

PAWEŁ OSTASZEWSKI
UNIwersytet w Białymstoku

MASKA, WENECJA I MIŁOŚĆ W POWIEŚCI
GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO
BIAŁA NOC MIŁOŚCI. OPOWIEŚĆ TEATRALNA

Biała noc miłości ukazała się nakładem Czytelnika w 1999 roku. Jest to ostatnia powieść Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, którą przygotował do druku. W tym utworze autor *Drugiego przyjscia* po raz kolejny podejmuje temat sztuki, która fascynowała do przez lata¹. W jego prozie sztuka pojawiała się stale, a dzieła wielkich stawały się kanwą tak esejów, jak i opowiadań, w których podejmował temat wpływu mistrzów na życie jednostek i zbiorowości². Tak jest również w przypadku tej powieści, w której pojawia się *Burza* Giorgione. Głównymi bohaterami *Białej nocy miłości* są ludzie teatru: wybitny reżyser, znawca Czechowa, Łukasz Kleban, oraz jego przyrodnia siostra, partnerka życiowa i sceniczna, – Urszula. Herling-Grudziński celowo wybrał swojemu bohaterowi zawód reżysera teatralnego. Uzyskał w ten sposób postać idealnego człowieka sztuki, który żyjąc teatrem, wystawia swoje życie na scenie. Dlatego też szczególną rolę w powieści pełnią motywy związane ze sztuką teatru: scena, rola, kostium, w końcu – maska.

W pracy tej skupię się na analizie i interpretacji obecnych w powieści motywów maski, Wenecji i miłości. Opowieść o życiu i teatrze nie jest możliwa bez przywołania podstawowego rekwizytu, jakim jest maska. Obecność tego atrybutu jest oczywista i nie wymaga, zdawałoby się, komentarza. Analizując funkcje, jakie pełni w powieści, zwrócę uwagę na jej wyjątkowe znaczenie w kontekście weneckiego karnawału oraz na jej rolę w kreacji bohaterów.

Ze względu na miejsce rozgrywającej się akcji powieści, niebagatelne znaczenie ma w tekście Wenecja³. *Biała noc miłości* jest wkładem Herlinga-Grudzińskiego

¹ O związkach prozy Herlinga z malarstwem pisze Joanna Bielska Krawczyk w pracy *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Leibenstein*, Kraków 2011. Ten temat podejmuje ponadto praca zbiorowa *Cienie wielkich artystów. Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2013.

² Wspomnę tylko dla przykładu takie opowiadania jak: *Madrygał żalobny, Piętno, Pietà dell'Isola*.

³ O Wenecji Herling-Grudziński pisał w: *Wenecji ocalonej* oraz *Portrety weneckim*. Ponadto wielokrotnie w *Dzienniku pisanym nocą*.

w kulturowy opis tego nieuchwytnego dla wielu artystów miasta. Wspomina o tym między innymi Aleksandra Achtelek⁴. Po raz pierwszy *La Serenissima* pojawia się w *Dzienniku pisanym nocą* w zapisku z 1971 roku. Tam Herling wprost pisze o fenomenie tego miasta:

Czym jest dla mnie Wenecja? Wenecjanin postawiony wobec takiego pytania, odpowie w dziewięciu wypadkach na dziesięć, że cudem: *un miracolo, un prodigio*. Dla mnie, odkąd spędziłem w Wenecji tydzień zimą, raczej snem, niż cudem⁵.

Herling-Grudziński taką Wenecję pokazuje w *Białej nocy miłości*. Bohaterowie, podobnie jak on sam, odwiedzają to miasto zimą. Również sen, nieokreśloność, oniryczna irrealność miasta i życia udzielają się postaciom. *Biała noc miłości* jest dla autora okazją do zmierzenia się z mitem tego miasta. Miłość do Wenecji jest fragmentem Herlingowej miłości do sztuki, a w szczególności do literatury i malarstwa. W kolejnym „wenecjańskim” zapisku z *Dziennika* Grudziński stwierdza:

Zakochany w Wenecji, lubię czytać, co mają do powiedzenia (czy wyznania) inni zakochani. Istnieje szczególny język deklaracji? Na pewno istnieje, ale grozi mu szybkie spłaszczenie, jeśli zakochany mówi za dużo o sobie, za mało o oblubienicy⁶.

Spróbuję przyrzeć się językowi owej *declaration d'amour*. Być może uda się dokonać rozeznana: Co autor mówi o sobie, gdy opowiada o Wenecji? Czego dowiadują się o sobie bohaterowie powieści, gdy obcują z tym zjawiskowym miastem? Wenecja w powieści, można to już zdradzić, jest nie tylko udekorowaną sceną na której rozgrywa się *Biała noc miłości*, jest to również miasto biorące czynny udział w akcji.

Oprócz teatru, głównym tematem utworu uczynił Herling-Grudziński miłość. Jak w przypadku innych wykreowanych przez siebie obrazów tego uczucia, i tutaj widać Herlingowe zainteresowanie tym, co wyjątkowe, dramatyczne, wręcz niezwykłe. Jest to historia miłości brata do przyrodniej siostry. Różne przykłady tego uczucia można znaleźć na kartach opowiadań Grudzińskiego⁷. *Biała noc miłości* jest przykładem wielkiej delikatności, wrażliwości i elegancji autora, który będąc arbitrem moralnym unika kategorycznych ocen swoich „białych małżonków”, pozostawiając je czytelnikowi.

MASKA

Symbolem obecnym niemalże od pierwszej strony powieści jest maska. Oddaje ona wieloznaczność ról odgrywanych przez protagonistów powieści. Bohatero-

⁴ A. Achtelek, *Wenecja Grudzińskiego*, „Język Artystyczny” 2001, t. 11, s. 128.

⁵ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaną nocą*, t. 1, Kraków 2011, s. 90.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaną nocą*, t. 2, Kraków 2012, s. 963.

⁷ Wspomnę tylko kilka tytułów opowiadań: *Cmentarz Południa*, *Opowiadanie otwarte*, *Hamlet piemoncki*, *Portret wenecki*, *Łuk Sprawiedliwości*.

wie zawodowo związani z teatrem są przypisani do tego rekwizytu. Jest to ich narzędzie pracy. Jako aktorzy, bohaterowie grają różne role w tworzonym przez siebie teatrze. W życiowych rolach również używają masek. Wobec siebie nawzajem i wobec siebie samych. Maską służy zaślonięciu twarzy, ukryciu prawdy, mistyfikacji i udawaniu.

Narrator towarzyszący głównej bohaterce w rozważaniach nad naturą Wenecji stwierdzi: „Karnawałowa maska przywiera do twarzy, przyrasta do niej prawie nierozłącznie, jak druga ludzka twarz”⁸. Sami bohaterowie mają kłopoty z odróżnieniem swych twarzy od noszonych właśnie masek. Na przestrzeni rozwoju fabuły czytelnik ma okazję obserwować, jak bohaterowie te maski zmieniają.

Kolejnym, głębszym motywem użycia symbolu maski jest jej związek z kulturą ludową i karnawałem. Karl Kerenyi pisze:

Najogólniej rzecz biorąc, sądzimy współcześnie, że maska służy ukryciu tego, kto ją nosi. I taka funkcja przesłania inne – o wiele ważniejsze i bogatsze w sensy jak na przykład związek między żywymi i umarłymi. – Dzięki masce: Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej i żywi i umarli się łączą dzięki masce, co w duszy zamaskowanego dokonuje się inaczej niż tylko zewnętrznie. Maską jest narzędziem jednoczącej przemiany i to chyba najlepszy opis tej funkcji. Negatywny aspekt tej jednoczącej przemiany polega na tym, iż zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią, a to co ukryte staje się jawne. Pozytywny aspekt polega zaś na tym, że ujmowanie ukrytego, zapomnianego lub zlekceważonego wyzwala identyfikację zamaskowanego z samym sobą⁹.

W Wenecji protagoniści doświadczają takiej identyfikacji. Stają sami wobec swojej przeszłości i historii. Skrywana, przemilczana przeszłość wraca do nich właśnie w tym mieście. Herling-Grudziński świadomie wykreował sytuację, w której bohaterowi u schyłku życia w mieście luster oglądają swoje prawdziwe twarze, przez lata skrywane pod przeróżnymi maskami. Jednocząca przemiana, o jakiej mówi Kerenyi, dokonuje się w bohaterach powieści podczas przeżywanego karnawału. Świadomie konstruowana przez autora płynność zjawisk obejmuje zwłaszcza zacieranie granic między realnością i oniryzmem, czego protagoniści doświadczają wyjątkowo mocno właśnie w tym mitogennym mieście.

Bohaterowie uczestniczą w weneckim karnawale. Jego obraz zawarty w powieści jest nie tylko częścią wielkiej tradycji literackiej, w którą Herling-Grudziński się wpisuje. Autor *Białej nocy miłości* z rozmysłem umieścił swoich protagonistów – ludzi teatru – na scenie weneckiego karnawału. Grudziński fascynował się kulturą Włoch, znał dobrze folklor swojej drugiej ojczyzny, dlatego weneckie widowiska karnawałowe pełniły w tej powieści wyjątkową funkcję.

⁸ G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Warszawa 1999, s. 85. Wszystkie cytaty z tej powieści pochodzą z tego wydania. Zamiast pełnego tytułu stosuję skrót BMN oraz numer strony.

⁹ K. Kerenyi, *Człowiek i maska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 141.

Urszula czyta książkę Tonnego Tannera pod tytułem *Venice Desired*. Herling przytacza to dzieło w *Dzienniku pisany nocą* w zapisie z 7 września 1992 roku¹⁰. Autor *Skrzydeł ołtarza* często posługuje się swoimi rzeczywistymi lekturami¹¹ w prowadzonych przez siebie opowieściach. Wywołana lekturą książki refleksja nad naturą Wenecji skłania główną bohaterkę do wniosku, że miasto umiera¹². Sugestia ta jest pogłębiona uwagą na temat przyjaciela Łukasza i Urszuli – Tonino Toniniego, który po śmierci ukochanej żony i córki zakończył aktorską karierę, zaszył się w swoim domu przypominającym grobowiec i żył samotnie czekając na śmierć. Narrator powieści tak to przedstawia:

Dopóki szalał na scenach całego świata jako niezrównany odtwórca komedii Goldoniego, był sługą dwóch pań, żony i córki. Los kazał mu zejść ze sceny i czekać samotnie na śmierć w tej prawie podziemnej Wenecji rodzinnej (BNM, 74).

Widmo śmierci nie dotyczy zatem tylko głównego bohatera zagrożonego zbliżającą się operacją. Na śmierć wspólnie z Wenecją i swoimi przyjaciółmi czeka również samotny Arlekin. Jak stwierdza Asa Boholm, weneckie widowiska karnawałowe mają ścisły związek z obcowaniem ze zmarłymi: „Maski – czyli zmarli – przybywają do miasta nocą 26 grudnia, zostają na cały sezon karnawału, i odchodzą z początkiem postu”¹³. Obrzędy karnawału symbolizują wędrówkę dusz, której przewodzi Charon, uczę z zmarłymi i ich wskreszenie. Tę symbolikę poświadcza interpretacja funkcji elementów strojów karnawałowych, jak na przykład piór. Jak pisze Boholm: „w kulturze ludowej Italii kury i w ogóle ptaki łączy się często ze światem podziemnym, ze śmiercią i zmarłymi. Ptaki mogą być uważane za przewodników dusz w zaświaty”¹⁴.

Tego znaczenia można się doszukać w powieści. Scena przymierzania masek jest bardzo wymowna:

Postawili obok fotela Łukasza skrzynię wina, pili bez umiaru, puste butelki wrzucali do kanału. Arlekin przyniósł ze swojego pokoju (albo z domowego archiwum) liczne maski. Wymieniali je, kłócili się, po każdej kłótni wybuchali śmiechem, padali sobie po pijacku w objęcia, Arlekin odgrywał przed przyjacielem popisowe scenki, zdumiewając swoją zachowaną wciąż, mimo wieku, elastycznością i zwinnością. Większość masek stanowiły głowy ptaków, misternie wyrobione w drewnie, wiernie odtwarzające

¹⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2..., s. 965.

¹¹ Badacze prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zauważają, że pisarz, używając cytatów, zdradza swoje własne przekonania. *Biała noc miłości* jest przykładem tekstu, w którym autor „używa” swojej metody pracy własnym bohaterom.

¹² Motyw Wenecji i śmierci jest dobrze rozpoznany wśród badaczy, nie tylko literaturoznawców. Zwraca na to uwagę Dariusz Czaja w tekście *Wenecja i śmierć Konteksty symboliczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4, s. 59–65.

¹³ A. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 156.

¹⁴ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 153.

kolory oryginałów. Łukasz długo nie chciał się rozstać z głową kruka, Arlekin z głową sępa (BNM, 85–86).

Wybrane przez bohaterów maski w kontekście interpretacji Boholm identyfikują ich samych ze sobą, o czym już wspomniałem wcześniej. Jak czytamy w *Słowniku symboli*: kruk symbolizuje między innymi: niepokój, chorobę, grzech, śmierć, złe przeczucia, samotność¹⁵. Wszystkie wymienione przez Kopalińskiego znaczenia symbolu odnaleźć można z łatwością w konstrukcji postaci Łukasza Klebana, który jest już w podeszłym wieku; żyje w ciągłym niepokoju w związku ze zbliżającą się operacją, która może zakończyć się ślepotą, co w końcu rzeczywiście się staje; ciągnie się za nim grzech z czasów młodości. Ponadto Łukasz, w związku z utratą wzroku i przeczuciem nadchodzącej śmierci odczuwa również samotność. Jak czytamy w *Słowniku...* dźwięk wydawany przez kruka – „*cras* symbolizuje grzech i grzesznika, który ciągle odkłada na jutro nawrócenie albo skruchę”¹⁶. Bohater ma na sumieniu śmierć rywala i żyje w związku ze swoją siostrą. Pod koniec życia (czego czytelnik jest świadkiem) próbuje uporać się z przeszłością i samym sobą.

Podobnie Arlekin. Wybrany przez niego sęp konotuje wiele cech, jak na przykład pustelnictwo. Ponadto ptak ten jest atrybutem śmierci. Jak podaje Kopaliński, jedno ze znaczeń sępa to „wiatr pustylny przenoszący dusze zmarłych na tamten świat”¹⁷.

Bohaterowie przymierzają maski podczas libacji alkoholowej. W świetle przytoczonej analizy antropologicznej można tę libację porównać do biesiady, podczas której, jak pisze Asa Boholm, „żywi częstują umarłych jedzeniem i piciem”¹⁸. Arlekin jest centralną postacią karnawału:

Według folklorystów jawi się w średniowieczu jako demon, wysłannik diabła: *il re dell'inferno*. Przedstawiany jako przywódca złych duchów, jest jednocześnie psychopompem, czyli posłańcem z zaświatów i przewodnikiem dusz na tamten świat¹⁹.

Taką interpretację postaci Arlekina potwierdzają wydarzenia przedstawione w powieści. Tonino Tonini towarzyszy swemu przyjacielowi aż do ostatnich chwil przed operacją, co można interpretować jako odbycie w towarzystwie Arlekina podróży na tamten świat. Jest on jedynym towarzyszem swoich przyjaciół w momencie, w którym oboje bardzo mocno odczuwają „potrzebę czyjejs przyjaznej obecności w momencie ciężkiej próby” (BNM, 73). Jest przewodnikiem Łukasza i Urszuli po tajemnicach Wenecji i jej karnawale. Arlekin w końcu pomaga swoim przyjaciołom spotkać się z Przeznaczeniem²⁰. Cytowana wcześniej analiza

¹⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 168–169.

¹⁶ Tamże, s. 169,

¹⁷ Tamże, s. 375.

¹⁸ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 153.

¹⁹ Tamże, s. 153.

²⁰ Postać Arlekina odsyła czytelnika powieści Herlinga do *Jądra ciemności* Josepha Conrada Korzeniowskiego. Tam również występuje Arlekin i spełnia podobne funkcje.

karnawału pozwala odnieść indywidualne losy bohaterów, wybitnych artystów, do ich udziału w wiecznym życiu sztuki. O ile bowiem bohaterowie mają świadomość nadchodzącej śmierci, to uczestnictwo w karnawałowym obrzędzie pozwoli im na wieczne trwanie. Przedchrześcijańska koncepcja śmierci, która nabiera mocy podczas karnawału, jak pisze Boholm: „zaprzecza czasowości i historii. Skupia się natomiast na ciągłości grupy społecznej, wspólnego dla wielu pokoleń »domu« i zakłada jego niezmiennie trwanie przez stulecia”²¹. Także sztuka zapewni protagonistom wieczne trwanie.

WENECJA I MIŁOŚĆ

Tytuł rozdziału, w którym akcja powieści przenosi się do Wenecji, jest bardzo znaczący: *Twarze Wenecji*. A więc personifikacja. I nie jedna twarz, a wiele twarzy, co sugeruje brak możliwości skreślenia kompletnego portretu. Ale czy w przypadku Wenecji jest taka potrzeba? Czy jest to w ogóle możliwe? Gustaw Herling-Grudziński daje odpowiedź na te pytania. W *Dzienniku pisanym nocą* zanotował: „Wenecja jest do tego stopnia zarośnięta pleśnią literatury, że żadne nowe słowo nie przebije się do jej śniących i majających poza czasem murów”²². Cytat obrazuje podstawowy problem deskrypcji miasta: Wenecji nie sposób przedstawić, opisać, scharakteryzować bez odniesień do architektury, malarstwa i literatury. To dlatego bohaterka powieści ogląda miasto przy pomocy opisów innych artystów. Znamienne, że w trakcie lektury, przy okazji śledzenia związków Johna Ruskina z Wenecją, bohaterka formułuje myśl: „Wenecja, nieobjęte dzieło sztuki” (BNM, 79). Na kartach *Dziennika* Herling zamieszcza takie właśnie charakterystyki Wenecji:

Canaletto i Guardi: elegancja architektury, gra kamienia i wody, formy i natury; Tiepolo ojciec: szal karnawałowy, twarze podobne do masek, maski podobne do twarzy, teatr Goldoniego; Tiepolo syn i Longhi: strój i gest, ale i tu częsty motyw lustra kostiumowego, z pogranicza szyderczej maskarady i sztywnej konwencji; Piranesi: rozpad, gnienie, pleśń, podziemne więzienia, rusztowania, na których nikt nie stoi, i stropy, które niczego nie podpierają²³.

Autor *Dziennika* najpierw przytacza nazwisko malarza, następnie opisuje miasto używając do tego oglądanych obrazów. Podobny zabieg znalazł zastosowanie w *Białej nocy miłości*:

„Kamienie Wenecji”, kościoły, malarstwo, gra architektury z kapryśnym niebem, inkrustacje złote, szafirowe, jaspisowe, morze przybierające wszystkie odcienie barw, „rajskie miasto” wygnane z raju, marmurowy las budowli: w tym utonął głęboko, usiłując zapomnieć o świecie realnym, codziennym, John Ruskin (BNM, 79).

²¹ A. Boholm, *Weneckie widowiska...*, s. 157.

²² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1..., s. 313.

²³ Tamże, s. 90.

La Serenissima wykreowana w powieści jawi się przy pomocy mgły, snu i cudowności. Niejednoznaczności oraz nieokreśloności, z jakimi zmagają się bohaterowie, potęgują motywy mgły, wody, lustra, światła i snu: „Za oknem przywierała do ziemi zimowa noc wenecka, szarość rozbełtana w ciemności” (BNM, 79).

Recenzując numer „Zeszytów Literackich” w całości poświęcony Wenecji w *Dzienniku pisanym nocą* Herling-Grudziński pod datą 7 września 1992 roku zanotował: „Myślę, bez fałszywej skromności, że wenecki fragment mojego dziennika jest w gruncie rzeczy wierszem prozą o mieście »zbudowanym przez Bogów«, o mieście »fantastycznej sfery życia«”²⁴. Przywołany cytat oddaje fascynację Grudzińskiego opisywanym miastem. Zachwyt wobec efemeryczności opisywanego zjawiska. Niemożliwość oddania całego i skończonego charakteru miasta, jakim jest Wenecja, wyraził autor *Białej nocy miłości* metaforą wiersza pisanego prozą. To niezwykle, od wieków zachwycające włoskie miasto wymyka się wszelkim interpretacjom, tak skrzętnie kolekcjonowanym przez Herlinga. Na potwierdzenie złożoności tego fenomenu pisarz przytacza postaci znanych twórców i ich związki z Wenecją. Jednym z nich jest Josif Brodski:

Wieloletni romans z Wenecją tego świetnego eseisty (kto wie, czy nie lepszego eseisty niż poety) odwołuje się naturalnie, jak wszystkie romanse z tym miastem, do „weneckiego lustra”; zakochany przegląda się w nim jednak sam trochę za często. Pozostaje mu wynalazek „woda *alias* czas”, ładny (choć nie rewelacyjny), co wobec niezbyt szczerzej ręki w opisie ukochanej spada do rangi banału²⁵.

Problem niemożliwości opisanego tego miasta oraz przeglądania się w nim jak w lustrze, a także konfrontacja z upływającym czasem, pojawiają się w powieści *Biała noc miłości*. Przywołany zapis *Dziennika pisanego nocą* ważny jest również dlatego, że autor po omówieniu (dość chłodnym) tomu „Zeszytów Literackich”, dla kontrastu prezentuje z zachwytem *Venice Desired* Tonniego Tannera.

Tę samą książkę będzie czytać Urszula. Zatem zapis *Dziennika* wprowadza problematykę opisu Wenecji, którą później Herling będzie kontynuował w *Białej nocy miłości*. Podobnie jak on, bohaterka powieści będzie zachwycona i oczarowana książką Tannera. Urszula pod wpływem lektury, a więc przez filtr przytaczanych pisarzy, nie tylko poznaje miasto, ale przede wszystkim poznaje siebie. W obrazie Wenecji odkrywającym na kartach czytanej książki bohaterka z satysfakcją odnajduje swój własny portret. Atrybuty tego miasta zdają się być jej własnymi cechami:

Uderzył ją tytuł rozdziału, w którym Tanner użył określenia „ciągła płynność”. Było właśnie tak, Wenecja, nieustannie zmienna, zbudowana z obrazów to uchwytanych na chwilę, to rozpraszanych, by ustąpić miejsca innym. (...) Nie Wenecja mieniąca się „ciągłą płynnością”. Rzecz prosta, przywykamy stopniowo także do Wenecji, ale

²⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2..., s. 964.

²⁵ Tamże, s. 963–964.

tak się przywyka do wieloletniej kochanki, która naraz odsłania inna twarz. „A może (myślimy) jest w ogóle inna, nie znaleźliśmy jej dobrze, ludząc się, że ją znamy?” Urszulę to najbardziej przyciągało w Wenecji: element nieobliczalności, nieprzewidywalności w miłości. W gruncie rzeczy tego pragnęła przelotnie, gdy w młodości opuściła Łukasza dla Bogdana. Trzeba jednak poznać arkana „ciągłej płynności”, trzeba znać trudną sztukę posługiwania się nimi (BNM, 82).

Lektura książki służy odkryciu, nazwaniu i opisaniu cech Wenecji. W charakterze miasta bohaterka odnajduje również klucz do swojej natury i osobistej historii. Wenecja służy Urszuli za lustro, w którym widoczna jest prawdziwa twarz bohaterki. Właściwości, jakimi obdarzone jest miasto: „nieobliczalność i nieprzewidywalność w miłości”, to są również cechy protagonistki. Identyfikacja Urszuli z Wenecją pogłębia się wraz z kolejnymi czytаныmi fragmentami książki Tannera. Oto kolejny autor – Henry James:

Najbardziej melancholijne z miast ocaliło jedno tylko: swój najpiękniejszy na świecie grób. Nigdzie indziej nie ułożono przeszłości do snu z taką czułością, z takim smutkiem rezygnacji i wspomnień. Nigdzie indziej terażniejszość nie była tak obca, tak podobna do tłumu bez naręczy kwiatów w rękach (BNM, 83).

Przytoczony fragment koresponduje z myślami Urszuli, która żegna się z przeszłością. Kobieta czeka na wynik operacji męża, ma świadomość zagrożenia kalectwem, nie wyklucza śmierci. Pod wpływem lektury protagonistka analizuje swój wieloletni związek z Łukaszem. Jej myśli wędrują ku miłości i śmierci:

Może dlatego tak zamęczała Łukasza pomysłem jego przeróbki scenicznej; wyobrażała sobie jednoaktówkę, bliźniaczkę *Białych nocy* Dostojewskiego; dyptyk rodzącej się miłości i miłości umarłej. Nie chciał o tym słyszeć, zaciął się wrogo, kto wie, czy nie przemawiała przez niego niechęć do tematu miłości umarłej. A przecież mogliby znowu zagrać razem dwuosobową sztukę, on z kwiatami na jej grobie, ona, raczej zjawa, snująca się za marmurową przesłoną. Kto wie także, czy nie przestraszył go obraz ich dziwnej miłości, spełnionej i równocześnie uciekającej wciąż – dokąd? Ołtarz umarłych? Żyła w jego ramionach, rozkwitała, a potem gasła i zastygała w nagrobek miłości (BNM, 83–84).

Tak oto refleksja wywołana lekturą książki stała się przyczynkiem do rozważań na temat swojej przeszłości i miłości. Śmierć Wenecji pozwala bohaterce nauczyć się umierania. Miasto oswaja protagonistkę ze śmiercią. Urszuli o wiele łatwiej pogodzić się ze zmianami, ponieważ „ciągła zmienność” jest częścią jej własnej natury. Również rozstanie z ukochaną osobą w wyniku śmierci jest dla niej łatwiejsze do zniesienia niż dla Łukasza. On wspominając swoje życie stwierdza sam przed sobą:

Ludzie kochają się, żyją razem, z biegiem lat ich miłość staje się wciąż silniejsza i bogatsza, lecz chyba nie dochodzą nigdy do takiego zrośnięcia, w którym myśl o rozstaniu przyprawia o nieopisane cierpienia fizyczne. Możliwe to, że w miarę upływu życia, dosyć w sumie dobrego, zaniedbał naturalne u innych ludzi dojrzewanie do śmierci i rozłąki z najbliższą osobą? (BNM, 97)

Historia miłości głównych bohaterów jest opowiedziana przy pomocy Wenecji, z którą utożsamia się Urszula. Miasto i lektury pomagają zrozumieć bohaterce jej skomplikowane uczucia:

Jaką rolę odgrywała w Wenecji miłość, Urszula wiedziała z lektur. Czego nie wiedziała i co odkrywała dopiero obecnie – nieważne, że stara kobieta u boku starego mężczyzny – to że miłosne fluidy wiszą tu w powietrzu, jak latem zgniłe i trujące wyziewy laguny, opisane w noweli Manna (BNM, 78).

W myślach Urszuli Miłość i Wenecja stają się jednym i tym samym. Narrator tak komentuje wrażenia z jej lektury:

Czytając w książce Tannera o Ruskinie, Urszula wchodziła na krótko w inną miłość, tak odmienną od ziemskiej miłości Byrona i tak blisko z nią spokrewnioną. Na tym w gruncie rzeczy (myślała) opierały się nieuchwytne cechy Wenecji jedynej, realnej w swej materialności aż do parzenia patrzących na nią oczu i dotykających ją dłoni, i w tym samym momencie ścigającej wzrokiem zwiewny sen o samej sobie. Była miastem różnych, prawie suwerennych, niezależnych od siebie elementów, które marzą o połączeniu się w jedną całość (BNM, 79).

Zacytowana wzmianka o „innej miłości” odnosi się do relacji łączących ją i jej brata. Ich związek był nieustanną próbą połączenia „niezależnych od siebie elementów w jedną całość.” Bohaterka odkrywa, że: „pragnienie i poszukiwanie całości (czy pełni)” (BNM, 80), jest właśnie całkowicie weneckie. Co więcej, urok miasta będącego „skrzyżowaniem kryształu i zmierzchu” (BNM, 80) polegał na tym, że: „owo pragnienie musiało pozostać niespełnione, a owo poszukiwanie bezowocne” (BNM, 80). A jednak – w mieście, które nie buduje poczucia bezpieczeństwa, bohaterowie odnajdują spokój. Sprzeczność natury i kultury zostaje pogodzona, Urszula odnajdując w Wenecji swój własny portret, potwierdza swoją tożsamość i odnawia miłość do męża-brata. Powrót protagonistów do przeszłości, do źródła staje się dla nich okazją do odnowienia relacji rodzeństwa.

Miasto ze swoimi zabytkami, karnawałowymi maskaradami, odbiciami rzeczywistości w wodach kanałów jest sceną, elementem dekoracji dramatu rozgrywającego się w sercach bohaterów. To dlatego protagonistka stwierdza: „Hofmannsthal stworzył więc Wenecję – *teatrum mundi*, nie kolebkę teatru, nie jego korzenie, lecz teatralną formę życia” (BNM, 85). W tej „formie” żyli Łukasz i Urszula. Figura Wenecji jest skrótem egzystencji głównych bohaterów. Jest również Herlingową metaforą bytu sztuki. Najpierw literatury, którą reprezentują ulubieni twórcy Herlinga, potem architektury i na końcu malarstwa z *Burzą* Giorgione.

PODSUMOWANIE

Bohaterowie powieści są wybitnymi artystami, którzy życie osobiste podporządkowali życiu scenicznemu. Herling-Grudziński świadomie nadał im cechy „ludzi sztuki”. Protagonści grają swoje życiowe role, czyniąc teatr również z życia osobi-

stego. Kulminacyjny moment odgrywanego przedstawienia rozgrywa się na scenie Wenecji i przy jej czynnym udziale. Czego dowiadują się o sobie bohaterowie powieści, gdy obcują z tym zjawiskowym miastem? Urszula odkrywa prawdę o sobie i swojej miłości. Znajduje też odwagę, by zmierzyć się z tą prawdą. Łukasz nie podziela doświadczenia siostry. Udaje przed nią i przed sobą, że relacje, które od lat ich łączą, nie są problemem ani tym bardziej ciężarem.

Kreacja powieściowej Wenecji ma swoje źródło w *Dzienniku pisanym nocą* i jak wszystkie „weneckie” zapiski Herlingowego raptularza, jest próbą zmierzenia się z mitem Wenecji. W *Białej nocy miłości La Serenissima* dodatkowo służy autorowi za lustro, tyle że weneckie, do przeprowadzenia opowieści o samym sobie. Autor wyczulony na Tajemnicę powierza weneckiej mgłę opowieść o sobie i swojej przeszłości. Uniwersalizuje losy powieściowych protagonistów, czym pozwala przemówić sztuce, którą poznał i pokochał, i która – w co mocno wierzył – pozwala bezpiecznie zmagać się z naturą: chorobą, kalectwem, samotnością i śmiercią. Ocala miłość i pamięć, nadaje sens egzystencji pojedynczych ludzi i całej zbiorowości.

SUMMARY

The aim of the article is the analysis and interpretation of the motives of mask, Venice and love in Gustaw Herling-Grudziński's novel *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*. The article tries to answer the questions: What is the mask for? In what way does it tell about love? In what way does the author show Venice? The undertaken trial leads to the conclusion that in *Biała noc miłości* author does not want to settle the past only. You can find very personal motives in the novel, which appeared in previous texts of Herling. However, biographical threads are not the most important ones. Venice, which is one of the characters of composition, lets the author create universal story about artist's and immigrant's fate in the XXth century.

KEY WORDS: maska, miłość, teatr, Wenecja

PAWEŁ OSTASZEWSKI – jest absolwentem Wydziału Humanistycznego na kierunku filologia polska UMCS w Lublinie oraz Animacji Czytelnictwa, Informacji Naukowej i Bibliotekarstwa na Wydziale Filologicznym w Białymstoku. Pracę magisterską pod tytułem Analiza i interpretacja powieści Gustawa Herlinga-Grudzińskiego „Biała noc miłości. Opowieść teatralna obronił w roku 2003. Zainteresowania: literatura polska i francuska XX wieku, antropologia, historia własnej miejscowości.
