarność, swoista dyskrekcja, ale także tworzenie literackiej ilustracji, miniportretu malarza, czyli medalionu. Nie jest bowiem przypadkiem, że wszystkie cztery interesujące mnie szkice weszły w skład wydanego w 1994 roku zbioru *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*. Na czwartej stronie okładki tego tomu czytamy:

W owalach sześciu tytułowych medalionów pojawiają się kolejno portrety Parmy i Sieny – dwóch spośród niezliczonych włoskich skarbnic wspaniałych dzieł architektury i sztuki – po nich zaś wizerunki czterech malarzy: rewolucjonisty Caravaggia, geniusza Rembrandta, tajemniczego Vermeera van Delft i „mistrza ziemskiego realizmu hiszpańskiego” – Jusepe Ribery. Prawdziwy klejnot w tym zbiorze stanowi opowieść o Srebrnej Szkatułce – przedmiocie tyle pięknym, co fascynującym zamkniętą w nim tajemnicą⁷².

⁷¹ Zob. hasła: *Miniatura* (oprac. M. Głowiński) oraz *Miniatura poetycka* (oprac. T. Kostkiewiczowa) [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 311.

⁷² G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994, IV strona okładki.

Pozostawiona przez Herlinga kolejna wskazówka genologiczna, wedle której utwory poświęcone malarzom traktować mamy jako medaliony, okazuje się niezwykle pojemna. Zawiera w sobie zarówno informację o miniaturowych rozmiarach dzieła literackiego, jak i sugestię, że mamy do czynienia z wizerunkiem, przedstawieniem twarzy, szczególną formą portretu, tak bardzo cenionego przez Herlinga; ponadto medalion jest także formą upamiętnienia osoby, można go zatem potraktować jako rodzaj pamiątki. I – wreszcie – określając swoje utwory mianem „medalionów” pisarz kładzie wyraźny akcent na znaczenie kontekstu biograficznego.

Dla porządku należy wspomnieć, że w serii *Dzieł zebranych* pod redakcją Włodzimierza Boleckiego utwory te ukazały się w 2017 roku w tomie *Eseje*⁷³. Chciałabym jednak podkreślić, że, nawet jeśli z punktu widzenia teoretycznego tekstom tym można nadać wiele „imion”⁷⁴, sądzę, że Herlingowy „medalion” najpełniej oddaje ich specyfikę i skromne, miniaturowe właśnie, bogactwo.

Bardzo ważne jest również to, że w tytułach medalionów Herlinga pojawiają się nazwiska interesujących pisarza malarzy. Wymienię te utwory w kolejności chronologicznej – *Caravaggio. Światło i cień* (marzec 1990), *Rembrandt w miniaturze* (listopad 1990), *Perły Vermeera* (lipiec 1991), *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski* (marzec 1992). Co warto podkreślić, Herling nie wybiera współczesnych mu artystów, skupia się przede wszystkim na sztuce siedemnastowiecznej (choć biografie Caravaggia i Ribery, a w przypadku tego pierwszego również działalność artystyczna, sięgają jeszcze drugiej połowy XVI stulecia). Pisarz niejednokrotnie podkreślał, że nie pociąga go malarski eksperyment wielu nowoczesnych artystów, choć byli wśród nich i tacy jak Cézanne, Turner, van Gogh, Modigliani czy Morandi, których twórczość w szczególny sposób była mu bliska. Jeśli w jego zapiskach natrafiamy na rozważania o malarstwie, są to w przeważającej mierze interpretacje sztuki dawnej⁷⁵.

⁷³ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, red. W. Bolecki, t. 10, *Eseje*, wybór i układ tekstów Z. Kudelski, Kraków 2017.

⁷⁴ Odwołuję się tutaj do konceptu Romy Sendyki, która różne, utrwalone w tradycji określenia eseju nazwała jego imionami. Zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 15–16.

⁷⁵ Zob. „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedzewska, M. Telicki, Poznań 2013.

Wszystkie cztery medaliony zbudowane są w bardzo podobny sposób. Grudziński koncentruje się na biografii i wybranych obrazach malarza (nazywa je „perłami” i, co ciekawe, nie czyni tego wyłącznie w szkicu *Perły Vermeera*), nie stroni jednak od uwag, w których na pierwszy plan wysuwa się „ja” autora. Za każdym razem stara się odnaleźć i zaproponować oryginalny klucz interpretacyjny, obecny w dziełach, niejako tkwiący w nich immanentnie. Operuje również cytatem (najczęściej z prac pisarzy lub historyków sztuki, wypowiadających się na temat interesujących go malarzy), który staje się punktem wyjścia do drobnych, ale istotnych polemik; rzadziej zaś włączany jest po to, by potwierdzić stawiane przez Herlinga tezy. Można natomiast odnieść wrażenie, że Grudziński mówi nie dlatego, że pragnie się ustawić w opozycji do ustaleń historyków sztuki, nie chce ani negować, ani uzupełniać ich studiów, decyduje się zabrać głos, ponieważ ma do powiedzenia coś, co z jego perspektywy jest ważne. Nie kryje tego, że przyjmuje punkt widzenia amatora – formułuje sądy jako twórca literatury, dla którego fascynacja malarstwem jest źródłem nieustannej inspiracji. W rozmowie z Boleckim pisarz podkreślał: „ja przecież nie zamierzam się ścigać z ludźmi, którzy poświęcili swoje życie studiom nad sztuką i znają się doskonale na rzeczy, jakkolwiek ich opinie nie zawsze mi trafiają do przekonania” i dodawał: „ja nie wchodzę, jak mówi Szekspir w *Hamlecie*, pomiędzy ostrza potężnych szermierzy, ja obserwuję sztukę «z boku»” (RWD 364). Wydaje mi się, że właśnie to przyglądanie się „z boku” jest istotą strategii pisarskiej Herlinga. Twórca *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki* nie rości sobie pretensji do bycia znawcą sztuki, jednocześnie daje do zrozumienia, że bycie „z boku” nie oznacza ignorancji, jest tylko innym rodzajem kontemplacji malarstwa.

W swoich medalionach Herling bierze pod lupę różne etykiety, przy pomocy których kategoryzowani są jego ulubieni malarze. Dowodzi, że wszelkie próby klasyfikacji są redukcjonistyczne i krzywdzące. Szkic *Caravaggio. Światło i cień* otwierają rozważania na temat „naturalizmu” i „realizmu” jako pojęć, mających określać poetykę malarstwa Caravaggia. Herling z niezwykłą ostrożnością, by nie powiedzieć – dystansem, podchodzi do tego rodzaju uogólnień:

Jeśli Caravaggio ma występować w roli założyciela rodu „naturalistów” i „realistów”, to wolno z czystym sumieniem machnąć ręką na upodobania do klasyfikacyjnego nazewnictwa. Otworzył w historii malarstwa rozdział, który jest przeciwieństwem wszelkiego szufladkowania; rozdział zagadkowy, wieloznaczny i wielorejestrowy, przekraczający uchwytne dla oka kanony zarówno wizji, jak i rzemiosła. Cóż z tego, że przyczepimy mu etykietkę „realisty”? Czy da się w ogóle ująć w ramy jakiegokolwiek schematu „rzeczywistość” odmalowaną przez Caravaggia? (CSIC 104).

Herling pyta o to, jaką korzyść poznawczą przyniesie nazwanie Caravaggia realistą. Podaje w wątpliwość przydatność klasyfikacji zwłaszcza wówczas, gdy mamy do czynienia z wybitnym artystą, którego geniusz przejawia się właśnie w wieloznaczności, w przekraczaniu konwencji i łamaniu schematów, w płynnym przechodzeniu między różnymi malarskimi językami. Grudziński nie neguje jednak zupełnie klasyfikacyjnych zapędów (choć odnosi się do nich jakby z przymrużeniem oka):

Bzik klasyfikacji uchodzi od biedy, gdy mamy do czynienia z artystami o określonym i wyraźnym profilu filozoficznym. Jest za ciasny, i nawet śmieszny, w stosunku do burzliwych przewrotów rewolucyjnych w sztuce. Caravaggio był rewolucjonistą. Jak wezbrana rzeka, występował z brzegów. Łamał przegrody i tamy. W pewnym sensie sam nie panował, także jako malarz, nad utajoną w nim siłą i gwałtownością (CSIC 104–105).

W kontekście tych rozważań chciałabym przyjrzeć się własnym klasyfikacyjnym zapędom: próbie dookreślenia genologicznego statusu czterech szkiców o Caravaggiu, Rembrandcie, Vermeerze i Riberze. Wyciągając konsekwencje z tak sformułowanego sądu, można by zapytać: cóż z tego, że przyporządkuję tym tekstom etykietkę „medalionów”, „szkiców”, „miniatur” czy „esejów”, skoro ważniejsza jest ich literacka siła, potencjał Herlingowej imaginacji oraz pisarska lekcja zachwytu malarstwem? Wszak już sam *Dziennik pisany nocą*, w skład którego wchodzi, jest – by użyć tu słów Herlinga o Caravaggiu – „zagadkowy, wieloznaczny i wielorejestrowy, przekraczający uchwytne dla oka kanony zarówno wizji, jak i rzemiosła” (CSIC 104). Herling lepi go z tekstów o różnym statusie genologicznym, celowo nie us্পójnia go ani tematycznie, ani formalnie. Ponadto gra z etymologią słowa „dziennik”, wskazując na inną niż dzień porę powstawania wpisów; w tytułową formułę

wpisany jest zatem paradoks, którego znaczenie na różne sposoby można wyzyskać.

Jednak zdarzają się (wcale nie tak rzadko) sytuacje, w których Grudziński, zdawałoby się, daje się uwieść porządkującym zapędom, celowo podkreślając w tytułach swoich utworów ich gatunkową przynależność. Mam tu na myśli takie teksty jak: *Inny Świat. Zapis-ki sowieckie; Drugie Przyjście. Opowieść średniowieczna; Z biografii Diego Baldassara; Piętno. Ostatnie opowiadanie kołymskie; Ugolone z Todi. Nekrolog filozofa; Krótka spowiedź egzorcysty; Dżuma w Neapolu. Relacja o stanie wyjątkowym; Monolog o martwej mniszce; Cmentarz Południa. Opowiadanie otwarte; Zeszyt Williama Mouldinga, emeryta; Portret wenecki; Rosyjski niedźwiedź. Divertimento narracyjne; Szczyt lata. Opowieść rzymska; Madrygał żalobny; Legenda o nawróconym pustelniku; Ofiarowanie. Opowieść biblijna; Zima w zaświatach. Opowieść londyńska; Zielona Kopuła. Sycylijska opowieść epistolarna; Biała noc miłości. Opowieść teatralna; Odlot i powrót Gołubowa. Opowieść imperialna.*

Najczęstszym podtytułem dopowiadającym, z jakim rodzajem utworu będziemy mieli do czynienia, jest „opowieść” (wraz z określającym ją epitetem). Szczególnym przypadkiem jest tutaj utwór *Zielona Kopuła. Sycylijska opowieść epistolarna*, w którym pojawia się dodatkowo niosący genologiczną informację przymiotnik „epistolarna”, za sprawą którego Herling zaznacza, że będzie to opowieść w formie listów. Biorąc pod uwagę definicję ze *Słownika terminów literackich*, opowieścią moglibyśmy nazwać zapewne jedynie *Białą noc miłości*. Janusz Sławiński definiuje:

Opowieść [...] – narracyjny utwór prozą o objętości przekraczającej rozmiary noweli lub opowiadania, krótszy natomiast od powieści. O[powieść] jest gatunkiem o mało wyrazistych założeniach morfologicznych; w dzisiejszej świadomości lit[erackiej] ma on charakter czysto relacyjny: jest kwalifikowany wyłącznie jako typ pośredni między dużymi i krótkimi formami epickimi, obejmujący utwory bliskie bądź „krótkim powieściom”, bądź „długim opowiadaniom”⁷⁶.

Sądzę jednak, że Herlingowi nie o rozmiary tekstu chodziło, kiedy określał swoje utwory mianem „opowieści”, ale właśnie o próbę

⁷⁶ Hasło: *Opowieść* (oprac. J. Sławiński) [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 359.

wymknięcia się klasyfikacjom. Paradoksalnie szczególny rodzaj kategoryzacji miał na celu uniknięcie wtłoczenia tych szkiców w sztywne ramy gatunkowe. Przekonuje o tym fragment rozmowy z Boleckim na temat szkiców *Parma* i *Siena*, które – podobnie jak prace o malarzach – weszły w skład *Sześciu medalionów* i *Srebrnej Szkatułki*. Herling wyznaje wówczas:

[...] jestem wielkim miłośnikiem książki, która jest bardzo piękna i z którą czuję się spokrewniony w opisach miast – to jest książka Pawła Muratowa *Obrazy Włoch*. On podobnie podchodzi do włoskich miast, ale oczywiście z większą erudycją historyczną niż moja, bo w jego książce są kilkudziesięciostronicowe rozdziały o historii miast. Muratow zna się na malarstwie, ale nie przesadza z popisami wiedzy. To jest opowieść, a nie rozprawa naukowa (RWD 377).

To wyraźne przeciwstawienie opowieści naukowemu dyskursowi. Teksty obfitujące w suche fakty, w których liczy się wyłącznie wiedza piszącego, nie przemawiają do Herlingowej wyobraźni. Sam jest zwolennikiem pisarstwa skierowanego nie do zamkniętego kręgu specjalistów, ale do szerokiego grona odbiorców. Dlatego właśnie nachylenie tekstu ku „opowieści” staje się miarą jego przystępności. I stąd tak wiele „opowieści” w twórczości Herlinga.

Może zatem dziwić fakt, że jeden z jego utworów zawiera w podtytule słowo „opowiadanie”. Ale nawet ta solidna, zdawałoby się, kategoria zostaje przez Herlinga w *Cmentarzu Południa* celowo otwarta. Herling podejmuje więc świadomą grę z genologicznymi zapędami literaturoznawców, stosuje uniki, sytuując się raczej po stronie niejednoznaczności niż sztywnych ram gatunkowych. Podobnie rzecz ma się z innymi etykietami, takimi jak „zapiski”, „divertimento narracyjne”, „madrygał”, „spowiedź”, „legenda”, „nekrolog”, „relacja”, „z biografii” czy „zeszyt”. Są to określenia tyleż precyzujące, co proponujące nowe możliwości interpretacyjne. Decydując się zatem na Herlingową formułę „medalionów”, nie zamykam dyskusji na temat genologicznego statusu jego utworów o dawnych malarzach, wręcz przeciwnie, celowo pozostawiam ją otwartą, bowiem pisarstwo Grudzińskiego „musi pozostać otwarte. Otwarte [...] na wszystkie strony, zależnie od wrażliwości i wyobraźni czytelników” (CPOO 287).

5.2. „Ja” pisarza, czyli o sile wyobraźni

W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim, zatytułowanej *Teksty o malarstwie*, zapytany o szczególnie splot biografii i sztuki w utworach poświęconych Caravaggiowi, Rembrandtowi, Vermeerowi i Riberze oraz o włączenie do rozważań autorskiego „ja”, pisarz podkreśla:

Spośród moich szkiców najbardziej programowy jest szkic o Riberze – po obejrzeniu jego obrazów patrzę na niego jako na współemigranta w Neapolu. Powiedziałem kiedyś, że pogodziłem się z życiem w Neapolu, ale stało się to też dzięki temu, co wiedziałem na temat życia Ribery w Neapolu. Więc to jest niewątpliwie szkic bardzo osobisty (RWD 367).

Medalion *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski* rozpoczyna się właściwie od przedstawienia Mergelliny. Nie byłoby w tym nic dziwnego, w końcu Ribera był związany z tą dzielnicą Neapolu, gdyby nie osobiste wyznaczenie autora poprzedzające jej opis: „Na ogół, przez wiele lat, moje dłuższe spacery prowadziły do portu rybackiego Mergellina. Od czasów zawału stały się obowiązkowymi spacerami zdrowotnymi, przepisany mi przez lekarza” (RHP 348). Programowość szkicu o Riberze polegałaby zatem na tym, że Herling skupia się nie tylko na biografii malarza i wpływie neapolitańskich doświadczeń na jego twórczość, prowadzi bowiem tę opowieść dwutorowo: celowo włącza do swoich rozważań bardzo wyraźny wątek autobiograficzny, który pozwala mu lepiej zrozumieć życie Hiszpańczyka. Ta skomplikowana relacja jest głęboka i – by tak rzec – obustronna, ponieważ znajomość życia Ribery sprawia, że Herling, po wielu latach zmagania z nowym miejscem zamieszkania, w pełni akceptuje Neapol jako swoje miasto. Snując refleksję na temat życia i twórczości tego malarza, Grudziński jest zaskakująco pewny swoich twierdzeń. Píše o „zrośnięciu” artysty z Neapolem, którego mieszkańcy czynią go „przybranym synem” (RHP 348), jest przekonany o tym, że malując *Komunię Apostołów* „Ribera wiedział, że maluje swój ostatni obraz” (RHP 352). Wyobraża sobie artystę u kresu sił, który z lękiem wstępuje na drabinę, by dokończyć swoje dzieło, i podkreśla, że czuł się on pogodzony z Neapolem, który wybrał na miejsce swojej śmierci. Z jednej strony zatem Herling wyobraża sobie kolejne kluczowe sytuacje z życia malarza, z drugiej – pisze, jakby wiedział. Nie ma w tym sprzeczności, ponieważ pisarz zdaje tak naprawdę

relację z własnych przeżyć. To autobiograficzne refleksje *polacco napoletano*⁷⁷, które Herling przypisuje Riberze.

Widzimy zatem, że – nawet jeśli mamy do czynienia z tekstem poświęconym innemu artyście – Herling celowo włącza do niego autobiograficzne „ja”. Nie jest to jednak wyraz miłości własnej, ale próba dowiedzenia się czegoś o samym sobie, rodzaj literackiej autoanalizy. Jest w tym podobny do Rembrandta, o którym pisał:

Obfitość autoportretów na przestrzeni całego życia Rembrandta, począwszy od młodzieńczego w kryzowanym kołnierzyku, kończąc na serii trzech z ostatniego pięciolecia przed śmiercią, nie jest dowodem czy podświadomym odruchem egotyzmu. Malarski egotysta nie spojrzalby na siebie tak okrutnie, jak śmiejący się starczo bezzębny Rembrandt, nie o krok może od grobu, ale już w jego zasięgu. W autoportretach Rembrandt postawił sobie za cel systematyczne, uporczywe śledzenie własnej twarzy, jako wyrazu zmian psychologicznych (RWM 173).

W tym kontekście nie powinna zaskakiwać obfitość autoportretów, które możemy odnaleźć w twórczości Grudzińskiego. Herling-narrator opowiadań proponuje czytelnikowi spojrzenie na samego siebie – w całym jego dziele rozsiane są tak liczne literackie autoportrety, że możemy postrzegać Herlinga jako Rembrandta literatury, który celowo i z niezwykłą świadomością ukazuje czytelnikowi swoją twarz. Literacki egotyzm? Z pewnością nie. Herling, podobnie jak Rembrandt, patrzy na siebie „okrutnie”, z jednej strony korzysta z artystycznych konwencji, z drugiej jednak pragnie pozostać szczery, pisząc o sobie. W *Dzienniku pisanym nocą* Grudziński wprost mówi o tym, że pozostawia w swoich tekstach autorski ślad. Co ciekawe, znów padają tu – znaczące z punktu widzenia naszych rozważań – pojęcia z zakresu sztuk pięknych: „miniaturowy” i „autoportret”.

Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle „historia spuszczonej z łańcucha”, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza [wyróżnienie – M.Ś.]⁷⁸.

⁷⁷ Piszę o tym szczegółowo w rozdziale: *Conrad, Joyce i Ribera jako „wspólnicy losu”* [w:] M. Śniedziowska, „Osobiste sprawy i tematy”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej*, Warszawa 2019, s. 63–71.

⁷⁸ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, posłowie Z. Kudelski, Warszawa 1995 s. 388–389.

Autoportret (podobnie jak medalion, miniatura czy portret) w twórczości Grudzińskiego zyskuje rangę pojęcia odnoszącego się zarówno do malarstwa, jak i do literatury. Herling świadomie czyni nieostrymi granice między tymi dwiema odmiennymi formami sztuki. Co istotne, pisarz podkreśla jednak, że autoportret nie jest centralnym elementem jego dzieła. Wręcz przeciwnie, to skromna, miniaturowa sygnatura, a jednocześnie niezwykle znaczący gest potwierdzający własną obecność. Nie dziwi to wówczas, gdy mamy do czynienia z dziennikiem.

Nie przypadkiem jednak Herling również do rozważań o malarzach i ich dziełach wplata wątki autobiograficzne. „Ja” autorskie uwidacznia się przede wszystkim we fragmentach, w których Grudziński celowo daje się ponieść wyobraźni. Nawet jeśli ma świadomość, że są to najczęściej tylko domysły albo wręcz wymysły, dzieli się z czytelnikiem tymi spostrzeżeniami. O Rembrandcie pisze: „Widzę go (choć to zapewne mój wizerunek czysto osobisty) jako malarza, który nigdy niczego nie szukał u innych, czerpał wyłącznie z samego siebie, odtwarzał, rozwijał i naśladował tylko własne widzenia” (RWM 172), nawet jeśli podobnym twierdzeniom przeczą prace historyków sztuki (na przykład książka *Rembrandt and the Italian Renaissance* [Rembrandt i włoski renesans] Kennetha Clarka⁷⁹, cenionego i przywoływanego przez Grudzińskiego badacza dawnego malarstwa). W innym miejscu, interpretując jedno z najbardziej znanych arcydzieł Rembrandta (i polemizując ze Svetlaną Alpers⁸⁰, piszącą o modelu teatralnym Holendra), stwierdza:

Wspaniały *Ront nocny* stanowi rozdział osobny. Rzecznicy „teatralności” Rembrandta znaleźliby tu sporo argumentów dla podparcia swojej tezy: zbrojni jak gdyby wkraczają na scenę dramatu Szekspirowskiego, widoczny w tyle fragment bramy mógłby być dekoracją. Ja jednak myślę, że Rembrandt namalował znacznie więcej, wrzawę wojenną, otoczony tłumem patrol wojskowy w oblężonym mieście. Scena jest zbyt żywa, autentyczna, by pod nogami idących rozległo się skrzypienie desek teatru (RWM, 175).

Polemiczna interpretacja wprowadzona zostaje słowami: „Ja jednak myślę, że Rembrandt namalował znacznie więcej”. Po raz kolejny

⁷⁹ Zob. K. Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, London 1966.

⁸⁰ Zob. S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1990.

widzimy, że Herling ujawnia się wówczas, gdy ma naprawdę coś nowego i ważnego do powiedzenia. Z kolei fragment opisujący wymyśloną scenę śmierci Rembrandta kończy słowami: „Obojętne, najzupełniej obojętne, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć” (RWM, 180). Fascynacja autoportretami Rembrandta doprowadziła Grudzińskiego do sformułowania niedających się zweryfikować przypuszczeń na temat chwili, w której skołał holenderski malarz. Istotna dla Herlinga nie jest w tym przypadku prawda historyczna, ale literacka wizja, która pozwala mu się zbliżyć do Rembrandta jako człowieka próbującego zrozumieć fenomen zmiennych emocji wyrażanych za pośrednictwem własnej twarzy. Podobny retoryczny zabieg stosuje Herling w zakończeniu szkicu o Caravaggiu:

17 lutego 1600 Caravaggio był z całą pewnością w Rzymie. Ale tylko jeden jego biograf wspomina, że widziano jak przeszedł szybko przez *Campo dei Fiori* i twarz odwróciwszy od stosu „przeżegnał się”. Nie przykleknął, przeżegnał się tylko, znakiem Krzyża odpędzającym Siłę Nieczystą.

Nie wierzę w tę wersję. Oczami wyobraźni widzę Caravaggia siedzącego do wieczora w narożnej tawernie, na rogu ulicy, która prowadzi do Pałacu Farnese, z twarzą więcej niż gniewną – wściekłą, zwróconą bez ruchu w stronę płonącego stosu. Wieczorem, gdy zrobiło się pustawo na *Campo dei Fiori*, wstał, wychylił jednym haustem ostatnią szklankę wina, i chwiejnym krokiem, zataczając się lekko po drodze, przemierzył cały plac, by zatrzymać się przed kupą dymiącego popiołu. Naraz buchnął z niej jasny płomień, jakby teraz dopiero dusza Bruna uleciała ku Niebu. Caravaggio cofnął się, oślepiiony ostatnim Światłem dogasającego stosu. Stał w Cieniu i zaciśniętymi dłońmi zakrył twarz, znaną nam z autoportretu w odciętej głowie Goliata (CSIC 112–113).

Również tutaj daje o sobie znać polemiczne zacięcie z jednej, zaś siła imaginacji z drugiej strony. Stwierdzenie: „Oczami wyobraźni widzę” można uznać za definicję literackich zabiegów Herlinga, zmagającego się z miniaturyzowaniem wielkich malarzy.

Bardzo ważny w każdym z czterech medalionów jest fragment, w którym Herling przywołuje – istotne z jego punktu widzenia – szczegóły biograficzne. W szkicu o Rembrandcie podkreśla, że kontekst życia artysty to jeden z istotnych kluczy interpretacyjnych, pozwalający zrozumieć serię obrazów, na których Holender sportretował siebie: „Należy znać to życie, nie dla zaspokojenia ciekawości biograficznej, lecz dla lepszego zrozumienia autoportretów

Rembrandta” (RWM 173). Słowa te można by sparafrazować i odnieść do ich autora – by zrozumieć (a wcześniej wysledzić) autoportrety rozsiane w dziele Herlinga, trzeba najpierw poznać jego życie.

W tym kontekście nie mogą dziwić rozważania na temat Vermeera, którego sztukę, spowitą aurą tajemnicy, pragnie odczytać, analizując niezwykle silne więzy, jakie łączyły malarza z jego rodzinnym miastem.

Ze wszystkich pytań, wahań, wątpliwości, jakie rozsypałem wyżej, najistotniejsze jest według mnie przykucie Vermeera do Delft; nie, nie, przykucie sugeruje przymus, a tu chodzi o przywiązanie, o miłość do jednego miejsca. Rozumiem pokusę wysłania Vermeera do Amsterdamu, z wizytą do Rembrandta, podzielam pragnienie wyobraźni zobaczenia ich razem, obok siebie, Rembrandta pokazującego gościowi *Zuzannę w kąpielu*, Vermeera odwijającego z opakowania dla gospodarza *Dziewczynę w turbanie*. Pęd wyobraźni ośmiela nawet do podsłuchania, co mówią. Ale dla prób przeniknięcia tajemnicy Vermeera więcej jest warte jego czterdziestotrzytletnie nieruchome wtopienie w Delft niż poddanie się galopującym meandrom wyobraźni. Chcąc się do niego przybliżyć, lepiej od razu powiedzieć: nie oddalał się nigdy poza rogatki swojego rodzinnego miasta (PV 255–256).

Ale Herling poszukuje nie tylko odpowiedzi na pytanie o zawile koleje losu artystów. Stara się również odnaleźć niebanalny klucz interpretacyjny, który pozwoliłby mu zbliżyć się do tajemnicy ich warsztatu. Snując rozważania na temat szczególnego światła na obrazach Rembrandta, pisarz formułuje hipotezę: „O większości płócien Rembrandta dałoby się powiedzieć, że malował je celowo przed zmierzchem, gdy zachodziło słońce” (RWM 178), po chwili jednak koryguje to stwierdzenie:

Im częściej o tym myślę, wpatrując się w obrazy Rembrandta, tym większą odczuwam pokusę zastąpienia odbłasku słonecznego odbłaskiem dalekiej łuny. Nie, rzecz jasna, żeby Rembrandt dosłownie pogrążał widzialny świat i jego biblijnych albo współczesnych mieszkańców w łunie pożarów. Chcę wierzyć, że jak każdy doprawdy wielki artysta posługiwał się swoją ukrytą, bardzo osobistą metaforą. W tym wypadku metaforą otaczających nas zawsze na horyzoncie płomieni (RWM 178–179).

Odkrycie tej „ukrytej, bardzo osobistej metafory” okazuje się pisarskim wyzwaniem, ale także powodem, dla którego Herling decyduje się sięgnąć po pióro. Najpełniej tę strategię twórczą odtworzyć

można na przykładzie *Perły Vermeera*. Powoli, niemal niezauważalnie wzrastająca tytułowa perła staje się kluczem do odkrycia tajemnicy zarówno biografii (swoiste zrośnięcie z rodzinnym Delft), jak i twórczości Vermeera, oddającego w języku malarzkim ideę „zatrzymanego czasu”. W tym medalionie Grudziński wprost charakteryzuje swoje utwory o Caravaggiu, Rembrandcie, Vermeerze i Riberze:

[...] ja, nie będąc historykiem sztuki, lekce sobie ważę sądy i wyjaśnienia wyważone, oparte na tzw. konkretnych przesłankach, i w moich wizerunkach wybranych malarzy szukam czegoś zupełnie innego. Czego? Tego samego, co stanowi podstawę krótkiej noweli: poetyckiego jądra; w wypadku wizerunków malarzy – poetyckiego jądra ich sztuki (PV 262).

5.3. Zachwyty zamiast imitacji, czyli przeciwko ekfrazie

Herling, jako amator malarstwa, rozróżnia dwa pojęcia, przy pomocy których można opisywać stosunek człowieka (przeważnie będącego artystą, choć nie zawsze) do sztuki. Są to „imitacja” i „zachwyty”. Imitację (której nie postrzega w kategoriach twórczej emulacji) wartościuje negatywnie i przeciwstawia zachwyty jako najbardziej pożądaną postawie.

Opowiadałem już o grobowcu Marii Węgierskiej, o figurze kobiety leżącej na katafalku, która ma podłużną twarz. Kiedy stanąłem przed tą rzeźbą, krzyknąłem do mojej żony, która wtedy była ze mną: „Przecież to jest twarz Modiglianego!”. No i jestem bardzo dumny z tego, że teraz w związku ze stuleciem urodzin Modiglianego znaleziono listy kilkunastoletniego Modiglianego, który przez kilka miesięcy był u krewnych w Neapolu i bez przerwy chodził oglądać grobowiec Marii Węgierskiej autorstwa wielkiego rzeźbiarza Tino di Camaino. Więc on się tym zachwycał.

Uważam, że istnieją dwie kategorie estetyczno-emocjonalne w sztuce. Jedna to imitacja, druga to zachwyty. Imitatorów jest wielu, co najwyżej kopiują obrazy, i na ogół ich dzieła są niskiego lotu, a prawdziwych zachwyty jest niewiele. Za każdym moim pobycem w Maisons-Laffitte odwiedzałem Józia Czapskiego i widziałem, dopóki on chodził na wystawy, bo potem już się właściwie nie ruszał z miejsca, jego zachwyty. Nie polegały one na tym, że on podpatrzył u kogoś rzecz, którą można było wprowadzić do własnej twórczości. On się zachwycał fragmentem sztuki, którego wcześniej nie dostrzegł albo tym, że można malować inaczej. Czapski zresztą był taki z natury, wracał do domu przepełniony zachwytem i przyjemnie było patrzeć na człowieka, który jest szczęśliwy widząc piękne obrazy (RWD 375–376).

Jak należałoby zatem rozumieć definiowany przez Herlinga-Grudzińskiego zachwyty sztuki? Po pierwsze, wspomina on o malarzach, którzy zachwycają się obrazami innych artystów – traktują je jako źródło inspiracji, punkt wyjścia do malarskiego przekształcenia, zrewidowania własnych warsztatowych osiągnięć. Ich celem nie jest zatem kopiowanie rozwiązań innych, ale twórcza (r)ewolucja. Po drugie, mowa jest także o zachwycie człowieka (niekoniernie malarza, choć jako przykład Herling podaje Czapskiego) patrzącego na obraz; człowieka, który odczuwa rodzaj szczęścia na widok piękna.

Czym byłby w takim razie zachwyty pisarza, snującego w swoich tekstach rozważania na temat obrazów? Z pewnością ucieczką od ich naśladowania: słownego inwentarza kolorów czy zgromadzonych na obrazie przedmiotów, postaci, scen. A więc takim pisaniem, które przeciwstawiałoby się klasycznie pojętej ekfrazie, czyli dokładnemu literackiemu opisowi dzieła sztuki, tworzeniu jego literackiej kopii. Nie powinno zatem dziwić, że u Herlinga trudno o klasyczną ekfrazę. Bardzo rzadko znaleźć można w jego tekstach opisy dzieł sztuki, a jeśli pojawiają się wzmianki o tym, co zostało namalowane, nie są one szczegółowe ani wyczerpujące. Herlingowi nie zależy na totalności słownego przedstawienia danego obrazu, ale na oddaniu olśnienia nim. Wystarczy oczyma Herlinga spojrzeć na dwie perły z dorobku Caravaggia:

Caravaggio kieruje się pewną zasadą, którą spróbujemy później odkryć. Tymczasem zaś niech działa czysty zachwyty, nie zaćmiony żadnymi konsyderacjami, zachwyty na widok dwóch obrazów: *Wskrzeszenia Łazarza* w Mesynie i *Powołania świętego Mateusza* w kościele francuskim w Rzymie.

Ławica światła obejmuje wyprężone i sztywne jeszcze ciało Łazarza oraz figury podtrzymujących je osób; krewnych przywróconego do życia, wyrwanego śmierci. Reszta obecnych porusza się w cieniu. Kontrast wydobyty przez Caravaggia staje się paradoksalny: to oni, owa reszta, zdają się być pogrążeni w mrokach śmierci, a Łazarz, choć wciąż jeszcze martwy, nigdy nie odpłynął naprawdę od brzegu życia. Caravaggio wywraca konwencjonalność znaczeń, chce powiedzieć (i według mnie mówi), że nasze podziały i rozróżnienia są krusze: Łazarz był żywy i tylko uspiiony w momencie, gdy odgrzebali go umarli. Brzmi to w pierwszej chwili jak niedorzeczność, ale trzeba pamiętać, jak bardzo malarstwo Caravaggia jest sztuką zacierania zbyt wyraźnych granic. W centrum obrazu wznosi się ku górze dłoń

jednej z rąk Łazarza. Jest połączeniem światła i cienia, zagadkowym znakiem z pogranicza.

W *Powołaniu świętego Mateusza* w cieniu znajduje się Chrystus wskazujący (powołujący) oświetlonego Mateusza. W tym obrazie rolę dłoni z *Wskrzeszenia Łazarza* spełnia, znowu w centrum, okno; matowe, ani jasne, ani ciemne. Jest także zagadkowym znakiem z pogranicza.

Podtrzymuję swoją myśl. Caravaggio był malarzem nieustannego zmagania się światła z cieniem. Miało ono dla niego taki sam posmak tajemnicy jak nieuchwytnie mierzenie się, wzajemne przenikanie się życia ze śmiercią (CŚIC 107–108).

Widzimy wyraźnie, jak ważne jest dla pisarza pojęcie „zachwyty”, które dookreśla on jeszcze epitetem „czysty”, dając do zrozumienia, że tym, co liczy się najbardziej, jest bezinteresowna kontemplacja, która na zawsze pozostawia swój ślad w pamięci patrzącego. Herling dąży do odkrycia „poetyckiego jądra” w twórczości Caravaggia i temu podporządkowany jest opis jego dzieł. Pisarz chce nam powiedzieć przede wszystkim to, że na płótnach Caravaggia rozgrywa się manichejski bój, którego malarskim wyrazem jest zmaganie – pojętych w sposób metaforyczny – dwóch przeciwieństw: światła i cienia. Czyż nie ten pojedynek nieustannie portretuje w swoich utworach również Grudziński?

Herling podkreśla, że w przypadku zachwyty chodzi o specyficzny rodzaj podpatrywania czegoś, co można by wykorzystać we własnej twórczości. Ale czy da się mówić o tego rodzaju zabiegach na granicy dwóch sztuk siostrzanych: literatury i malarstwa? Wydaje mi się, że tak. W twórczości Herlinga mamy bowiem do czynienia z próbą przeszczepienia malarskich gatunków (takich jak miniatura, medalion czy portret) na grunt literatury. Ponadto niektóre postaci z jego opowiadań, na przykład główna bohaterka *Błogosławionej, świętej* albo Sebastiano z utworu *Pietà dell'Isola*, są przedstawione w taki sposób, jakby były elementem malarskiej reprezentacji. Wreszcie – literacki model opisywania krajobrazów, które w dziełach Herlinga-Grudzińskiego ma szczególne miejsce, jest niezwykle plastyczny. Pisarz mówi o tym wprost w *Rozmowach w Dragonei*:

Po prostu kocham moje krajobrazy. I mógłbym powiedzieć to, co powiedział o nich Albert Camus, gdy jako dwudziestoltni chłopiec przyjechał do Włoch, że krajobrazy mają właściwość uzdrawiania, leczenia. Absolutnie się z nim zgadzam. Gdy przebywam w jakimś krajobrazie, takim,

powiedzmy, jak teraz w Dragonei, mimo że tyle lat tu przyjeżdżam, to jednak ten krajobraz działa na mnie zawsze w sposób niesłychanie kojący. Po prostu jestem przywiązany do krajobrazu. Krajobraz jest dla mnie bardzo ważny, jest czymś w rodzaju mojego prywatnego malarstwa wykonywanego słowami [wyróżnienie – M.Ś.]. Nawet odczuwam w stosunku do krajobrazów wdzięczność za to, że działają na mnie tak kojąco, uspokajająco. Byłem zdumiony, gdy trafiłem na tę notatkę Camusa (RWD 378).

Można zatem stwierdzić, że Herling, zainspirowany krajobrazami przedstawianymi przez wielkich malarzy, staje się literackim pejzażystą – daje wówczas wyraz swojej fascynacji naturą. Nie bez znaczenia wydaje się w tym kontekście to, że pisarz od 1955 roku zamieszkał na stałe we Włoszech. Utwory Herlinga są świadectwem zachwytów krajobrazem, malarstwem i architekturą Włoch. Niewątpliwie w swojej twórczości pisarz jest daleki od imitacji, którą wytyka swojemu koledze po piórze Wojciechowi Karpińskiemu:

[...] to, co piszę, nie może się równać z tym, co pisze Zbyszek Herbert – nie mówiąc o specjalistach. W końcu jestem pisarzem i doskonale potrafię docenić to, co umie i czego nauczył się Zbyszek. On ma niezwykły talent do podglądania sekretów warsztatu malarskiego. To jest zdumiewające, bo robi to z niesłychanym poczuciem miary, nie tracąc nic ze swojego poetyckiego potencjału, co przecież nie jest łatwe. Podam ci przykład polskiego pisarza, krytyka, u którego głębokie zainteresowanie warsztatem zmienia się jednak w nudną wyliczankę. Mam na myśli książkę Wojciecha Karpińskiego o van Goghu, *Fajka van Gogha*. To jest moim zdaniem naprawdę bezsensowne. Przykro mi to mówić, bo to jest mój przyjaciel i bardzo przeze mnie ceniony pisarz i krytyk, ale to jest bezsensowne. Takimi wyliczankami mógł się zabawiać Berenson, i inni, na przykład wyliczając piętnaście odcieni kolorów. To może pozostaje potem w głowie jakiegoś zawodowego znawcy malarstwa, który wie, co to wszystko znaczy, który czyta takie rozważania, tak jak matematyk czyta formuły matematyczne wiedząc, że jeden z tych odcieni coś specjalnego oznacza. Ale z tego nic zupełnie nie zostaje w głowie czytelnika. Więc jestem przeciwny takiemu pisaniu. Zbyszek Herbert nigdy tak nie robi. Herbert bardzo oszczędnie dysponuje detalami czy informacjami (RWD 365–366).

Kategoryczne przeciwstawienie się wyliczeniu jako metodzie twórczej potraktować można jako niezgodę na słowną imitację. Koncentrowanie się na detalach – zdaniem Herlinga – okazuje się zgubne, ponieważ łatwo wówczas zatracić istotę całości. Z podobnych powodów Herling krytykuje Prousta, który w swojej powieści każe

Bergotte'owi, oglądającemu arcydzieło Vermeera, skupiać się wyłącznie na „żółtym kawałkiem muru”⁸¹.

Zacznijmy tedy od miasta, od *Widoku Delft*, który Proust nazwał „najpiękniejszym obrazem świata”. Proust też, zgodnie z upodobaniami ciepłarnianych rafinatów, uznał oczami Bergotte'a żółty kawałek muru w prawym rogu obrazu za namalowany tak wybornie, że oglądany oddzielnie mógł śmiało uchodzić za twór „samowystarczalnego piękna”. Bergotte w przedśmiertnym majaczeniu powtarzał: „Żółty kawałek muru”. Rafinacje tego typu, podobne do wskazywania palcem „jednego szczególnie wersu” w długim poemacie lub „jednej zwłaszcza metafory” w ogromnej powieści, nie prowadzą naturalnie do niczego poza pawim „patentem znawstwa” upragnionym przez ich autora. W przypadku *Widoku Delft* są gorzej niż śmieszne, bo irytujące. Cud namalowanego przez Vermeera miasta jest cudem całości (PV 256).

Należałoby więc zapytać, co Herling proponuje w zamian.

Widok Delft, czyli wszechświat rodzinnego miasta, odbity w dole w lustrze wody, wzniesiony ku górze w szerokiej i wysokiej oprawie nieba. Panoramiczne bogactwo nie przeszkadza czelacji szczegółów, czelacji jakby rżniętej uważnie w szkło, lecz wolnej od zbyt pedantycznego dotyku cienkiego dłutka. Bogatsza też niż zazwyczaj gama kolorów, przy czym Vermeerowska żółć odsunięta jest na dalszy plan, zmajoryzowana przez brunatnordzawy odcień murów i czerwień dachów. Miasto widziane równocześnie w rzeczywistości i w sennym marzeniu. Figury na przedzie, na tamtym brzegu piaszczystej łachy, po przeciwnej stronie kanału, robią wrażenie odciętych od panoramy, wyłączonych z obrazu. Delft zmartwiała na pozór, ale żywe w głębi, właśnie jak ocalona ze snu, a nie ulotna na szczęście, zjawia. Pod powierzchnią, w absolutnej i sekretnej ciszy czasu zatrzymanego, coś się w senno-realnym mieście dzieje. Bardzo wolno, w nieuchwytnym dla oka ruchu, jak rośnie i dojrzewa perła w muszli (PV 257–258).

Grudziński operuje detalem, ale nie przytłacza czytelnika nadmierną drobiazgowością. Zwraca uwagę na kolorystykę obrazu, jednak jego uwagi nie prowadzą do suchej enumeracji użytych przez malarza pigmentów. Co jednak z jego punktu widzenia najistotniejsze, proponuje własną, literacką interpretację *Widoku Delft*, włączając ją w szersze rozważania na temat mitycznego Vermeerowskiego Delft, „zatrzymanego czasu” i – pojętej na sposób metaforyczny – perły.

⁸¹ Chodzi o piąty tom *W poszukiwaniu straconego czasu (Uwięziona)*, w którym opisana jest śmierć Bergotte'a.

I może jest w tym wszystkim zbyt poetycki, ale przecież daje wyraz czemuś niewyraźalnemu – zachwytowi prawdziwym arcydziełem.

*

Medaliony poświęcone Caravaggiowi, Rembrandtowi, Vermeerowi i Riberze są na tle całej twórczości Herlinga skromnym, ale niezwykle ważnym zbiorem tekstów. Dzięki nim Grudziński udowadnia, że potrafi napisać poruszający szkic o malarstwie, unikając zarówno akademickiego tonu oraz przesadnej erudycji, jak i niebezpieczeństw ekfrazy, zbyt łatwo przemieniającej się w nużący, szczegółowy inwentarz elementów malarskiego przedstawienia. Decyzja, by określić te utwory mianem medalionów, jest tyleż geneologicznym konceptem, co zgrabnym unikiem i punktem wyjścia do rozważań na temat wieloznaczności samego pojęcia „medalion”. Pisarz nie byłby sobą, gdyby zrezygnował w tych szkicach z refleksji o charakterze autobiograficznym. Przyglądając się „z boku” artystom i ich dziełom, snuje przypuszczenia, proponuje apokryficzne wersje niektórych wątków biograficznych, formułuje odważne, niedające się zweryfikować hipotezy – stoi bowiem po stronie literackiej opowieści, a nie naukowego dyskursu. Nawet jeśli i bez tych utworów wielcy mistrzowie sztuki europejskiej nie zostaliby zapomniani, należy docenić pisarski wysiłek ocalania ich biografii oraz oddania autentycznego zachwyty na widok malarskich pereł.

Zakończenie

Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego na stałe weszła już do kanonu.

Pisarzowi poświęcono wiele ważnych monografii¹, *Inny Świat* oraz opowiadania znajdują się wśród lektur obowiązkowych w programach licealnych, krakowskie Wydawnictwo Literackie w 2009 roku rozpoczęło monumentalną edycję *Dzieł zebranych* pisarza pod redakcją Włodzimierza Boleckiego, w roku 2019 mediolańskie wydawnictwo Mondadori opublikowało w serii „Meridiani” nowe włoskie wydanie wybranych utworów pisarza, zaś w roku 2020 nakładem neapolitańskiego wydawnictwa Bibliopolis ukaże się pod moją redakcją włoskojęzyczna publicystyka Herlinga – tom będzie nosił tytuł *Scritti italiani* [Pisma włoskie]. W tym kontekście raczej nie dziwi opinia, która w 2003 roku ukazała się na łamach „Kirkus Reviews”, opiniotwórczego amerykańskiego magazynu literackiego drukującego wyłącznie recenzje oraz omówienia książek. Otóż w podsumowaniu szkicu prezentującego angielski przekład wybranych opowiadań Herlinga² przeczytać możemy: „Genialne utwory. Jak Komitet Noblowski mógł przeoczyć Herlinga?”³.

Dla nikogo nie było też chyba zaskoczeniem, że uchwałą Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z 20 lipca 2018 roku ustanowiono rok 2019 rokiem Grudzińskiego. W uchwale czytamy między innymi, iż Herling jest „jednym z najwybitniejszych pisarzy polskich XX wieku” oraz „[...] z niezwykłą odwagą opisuje tragedię człowieka poszukującego moralnego ładu i prawdy”. Dalej krótki tekst uchwały niezwykle trafnie charakteryzuje literacką spuściznę Grudzińskiego:

¹ Czytelnik znajdzie spis najważniejszych opracowań (książek i artykułów) poświęconych Grudzińskiemu w bibliografii przedmiotowej załączonej do niniejszej książki.

² Zob. G. Herling, *The Noonday Cemetery and Other Stories*, transl. B. Johnston, New Directions, New York 2003.

³ Zob. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/gustaw-herling/the-noonday-cemetery/> [dostęp: 9.09.19].

Książka *Inny Świat* była pierwszym w literaturze światowej, artystycznie doskonałym, pełnym miłosierdzia oraz nadziei świadectwem martyrologii więźniów sowieckiego łagru. Napisał ją zaledwie 30-letni autor, który sam doświadczył okrucieństwa komunistycznego miejsca kaźni. Tym większa była gorączka pisarza, gdy część intelektualnych elit Europy nie chciała przyjąć do wiadomości jego relacji.

Opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego to głęboko zakorzeniony w europejskiej kulturze zbiór opowieści o metafizycznych sekretach losu człowieka. Autora fascynuje zmaganie się z tajemnicą, którą opisał słowami Szekspira: „jesteśmy z takiej materii, z jakiej robione są sny”.

Jego *Dziennik pisany nocą* stanowi niezwykle oryginalną, eseistyczną, osobistą kronikę historii Polski i Europy w XX wieku, widzianą z emigracji oczami polskiego patrioty i Europejczyka⁴.

Bez cienia wątpliwości można stwierdzić, że Grudziński to faktycznie jeden z najbardziej cenionych pisarzy polskich XX stulecia – i to nie tylko w Polsce. Świadczą o tym przyznawane pisarzowi nagrody literackie: Nagroda Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1964), French PEN-Club Award (1985), Prix Gutenberg Award (1986), Nagroda Polskiego PEN Clubu im. Jana Parandowskiego (1990), Premio Viareggio Internazionale (1994), Nagroda Fundacji im. Kościelskich (1996), pośmiertna Premio Napoli (2003). W roku 1998 Herling został też wyróżniony Orderem Orła Białego, najwyższym odznaczeniem państwowym Rzeczypospolitej Polskiej. Jego utwory były tłumaczone na wiele języków, w tym na: angielski, francuski, włoski, niemiecki.

Wydaje mi się, że znaczenie twórczości Grudzińskiego dla literatury nie tylko polskiej, ale również światowej najlepiej opisać, sięgając po fragment eseju samego pisarza – cytat pochodzi z tekstu *Pan Samuel Pepys* i, choć dotyczy pism autobiograficznych, trafność zawartych w nim spostrzeżeń można odnieść do niemal całej literatury:

W swojej autobiografii *Arrow in the Blue* [Strzała w błękicie] Koestler wymienia dwa główne impulsy, skłaniające ludzi do pisania o własnym życiu: impuls kronikarza i „motyw *Ecce Homo*”. Oba wypływają z tego samego źródła, które jest źródłem wszelkiej literatury – z potrzeby dzielenia swoich doświadczeń z innymi, by tą jedyną dostępną człowiekowi szczeliną publicznej intymności wydobyć się ze skorupy izolacji

⁴ Wszystkie cytaty pochodzące z uchwały Sejmu podają za: <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP20180000728/O/M20180728.pdf> [dostęp: 10.09.19].

własnej osobowości w otaczającym nas świecie. Impuls kronikarza wyraża potrzebę dzielenia z innymi doświadczeń związanych ze światem zewnętrznym, „motyw *Ecce Homo*” jest sprężyną pchającą nas do odsłaniania przeżyć wewnętrznych. Kronikarz działa pod wpływem lęku, by wypadki, których jest świadkiem i które stanowią część jego życia, nie zginęły bezpowrotnie dla potomności. Impuls kronikarza występuje więc najczęściej u ludzi biorących bezpośredni udział w wydarzeniach o historycznej doniosłości lub u ludzi przeświadczonych głęboko, że są lepiej niż ktokolwiek inny wyposażeni do ich utrwalenia – tak, na przykład, musiał czuć Defoe, pisząc swój *Journal of the Plague Year*⁵. „Motyw *Ecce Homo*” natomiast wciska pióro do ręki ludziom przekonanych o jedyności i niepowtarzalności ich doświadczeń wewnętrznych i prowadzi do „autobiografii spowiedniczych” typu świętego Augustyna, Rousseau czy De Quinceya⁶.

Siła twórczości Grudzińskiego tkwi właśnie w tym, że udało mu się połączyć dwie, wskazane w eseju *Pan Samuel Pepys*, dominanty. U Herlinga odnajdujemy bowiem zarówno postawę kronikarza, baczego obserwatora własnych czasów – czego dowodem jest *Inny Świat*, ale również liczne szkice publicystyczne, recenzje oraz wywiady. Z drugiej strony, pisarz ma w swym dorobku wybitne dzieło intymistyczne – *Dziennik pisany nocą*. Być może najciekawsze są opowiadania, w których kronikarzowi nieustannie towarzyszy eksplorator własnej duszy. Sądzę, że tylko połączenie tych dwóch perspektyw mogło zaowocować wybitnymi utworami literackimi, z których Grudziński stworzył jedyny w swym rodzaju fresk, łączący historię Europy z historią prywatną.

⁵ Po polsku tytuł ten tłumaczony jest jako *Dziennik roku zarazy* (tłum. J. Dmochowska).

⁶ G. Herling-Grudziński, *Pan Samuel Pepys* [w:] tegoż, *Godzina cieni. Eseje*, Warszawa 1997, s. 61–62.

Bibliografia

Wykaz utworów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Dzieła zebrane pod redakcją Włodzimierza Boleckiego

- t. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, Kraków 2009.
- t. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*, Kraków 2010.
- t. 3: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*, Kraków 2013.
- t. 4: *Inny Świat*, Kraków 2019.
- t. 5: *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Kraków 2016.
- t. 6: *Opowiadania wszystkie*, vol. 2, Kraków 2017.
- t. 7: *Dziennik pisany nocą 1971–1981*, Kraków 2011.
- t. 8: *Dziennik pisany nocą 1982–1992*, Kraków 2012.
- t. 9: *Dziennik pisany nocą 1993–2000*, Kraków 2012.
- t. 10: *Eseje*, Kraków 2016.
- t. 11: *Rozmowy w Dragonei. Rozmowy w Neapolu*, Kraków 2019.
- t. 12: *Korespondencja Gustaw Herling-Grudziński – Jerzy Giedroyc*, vol. 1 (1944–1966), Kraków 2019.

Pozostałe utwory Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Dziennik 1957–1958, oprac. W. Bolecki, M. Herling, Kraków 2018.

Najkrótszy przewodnik po sobie samym, oprac. W. Bolecki, Kraków 2000.

Podróż do Burmy. Dziennik, Londyn 1983.

Rozmowy

Herling-Grudziński G., Marrone T., *Pod światło*, posłowie S. Romano, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1998.

Herling-Grudziński G., Sinatti P., Raffetto A., *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szalamowie i komunizmie Rosji*, „Przegląd Polityczny” 1999, nr 42.

Herling-Grudziński G., Sawicka E., *Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*, Warszawa 1997.

Herling-Grudziński G., Życiński J., *Pięć dialogów*, przedmowa S. Frankiewicz, Warszawa 1999.

Najważniejsze opracowania

Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym: widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.

Bieńkowska E., *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002.

Bolecki W., *Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1991.

Bolecki W., *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005.

Bolecki W., „*Inny Świat*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Warszawa 1994.

„*Cienie wielkich artystów*”. Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2013.

Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim, red. R.K. Przybylski, S. Wysłouch, Poznań 1991.

Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów, red. Z. Kudelski, Lublin 1997.

Kudelski Z., *Gustaw Herling-Grudziński i „Kultura” paryska (1947–1996). Fakty – historia – świadectwa*, Lublin 2013.

Kudelski Z., *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991.

Kudelski Z., *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998.

Malinowska K., *Topika religijna w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2006.

Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000.

O Gustawie Herlingu-Grudzińskim, cz. 1–3, red. I. Furnal, J. Paclawski, Kielce 1992–1999.

Panas P., *Doświadczenie religijne w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2012.

Przybylski R.K., *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991.

Spytek P., *Inny świat! Rosja Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Toruń 2019.

Sucharski T., *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002.

Śniedziewska M., „*Osobiste sprawy i tematy*”. Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej, Warszawa 2019.

Świadectwo – Mit – Tajemnica. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim, red. Z. Kudelski, Warszawa 2019.

Tomaszewski F., *Drogi i „stacje wygnania”. Podróże i powroty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Gdańsk 2006.

Tomaszewski F., „*Światy*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. *Opowiadania*, Gdańsk 1994.

Nota o autorce

Magdalena Śniedziewska (ur. 1984) – polonistka i italianistka, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (Kraków 2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (Toruń 2014), „Osobiste sprawy i tematy”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej* (Warszawa 2019). Zajmuje się recepcją literatury włoskiej w Polsce, związkami literatury i malarstwa oraz motywami ptasimi w literaturze polskiej.

Od wydawcy

Od wielu lat z kręgu środowisk polonistycznych płyną alarmujące głosy o stanie świadomości literackiej Polaków. Chcielibyśmy, aby obejmowała ona pełny kanon literatury polskiej, ale nie mamy pewności, że tak jest. Chcielibyśmy także, by funkcjonowały w niej nazwiska autorów spoza kanonu szkolnych lektur, ale wiemy, że tak nie jest. Sporo napisano już o tym, że literatura bywa dziś wypychana z miejsca, które jeszcze niedawno zajmowała w hierarchii dóbr kultury. Widzieliśmy i wciąż obserwujemy, jak stopniowo traci ona swoje ważne miejsce w formowaniu języka komunikacji społecznej.

Dość dużo wiemy również o kryzysie czytelnictwa – o tym, że ma on dwa wymiary. Najbardziej uchwytne jest ten ilościowy – Polacy czytają niewiele. Warto pamiętać jednak również o aspekcie jakościowym. Opracowany jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym i doskonalony po drugiej wojnie światowej system kształcenia kompetencji czytelniczych zwrócony był przede wszystkim ku literaturze pięknej. Jak piszą badacze, jeszcze w latach 80. polscy uczniowie – inaczej niż ich koledzy w Europie Zachodniej – mieli szansę zdobywania umiejętności umożliwiających dekodowanie tekstów trudnych – wyrafinowanych artystycznie. W latach 90. ów sprawdzony system został jednak odrzucony na rzecz takiego, który pozwala opanować przede wszystkim umiejętność czytania tekstów użytkowych. Skutki widzimy dziś gołym okiem. Koordynatorzy Olimpiady Literatury i Języka Polskiego oraz uniwersyteccy wykładowcy od dawna utyskują na obniżający się poziom umiejętności czytania i pisania wśród kandydatów na studia polonistyczne oraz wśród studentów polonistyki. Ci z kolei skarżą się na brak rzetelnych i zarazem przystępnie napisanych opracowań. Czy mają rację? Wydaje się, że tak. Brakuje dziś książek przypominających choćby te, które ukazywały się w ramach „Biblioteki Analiz Literackich”. Stąd pomysł powołania do życia niniejszej serii wydawniczej.

Kierujemy ją do uczniów, studentów, nauczycieli i wszystkich tych, którzy nie stracili jeszcze wiary w wartość literatury jako narzędzia komunikacji w ramach pewnej kulturowej i narodowej wspólnoty. Pamiętając, że pisarzem tworzącym dawniej poświęcono już wiele opracowań naukowych i popularnych, będziemy w niej prezentować wyłącznie dorobek autorów współczesnych. Chcemy oddać w ręce czytelników zarówno reprezentatywny wybór tekstów danego pisarza czy poety, jak i wybór kontekstów ważnych dla jego twórczości – biograficznych, ideowych, gatunkowych i tym podobnych. Zależy nam na tym, by dać czytelnikom klucz umożliwiający otwarcie samego wnętrza tekstów literackich. Właśnie dlatego każdy tom zawiera propozycje interpretacji kilku utworów – istotnych w dorobku danego twórcy. Zdajemy sobie sprawę, że proponowane przez nas opracowania nie są w stanie wypełnić wszystkich luk polskiej świadomości literackiej. Wierzimy jednak, że stając się częścią szerszej zakrojonych działań służących zahamowaniu czy nawet odwróceniu opisanych wyżej tendencji, będą one ważnym elementem procesu przywracania naszej zbiorowej pamięci nie tylko znaczących pisarzy oraz ich dzieł.

Redakcja

Streszczenie

W prezentowanej książce ważnym kluczem interpretacyjnym staje się przekonanie – wynikające z sugestii Herlinga-Grudzińskiego – iż jego dzieła są tak naprawdę tekstami skrywającymi liczne biograficzne odniesienia. To zatem utwory, w których autobiografizm jest hipotezą konieczną lektury i rozumienia. Drugim ogniwem, spajającym eseje zamieszczone w tej książce, jest szczególna obsesja Herlinga-Grudzińskiego, dotycząca zła, które pisarz uznaje za stały element ludzkiej rzeczywistości. Nie jest to zło pozorne, wyobrażone, ale realne, objawiające się pod różnymi postaciami zarówno w historii, jak i we współczesności. Magdalena Śniedziewska proponuje nowe interpretacje kanonicznego już *Innego Świata*, ale także mniej znanych utworów, takich jak *Gruzy*, *Kiel Barabasha* czy *Don Ildebrando*. Przygląda się również literackim medalionom, odkrywając przed czytelnikiem świat malarskich fascynacji Herlinga-Grudzińskiego.

Summary

The important interpretation key of the present book is the author's conviction, resulting from the suggestions of Gustaw Herling-Grudziński, that his works contain numerous implicit biographical references. Therefore, autobiographism is a necessary hypothesis to interpret and understand these texts properly. Another common aspect of the essays in this book is Herling-Grudziński's peculiar obsession with evil, considered by him a permanent element of human reality. Evil is neither apparent nor imagined, but real and it manifests itself in various forms both in the past and in contemporary times. Magdalena Śniedziewska proposes new interpretations of the already canonical *Inny Świat* [English title: *A World Apart: The Journal of a Gulag Survivor*], but also less well-known works such as *Gruzy* [Ruins], *Kieł Barabasza* [The canine tooth of Barabbas] and *Don Ildebrando*. She also analyses literary medallions, revealing to readers the world of Herling-Grudziński's fascination with paintings.

Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów	5
Rozdział I	
Losy pisarza	
Biografia Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	7
Rozdział II	
„Nuta autobiograficzna” i obsesja zła	
O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	15
Rozdział III	
Interpretacja wybranych utworów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	25
1. Problem zatartej tożsamości – <i>Inny Świat. Zapiski sowieckie</i>	25
2. Herling i obsesja <i>terremoto</i>	40
3. Zło wcielone – <i>Kieł Barabasza</i>	56
4. <i>Iettatura</i> , czyli o sile neapolitańskich przesądów	73
5. Zachwył zamiast imitacji. Cztery medaliony Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	89
5.1. W stronę genologii, czyli ucieczka od niej	89
5.2. „Ja” pisarza, czyli o sile wyobraźni	96
5.3. Zachwył zamiast imitacji, czyli przeciwko ekfrazie	101
Zakończenie	107
Bibliografia	111
Nota o autorce	115
Od wydawcy	117
Streszczenie	119
Summary	121

Table of Contents

List of used abbreviations	5
Chapter I	
The writer's career	
Biography of Gustaw Herling-Grudziński	7
Chapter II	
„Autobiographical tinge” and obsession with evil	
On the works of Gustaw Herling-Grudziński	15
Chapter III	
Interpretation of selected works of Gustaw Herling-Grudziński	25
1. The problem of blurred identity – <i>A World Apart: The Journal of a Gulag Survivor</i>	25
2. Herling and the obsession with <i>terremoto</i>	40
3. Evil Incarnated: <i>Kieł Barabasza</i> [The canine tooth of Barabbas]	56
4. <i>Iettatura</i> , or the power of Neapolitan superstitions	73
5. Rapture instead of imitation. Four medallions of Gustaw Herling-Grudziński	89
5.1. Towards genology, or escape from it	89
5.2. The writer's 'I', or the power of imagination	96
5.3. Rapture instead of imitation, or against ekphrasis	101
Conclusion	107
Bibliography	111
Note on the author	115
From the Publisher	117
Summary (PI)	119
Summary	121

Dotychczas wydane

Dotychczas w serii Biblioteki Krytyki Literackiej Kwartalnika „Nowy Napis” wydano:

Adrian Gleń, *Języki rzeczywistości. O twórczości Juliana Kornhausera*, Kraków 2018.

Andrzej Sulikowski, *Rynek i coraz dalsze okolice. O twórczości Janusza Szubera*, Kraków 2018.

Maciej Woźniak, *Podróż przez rzeczywistość. O twórczości Marka Nowakowskiego*, Kraków 2018.

Konrad Tatarowski, Renata Nolbrzak, *Liryka i polityka. Jacek Bierezin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sułkowski – o twórczości poetów podziemnego pisma „PULS”*, Kraków–Bielsko-Biała 2019.

Jan Błoński, *Język właściwie użyty. Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków–Bielsko-Biała 2019.

Zbigniew Chojnowski, *Postacie kobiecości. O poezji Kazimierzy Iłkowiaków*, Kraków–Warszawa 2019.

Katarzyna Szewczyk-Haake, *Moralna strona ludzkiego bytu. O twórczości Józefa Wittlina*, Kraków–Warszawa 2019.

Dorota Heck, *Topika, tren i tło. O poezji Wojciecha Wencla*, Kraków–Bielsko-Biała 2019.

Jerzy Sikora, *Żywe ryby na piasku. Poeci londyńskich „Kontynentów”*, Kraków–Warszawa 2019.

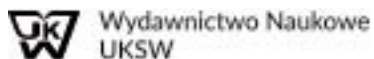
Adam Fitas, *Tylko prawda jest ciekawa. O twórczości Józefa Mackiewicza*, Kraków–Warszawa 2019.

Wiesław Ratajczak, Jolanta Nawrot, *Ocalone, nieuśmierzone... O twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków–Warszawa 2019.

Marek Kochan, *Dramaty wybrane*, wstęp Kalina Zalewska, Kraków–Warszawa 2019.

WYDAWCY:

Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ul. Dewajtis 5,
01-815 Warszawa



Instytut Literatury
31-112 Kraków, ul. Smoleńsk 16/1



NAKŁAD:
9000 egz.

LICZBA ARKUSZY:

8

Książkę złożono fontami: Humanist i Brygada 1918
oraz wydrukowano na papierze Amber Graphic, 90 g

DRUK I OPRAWA:
Drukarnia Leyko Sp. z o.o.
ul. Tadeusza Romanowicza 11, 30-702 Kraków