

UNIwersytet w Białymstoku

Wydział Filologiczny

Paweł Ostaszewski

Numer albumu: 72287

Figury pamięci w opowiadaniach

Gustawa Herlinga-Grudzińskiego:

Pietà dell'Isola, Piętno, Gorący oddech pustyni

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Dariusza Kuleszy
Kolegium Literaturoznawstwa

Białystok, 2020 rok

Spis treści

Wstęp	6
Rozdział I	
Pamięć Wyspy. <i>Pietà dell'Isola</i>.....	14
Pamięć.....	14
Definicje pamięci.....	14
Pamięć jako kategoria badawcza	14
Astrid Erll i literaturoznawcze koncepcje pamięci.....	19
Herling i pamięć	21
Stan badań	24
Stan badań nad opowiadaniem <i>Pietà dell'Isola</i>	29
<i>Pietà dell'Isola</i> na tle innych tekstów Herlinga-Grudzińskiego.....	30
Kwestie genologiczne	33
Narrator.....	35
Funkcja opisów.....	36
Opisy: uniwersalizacja	38
Cechy opowiadania labiryntowego.....	39
Paraboliczność	41
Eseizacja w twórczości Herlinga-Grudzińskiego.....	44
Elementy eseju w opowiadaniu <i>Pietà dell'Isola</i>	47
Ślady reportażu.....	50
Klasyczna grecka tragedia i ewangeliczna przypowieść.....	53
Geografia Wyspy	57

Mapowanie Wyspy.....	61
Mapa narratora.....	61
Mapa Sebastiano	67
Historia	71
Antyk	72
Chrześcijaństwo	73
Historia spełniona w losie ludzi.....	78
Ksiądz Rocca	78
Sebastiano.....	81
Mitologia	95
Mit eleuzyjski.....	97
Transformacja mitu eleuzyjskiego w prozie Herlinga-Grudzińskiego.....	99
Ślady obecności mitu eleuzyjskiego w opowiadaniu <i>Pietà dell'Isola</i>	101
Mit dionizyjski w twórczości autora <i>Innego świata</i>	104
Mit o Dionizosie w opowiadaniu <i>Pietà dell'Isola</i>	106
Kontekst ewangeliczny	108
Podsumowanie	113
Rozdział II	
<i>Piętno. Pamięć „wilczego wieku”</i>.....	115
Stan badań	115
Literatura Holocaustu i GUŁagu	115
Stan badań nad twórczością Warłama Szałamowa.....	117

Stan badań nad opowiadaniem <i>Piętno</i>	139
Uzasadnienie i zasięg komparacji.....	147
Próba wyłonienia dominanty.....	153
<i>Piętno i pamięć</i>.....	160
Treść i geneza utworu.....	160
Intertekstualność jako narzędzie pamięci.....	162
Niemожność zapomnienia	166
Kwestie genologiczne.....	170
Narrator	170
Bohater: Warłam Szałamow.....	176
Medalion	181
Nekrolog i epitafium.....	182
Esej	185
Podsumowanie	187
 Rozdział III	
<i>Amnezja duszy – portret kultury u schyłku wieku. Gorący oddech pustyni</i>.....	190
Stan badań.....	190
Kwestie genologiczne.....	195
Narrator	195
Ślady reportażu i eseju.....	197
Bohaterowie.....	199
Padre Zeno. Opiekun ubogich.....	200

Derek i Violet.....	206
Amnezja.....	213
Tekstualizacja choroby.....	213
Figury zamknięcia	216
Parabolizacja amnezji.....	218
Schylek, Koniec, Katastrofa, Apokalipsa.....	224
Definicje.....	224
Katastrofizm według Herlinga.....	225
Poczucie schyłkowości zapisane w <i>Dzienniku pisanym nocą</i>	227
Poczucie Końca zapisane na kartach opowiadań.....	232
Amnezja – jeden z objawów Końca.....	236
Zakończenie	240
Summary	242
Bibliografia	243

Wstęp

Pamięć należy do kluczowych pojęć w dzisiejszej humanistyce. Jak słusznie zauważyła Astrid Erll: „w ostatnich latach wiele prac poświęcono analizom reprezentacji pamięci w tekstach fikcyjnych”¹. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zalicza się do tych pisarzy, których utwory narracyjne wykazują szczególne powinowactwo z memoria. Teza, iż pamięć stanowi źródło twórczości tego autora, nie budzi zastrzeżeń. Autor *Dziennika pisanego nocą* od chwili publikacji *Zapisków sowieckich* zapewnił sobie kanoniczną pozycję w światowej refleksji pamięciowej, a dziś *Inny świat* pełni funkcję, używając terminologii Erll: medium cyrkulacyjnego pamięci zbiorowej². W dorobku Herlinga próżno szukać utworów *stricte* wspomnieniowych. Nie znaczy to, że pamięć autobiograficzną pisarz zamknął w enklawie niedostępnej czytelnikowi. Przeciwnie, prywatne doświadczenia Grudziński wykorzystywał jako źródło wiedzy i refleksji na temat kondycji świata i człowieka. Zamiast snuć wspomnienia z czasów dzieciństwa, oferował czytelnikowi wnikliwą analizę jednostki poddanej presji „historii spuszczonej z łańcucha” – jak chętnie powtarzał za Jerzym Stempowskim.

Pomysł na napisanie tej pracy zrodził się z refleksji nad pamięcią w twórczości autora *Dziennika pisanego nocą*. Jako że, jak czytamy w *Leksykonie kultury pamięci*, „nie sposób w ogóle mówić o pamięci bez odwołań figuralnych”³, przedmiotem analizy uczyniłem figury pamięci, które Erll nazywa toposami⁴. Za Janem Assmannem, odczytuję je jako wyraz „wzajemnego przenikania się pojęć i doświadczeń”⁵. Do analizy wybrałem trzy utwory Herlinga tematyżujące pamięć: *Pietà dell’Isola*, *Piętno* oraz *Gorący oddech pustyni*. Z proponowanej triady najwcześniejszym opowiadaniem jest *Pietà dell’Isola*. Utwór ten należy do arcydzieł prozatorskich Grudzińskiego. Można go potraktować jako literacką opowieść o

1 Por. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, Warszawa 2018, s. 130.

2 A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 240.

3 *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa 2014, s. 128.

4 A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 159.

5 J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008, s. 67.

pamięci historii i kultury basenu Morza Śródziemnego. Historii, której wymownym znakiem uczynił Herling tytułową pietę. w przestrzeni Analizując figury pamięci w tym opowiadaniu, interesowała mnie pamięć wpisana, odczuwana i odgrywana Wyspy oraz to, jak Herling tę pamięć ukazał, pogłębił i przewartościował. Drugim utworem poddanym analizie jest *Piętno*, które dotyka tematu pamięci nie tyle II wojny światowej, co sowieckiego totalitaryzmu. Jest to kolejny, i jedyny po *Innym świecie* utwór, w którym pisarz – były więzień – wraca do tematu łagrów. *Ostatnie opowiadanie kołymskie* kontynuuje memoratywny przekaz obrazujący Rosję jako „metonimię cierpienia”⁶, kontynuuje również „topos księgi niezapisanej, przedstawiający rzeczywistość zamazującą pamięć o tych, którzy w niej zginęli”⁷. Mickiewiczowski obraz Rosji widzianej jako: „kraina pusta, biała i otwarta/, jak zgotowana do pisania karta”⁸ znalazł swoje rozwinięcie w sennej wizji bohatera *Piętna*. Herling skomponował *Piętno* w oparciu o intertekstualne odniesienia do twórczości jednego ze swoich ulubionych autorów, zilustrował fizyczną niemożność zapomnienia o doświadczonym złu. Pokazał także tryumf pamięci sztuki nad obozowym przemysłem depersonalizacji jednostki. Pracę zamyka rozdział poświęcony tekstowi opublikowanemu najpóźniej. *Gorący oddech pustyni* przynosi obraz kultury dotkniętej amnezją, gdzie zanik pamięci, metaforyczna śmierć duszy, oznacza „powolny zanik świata – jego realności i kompletności”⁹.

Zatem nie pamięć biograficzna, nie prywatne wspomnienia osobistej przeszłości okazują się domeną prozy Herlinga-Grudzińskiego, ale pamięć kulturowa, dotycząca doświadczeń pokolenia, które zmierzyło się z kataklizmem II wojny światowej, ze szczególnym uwzględnieniem doświadczenia obozowego i emigracyjnego. Stąd uporczywe śledzenie przez Grudzińskiego u różnych artystów „wizji samotności człowieka rzuconego w świat, rozpiętego na samym swoim istnieniu, umęczonego nim, zgubionego w pustce rzeczywistości”¹⁰ oraz własne kreślenie tej wizji. Fakt doświadczenia historią podsuwa narzędzia służące analizie tekstów autora *Skrzydeł ołtarza*. Pierwszym z nich jest pamięć. Predestynuje ona pisarza do roli świadka, a jego twórczości wyznacza funkcję dawania świadectwa. Drugim, związana z pamięcią przestrzeń, determinująca figury emigranta, tułacza, wędrowca oraz pielgrzyma.

6 Tamże, s. 208.

7 Tamże.

8 A. Mickiewicz, *Dziady cz. III, Ustęp*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 3., Warszawa 1982, s. 260.

9 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011, s. 50.

10 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., Kraków, 2011, s. 445.

Pamięć

Odczytanie twórczości Herlinga-Grudzińskiego z memorialnej perspektywy dopełnia obraz jednego z najwybitniejszych polskich twórców emigracyjnych XX wieku. Odkrywa sieć intertekstualnych powiązań w obrębie omawianych tekstów. Pokazuje, jak pamięć komunikacyjna o doświadczeniu II wojny światowej przekształca się w pamięć kulturową. Metafory pamięci, jakimi posługiwał się Grudziński, odsłaniają traumatyczny wymiar doświadczeń dwudziestego stulecia.

Analiza i interpretacja wybranych utworów pozwoliły na odczytanie sposobu pamiętania Herlinga-Grudzińskiego. Przeżyta przeszłość pojmował on jako ciągle bolesną ranę. Bolesną, nawet mimo ewentualnego zablźnienia, na co wskazuje przykład *Piętna*. Tak przedstawiana przeszłość była koniecznym, zdaniem Herlinga, przedmiotem poznania, które – *casus* krążącego po Wyspie Sebastiano – można zdefiniować jako rodzaj czuwania nad przeszłością rodzinnej ziemi. Rekonstrukcję przeszłości, której – ze względu na ekstremum doświadczenia – nie sposób zapomnieć, wspierają w koncepcji Herlinga obrazy zapamiętane, będące znakiem przeżytej historii. Ewokują one wydarzenia nieusuwalnie odcisnięte na ciele (w formie blizn, odruchów i nawyków) oraz w pamięci.

W trakcie analizy tekstów zarysował się porządek pokazujący tekstualizowaną przez Herlinga pamięć. Autor *Gorącego oddechu pustyni* prezentuje postawę, którą określają słowa „wierny pamięci”. Są to postacie Sebastiano, księdza Zeno oraz Wielkiego Pisarza. Po tej stronie sytuuje się także odautorski narrator. Sam pisarz również podziela tę perspektywę. Negatywnym odbiciem tej postawy jest odmowa w udziale pamięci. Tę grupę stanowią *certosini* z opowiadania *Pietà dell'Isola*, przedstawiona w *Piętnie* totalitarna władza oraz Porterowie z *Gorącego oddechu pustyni*.

Konieczność poznania oraz zachowania pamięci o przeszłości jest kulturowym (i kulturalnym) obowiązkiem każdego. Odmowa udziału we wspólnocie pamiętania niesie, zdaniem Grudzińskiego, poważne konsekwencje zamknięte w literackiej metaforze amnezji. Negatywnym skutkiem zlekceważenia pamięci, na jaki wskazuje Herling, jest podatność na podporządkowanie się silniejszemu lub uległość wobec totalitarnej władzy. Za przykład służą opozycje *Certosa* – Wyspa oraz władza – Wielki Pisarz. Przy pomocy amnezji Herling pokazuje także granicę biologicznej wytrzymałości pamięci. Autor *Piętna* sakralizuje również ekstremalny wysiłek podjęty w celu zachowania pamięci. Najwymowniejszym tego przykładem jest Wielki Pisarz.

Pamięć jest pojęciem interdyscyplinarnym, co sprawia, że badania nad nią, podobnie zresztą jak badania nad przestrzenią, charakteryzują się interdyscyplinarnością metodologii¹¹. W pracy wykorzystuję koncepcję pamięci zbiorowej wypracowaną przez Maurice'a Halbwachsa. W jednym z kluczowych omówień relacji pamięci i historii autorstwa tego badacza, zatytułowanym *Spoleczne ramy pamięci*, francuski historyk postawił, dziś już niekwestionowaną tezę, że pamięć jednostki jest osadzona w ramach czasowych i przestrzennych społeczności.

Korzystam również z dorobku niemieckich badaczy pamięci zbiorowej: Jana i Aleidy Assmannów. Jan Assmann, z zawodu egiptolog, mówił o dwóch sposobach funkcjonowania pamięci zbiorowej. Pierwszy odwołuje się do pamięci fundacyjnej, którą wyrażają mity, rytuały i krajobrazy, drugi do pamięci biograficznej, która koncentruje się na przeżyciach jednostki.

Aleida Assmann uważa, że pamięć kulturową, przechowywaną jej zdaniem przez instytucje i media, należy podzielić na pamięć funkcjonalną, formującą tożsamość, pozwalającą tworzyć przyszłość oraz pamięć magazynującą, pełniącą funkcję archiwum. Na niższym poziomie hierarchii badaczka umieszcza pamięć zbiorową. Na trzecim poziomie autorka *Między historią a pamięcią* wymienia pamięć komunikacyjną. Zdaniem uczoney ta forma pamięci gromadzi wspomnienia jednostkowe, które następnie są przekazywane z pokolenia na pokolenie¹².

Odczytanie wybranych tekstów w perspektywie memorialnej nie byłoby możliwe bez wykorzystania koncepcji literatury rozumianej jako medium pamięci, autorstwa – cytowanej już – Astrid Erll. Autorka *Kultury pamięci* ze szczególną uwagą analizowała literaturę jako medium pamięci kulturowej. Badaczka dostrzegła trzy podobieństwa między pamięcią a literaturą. Wyróżniła zagęszczenie, które jest ważne „dla tworzenia i przekazywania idei o przeszłości”¹³. Narracja według niej jest „wszechobecną strukturą nadawania znaczeń”¹⁴, natomiast genologia to zasób „dostępnych w kulturze wzorów, służących do reprezentowania minionych wydarzeń i doświadczeń”¹⁵. W przypadku twórczości prozatorskiej Herlinga-Grudzińskiego analiza struktury genologicznej utworu jest

11 K. Szalewska, *Gorączka pamięci wążanie starych gazet. O figurach nowoczesnej wyobraźni historycznej*, w: *Historia – Pamięć – Tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 2., red. Z. Budrewicz, M. Sienko, Kraków 2013, s. 47.

12 M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 85–86.

13 A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 226.

14 Tamże.

15 Tamże.

niezbędnym warunkiem zrozumienia sensu dzieła, a trudne do uchwycenia granice między literaturą artystyczną a użytkową, pokazują uwikłanie bohatera w historię.

Pamięć i przestrzeń

Pamięć realizuje się nie tylko w czasie, ale także i w przestrzeni. Szczegółowe przedstawienie pojęć i teorii związanych z pamięcią i przestrzenią zamieszczam w poszczególnych rozdziałach pracy. W tym miejscu zasygnalizuję najważniejszych badaczy oraz ich poglądy.

Jednym z konceptów służących opisaniu relacji przestrzeni i pamięci w przedłożonej pracy jest koncepcja miejsc pamięci (*les lieux de mémoire*) Pierre'a Nory. Owe miejsca pamięci to zdaniem francuskiego historyka „zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień przeszłości”¹⁶. Termin ten odnosi się zarówno do miejsc geograficznych, jak i do postaci, wydarzeń czy symboli. *Les lieux de mémoire* odzwierciedlają zainteresowanie relacjami pamięci i historii. Nie wyznaczają konkretnej metodologii, raczej metodologiczne perspektywy.

Jedną z nich jest koncepcja przestrzeni pamięci definiowanej przez Katarzynę Szalewską jako materialną resztkę „posiadająca symboliczną moc reprezentacji dziejów”¹⁷. Przestrzeń pamięci to nie tylko materialne nośniki pamięci, również emocje nimi wywołane, a także wyobrażenia o przeszłości, kreowane dzięki materialnym śladom. W tym znaczeniu przestrzeń pamięci to, jak pisze Szalewska: „dyskursywna metafora funkcjonująca w przestrzeni pamięci kulturowej”¹⁸. Perspektywą, która mnie bardzo interesowała, było „doświadczenie przestrzeni, która ustanawia ramy pamiętania lub zapominania, zarówno w perspektywie indywidualnej, jak zbiorowej”¹⁹.

Podobnie jak Nora, Karl Schlögel, podważa linearność historii. Twórca pomysłu czytania czasu poprzez przestrzeń pokazuje użyteczność narzędzia badawczego, jakim jest mapa. Dzięki niej dostrzec można symultaniczność oraz równoległość procesów zachodzących w czasie i historii, a także wzajemne przenikanie się wątków, wpływów oraz zależności. Teorię mapowania przestrzeni wykorzystałem w analizie opowiadania *Pietà dell'Isola*. W celu odtworzenia topografii Wyspy przywołałem ustalenia Floriana Plity oraz

16 A. Szpociński, *Miejsca pamięci (les lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

17 K. Szalewska, *Gorączka pamięci wążanie starych gazet. O figurach nowoczesnej wyobraźni historycznej* dz. cyt., s. 50.

18 Tamże.

19 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 307.

Urszuli Mygi-Piątek. Ci badacze nurtu geografii humanistycznej interpretują krajobraz jako oddziałujący na odbiorcę zespół procesów oraz zbiór wartości²⁰.

Gustaw Herling-Grudziński wyłamał się z nurtu literatury małych ojczyzn budowanego przez środowisko paryskiej *Kultury*. Stworzyli go tacy pisarze jak Stanisław Vincenz, Czesław Miłosz i Jerzy Stempowski. Jak czytamy w *Modi memorandi*: „Pamięć jest w tej literaturze podstawowym budulcem wskrzeszenia przeszłych i nieistniejących już światów przeniesionych z przestrzeni historycznych w mit”²¹. Przemysław Czapliński wyraził niegdyś opinię: „Równoczesność przeciwieństw moralnych, awers wartości wcielanych przez kondycję ludzką – oto, co Herling od lat uznaje za wyzwanie dla literatury”²². Perspektywa pamięciowa, dokładniej niż inne sposoby czytania, umożliwia przyjrzenie się realizacji tego wyzwania.

Rozdziały

Praca składa się z trzech rozdziałów, z których każdy poświęcony jest jednemu tekstowi. W każdym z nich analizuję i interpretuję prozę Herlinga-Grudzińskiego, odwołując się do odpowiedniego stanu badań, kwestii genologicznych przywoływanych po to, by określić gatunkową specyfikę każdego z poddawanych lekturze opowiadań zarówno przez przywołanie odpowiedniego kontekstu genologicznego (np. reportaż, esej, nekrolog), jak i (w razie potrzeby) opis funkcjonowania w tekście najważniejszych kategorii, takich jak narrator czy postać. Zaznaczam, że zdecydowałem się na archaiczną formę „bohater”, by podkreślić, że postaci prozy Herlinga są bohaterami pamięci, jej ofiarami i tymi, dzięki którym ona trwa.

Rozdział pierwszy *Pamięć wyspy. Pietà dell’Isola* został podzielony na sześć tematycznych części. Część pierwsza zawiera prezentację definicji pamięci oraz przegląd koncepcji pamięci stosowanych w literaturoznawstwie. We fragmencie *Herling i pamięć* zaprezentowałem koncepcję pamięci, jaką posługiwał się Herling-Grudziński. Część drugą tego rozdziału stanowi sfunkcjonalizowane ze względu na pracę, fragmentaryczne sprawozdanie ze stanu badań nad twórczością autora *Dziennika pisanego nocą* i nad opowiadaniem *Pietà dell’Isola*. W części trzeciej rozdziału omówiłem kwestie genologiczne. Nie tylko wskazałem, jakie gatunki współtworzą opowiadanie, ale także przedstawiłem sposoby funkcjonowania narratora i bohatera w tak zmodyfikowanej przestrzeni opowiadania. Zanalizowałem treść oraz funkcje opisów. Następnie przyjrzałem się analizowanemu tekstowi

20 U. Myga-Piątek, *Pamięć krajobrazu – zapis dziejów w przestrzeni*, „Studia Geohistorica” 2015, nr 3, s. 31.

21 *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, dz. cyt., s. 208.

22 P. Czapliński, *Kryminalne opowieści metafizyczne*, „Kresy” 1997, nr 31, s. 175.

jako opowiadaniu labiryntowemu. Odczytałem jego paraboliczność, zawarte w nim elementy eseju i reportażu. Zwróciłem także uwagę na fascynujące powinowactwo tego utworu z grecką tragedią i ewangeliczną przypowieścią. Czwartą część rozdziału zatytułowałem *Geografia wyspy*. Przedstawiłem w niej relacje między pamięcią a przestrzenią. Wychodząc od definicji pojęcia krajobrazu odczytałem przestrzeń Wyspy jako nośnik pamięci. Następnie zdekodowałem mapowanie Wyspy dokonywane przez narratora i głównego bohatera. Część piątą rozdziału poświęciłem odtworzeniu przeszłości Wyspy i jej mieszkańców. Śledzenie historii wyspiarzy, począwszy od antyku, poprzez chrześcijaństwo, aż do czasów współczesnych narratorowi, pozwoliło na pokazanie, jak wydarzenia z przeszłości ukształtowały trudną teraźniejszość mieszkańców Wyspy. Część szóstą rozdziału dotyczy mitologicznych oraz ewangelicznych kontekstów opowiadania. Zaprezentowałem w niej dialog Herlinga-Grudzińskiego z mitologicznymi opowieściami dotyczącymi Dionizosa i Demeter oraz z przekazem ewangelicznym poświęconym wydarzeniom skupionym wokół Golgoty.

Rozdział drugi, zatytułowany *Pamięć wilczego wieku*, zawiera analizę i interpretację opowiadania *Piętno*. W pierwszej części umieściłem wieloaspektowy stan badań, określający perspektywę odczytania *Piętna* w kontekście literatury obozowej, twórczości Szałamowa, odczytań *Piętna* oraz komparatystki, przygotowując wprowadzenie analityczno-interpretacyjnej kategorii pamięci. Przywołałem, skonstruowaną przez Marię Delaperrière, definicję literatury świadectwa. Skorzystałem również z ustaleń Arkadiusza Morawca dotyczących definiowania literatury łagrowej. Relacjonując stan badań nad twórczością Wałłama Szałamowa, przypomniałem rozpoznania analityczno-interpretacyjne takich badaczy jak Franciszek Apatowicz, Michał Heller, Anna Raźny czy Izabela Sariusz-Skąpska. Prace przywołanych autorów pomogły mi w analizowaniu *Ostatniego opowiadania kołymskiego* jako formy dialogu Herlinga-Grudzińskiego z twórczością Wałłama Szałamowa. Skorzystałem z komparatystycznego ujęcia literatury łagrowej i łagrowej takich badaczy jak: Dariusz Kulesza, który zestawił pisarstwo Tadeusza Borowskiego z dorobkiem Zofii Kossak oraz Paweł Wolski, który badał recepcję prozy Borowskiego i Primo Leviego. Odwołałem się również do komparatystycznej pracy Andrzeja Drawicza, który zestawił prozę Szałamowa z twórczością Borowskiego i Nałkowskiej. Przywołałem komparację, której przedmiotem była twórczość Herlinga-Grudzińskiego. Mam na myśli zestawienie Herlinga z Izaakim Bablem autorstwa Feliksa Tomaszewskiego oraz pracę Tadeusza Sucharskiego poświęconą autorowi *Innego świata* i twórcy *Braci Karamazow*. Usystematyzowałem elementy łączące pisarstwo

Herlinga i Szałamowa. Z poczynionego przeze mnie rozpoznania wynika, że dominantą ich pisarstwa jest pamięć. Przedstawiłem sposób pamiętania autora *Opowiadań kołymskich*.

W części drugiej rozdziału zaprezentowałem treść oraz genezę *Piętna*. Skupiłem się także na analizie użytych przez Herlinga – rozumianych jako narzędzia pamiętania – intertekstualiów. Przedstawiłem również sposób pracy pamięci Wielkiego Pisarza. W trakcie analizy okazało się, że pamięć Szałamowa pracuje inaczej niż pamięć innych więźniów. Skoncentrowałem się na paradoksie trwania bohatera w łagrowej przeszłości oraz niemożności zapomnienia treści, których inni towarzysze niedoli wolą zapomnieć, więc naturalnie, zgodnie z regułami pracy pamięci, zapominają. Przyjrzałem się odautorskiemu narratorowi opowiadania. Szczególnie interesujący okazał się jego punkt widzenia oraz składający się z cytatów, sposób wypowiedzi. Prezentacja narratora przygotowuje analizę bohatera – Wielkiego Pisarza.

Omawiany rozdział kończą refleksje na temat kwestii genologicznych *Piętna*. Odnalazłem powinowactwa tego opowiadania z takimi gatunkami jak: medalion, nekrolog i ikona, a także reportaż i esej. Nawiązanie do tych form wypowiedzi nie tylko obsługuje wątek funeralny utworu, wspiera bowiem świadomy zamiar autora po pierwsze heroizacji Szałamowa, po drugie zaś literackiej kanonizacji autora *Wiszery*. Powinowactwo *Piętna* z esejem pozwala Herlingowi na realizację podjętego w opowiadaniu tematu totalitaryzmu komunistycznego, jednej z „chorób naszego stulecia”²³ – jak się wyraził Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą*.

Rozdział trzeci, dotyczący *Gorącego oddechu pustyni*, zatytułowałem *Amnezja duszy – portret kultury u schyłku wieku*. Rozpaczynam go przypomnieniem stanu badań dotyczących tego opowiadania. Drugą część poświęciłem ustaleniu gatunku utworu. Po raz kolejny skupiłem uwagę na obecności reportażu i eseju. Następnie omówiłem bohaterów opowiadania. Przyglądając się postaciom opowieści, skupiłem uwagę na przyczynach, dla których protagoniści zostali dotknięci amnezją. Czwartą część rozdziału poświęciłem amnezji. Najpierw zanalizowałem jej tekstualizację. Następnie przyjrzałem się figurom zamknięcia. Potem zanalizowałem parabolizację amnezji. Kolejna część rozdziału dotyczy poczucia schyłkowości, jakie da się odnotować w pisarstwie Herlinga. Skupiłem się na tym, że amnezja to w oczach Grudzińskiego jedna z form apokalipsy.

23 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 77.

ROZDZIAŁ I

Pamięć Wyspy. *Pietà dell'Isola*

Definicje pamięci

Pamięć jako kategoria badawcza

Pamięć jest jednym z pojęć w słowniku cywilizacji zachodniej, wokół którego nieustannie toczy się dyskusja. Spory jej dotyczące biorą swój początek w starożytności greckiej. Obecne były w antycznym Rzymie, nie ustawały także w kolejnych epokach kultury europejskiej. Zresztą, do dziś nie ustają, przeciwnie – jak zauważają badacze – zwłaszcza obecnie można mówić o renesansie tego pojęcia. Jak dotąd powstałe definicje nie wyczerpują zagadnienia, do dziś bowiem nie ustalono, czym pamięć właściwie jest. Wiadomo natomiast z pewnością, że jest ona takim zjawiskiem psychologicznym oraz społecznym, które choć fascynujące, skazuje badacza na kłopoty już na etapie ustalenia podstawowych definicji. Pamięci bowiem, nie sposób precyzyjnie zdefiniować. Mimo wielu nauk zajmujących się pamięcią, żadnej z nich się to nie udało. Czym innym jest pamięć dla neurologa, czym innym dla psychologa, filozofa, historyka, czy literaturoznawcy.

Z tymi komplikacjami zmagają się badacze zajmujący się pamięcią w obrębie jednej dziedziny naukowej, jak chociażby w literaturoznawstwie. Tak komentuje to Jerzy Kałużny:

Czymś innym bowiem jest pamięć, np. dla poststrukturalistów zajmujących się intertekstualnością, czym innym dla hermeneutów badających przedstawianie wspomnień w tekstach literackich. Różny jest też stopień zaawansowania refleksji metodologicznej nad pojęciem pamięci. Na ogół ma ono mniej lub bardziej solidny fundament teoretyczny, choć bywają też ujęcia odwołujące się do jej potocznego rozumienia²⁴.

24 J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 85.

Literaturoznawstwo nie wytworzyło własnej definicji pamięci. Badacze zajmujący się związkami literatury z pamięcią, sięgają do doświadczeń wypracowanych przez inne dyscypliny. Ze względu na trudność w sformułowaniu jednej definicji, w dyskursie pamięciowym mówi się o koncepcjach pamięci. Cytowany Jerzy Kałużny używa określenia „teorie pamięci”²⁵.

Podstawową „fundamentalną i jednocześnie fundacyjną”²⁶ koncepcją pamięci jest teoria „społecznych ram pamięci”. Jej twórcą jest Maurice Halbwach, który w książce *Społeczne ramy pamięci*²⁷ dał wyraz przekonaniu, że pamięć jest wyobrażeniem kolektywnym, że nie da się jej sprowadzić li tylko do jednostkowej psychiki:

Każde wspomnienie, nawet najbardziej osobiste, nawet wspomnienia wydarzeń, których byliśmy jedynymi świadkami, nawet wspomnienia uczuć i myśli niesformułowanych, mają związek z zespołem pojęć posiadanych nie tylko przez nas, z osobami, grupami, miejscami, datami, ze słowami i zwrotami językowymi, a także z rozumowaniami oraz pojęciami, krótko mówiąc z całym materiałem i moralnym życiem społeczności, do których należymy czy należeliśmy²⁸.

Pamięć osobista – ustalił Halbwach – przechowuje wspólne grupie społecznej przedstawienie przeszłości. Jednostkowe wspomnienia nabierają sensu i możliwe są do opowiedzenia ze względu na „naturalne, uporządkowane i spójne środowisko społeczne”²⁹, które dla treści zapisanych i przechowywanych w jednostkowej pamięci, stanowi zewnętrzny system przedstawień. Zgodnie z rozumieniem francuskiego badacza pamięć indywidualna jest częścią systemu, jakim jest pamięć kolektywna.

Kontynuatorem koncepcji pamięci Halbwacha jest niemiecki historyk i egiptolog Jan Assmann, który mówi o pamięci indywidualnej i pamięci zbiorowej. Ta pierwsza jest własnością jednostki i opiera się na przeżyciach, tzn. ma odzwierciedlenie w faktach wypełniających biografię. Pamięć zbiorowa opiera się na zaufaniu do memorialnych doświadczeń grupy społecznej, do której jednostka należy. Niemiecki uczoney zauważa, że nie trzeba uczestniczyć w wydarzeniach, by uważać fakty z przeszłości oraz ich interpretacje za własne. W tym wypadku pamięć jednostki jest kształtowana przez zbiorowość. Jak mówi

25 Wyrażenia: „koncepcje pamięci” oraz „teorie pamięci” będę traktował jako synonimiczne.

26 G. Marzec, *Ekonomia pamięci*, Warszawa 2016, s. 13.

27 M. Halbwach, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 1969.

28 Tamże, s. 63-64.

29 Tamże, s. 63.

Assmann: „całość doświadczeń odbywa się w kontekście społecznych ram znaczeniowych”³⁰. Pamięć zbiorowa funkcjonuje w modusie pamięci fundacyjnej (np. mity założycielskie) oraz pamięci biograficznej.

Niemiecki badacz wyróżnia ponadto pamięć komunikatywną i pamięć kulturową. Pamięć komunikatywna obejmuje najbliższą przeszłość. Opiera się na wspomnieniach przekazywanych ustnie. Długość jej trwania to trzy pokolenia. Jej odmianę stanowi pamięć pokoleniowa. Ten typ pamięci jest ograniczony w czasie, bowiem żyje i przemija razem z nosicielami pamięci. Pamięć kulturowa podlega historycznym zmianom, koncentruje się na utrwalonych punktach przeszłości, wyraża się – jak mówi Assmann – poprzez:

charakterystyczny dla każdej społeczności i epoki zasób ponownie używanych tekstów, wyobrażeń i rytuałów, w których pielęgnuje, stabilizuje i przekazuje ona wyobrażenie o samej sobie, dzieloną zbiorowo wiedzę przeważnie (choć niekoniecznie) o przeszłości, na której grupa opiera świadomość swojej jedności i swoistości³¹.

Najważniejsza jest dla niej historia zapamiętana, ujęta w formę tekstów normatywnych. Historię faktyczną przemienia w figury pamięci, np. w mit. Jak stwierdza Jan Assmann: „Dzięki pamięci historia przemienia się w mit”³². Odniesienia do przeszłości służą budowaniu tożsamości grupy. Stopień przetworzenia historii ma duży związek z sakralizacją przeszłości fundacyjnej. Figury pamięci posiadają zatem sens religijny. Nosicielami pamięci kulturowej są jednostki obciążone specjalną cechą niepowszedniości. Będą to nauczyciele, księża, artyści, szamani. Ich niecodzienny status wiąże się z instytucją rytuału przechowywania pamięci, bowiem właśnie święto (obok rytu) jest główną formą organizacji pamięci kulturowej.

Kolejną ważną postacią w świecie badań memorialnych jest Aleida Assmann. Według tej badaczki struktur i procesów memorialnych, pamięć jest „nierozzerwalnie związana z historią”³³, jest selektywna, przekazuje normy i wartości, wartościuje fakty, stanowi kontinuum przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Badaczka analizując bliskie związki pamięci kulturowej, historii i tożsamości rozróżnia funkcje pamięci, media pamięci oraz magazyny pamięci. Pamięć analizuje w kategorii sztuki (*ars*) i siły (*vis*). Przy czym *ars* umiejscawia po stronie retorycznej mnemotechniki. Dzięki właściwości pamięci, jaką jest

30 J. Assmann, *Kultura pamięci*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009, s. 67.

31 J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, tłum. S. Dyroff, R. Żytyńiec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 16.

32 Tamże, s.84.

33 M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 37.

magazynowanie³⁴, tworzy się i utrzymuje tożsamość grupy. Natomiast *vis* badaczka identyfikuje z tradycją. Pamiętanie według niej nie jest aktem intencjonalnym: „albo się pamięta, albo nie”³⁵. Dochodzi do tego problem rozgraniczenia pamiętania i wspomnienia. Teść (wyuczona) pamięci jest czymś różnym od (niewyuczonych) wspomnień. Siła pamięci polega na niezależności wspomnień dających o sobie znać pod wpływem *cues*³⁶. Badaczka zwraca przy tym uwagę na fakt sąsiedztwa zapamiętywania i zapomnienia.

Na gruncie francuskich badań nad pamięcią bardzo ważne miejsce zajmuje Pierre Nora. Francuski historyk zainteresowany relacjami pamięci i historii, autor obszernej monografii pt. *Miejsca pamięci* nie tyle definiuje pamięć, co ją opisuje. Stwierdza, że: „Pamięć jest momentem wiecznie aktualnym, więzami łączącymi nas z wieczną teraźniejszością; historia stanowi natomiast reprezentację przeszłości”³⁷. A w innym miejscu: „Rewanż pamięci jest wyrazem rewanżu upośledzonych, zranionych, wyłączonych. Pamięć jest historią pozbawionych prawa do historii”³⁸.

W polskich badaniach nad memorią pamięć zbiorowa jest synonimem pamięci społecznej. Jak stwierdza Magdalena Saryusz-Wolska: „Historia pamięci w kulturze zachodu rozpoczęła się bardzo wcześnie – zaraz po mitycznym początku świata”³⁹. Wedle greckiej mitologii tytanka, córka Uranosa i Gai, bogini pamięci – Mnemozyne – była matką wszystkich antycznych sztuk⁴⁰. Antyczni Grecy pierwsi postrzegali uosobienia sztuk właśnie jako zbiór pamięci. Częścią retoryki antycznej była sztuka pamięci, ale pamięć jako mnemotechnika nie należała do *artes liberales*, lecz służyła jedynie opanowaniu wiedzy. W greckim antyku ma również swój początek zapomnienie. Stworzone przez Zeusa Muzy dały ludziom *lesmosyne* – zdolność zapomnienia o cierpieniu. W *Dialogach* Platona, zwłaszcza w *Fajdrosie*, można odnaleźć uwagi dotyczące mnemotechniki. Współcześni badacze⁴¹ za początek historii o pamięci uznają opowieść Cycerona o Symonidesie. Magdalena Saryusz-Wolska zwraca uwagę, że: „sztuka pamięci jest zarazem sztuką przestrzeni i obrazu”⁴² i

34 Każdy mechaniczny proces składowania i przywoływania danych, którego celem jest konstrukcja tożsamości. Zob. A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, dz. cyt., s. 118.

35 Tamże, s. 119.

36 Powołuję się tutaj na Astrid Erll i jej tekst *Literatura jako medium pamięci zbiorowej* w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, dz. cyt., s. 219.

37 P. Nora, *Między pamięcią i historią*, „Archiwum” 2009, nr 2, s. 5.

38 *Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierre'em Norra*, w: J. Żakowski, *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002, s. 63.

39 M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 69.

40 W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, RYTM, Warszawa 2003, hasło: Mnemosyne.

41 Aleida Assmann, Renate Lachmann, Astrid Erll, Francis Yates.

42 M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 71.

chwile dalej stwierdza, że pamięć to: „rodzaj aktualnego i cielesnego doświadczenia”⁴³. Antyczna pamięć była zorientowana na gromadzenie, zachowanie i porządkowanie wiedzy.

Barbara Szacka definiuje pamięć społeczną jako „istniejący w zbiorowości zespół wyobrażeń tej społeczności, a także wszystkie ważne postaci i wydarzenia oraz rozmaite formy upamiętniania”⁴⁴. Historia natomiast, w odróżnieniu od pamięci, jest: „jedną z form społecznej pamięci przeszłości”⁴⁵. Według Katarzyny Kaniowskiej⁴⁶ pamięć jest drogą do poznania siebie, Innego oraz świata, jest – jak mówi M. Saryusz-Wolska: „pewną formą pośredniczenia między kulturami (swoją i obcą) i podmiotami (sobą i Innym)”⁴⁷. Spotkanie z Innym oraz dialogiczność kultur wywołują refleksję o tożsamości. Wyłania się tutaj ścisła łączność pamięci i tożsamości, bowiem pamięć (najpierw osobista, potem społeczna, zbiorowa i kulturowa) tworzy tożsamość. Tylko dzięki tożsamości można dokonać opozycji Ja – Inny.

Pamięć funkcjonalna (zamieszkana) ma takie cechy jak: odniesienie do grupy, selektywność, normatywność i zorientowanie na przyszłość⁴⁸. Wszystkie treści, które utraciły związek z teraźniejszością, badaczka powierza pamięci magazynującej. Jest to tło pamięci funkcjonalnej, wszystko to, co stanowi „amorficzną masę”⁴⁹. Paul Ricoeur wyróżnia pamięć powstrzymaną, pamięć manipulowaną (wykorzystywaną w celach ideologicznych) oraz pamięć przymusową (obowiązek pamiętania wobec pokoleń przyszłych).

Astrid Erll mówiąc o pamięci zbiorowej, wyróżnia *collected memory* – definiowaną jako „społecznie i kulturowo ukształtowana pamięć indywidualna”⁵⁰ oraz *collective memory*, czyli „fakty obiektywnie istniejące w kulturze, takie jak instytucje i praktyki społeczne pozostające w relacji do przeszłości”⁵¹. Poglądy Astrid Erll na temat literatury widzianej w kontekście dyskursu memorialnego podsuwają zespół narzędzi, dzięki którym możliwe jest analizowanie związków literatury z pamięcią. W dalszej części wywodu postaram się o syntetyczne ich przedstawienie.

43 Tamże.

44 B. Szacka, *O pamięci społecznej*, „Znak” 1995, nr 5, s. 68.

45 Tamże, s. 69.

46 Ta badaczka reprezentuje antropologiczne ujęcie pamięci, gdzie pamięć jest źródłem, narzędziem lub przedmiotem badania. Zob. K. Kaniowska, *Antropologia i problemy pamięci*, „Konteksty” 2003, nr 3-4.

47 M. Saryusz Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, dz. cyt., s. 29.

48 A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, dz. cyt., s. 128.

49 Tamże, s. 131.

50 A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, dz. cyt., s. 212.

51 Tamże, s. 213.

Astrid Erll i literaturoznawcze koncepcje pamięci

Według autorki *Kultury pamięci*, literatura jest częścią kulturowej praktyki wspominania: „literatura – twierdzi Erll – uwidacznia się we wszystkich rodzajach i technologiach pamiętania”⁵². Dzieje się tak dlatego, że literatura jest podobna do pamięci kulturowej. Badaczka wymienia trzy cechy wspólne, z których pierwszą stanowi zagęszczenie, dzięki któremu „wiele różnych skojarzeń z przeszłości zlewa się w jeden zagęszczony obiekt pamięciowy”⁵³. Drugą cechą wspólną są strategie narracyjne, jako że „świat pamięci kulturowej jest światem narracji”⁵⁴. Narracja pozwala na selekcję, łączenie i strukturyzację materiału pamięciowego, co sprawia, że „pojedynczym elementom zostają przydzielone określone miejsca w toku zdarzeń i to z nich czerpią one konkretne znaczenie”⁵⁵. Trzecią cechą Erll czyni przywoływane instynktownie w trakcie lektury, wzorce gatunkowe. Autorka *Kultury pamięci* definiuje gatunek jako „paradygmat reprezentowania doświadczeń”⁵⁶.

Wśród funkcji pamięciowych literatury badaczka wymienia „kształtowanie wyobrażeń o minionym świecie społecznym, przekazywanie obrazów historii, negocjowanie konkurencyjnych pamięci”⁵⁷, a także podejmowanie refleksji na temat procesów i problemów pamięci kulturowej⁵⁸. Literaturoznawcze koncepcje pamięci, jak „topika, intertekstualność, kanoniczność i historia literatury”⁵⁹ przedmiotem swego zainteresowania czynią narracyjne organizacje wspominania, przypominania oraz pamiętania, gatunki literackie i metafory. Pamięć oraz jej związki z literaturą są badane na trzech obszarach. Pierwszy to „pamięć literatury”, drugim jest „pamięć w literaturze”, trzeci natomiast to „literatura jako medium pamięci”.

Pamięć literatury to sposób traktowania zabiegów intertekstualnych jako „aktów przypominania”⁶⁰. Pojęcie „pamięć literatury” jest metaforą, którą można rozumieć jako stwierdzenie: „Literatura ma pamięć” lub: „Literatura jest obiektem pamięci”. W myśl tej koncepcji literatura ma możliwość przypominania sobie samej siebie, gdyż jest systemem symbolicznym, „w którym poważny wpływ na powstawanie tworzących go dzieł mają spokrewnione z mechanizmami pamięci procedury powtarzania i aktualizowania form

52 A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 224.

53 Tamże.

54 Tamże, s. 229.

55 Tamże, s. 228-229.

56 Tamże, s. 230.

57 Tamże, s. 224.

58 Tamże, s. 224.

59 J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, dz. cyt., s. 85.

60 Zob. J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, dz. cyt., s. 87.

estetycznych”⁶¹. Jak twierdzi Erll literatura: „przez intertekstualność, intermedialność i odwołania interdyscyplinarne przywłaszcza sobie elementy tych trzech wymiarów”⁶².

Koncepcja „pamięci w literaturze” „dotyczy form przedstawiania bądź reprezentacji wspomnień i pamięci w dziełach literackich”⁶³. Zasadniczym problemem badawczym jest kwestia sposobu funkcjonowania pamięci. Badane są struktury i formy poszczególnych tekstów w kontekście uznanych wersji przeszłości oraz aktualnych sposobów przedstawiania pamięci.

Literatura pojmowana jako „medium pamięci” stara się dać odpowiedź na pytanie:

w jaki sposób istniejące już koncepcje, czyli intertekstualność, topika, konwencje gatunkowe, kanoniczność literatury oraz literackie przedstawienia procesów pamięciowych, mogą zwiększyć efektywność medialnego oddziaływania literatury w obrębie kultury pamięci⁶⁴.

Dzięki tej kategorii literaturoznawstwo może badać wpływ tekstów literackich na proces kształtowania form przedstawiania przeszłości, sposoby jej kodowania oraz pochodzenie i ewolucję wzorców interpretacyjnych. Tekst literacki rozumiany jako medium pamięci ma trzy funkcje: zapisu, cyrkulacji oraz pobudzenia – *cue*.

Na gruncie badań retoryki pamięci Astrid Erll proponuje narzędzia, które nazywa trybami retoryki pamięci. Według niej trzy główne sposoby funkcjonowania retoryki pamięci to: tryb doświadczeniowy, monumentalny, a także refleksyjny. Badaczka zauważa, że w większości tekstów literackich te trzy tryby występują obok siebie, ale ważne jest, który z nich dominuje nad innymi. Tryb doświadczeniowy podtrzymuje pamięć komunikatywną. Realizują go teksty odnoszące się do niedawnych wydarzeń. Jego rolą jest kształtowanie wspólnotowej opowieści o przeszłości. Gatunki charakterystyczne dla tego trybu to powieść lotrzykowska, edukacyjna oraz podróżnicza. Tryb monumentalny uruchamia określone wyobrażenia przeszłości grupy przechowywane w pamięci kulturowej. Przeważa on w tekstach uznanych za kulturowe. Wersja przeszłości obsługiwana przez ten tryb jest głęboko zakorzeniona w świadomości społecznej. Gatunki charakterystyczne dla tego trybu to tragedia i epos. Ostatni tryb, o jakim mówi Astrid Erll, to tryb refleksyjny. Jego główną funkcją jest rekonstruowanie oraz przywoływanie wersji przeszłości, które w konfrontacji z teraźniejszością godzą wcześniejsze postrzeganie przeszłości z potrzebami teraźniejszości.

61 Tamże.

62 A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 237.

63 J. Kałużny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, dz., cyt., s. 88.

64 Tamże, s. 89.

Teksty literackie, w których ten tryb dominuje, wyposażony jest w metafory pamięci, przeważa w nim refleksja nad pamięcią.

Herling i pamięć

Chcąc posłużyć się narzędziami Astrid Erll w odniesieniu do Herlinga-Grudzińskiego, należy opowiadaniu *Pietà dell'Isola* przyporządkować tryb monumentalny, który w tym utworze jest bardzo widoczny. W dalszej części wykażę związki analizowanego opowiadania z ewangeliczną przypowieścią oraz antyczną tragedią.

Autor *Godziny cieni* rozumie pamięć jako doświadczanie cierpienia i tajemnicy egzystencji. Pamięć Herlinga nie rekonstruuje minionego czasu. Na łamach *Dziennika pisanego nocą* Grudziński wielokrotnie podejmował problem wspomniania okresu dzieciństwa i młodości⁶⁵, jednakże, swego dzieciństwa nie obdarzył żadną opowieścią. W jego wspomnieniach nie ma, jak pisze Bolecki: „ani wizualnych szczegółów »krainy dzieciństwa«, ani szczegółów anegdotycznych”⁶⁶. Zadaniem Boleckiego, powodem, który zdecydował o wyłączeniu przez Herlinga osobistych wspomnień z narracyjnego wypowiedzenia, jest niewyraźność – najważniejszy, zdaniem badacza, temat twórczości autora *Mostu*.

Przywoływana wspomnieniami przeszłość okazuje się być ciągle doświadczanym, bolesnym czasem. Autor *A la recherche du temps perdu* kontemplacji poddaje czas miniony, definitywnie zamknięty. Wielokrotnie już cytowany współautor *Rozmów w Dragonei* zauważa, że różnica między pamiętaniem Herlinga i Prousta wynika z intensywnego odczuwania bólu, który u Herlinga pamięć wywołuje. W swoim *Dzienniku pisanym nocą* pod datą 02.02.1978 roku diarysta notuje: „Nie czas miniony, o nie! Czas podobny do wykresu gorączki nad wezłowiem chorego w szpitalu”⁶⁷. Analizując diariuszowe zmagania Herlinga z osobistymi wspomnieniami Bolecki konkluduje:

Obrazy, które w prozie Herlinga z letargu pamięci powołują do życia pejzaże włoskie, należą wszak do pamięci emigranta, wygnańca, tułacza, pielgrzyma. A nie jest to po

65 Patrz: W. Bolecki, *Pejzaż i pamięć oraz Pamięć i sen*, w: tegoż, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 150-157.

66 Tamże, s. 162.

67 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 486.

prostu pamięć o nieuniknionym upływie czasu w dowolnym miejscu, lecz pamięć o katastrofie historii⁶⁸.

Z przytoczonych refleksji i komentarzy wyłania się definicja pamięci Herlinga-Grudzińskiego. Pamięć jest nieustanną kontemplacją czasu płynącego, jest, by użyć celnej metafory Boleckiego, „rodzajem emocjonalnej choroby”⁶⁹, jest dochodzeniem, dociekaniem sensu indywidualnego istnienia, odkrywaniem korzeni prywatnego losu i permanentnym określaniem własnej tożsamości. Źródłem, głównym motorem, napędem tak rozumianego pamiętania okazuje się „katastrofa historii”. Herling niezmiennie powraca do swoich stałych tematów, obsesyjnie krąży wokół tych samych problemów ludzkiej egzystencji. Kategoria literatury jako medium pamięci w odniesieniu do twórczości Herlinga-Grudzińskiego ma uzasadnienie w kontekście eksploataowania przez tego twórcę pamięci kulturowej. W swojej twórczości stale odwoływał się do Biblii, Dostojewskiego, Kafki. To był jego kanon literatury. Z całą pewnością można zaliczyć autora *Skrzydeł ołtarza* do grona pisarzy, dla których najważniejszy jest związek literatury z etyką. Dlatego pamięć miała dla niego wymiar także moralny.

Pamięć jest takim tematem pisarstwa autora *Piętna*, który bierze swój początek w osobistych, łagrowych doświadczeniach Herlinga-Grudzińskiego. Zwracali już na to uwagę Zdzisław Kudelski⁷⁰, Tomasz Burek⁷¹, Barbara Skarga⁷², i wspomniany Włodzimierz Bolecki. Burek analizując zastosowaną przez Herlinga w *Innym świecie* „behawioralną technikę pisarską”⁷³ stwierdza:

Na tle rzeczywistości emocjonalnie i etycznie zdewastowanej, spustoszonej i okaleczonej pokazywała człowieka wyzutego z wyższych potrzeb duchowych, zredukowanego do tego, co w nim elementarne, fizjologiczne, człowieka niemal szczątkowego, w swym postępowaniu i reakcjach zewnętrznych bliższego zwierzęciu niż człowiekowi. Uwypuklała degradację niwelację ludzi-żywych trupów, ludzi-kukieł, ludzi-automatów, ludzi-szczurów⁷⁴.

68 W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt., s. 158-159.

69 Tamże, s. 159.

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

71 T. Burek, *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym Świecie” Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, pod red., S. Wysłouch i R. K. Przybylskiego, Poznań 1991.

72 B. Skarga, *Świadectwo „Innego świata”*, „Kultura niezależna” 1986, nr 19, s. 41-49.

73 T. Burek, *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym Świecie” Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 210.

74 Tamże.

Współczesne totalitaryzmy niszczyły świat wartości, niszcząc pamięć o nich. Naturalny odruch samoobrony więźniów w sowieckich łagrach to pragnienie zapomnienia o tym, że są ludźmi – po przekroczeniu bram obozu stawali się tylko więźniami. Dlatego ulgę dawało im wyrzekanie się pamięci, uznając prawa łagrowe za „naturalne i normalne”⁷⁵. Łagrowa degradacja jednostki „odbierając człowiekowi pamięć kultury, sprowadza go do zwierzęcych odruchów ciała bądź do mechanicznych czynności”⁷⁶. Taki stan rzeczy rodzi w Herlingu-Grudzińskim gwałtowny sprzeciw, konieczność pamiętania, dawania świadectwa, co wyraża jeden z bohaterów *Innego świata*: „Mów całą prawdę, jacyśmy byli, mów, do czego nas doprowadzono”⁷⁷. Wysilek pamiętania, świadczenia, przypominania o tym, jaki może być człowiek to, jak napisał Tomasz Burek, „sedno moralne opowieści Herlinga”⁷⁸. Moralne ukierunkowanie tworzonej przez Herlinga literatury nadaje jego tekstom charakter świadectwa o uniwersalnym znaczeniu. Jest tak dlatego, że autor *Drugiego przyjscia* literaturę traktował jako nośnik pamięci o bestialstwie człowieka.

Pamięci wyznacza Herling funkcję ratowniczą, ma ona bowiem służyć ratowaniu godności ludzkiej, prowadzić do „utrzymywania świadomości tego, co to znaczy być człowiekiem”⁷⁹. Autor *Piety* widzi konieczność wykazania się heroizmem pamięci w celu zachowania własnej godności, a co za tym idzie – człowieczeństwa. Pamięć jest dla niego także gwarantem ocalenia wartości, na których opiera się cała cywilizacja wolnego świata. Dzięki pamięci możliwe jest zakorzenienie współczesności w przeszłości, w tradycji, co ułatwia zachowanie ciągłości kultury, a jednostce pomaga głębiej doświadczyć Transcendencji.

W *Dzienniku pisanym nocą* czytamy: „Pamięć jest mostem mediacyjnym, pamięć jako doznanie bólu i tajemnicy przemijania, ożywcza woda z boskiego źródła niedaleko od siedziby umarłych”⁸⁰.

Pamięć, jak pisze Jean Paul Vernant: „likwidując barierę, która oddziela teraźniejszość od przeszłości, przerzuca most między światem żywych i zaświatami, dokąd kieruje się każdy, kto opuszcza światło słoneczne”⁸¹. W doświadczeniu trudu własnej

75 G. Herling-Grudziński, *Inny świat*, Kraków 2000, s. 132.

76 T. Burek, *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym Świecie” Herlinga-Grudzińskiego* dz. cyt., s. 211.

77 G. Herling-Grudziński, *Inny świat*, dz. cyt., s. 176.

78 T. Burek, *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym Świecie” Herlinga-Grudzińskiego* dz. cyt., s. 211.

79 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011, s. 51.

80 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 470.

81 J. P. Vernant, *Mityczne aspekty pamięci*, „Konteksty” 2003, Nr 3-4, s. 203.

egzystencji, chwilowej wobec trwania wieczności, pomaga kontakt z ziemią, z tym co kryje się pod jej powierzchnią. Stąd bierze się Herlingowe skupienie na tym, co minione. Będą to umarli przychodzący w snach oraz ewokowani we wspomnieniach. Będą to również liczne ślady przez nich pozostawione. Nie tylko cmentarze, tak częste miejsca wydarzeń w tekstach autora *Drugiego przyjscia*. Badacze zgodnie przyznają, że kult przodków zapewnia ciągłość w czasie, „która jest niezbędna w kształtowaniu tożsamości zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym”⁸². Dla Herlinga kultem przodków było pamiętanie o transcendentnych źródłach człowieczeństwa. Spotkanie człowieka z Tajemnicą przemijania, z Transcendencją, Bogiem (rozumianymi o wiele szerzej niż chce tego jakaś doktryna konkretnego wyznania) jest ściśle związane z możliwością otwarcia się na to, co jest „po tamtej stronie”.

Stan badań

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Gustaw Herling-Grudziński debiutował w Rzymie w 1945 roku tomem esejów *Żywi i umarli*. W 1951 roku ukazał się *Inny świat. Zapiski sowieckie*. Od tego momentu zaczęła się międzynarodowa kariera byłego więźnia łagrów. Dzięki tej książce Gustaw Herling-Grudziński zdobył sobie uznanie i rozgłos nie tylko w kręgach emigracyjnych, ale i w kraju, chociaż na oficjalne wydanie w Polsce *Inny świat* musiał czekać aż do 1989 roku. Pierwsze tłumaczenie jego książki na język angielski, opatrzone przedmową Bertranda Russela w roku 1953 nobilitowało nieznanego szerzej polskiego emigranta do światowej roli eksperta w dziedzinie „sowieologii”. Aleksander Sołżenicyn, Warłam Szalamow, Gustaw Herling-Grudziński to grono wybitnych pisarzy odsłaniających totalitaryzm komunistyczny.

Lektura *Innego świata* dała początek tematowi i wątkom obecnym odtąd stale w piśmarstwie Herlinga. Bardzo długi czas, bo aż do lat osiemdziesiątych⁸³, czytano Herlinga jedynie jako pisarza dającego świadectwo o łagrowym świecie. Wielokrotnie, i słusznie, podkreślano związek jego piśmarstwa z epoką. Rola Herlinga jako pisarza dającego świadectwo wynikała właśnie z zaangażowania w demaskowanie ideologii komunistycznej. W

82 *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, dz. cyt., s. 200.

83 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim: twórczość, recepcja, biografia*, Lublin 1998, s. 283.

świadomości społecznej utrwalił się stereotyp „pisarza zaangażowanego, zainteresowanego głównie Związkiem Sowieckim i komunizmem”⁸⁴. Przyczyną takiego odbioru była lektura *Innego świata* traktowanego głównie jako świadectwo. W odbiorze tego dzieła skupiano się przede wszystkim na sferze faktów. Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych⁸⁵ zaczęto dostrzegać w *Innym świecie* walory estetyczne, literackie i uniwersalne. Podobnie czytano *Dziennik pisany nocą*. Krytycy widzieli w tych diariuszowych zapiskach głównie akcenty polityczne. W świadomości odbiorców (tak w kraju, jak i na emigracji) kształtował się obraz pisarza skupionego na komunizmie, Rosji i w tym kontekście miejscu Polski. Znamienny jest tytuł szkicu Leszka Szarugi o pisarstwie Grudzińskiego: *Szczerść i prawda*⁸⁶. Badacz przedstawił w nim dwie kategorie służące krytykom do analiz twórczości Herlinga. Jeszcze nie dostrzegano zainteresowania pisarza Włochami, sztuką, religią. Oficjalny „debiut” w pierwszym obiegu wydawniczym w kraju ojczystym pisarza miał miejsce w 1988 roku. Wtedy to poznańskie wydawnictwo „W drodze” opublikowało tom pod tytułem: *Wieża i inne opowiadania*. Powoli z oficjalnego obrazu Grudzińskiego „zręcznego publicysty politycznego” oraz „zajadłego antykomunisty”, jaki przysługiwał Herlingowi w kraju, autor *Wieży* zdobył sobie uznanie u krajowego odbiorcy.

Dzisiaj czyta się Grudzińskiego również „egzystencjalnie, antropologicznie, teologicznie, a nawet metafizycznie”⁸⁷. Dzięki takim badaczom jak Włodzimierz Bolecki i Zdzisław Kudelski krytycy i interpretatorzy zaczęli dostrzegać wątki i tematy metafizyczne obecne w prozie Herlinga-Grudzińskiego. Klasyczne już dziś monografie dotyczące twórczości autora *Dziennika pisanego nocą* to dzieła Włodzimierza Boleckiego i Zdzisława Kudelskiego. Ważnym głosem analitycznym na temat twórczości Grudzińskiego jest publikacja Ryszarda Kazimierza Przybylskiego. On to skupia się na naznaczonej rozpaczą egzystencji protagonistów. Zauważa też związki prozy Herlinga z antyczną tragedią. Według Przybylskiego tragedia ewokuje całkowitą beznadziejność istnienia⁸⁸. Kolejnym wartym omówienia badaczem traktującymi o pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego jest Arkadiusz Morawiec.

Włodzimierz Bolecki napisał wiele tekstów o twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Wśród nich należy wymienić *Inny Świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Rozmowy w*

84 Tamże, s. 230.

85 Tamże, s. 231.

86 L. Szaruga, *Szczerść i prawda*, w: tegoż, *Własnymi słowami. Szkice*, Warszawa 1979, s. 93.

87 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Bydgoszcz 2013, s. 13.

88 R. K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991, s. 60.

*Gragonei*⁸⁹ oraz *Rozmowy w Neapolu*⁹⁰. Istotnym studium Boleckiego dotyczącym twórczości autora *Drugiego przyjscia* jest *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*⁹¹. Bolecki dostrzegł metafizyczne problemy istnienia bohaterów autora *Skrzydła ołtarza*. Dał impuls do interpretacji losów protagonistów opowiadań Herlinga-Grudzińskiego w kontekście niepoznawalności i tajemnicy egzystencji. Wskazywał na „stałą niemal zasadę pisarską Grudzińskiego: wciąż podejmowane próby nazywania tego, co niewysłowione, nienazywalne, pogrążone w milczeniu”⁹². Badacz zwraca uwagę na permanentne w prozie autora *Wieży* opisywanie walki o fundamentalne wartości ludzkiej cywilizacji, o obronę nadziei w moralny porządek świata. Jako pierwszy skupił się na analizie Herlingowych opisów pejzaży Włoch oraz dzieł sztuki, widząc w nich nie tylko stały motyw prozy, ale również klucz do interpretacji. Włodzimierz Bolecki „zapropomował w istocie całościowe odczytanie dorobku Herlinga”⁹³. *Rozmowy w Dragonei* i *Rozmowy w Neapolu* stanowią, jak wyraził się Przemysław Czaplński, „przewodnik po Herlingu”⁹⁴. Seria rozmów przeprowadzonych z Herlingiem jest próbą uporządkowania twórczości autora *Dziennika pisanego nocą* „w zgodzie z problematyką światopoglądową”⁹⁵. Bolecki połączył opowiadania w cykle kierując się podobieństwem podejmowanych przez Herlinga problemów. Badacz ponadto dostrzega podobieństwa w konstrukcji tekstów. Zapropomowane przez Włodzimierza Boleckiego odczytanie tematyczne opowiadań Herlinga wyłania wątki stale obecne w tych tekstach. Wśród nich znajdują się między innymi: totalitaryzmy XX wieku, tajemnica zła, chrześcijaństwo – religia cierpienia, programowa nieufność wobec ideologii, filozofów, intelektualistów, Kościoła instytucjonalnego, emigracja, graniczność egzystencji, ciemna strona ludzkiej natury, sztuka, władza. Tak specyficzne spotkanie badacza i twórcy pozwoliło temu drugiemu, obok snucia refleksji na temat pisarstwa, także na autointerpretacje swojej twórczości oraz na oddzielenie obecnego w opowiadaniach „zmyślenia i prawdy”⁹⁶. W omawianych rozmowach z Herlingiem badacz poświęcił uwagę tekstom dobrze znanym i wielokrotnie komentowanym, jak tom *Skrzydła ołtarza*, ale także omawiał z autorem jego mniej popularne utwory. W eseju *Ciemny staw* poruszył temat pamięci w Herlingowych zapiskach *Dziennika pisanego nocą*. Analizował ewokacje pamięci i rolę pejzaży w budowaniu przez Grudzińskiego mitologii „kraju lat dziecińczych”. Co więcej,

89 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997.

90 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000.

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

92 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim: twórczość, recepcja, biografia*, dz. cyt., s. 238.

93 Tamże, s. 279.

94 P. Czaplński, *Przewodnik po Herlingu*, „Megaron” 1997, nr 33.

95 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim: twórczość, recepcja, biografia*, dz. cyt., s.279.

96 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000, s. 50.

dostrzegł w figurze „okamienienia” najbardziej rozpoznawalny znak pisarza. W opowiadaniu *Pietà dell'Isola* będzie to znak utraty pamięci.

W istocie Bolecki wytyczył ścieżki interpretacji i pokazał możliwości analiz prozy Herlinga, dotąd czekające na podjęcie. Kontynuatką dociekań zapoczątkowanych przez Włodzimierza Boleckiego jest Joanna Bieska-Krawczyk. Autorka *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*⁹⁷ podjęła temat sztuki, rozwijając zauważoną przez Włodzimierza Boleckiego wrażliwość Herlinga na sztukę i jego „widzenie wewnętrzne”. Kolejną odsłoną odczytania przy pomocy sztuki pisarstwa autora *Martwego Chrystusa* jest praca pod tytułem: „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie* pod redakcją Agaty Stankowskiej, Magdaleny Śniedziewskiej i Marcina Telickiego⁹⁸.

Wybitnym znawcą i niestrudzonym edytorem pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest także Zdzisław Kudelski. Obok *Pielgrzyma Świętokrzyskiego* warto wymienić obszerną monografię *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja - biografia*⁹⁹. Dzisiaj jest to dzieło klasyczne. W swojej pracy badacz przedstawił historię, sposoby i kierunki odczytań twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Ponadto skrupulatnie skatalogował i omówił wszystkie naukowe i popularyzatorskie teksty dotyczące prozy Herlinga oraz jego biografii, te, które ukazywały się na emigracji, jak i te obecne w Polsce w obiegu oficjalnym i podziemnym. *Studia o Herlingu-Grudzińskim* to również historia polemik, jakie podejmowano z autorem *Drugiego przyjscia*.

Zdzisław Kudelski analizując warsztat pisarski autora *Dziennika pisanego nocą* zwracał uwagę na kwestie gatunkowe tekstów Herlinga. Jak pisze:

Dla niektórych krytyków emigracyjnych twórczość nowelistyczna Herlinga była mało czytelna. Świadome umieszczanie własnych utworów na pograniczu eseju i opowiadania traktowali oni jako dowód słabości warsztatu czy nieumiejętności tworzenia fabuł¹⁰⁰.

Według badacza, oryginalność opowiadań Herlinga-Grudzińskiego polega na „połączeniu poszukiwań formalnych (pogranicze eseju, noweli i przypowieści) z medytacjami wokół zagadnień bliskich teologii”¹⁰¹. Podobnie jak Bolecki, również Kudelski w swoich

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

98 „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej, M. Telickiego, Poznań 2013.

99 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim: twórczość, recepcja, biografia*, Lublin, 1998.

100 Tamże, s. 242.

101 Tamże, s. 258-259.

analizach zwracał też uwagę na los Herlinga: „wygnańca”, „wędrowca”, „obcego” – emigracyjne podłoże twórczości autora *Portretu weneckiego*, a co za tym idzie, na wymiar moralny i polityczny twórczości Grudzińskiego. Badacz, podobnie jak Włodzimierz Bolecki, przywołuje figurę kamiennego pątnika w Łysogórach, obecną w biografii i twórczości Herlinga. W *Pielgrzymie Świętokrzyskim*¹⁰² Zdzisław Kudelski napisał, że wiara Herlinga-Grudzińskiego „w coś, co umownie można nazwać odwiecznym etosem człowieczeństwa”¹⁰³ jest źródłem szacunku autora *Mostu* dla człowieka.

Genologiczne spojrzenie na pisarstwo Herlinga znajduje dziś liczne kontynuacje. Najbardziej znacząca jest praca Arkadiusza Morawca, który skupił się na analizie opowiadań. Jego *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*¹⁰⁴ wyjaśnia tajniki warsztatu autora *Drugiego przyjscia*. Obok ustalenia genologii tekstów badacz zwraca uwagę na obecność innych gatunków współtworzących opowiadania Herlinga. Jeszcze raz, właśnie za Zdzisławem Kudelskim, wskazuje na gatunkową hybrydyczność będącą świadomym zamysłem twórczym Herlinga-Grudzińskiego i wynikającą z niej otwartością oraz pogranicznością Herlingowego opowiadania. Autor skupia się również na takich cechach analizowanego pisarstwa jak autentyzm, dyskursywność i paraboliczność. Wśród gatunków, które dostrzega w opowiadaniach Grudzińskiego, Morawiec wymienia: kronikę, esej, przypowieści oraz reportaż. Badacz skupił uwagę na elementach konstrukcyjnych, ale też „podejmowanej w nich problematyki”¹⁰⁵.

W miarę upływu lat ciężar uwagi krytycznej przesunął się w stronę korespondencji sztuk. O pracy Joanny Bielskiej-Krawczyk już wspomniałem. Związki Autora *Innego świata* z Fiodorem Dostojewskim prześledził Tadeusz Sucharski¹⁰⁶. Cytowana przeze mnie Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska podjęła się analizy sytuacji granicznych w prozie autora *Godziny cieni*. Jej praca *Między świętością a szaleństwem. O postaciach i sytuacjach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*¹⁰⁷ mieści się w „szerokiej perspektywie badań antropologiczno-kulturowych, ze szczególną akcentacją zagadnień mito- i religioznawczych”¹⁰⁸.

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

103 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 258.

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

105 Tamże, s. 323.

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

107 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Bydgoszcz 2013.

108 Fragment recenzji J. Skuczyńskiego, w: J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Bydgoszcz 2013.

Stan badań nad opowiadaniem *Pietà dell'Isola*

Opowiadanie *Pietà dell'Isola* po raz pierwszy opublikowano w 1959 roku. Rok później ukazał się tomik opowiadań *Skrzydła ołtarza*. W pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest to początek twórczości metafizycznej¹⁰⁹. Śledząc analogie między utworami *Wieża* i *Pietà dell'Isola* badacze od samego początku zwracali uwagę na egzystencjalną i metafizyczną wymowę tych opowiadań. W zamyśle Herlinga dyptyk wydany w 1960 roku zawierał analogię: *Wieża* ma odwoływać czytelnika do złożenia do grobu, *Pietà dell'Isola* natomiast – do zmartwychwstania¹¹⁰.

Te tropy podejmują badacze analizujący *Pietę*. Recenzenci *Skrzydła ołtarza* Jan Bielatowicz¹¹¹ oraz Józef Łobodowski¹¹² dostrzegają literackie walory tego opowiadania, związku tekstu z mistyką, ale skupiają się na zagadnieniu cierpienia. Zdzisław Kudelski zwraca uwagę na cechy narratora oraz budowane przez Herlinga strategie intertekstualne¹¹³. Arkadiusz Morawiec, kontynuując za Zdzisławem Kudelskim badanie genologii utworów Herlinga-Grudzińskiego, analizował zagadnienia konstrukcji opowiadań. Autor *Poetyki opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* rozpoznał paraboliczność tekstów Herlinga i ich związki z przypowieścią¹¹⁴.

Joanna Bielska-Krawczyk cały rozdział jednej ze swoich prac poświęciła topografii wyspy¹¹⁵. Jej analiza pokazuje nie tylko samą zmapowaną wyspę, której topograficznym odpowiednikiem jest Capri, ale także mówi o związku tego opowiadania z innymi tekstami Herlinga-Grudzińskiego: „*Pietà dell'Isola* jest wyspą na mapie pisarskiej wyobraźni – czymś wyodrębnionym i szczególnym – ale też bardzo dla tej twórczości, mimo wszystko, charakterystycznym”¹¹⁶. Jan Paclawski przyglądając się *Skrzydłom ołtarza* skupił swoją uwagę na temacie samotności¹¹⁷. Artur Reiter analizował konstrukcję i znaczenie epitetów tworzonych przez Herlinga-Grudzińskiego. W swojej analizie posłużył się między innymi

109 Zwraca na to uwagę Włodzimierz Bolecki w posłowie do *Skrzydła ołtarza* w wydaniu Wydawnictwa Literackiego z 1995 roku, s. 125.

110 Tamże.

111 J. Bielatowicz, *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydła ołtarza”*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin 1997 s. 253-256.

112 J. Łobodowski, *Skrzydła ołtarza*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, dz. cyt., Lublin 1997.

113 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., Lublin 1998, s. 103-115.

114 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 149-158.

115 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w pisarskiej wyobraźni: topografia niezwyklej wyspy*, w: *teżże, Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt., s. 255-271.

116 Tamże, s. 256.

117 J. Paclawski, *Skrzydła ołtarza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Dylogia o samotności*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II. Materiały z sesji*, red. I. Furnal, Kielce 1995, s. 36-45.

opowiadaniem *Pietà dell'Isola*¹¹⁸. Ciekawym spojrzeniem na to opowiadanie są analizy Joanny Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej. Badaczka poświęca uwagę roli przemocy w opowiadaniu i analizuje rolę Certosy w świecie mieszkańców Wyspy. Uczona wyodrębnia cechy ofiarnicze protagonistów, Sebastiano identyfikuje jako realizację archetypu kozła ofiarnego. Magdalena Rembowska przygląda się motywom wyspy, podróży i snu w kontekście opowiadań autora *Drugiego przyjscia*¹¹⁹. Badaczka zwraca uwagę na rolę snu w odtwarzaniu i porządkowaniu wydarzeń związanych z Immacolatą.

Szczególną analizę *Skrzydeł ołtarza* stanowi fragment *Rozmów w Dragonei*. Mam na myśli ósmą rozmowę Herlinga-Grudzińskiego z Włodzimierzem Boleckim¹²⁰, w trakcie której autor tomu *Skrzydła ołtarza* wyjaśnia genezę omawianych utworów oraz porusza tematy już rozpoznane, jak problem samotności, motyw cudu, wątek Pielgrzyma Świętokrzyskiego – rzeźby z okolic Świętego Krzyża, kompozycji utworów i sposobów prowadzenia narracji. Pojawia się również temat omijany przez wcześniejsze analizy *Skrzydeł ołtarza* – problem kościoła. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim na temat *Piety*, Herling-Grudziński przyznaje wprost: „Oprócz tych wszystkich powikłań narracyjnych, tego obrazu wyspy i mieszkańców i ich dramatów, to opowiadanie ma jeszcze jeden dramat, który jest dla mnie przejmujący. Mianowicie – celibat księży”¹²¹.

Pietà dell'Isola na tle innych tekstów Herlinga-Grudzińskiego

W twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Pietà dell'Isola* to dzieło szczególne. Jest tak ze względu na obecność licznych wątków realizowanych w następnych tekstach pisarza. Z jednej strony *Pietà dell'Isola* jest kontynuacją wątków, które pojawiły się w *Świętokrzyszczynie*, *Innym świecie*, *Księżu Niezłomnym* i *Wieży* z drugiej, jak pisze Joanna Bielska-Krawczyk: „jest zapowiedzią historii opowiadanych w późniejszych tekstach”¹²². Lub też, jak widzi tę kwestię Ryszard Nycz: „cała twórczość Herlinga opowiada

118 A. Reiter, *Epitet w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Język Artystyczny” 2001, nr 11, s. 92-109.

119 M. Rembowska, *Wybrane zagadnienia kompozycji opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2001, nr 4, s. 197-217.

120 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 151-177.

121 Tamże s. 160.

122 J. Bielska-Krawczyk, *Świat pisarskiej wyobraźni*, dz. cyt., s. 259.

jedną właściwie historię¹²³. Opowieść o zmaganiach Wyspy z Certosą, dociekanie losów Sebastiano, księdza Rocco oraz Immacolaty są jedną z form prezentacji według Ryszarda Nycza „współczesnej kondycji człowieka uwięzionego w sytuacji tyleż nieuchronnego, co nierozstrzygalnego konfliktu między porządkiem egzystencjalno-metafizycznym a historyczno-politycznym”¹²⁴.

O ile miejsce wydarzeń *Piety* – Capri odnaleźć można jeszcze tylko w *Księciu Niezłomnym*, o tyle same Włochy są stałym elementem topiki kolejnych tekstów autora *Piety*. Wrażliwość Herlinga na pejzaże, konstrukcja opisów¹²⁵, zainteresowanie włoskim folklorem, obecność Tajemnicy oraz jej kontemplacja, motywy nieszczęścia, cierpienia, samotności znajdują kontynuacje w opowiadaniach oraz *Dzienniku pisanym nocą*. Tematem, który pojawia się w *Piecie* i który nie raz jeszcze powróci w następnych utworach, esejach oraz dziennikowych zapiskach Herlinga-Grudzińskiego, jest Kościół. Zwłaszcza ten zmagający się z własnymi grzechami, dostarczający swoim wyznawcom cierpień i rozgoryczenia. Autor *Drugiego przyjscia* nieustannie zmagał się z Kościołem „na pokaz”. Doceniał jednocześnie wagę osobistego, dokonującego się w ciszy spotkania z Przedwiecznym.

Sposób konstruowania fabuły¹²⁶ *Piety*, wsparcie opowieści na kronikach¹²⁷, kreacja bohaterów (osamotnionych, wyalienowanych i wyobcowanych¹²⁸, zranionych, okaleczonych fizycznie i duchowo¹²⁹ martwych za życia, „okamieniałych”¹³⁰ oraz tych, którzy znajdują się w sytuacjach liminalnych¹³¹), osoba narratora (i jego ściśle powiązanie z autorem) są to wyróżniki nie tylko opowiadania *Pietà dell'Isola*. Są to również stałe dominanty konstrukcyjne i kompozycyjne innych licznych tekstów autora *Innego świata*. Pisarz podejmując w *Piecie* wcześniejsze wątki, dokonuje ich „sublimacji i uniwersalizacji – nadając im wymiar mitu”¹³².

Cechy wspólne *Piety* i innych utworów to również zasygnalizowane wcześniej tematy uniwersalne. Egzystencja człowieka, według autora *Mostu*, jest odzwierciedleniem

123 R. Nycz, *Zamknięty odprysk świata*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2, s. 215.

124 Tamże.

125 Opisom Herlinga-Grudzińskiego poświęcają także uwagę Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz.

126 Zob. Z. Kudelski, *Ku poetyce opowiadań*, w: tegoż, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 87-136, A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., P. Czaplński *Kryminalne opowieści metafizyczne*, dz. cyt.

127 Z. Kudelski, G. Herling-Grudziński, *Dawni mistrzowie. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*, w: Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski*, dz. cyt., s. 145.

128 *Wieża, Most, Drugie przyjscie, Piętno, Książę Mediolanu, Pierścień, Cmentarz Południa, Krótka spowiedź egzorcysty*.

129 *Ex Voto, Wieża, Zielona Kopuła, Wielka Ucieczka*.

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

131 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Bydgoszcz 2013.

132 Tamże, s. 262.

realnego uwikłania jednostki w metafizykę. Pisarz obrazując swój pogląd, bardzo często prezentuje bohatera zawieszony między Dobrem i Złem, między Niebem i Piekłem. Bardzo często też taki protagonista jest zmuszony opowiedzieć się za Dobrem kosztem nawet utraty życia. Ocalenie wartości uniwersalnych, takich jak: Wolność, Godność, Sumienie, Prawda, Nadzieja, Miłość lub Pamięć jest, według Herlinga, gwarancją istnienia cywilizacji zdolnej oprzeć się Złu metafizycznemu.

Jednym ze sposobów Herlingowego mówienia właśnie o Złu jest metafora dżumy¹³³. Autor *Dziennika pisanego nocą* stosując tę metaforę odnosi epidemię do kwestii rozpadu więzi społecznych:

Rozkleja się stopniowo i kruszy spoiwo społeczne, pozostaje jednorodna masa złożona z izolowanych, niepowiązanych już ze sobą cząstek. Człowiek zmuszony jest żyć osobno, unika większych wspólnot¹³⁴.

Problem rozpadu wspólnoty porusza autor *Drugiego przyjscia* w opowiadaniach takich jak: *Cud* oraz *Dżuma w Neapolu*. Tak w tych utworach, jak i w opowieści o Sebastiano jednym z tematów jest rozbita społeczność. W rozmowie z Włodzimierzem Boleckim Herling wyznał, że *Pietà dell'Isola* to opowieść o:

przeciętych, przerwanych więziach. (...) Każdy wie o sobie, każdy panuje nad cienką nicią łączącą go z inną osobą. Ale cała ta społeczność jako ogół powiązań nie istnieje w wyobraźni i świadomości bohaterów opowiadania¹³⁵.

Kolejnym ogniwem łączącym utwory *Cud*, *Dżumę w Neapolu* oraz opowiadanie *Pietà dell'Isola* jest motyw cudu świętego Januarego, a ściślej neapolitańska religijność. Fenomen upłynnienia się krwi świętego – patrona i opiekuna Neapolu¹³⁶ fascynował Herlinga-Grudzińskiego, czemu autor *Mostu* dał wyraz w opowiadaniu *Pietà dell'Isola*. Kolejny raz Herling przywołuje cud świętego w 1983 roku, w opowiadaniu *Cud*, a następnie wzmiankuje historię świętego Januarego – 1990 roku, w eseju *Kiel Barabasza*.

133 Gustaw Herling-Grudziński zastosowanie dżumy jako metafory dobitnie komentuje na łamach swego *Dziennika*. Patrz w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 397-398. W jego mniemaniu ma ona zastosowanie do opisu zjawisk takich jak rewolucje, wojny oraz stany wyjątkowe. O związku opowiadania *Dżuma w Neapolu* ze stanem wojennym mówił sam Grudziński w *Rozmowach w Dragonei*. Patrz: G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 56.

134 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 398.

135 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 171.

136 Krótką historię tego świętego oraz jego kultu podaje Grudziński w opowiadaniu *Cud* oraz w eseju *Kiel Barabasza*.

Z pewnością zjawisko upłynnienia się krwi neapolitańskiego świętego i męczennika działało na pisarską wyobraźnię Grudzińskiego. Herling poddawał je metaforycznym przekształceniom i wyposażał w sensy symboliczne do swoich pisarskich celów. W opowiadaniu *Pietà dell'Isola* cud świętego Januarego jest, jak stwierdza Jagodzińska-Kwiatkowska: „czynnikiem sprawczym, odpowiadającym za religijne poruszenie wyspiarskiej społeczności”¹³⁷. W *Cudzie* z kolei, stanowi odpowiedź na wszelkie niedole człowieka: plagi, klęski, wybuchy Wezuwiusza, trzęsienia ziemi. Cytujący w *Dzienniku pisanym nocą* Gregoroviusa Herling, doskonale zdawał sobie sprawę ze specyficznej religijności neapolitańczyków. Doświadczenie naturalnego kataklizmu, jakim z pewnością jest wybuch wulkanu, sprawia, że religia ta, jak pisze Jagodzińska-Kwiatkowska: „asymiluje żywą tu jeszcze, antyczną przeszłość (...) blisko wiąże się z ziemią, dąży do (...) oswojenia swych związków z transcendencją, śmiercią”¹³⁸. Są to cechy religijności włoskich bohaterów opowiadań autora *Dżumy w Neapolu*.

Kwestie genologiczne

Genologia utworów Herlinga-Grudzińskiego od samego początku recepcji budziła kontrowersje. Różnice w określeniach gatunkowych tekstów prozatorskich autora *Drugiego przyjścia* zrodziły się wśród badaczy już przy okazji odczytań *Innego Świata*. Zwracał na to uwagę Włodzimierz Bolecki, który analizował *Zapiski sowieckie*. W swojej książce, w rozdziale dotyczącym poetyki *Innego wiata*¹³⁹, napisał:

Sam autor nazwał go „zapiskami”. Krytycy odnaleźli w nim jeszcze cechy: reportażu, opowieści, noweli, opowiadania, wspomnień, relacji, pamiętnika, eseju, autobiografii i różnych odmian powieści, np. Bildungsroman (powieść edukacyjna)¹⁴⁰.

Nieściskość metodologiczna, podsycana przez samego Herlinga, brała się stąd, że struktura gatunkowa pisanych przez niego tekstów jest zmacona, hybrydyczna, niejasna, co prowokowało badaczy do opisowego jej charakteryzowania. Wielość form narracyjnych, jakie

137 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 333.

138 Tamże, s. 334.

139 W. Bolecki, „*Inny świat*” Gustawa Herlinga Grudzińskiego, Warszawa 1997.

140 Tamże, s. 65.

wykorzystywał autor *Portretu weneckiego*, czasem w obrębie jednego tekstu, sprawiała badaczom wiele kłopotów.

Na przykład Jan Bielatowicz określił tomik *Skrzydła ołtarza* jako „traktat moralny w formie obrazowo-poetyckiej”¹⁴¹. Używano różnych pojęć, czasem w odniesieniu do jednego tekstu. *Księżę Niezłomny* określany był jako „szkic” lub „nowela polityczna”¹⁴². Jak stwierdza Arkadiusz Morawiec: „wielokrotnie powoływano do istnienia pseudonazwy genologiczne”¹⁴³. Badacze prozy Herlinga stwierdzali wręcz, że autor *Dziennika pisanego nocą* jest wynalazcą nowego gatunku prozatorskiego. Tę opinię chętnie potwierdzał sam Grudziński, dla którego wielość gatunków stanowi, jak pisze Bolecki: „pisarskie instrumentarium, służące do komunikowania się z czytelnikiem”¹⁴⁴ a także jest „pisarską metodą analizowania problemu”¹⁴⁵.

Wyłaniający się z takiego zamętu genologicznego obraz tekstu, jaki tworzył autor *Drugiego przyjścia*, zawiera w sobie, obok opowiadania, cechy eseju, przypowieści i noweli, czy reportażu. Analizujący ten problem Arkadiusz Morawiec zauważa, że nadrzędną strukturą tekstów Herlinga-Grudzińskiego jest opowiadanie, wspierane przez inne formy gatunkowe jak: przypowieść, dziennik, kronika czy reportaż¹⁴⁶. W dalszej części tekstu zechcę pokazać jak jest zbudowana pod względem genologicznym *Pietà dell'Isola*, a dokładniej, jak gatunek, jakim jest opowiadanie, realizuje się w tym wyjątkowym przypadku.

Pietà dell'Isola doczekała się nazw gatunkowych w postaci wyliczenia gatunków współkonstituujących tekst. Jan Bielatowicz pisał: „utwór ten powstał z przedziwnej mieszaniny prozy poetyckiej, pamiętnika, kroniki historycznej, szkicu o sztuce, urywków traktatu moralnego”¹⁴⁷. Stwierdzenie to obrazuje strony, w jakie „czysty wzorzec” opowiadania wychyla się utworach Herlinga-Grudzińskiego. Idąc za analizą dokonaną przez Arkadiusza Morawca, pragnę zwrócić uwagę na te składniki strukturalne opowiadania, które tworzą tekst *Pietà dell'Isola*.

141 J. Bielatowicz, *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydeł ołtarza”*, w: *Gustaw Herling-Grudziński i krytycy*, dz. cyt., s. 1.

142 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 55.

143 Tamże.

144 W. Bolecki, „*Inny świat*” *Gustawa Herlinga Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 65.

145 Tamże.

146 Tamże, s. 60.

147 J. Bielatowicz, *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydeł ołtarza”*, dz. cyt., s. 1.

Narrator

Znaczny stopień widoczności narratora to cecha charakterystyczna opowiadania. Autor *Mostu* uzewnętrznia narratora w wielu swoich tekstach i czyni to na wiele sposobów. *Pietà dell'Isola* stanowi przykład utworu, w którym sytuacja narracyjna, ustna w tym opowiadaniu, jest eksponowana. Świat przedstawiony traci niezależność. Jak pisze Morawiec: „Stanowi on punkt odniesienia dla orzeczeń podmiotu wypowiadającego, ukazywany jest przez pryzmat subiektywnego spojrzenia narratora”¹⁴⁸. Z jednej strony narrator znajduje się poza światem przedstawionym. Nie bierze udziału w relacjonowanych wydarzeniach, opowiada historię w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Z drugiej strony jest opowiadaczem usytuowanym, zna Wyspę nie tylko jako turysta, zna bowiem dokładnie jej historię. Narrator opowiadania z łatwością porzuca kostium turysty, by przedzierzgnąć się w kogoś, kto będzie umiejscowiony na granicy: wyspiarze – turyści. Wszystko po to, by swą opowieścią jakoś wyspiarzy reprezentować, tłumaczyć „obcym” los mieszkańców Wyspy. Narrator wie, co czują wyspiarze i w swojej opowieści z udziałem emocji wielokrotnie opowiada się po ich stronie – stronie ofiar w konflikcie z Certosą. Co więcej, swoją opowieścią, która może być skierowana tak do wyspiarzy, jak i do wszystkich przyjezdnych, snuje opowieść o metafizycznym uwikłaniu człowieka w świecie.

Narrator świadomie organizuje swoją opowieść. Pozwala sobie na wypowiedzi metaliterackie: „Dzieje Certosy i tego obrzędu wymagają jednak osobnego i dokładniejszego opisu”¹⁴⁹ lub „Cóż jeszcze wypada tu opisać?” (s. 55) oraz „Pora opisać, jak wyglądał Sebastiano” (s. 71), a także „Można by powiedzieć, że Sebastiano (...)” (s. 69), „Można zresztą wątpić (...)” (s. 67). Przywołanie takich, tylko niektórych, wypowiedzi narratora jest obrazem ekspozycji „ja” opowiadającego.

Co prawda, w odróżnieniu od innych tekstów Herlinga, nie można utożsamić narratora z autorem, ale jeden sygnał zdradza powinowactwo obu postaci. Jest to komentarz narratora, który można interpretować jako uwagę na temat kraju jego pochodzenia: „Wkrótce potem turyści zaczynają opuszczać Wyspę i wielu z nich, zwłaszcza pochodzących z krajów Północy (...)” (s. 46). Określenie pochodzenia kraju turysty odwiedzającego Wyspę może się odnosić i do narratora, i do samego autora, bowiem dla Herlinga-Grudzińskiego, polskiego

148 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 64.

149 G. Herling-Grudziński, *Pietà dell'Isola*, w: tegoż, *Skrzydła ołtarza*, Kraków 2001, s. 46. Wszystkie cytaty według tego wydania. Lokalizacja w tekście.

emigranta osiadłego na stałe w Neapolu, Capri przynależy do południa Europy. Słuszność takiego tropu interpretacyjnego podkreśla wielka litera w wyrazie „Północy”.

Narrator wprowadza autokomentarze, które sprawiają, że opowiadana historia nabiera sensów symbolicznych i jest wieloznaczeniowa, na przykład: „Także tym razem wmieszał się palec Boży, lecz na jego interwencję trzeba było czekać blisko dwa wieki” (s. 47). „Poza przemawiającą żywiej do wyobraźni romantycznością tej drugiej wersji, wydaje się ona bliższa naturze plag i kataklizmów, w których los tysięcy ludzi wisi zawsze na włosku” (s. 49), „Zawodne są analogie ludzkich losów” (s. 62). W obu przytoczonych wypowiedziach, mających wyraźne znamiona polemiki z czytelnikiem lub z tak zwaną opinią powszechną, źródłem wieloznaczeniowości wypowiedzi jest użycie związków frazeologicznych: „palec Boży” oraz „wisieć na włosku”. Zastosowanie wyrażen języka potocznego oraz sugestii dosłownego znaczenia, a nie metaforycznego, zupełnie zmieniają wagę zastosowanych wyrażen. Po pierwsze, zwiększa się i zaostcza pole semantyczne wypowiedzi narratora. Oto wyrażenie potoczne, codzienne, okazuje się mieć niecodzienne, a zatem wyjątkowe znaczenie, które odkrywa narrator. Po drugie, co w przypadku prozy Herlinga jest symptomatyczne, pokazuje językowy zabieg śledzenia pokrętności, nieprzewidywalności losu, zupełnie niezależnego od woli człowieka. Po trzecie w końcu, wyraża przekonanie narratora o podrzędności człowieka wobec sił metafizycznych, z jakimi musi się zmierzyć, czy wobec których musi stanąć.

Funkcja opisów

Komentowanie prezentowanego świata jest pozbawione wyraźnych, ostrych, kategoriycznych ocen. Jak zauważył Arkadiusz Morawiec: „Zwykle narrator tylko sugeruje ocenę, dyskretnie zarysowuje swoje stanowisko. Komentarz, ocena ostateczna pozostaje w gestii czytelnika”¹⁵⁰. W opowiadaniu *Pietà dell’Isola* czytelnik napotka jedynie sugestie ocen negatywnych. Narrator nie pozwala sobie na jednoznacznie negatywną (lub pozytywną) ocenę swoich bohaterów. Nie potępia wprost również postępowania zakonników wobec rdzennych mieszkańców Wyspy. Zamiast formułować własną ocenę, cytuje korespondencję biskupa Wyspy i przeora kartuzów, władzę sądenia zostawiając czytelnikowi. Co więcej, cytacja wymiany dokumentów jest przytoczona po włosku, a następnie przełożona przez narratora na

150 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 62.

język polski: „ofiarować życie za bliźnich, choć jest to kapłaństwo wstrętne naszemu powołaniu” (s. 52).

Obecność narratora w opowiadaniu zaznacza się również w liryzacji wypowiedzi, stąd wielkie znaczenie opisów, zwłaszcza pejzaży. Jednym z bardziej charakterystycznych, wprowadzających nastrój opisów, jest następujący fragment przedstawiający codzienność wyspiarzy:

Utrzymując się głównie z turystyki, także oni przystosowali rytm swego życia bardziej niż do uprawy ziemi czy do połowów, do podrywki wyciągającej w sezonie z przystani na Placyk setki przybyszów z łądu stałego; ziemia jest tu zresztą jałowa, gdzieniegdzie – po usunięciu wierzchniej warstwy kamieni na budowę – udało się ją zmusić do przyjęcia małych winnic, poletek zbożowych, ogródków warzywnych i drzew oliwkowych, cytrynowych lub pomarańczowych, a sieci zarzucane blisko brzegów Wyspy skąpo srebrzą się rybą. Ale właśnie dlatego dla tubylców puste pozostają nie dwie godziny między szarówką a mrokiem, lecz wszystkie długie miesiące po zakończeniu sezonu. Żyją wówczas sam na sam ze swoją Wyspą (s. 44-45).

Przywołany cytat pokazuje codzienną, pozbawioną uroków, fizycznie oraz ekonomicznie trudną egzystencję wyspiarzy, egzystencję skontrastowaną z charakterem odwiedzin dokonywanych przez licznych, nierzadko bogatych, turystów. Zacytowany opis monotonnej codzienności mieszkańców Wyspy pełni funkcję swoistego preludium do opowieści o losach Certosy i poczynań zakonników wobec wyspiarzy.

Opisy mają również duże znaczenie w kwestii widoczności narratora. Jak podają autorzy *Zarysu teorii literatury*: „Elementy liryczne narzucają opowiadaniu charakter zdecydowanie subiektywny. Opowiadacz (...) wypowiada się (...) wprost od siebie, (...) wyraża własne uczucia”¹⁵¹. Co więcej, w ten sposób narrator „narzuca czytelnikowi przeżywanie w określony sposób opowiadanych zdarzeń, zmusza do zajęcia określonej postawy uczuciowej”¹⁵². Za przykład opisu w wyżej przedstawionej funkcji może służyć fragment opowiadania, w którym Sebastiano upadł podczas procesyjnego dźwigania rzeźby:

Wydawał się martwy lub pogrążony w głębokim śnie. Oniemiały dzwony. I zaprawdę, w ostrym słońcu zbliżającego się południa, wśród ludzi znieruchomiałych w milczeniu, między gajami owocowymi, winnicami, ogrodami i białymi dokami, pod niebem niby klosz z błękitnego szkła nałożonym na Wyspę i widoczne w oddali morze, nie wiadomo

151 M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 386.

152 Tamże.

było, która z tych dwóch tkwiących obok siebie na ziemi rzeźb jest dziełem sieneńskiego mistrza, która zasługuje bardziej na miano Pietà dell'Isola! (s.114).

Zaprezentowany opis bohatera dosłownie przygniecionej niesioną rzeźbą, ale zarazem udręczonego, narrator zestawia z cierpiącym podczas wędrówki na Golgotę Chrystusem. Emocjonalne nacechowanie wypowiedzi, a także odniesienie do wydarzeń ewangelicznych narrator wyraża formułą: „I zaprawdę” oraz wyliczeniem świadków, ludzi i elementów krajobrazu opisywanego zdarzenia. Wśród obecnych są nie tylko ludzie „znieruchomiali w milczeniu”, ale także ich domy, ogrody, winnice, „oniemiałe” dzwony kościelne oraz przypatrujące się temu słońce i morze. Słowem cały świat: natura ożywiona i nieożywiona. Dokonane wyliczenie oprócz tego, że wzmacnia napięcie przedstawionej sytuacji, to w dodatkowy sposób, obok oczywistego zestawienia z Golgotą, wzmacnia skojarzenia z Męką Chrystusa, w trakcie której również natura brała czynny udział.

Opisy: uniwersalizacja

Dzięki opisowi narrator Herlinga-Grudzińskiego osiąga jeszcze jeden zamierzony cel. Opis jest okazją do wprowadzenia elementów oceniająco-interpretacyjnych, co opisywanym zdarzeniom, obiektom lub miejscom przydaje charakteru symbolicznego, uniwersalnego:

Z najdalszych osiedli znoszono kosze pełne owoców, ryb, świeżego chleba i wina: ponieważ Sebastiano prawie od początku nie dotykał w momentach przebudzenia się żadnych pokarmów, było w tym coś raczej z pogańskiej ofiary składanej Bogu, który ważył wolno w swych dłoniach, jak gdyby ociągając się i ciągle nad czymś zastanawiając, jego los. Nigdy, jak w owej drugiej połowie maja 1950 roku, nie zadzierzgnęły się takie nici serdecznej zażyłości między Wyspą a Certosą, precz odpędzając cienie dawnej i nowszej przeszłości (s. 114).

Przywołany cytat jest przykładem realizacji wskazanych wcześniej funkcji opisu. Tematem opisu jest stopniowe ocieplenie stosunków między wyspiarzami i zakonnikami. Przedmiotem opisu jest powolne zdrowienie głównego bohatera oraz reakcja mieszkańców Wyspy i ich starania o wyzdrowienie Sebastiano. Pierwsze zdanie jest opisem czynności mieszkańców. Przynoszenie choremu prowiantu i wina narrator porównuje następnie do

składania ofiary prześlągalnej Boga (któremu *de facto* ofiarowane są przynoszone produkty, skoro Sebastiano jest tak chory, że nie może z nich skorzystać), narrator przedstawia jako „Najwyższego Ważnika” (s. 97-98). Konkluzją opisywanych czynności jest wniosek o zmianę stosunków w relacjach *certosini* – wyspiarze, co z kolei oddane zostaje przez użycie synekdochy: „Wyspa” oraz „Certosa”.

Uniwersalny, symboliczny charakter opowiadanej historii dostrzec można jeszcze w zastosowaniu wielkiej litery. Rzeczownik pospolity „wyspa” zapisany wielką jak i małą literą odnosi się do miejsca akcji utworu oraz stanowi zastępczą nazwę fizycznego miejsca, gdzie rozgrywają się prezentowane wydarzenia. W momencie użycia wielkiej litery w wyrazie „Wyspa” dokonuje się zabieg uniwersalizujący miejsce akcji. Kolejnym zabiegiem uniwersalizującym zastosowanym w utworze jest przywołanie postaci ewangelicznych: „*Mater Dolorosa*”, „Odkupiciel”, ale także użycie metafor ewokujących upersonifikowaną transcendencję: „w ogromnym Oku Opatrzności”, „z nieomyślnej Ręki Sędziego” oraz „Wielki Ważnik”. Ponadto uniwersalizacja realizowana jest przez użycie motywu labiryntu oraz przez zastosowanie paraboli.

Cechy opowiadania labiryntowego

Labirynt jest żywotnym znakiem kulturowym. W opowiadaniu *Pietà dell'Isola* labirynt występuje okazjonalnie jako metafora przestrzenna, jako forma organizacji czasoprzestrzennych uwarunkowań, w które uwikłane są postaci opowiadania. W *Pietà dell'Isola* można doszukać się cech tekstów uważanych za labiryntowe. Topografia Capri jest w opowiadaniu szczegółowo odtworzona, ale sama nazwa wyspy się nie pojawia. Jest to celowy zabieg autora, mający za zadanie nadanie miejscu akcji specjalnych cech, na przykład zbliżeniu opowiadanej historii do paraboli. W opisie przestrzeni Wyspy nie dochodzi do zaburzeń spacji. Narrator dokładnie określa, co jest bliżej, co dalej, co w centrum, co na obrzeżach, co znajduje się wyżej, a co niżej. Dochodzi jednak do interpretacji narratora, gdyż narzucającą się cechą owej przestrzeni jest zamknięcie: „wyspiarze żyją sam na sam ze swoją wyspą” (s. 45), „Wyspa nie znała dróg naprzód: wszystkie okrążyły ją lub przecinały, wracając jak pętle tam, skąd wyszły” (s. 68).

Zamknięcie nie dotyczy tylko natury samej wyspy – spłachetka lądu otoczonego morzem. Zamknięci okazali się Certosini, gdy oczekiwano od nich dosłownego i

symbolicznego wyjścia na zewnątrz: poza mury klasztoru i praktykowaną chciwość. Ten rodzaj zamknięcia okazał się najbardziej destrukcyjny, jego pokłosiem i swego rodzaju kontynuacją okazują się jednostkowe losy protagonistów opowiadania.

Jak powiada Michał Głowiński: „wszystko niemal nabrać może kształtów labiryntowych, stać się przestrzenią obcą, pogmatwaną, nie dającą się pojąć i ogarnąć, jest to bowiem pochodna kategorii, w jakich o świecie się mówi”¹⁵³. Obcość Wyspy dojmująco odczuwa Padre Rocca. Sebastiano z pochodzenia jest wyspiarzem i w zasadzie jest u siebie. Trudno jednak interpretować jego kaleką wędrówkę, podczas której unika swego rodzinnego domu, jako bycie-u-siebie¹⁵⁴.

Przestrzeń Wyspy-labiryntu jest dla Sebastiano przestrzenią zamkniętą. Wyspy nie można swobodnie opuścić w dowolnej chwili. Dodatkowo, Sebastiano okaleczony w wypadku traci pełnosprawność. Głowiński zauważa:

Obraz labiryntu wiąże się przede wszystkim z wyobcowaniem, lękiem, zagubieniem, poczuciem osaczenia i niepanowania nad własnym losem, zależnym od mocy, których poznanie i zrozumienie przekracza ludzkie możliwości¹⁵⁵.

Poczucie wyobcowania jest dolegliwością nie tylko okaleczonego murarza. Również proboszcz Rocca nie potrafi pokonać samotności, która odbiera mu władzę nad uczynkami. Bohaterowie nie panują nad własnym losem, nie potrafią również sensownie wytłumaczyć sobie, dlaczego spotyka ich takie właśnie przeznaczenie. Próbuje dociec tego narrator opowiadania, ale jasnej odpowiedzi nie daje, nie pozostawiając czytelnikowi jednoznacznej odpowiedzi, podsuwa możliwe tropy interpretacyjne.

Sebastiano krążąc po Wyspie zmierza w kierunku Certosy. Okrążając Wyspę podświadomie ciąży ku centrum. Żaden labirynt nie może istnieć bez Minotaura. W przypadku tego opowiadania próżno szukać dosłownych odniesień do mitu o Minosie, Pazyfae i ich synu. Z pomocą może przyjść szkoła psychoanalityczna, której teoria podświadomości wskazuje, że potworem zamieszkującym labirynt jest wszystko to, co bohaterowie skrywają w swej podświadomości. Jeśli przyjąć odważną interpretację, że oto Sebastiano powtarza niejako wysiłek Tezeusza, to Minotaurem, z którym się mierzy jest *crimen certosinich* oraz incest księdza Rocco i samego Sebastiano. Wszak murarz dopiero po

153 M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, s. 149.

154 W opowiadaniu można dostrzec dwie postacie, które źle czują się na Wyspie. Pierwszą jest oczywiście Padre Rocca, druga postać to zakonnik – Fra Giacomo, który uciekł z Wyspy.

155 M. Głowiński, *Mity przebrane*, dz. cyt., s. 150.

pokonaniu zła kryjącego się we wnętrzu klasztoru, odzyskuje swoją Ariadnę – Immacolatę, odkupując wieloletnią wędrówką po Wyspie własną przewinę wobec ukochanej. W jakimś sensie także bierze na siebie przestępstwo księdza. Również skojarzenie *Padre Rocca* z Minotaurem w opalizujący sposób może się w interpretacji pojawić: Ksiądz (Minotaur) ginie w wyniku wysiłku podjętego przez Sebastiano (Tezeusza). Wyspa-labirynt stanowi dla Sebastiano przestrzeń wtajemniczenia. Dzięki uczestnictwu w obrzędach scalających Wyspę, protagonista dokonuje jej re-kreacji, ustala nowy ład między kartuzami i wyspiarzami. Swym cierpieniem w labiryncie Wyspy odkupuje winy *certosinich* i przywraca moralny ład. Odzyskuje swą świadomość oraz osobistą pamięć.

W trakcie pokonywania kolejnych stopni wtajemniczenia Sebastiano usiłuje zrekonstruować swoją tożsamość. Problemy z jej określeniem ma także samotny ksiądz Rocca, który nawet podczas odwiedzin przyjaciela z czasów młodości, jest bezradny wobec odpowiedzi na pytanie: kim jestem? Bohaterowie doznają zawieszenia w czasie. Zawieszona ciągłość trwania protagonistów w czasie biologicznym jest odzyskana przez mityczną jedność. Dzieje się tak za sprawą wysiłków podjętych przez Sebastiano. Bohaterowie sami dla siebie stanowią przestrzeń labiryntową. Postacie są antynomiczne. Padre Rocca przeciwstawiony jest Sebastiano. Element kompozycji opowiadania również może wskazywać na labiryntowość utworu. Początek opowiadania jest w całości powtórzony przed sekwencją zdarzeń finałowych.

Losy protagonistów: Sebastiano oraz Immacolaty nie są opatrzone konkluzją narratora. W kulminacyjnym momencie fabuły, gdy bohaterowi wróciła pamięć, jedyny komentarz narratora zamyka się w krótkim, bardzo niejednoznacznym zdaniu: „Teraz miało się zacząć jego prawdziwe cierpienie” (s. 116). Jest to ostatnie zdanie w opowiadaniu odnoszące się do losów Immacolaty i Sebastiano. Potem następuje opis okoliczności znalezienia ciała księdza Rocca oraz refleksja na temat natury cudów.

Paraboliczność

W *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego pod hasłem „parabola” można przeczytać, że przypowieść to między innymi: „utwór narracyjny, w którym przedstawione postacie nie są ważne ze względu na swe cechy jednostkowe, lecz jako

przykłady uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji, postaw wobec życia i kolei losu”¹⁵⁶. Zdaniem autorów *Słownika*: „świat przedstawiony przypowieści stanowi zbiór sytuacyjnych wykładników jakiejś ogólnej prawdy moralnej, filozoficznej czy religijnej”¹⁵⁷.

Parabolizacja w twórczości Herlinga-Grudzińskiego należy do zabiegów dobrze już rozpoznanych przez badaczy. Do paraboli niejednokrotnie odwołuje się sam autor *Dziennika pisanego nocą*. W przypadku autora *Mostu* dobra proza to taka, która ma poczucie „zagadkowości i wieloznaczności istnienia”¹⁵⁸. Herling osiągał ten efekt przez połączenie „suchej i rzeczowej zwięzłości starych kronik”¹⁵⁹ z aluzjami do teraźniejszości. Kontemplacja tajemnicy ludzkiego losu, jakiej podejmuje się narrator opowiadania *Pietà dell’Isola*, stanowi sedno problemu interpretacji niejednego tekstu. Herling-Grudziński wykorzystuje parabolę zarówno w *Dzienniku pisanym nocą*, jak na przykład w zapisku z 12 stycznia 1983 roku: „Kto ma oczy, niech patrzy, kto ma uszy niech słucha; kto ma umysł zdolny do wiązania różnych czasów i miejsc, do łowienia dalekich asonansów, niech wiąże i łowi”¹⁶⁰. Taka jest recepta lektury tekstów autora *Drugiego przyjscia*. Użyta przez Herlinga-Grudzińskiego parafraza zwrotów ewangelicznych pojawiła się najpierw w opowiadaniu *Pietà dell’Isola*¹⁶¹. Stosowanie parafrazy teksów parabolicznych w dodatkowy sposób wzmacnia przypowieściowość utworów, w których te parafrazy się pojawiają.

Zagadnienie paraboli porusza Herling również w opowiadaniu *Dżuma w Neapolu*. Autor *Innego świata* przyznaje w *Rozmowach w Dragonei* wprost, że idąc za Danielem Defoe i Albertem Camus, parabolizuje swoje utwory¹⁶². Czyni tak, jak wskazuje Morawiec, przez „konstruowanie fabuły kodującej znaczenia ukryte: równocześnie uszczegółowione (aluzje do współczesności), jak i – przede wszystkim – uniwersalne (metaforyzacja)”¹⁶³. Metaforyzacja znaczeń dotyczy zwłaszcza opowiadań Herlinga.

Kodowanie znaczeń odbywa się przy pomocy autokomentarzy narratora, które sugerują znaczenia ukryte: „W analogiach my dzieci zabłąkane w lesie szukamy ciągłości i sensu istnienia, jak znaków naciętych na korze drzew rękami naszych poprzedników” (s. 94). A także, jak stwierdza cytowany już wielokrotnie Arkadiusz Morawiec: „typizacja oraz schematyzm postaci i zdarzeń”. Jak słusznie zauważył Leszek Szaruga odnosząc się do opowiadania *Pietà dell’Isola*: „Znajdujemy się w kręgu magicznym, w świecie zanurzonym w

156 *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 412.

157 Tamże.

158 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 298.

159 Tamże, s. 91.

160 Tamże.

161 Jest to oczywiście wyrażenie: „I zaprawdę”.

162 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 60.

163 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 132.

promroce legend, podań i mitów, w którym nie fakty same, lecz ich symboliczne znaczenie określają sens ludzkiego życia”¹⁶⁴. W przypadku postaci będą to imiona znaczące bohaterów: Sebastiano, Immacolata (Niepokalana), Rocca (Skała), Sacerdote (Ksiądz). Schematyzm miejsca akcji osiąga Herling przez sprowadzenie miejsca wydarzeń do określenia „Wyspa”. Pod tą nazwą kryje się oczywiście Capri, ale metaforyczne przetworzenie geografii realnej, fizycznej przestrzeni nadaje miejscu akcji opowiadania cechy uniwersalne, uwidocznione już w samej nazwie „Wyspa”. W ten sposób autor opowiadania powołuje się na symboliczne znaczenie rzeczownika „wyspa”. Zwraca uwagę, że interesuje go znaczenie metaforyczne miejsca i nie jest natomiast zainteresowany jedynie kartografią.

Ważnym narzędziem wykorzystywanym przez Herlinga do parabolizacji jest analogia, która według Morawca: „służy wprowadzeniu znaczeń dodatkowych, sensów przenośnych”¹⁶⁵. Analogonem losu Sebastiano jest budowniczy Certosy:

Zawodne są analogie ludzkich losów. A przecież niepodobna oprzeć się uczuciu, że Sebastiano wszedł zrzędzeniem nieznannej siły w koleinę przed wieloma setkami lat wyżłobioną dziejami nieszczęsnego twórcy Certosy i przez tyleż setek lat zasypywaną piaskiem toczącego się naprzód świata (s. 62).

Podobną wypowiedź narratora można odnaleźć we fragmencie *Dżumy w Neapolu*:

Czy historii płyną jakieś nauki? Ja twierdzę, że albo w ogóle nie, albo nader złudne zwodnicze. Lecz twierdzę jednocześnie, że niekiedy – bardzo rzadko! – zdarzenia historyczne ciągną za sobą dziwną poświatę, która jest jakby podtekstem wpisanym w niewyraźnie czyjąś niewidzialną ręką. W takich wypadkach historia jest więcej niż nauką; jest fragmentem czy odpryskiem naszych dziejów, odbitych w Oku Wszechwiedzącego¹⁶⁶.

Analogia ma za zadanie wskazać istnienie metafizycznego aspektu rzeczywistości oraz pokazać, że istnieje, choć dla człowieka niemożliwa do odkrycia, Zasada Porządkująca świat. „Wielki Ważnik” z *Pietà dell’Isola* oraz „Wszechwiedzący” to przypuszczalnie symbole Opatrzności – zaledwie przeczuwanego gwaranta ładu metafizycznego. Instrumentalne wykorzystanie przez Grudzińskiego analogii oraz przeświadczenie pisarza o zanurzeniu świata i historii w pan semiozie stanowi nawiązanie do koncepcji boskiej księgi świata, która

164 L. Szaruga, *Powracające kształty snów*, w: *Etos i arcyzm. Rzecz o Herlingu –Grudzińskim*, pod red. S. Wysłouch i R. K. Przybylskiego, Poznań 1991, s.107.

165 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 142.

166 G. Herling-Grudziński, *Cud. Dżuma w Neapolu*, Kraków 1998, s. 312.

„symbolizuje – jak stwierdza Aleida Assmann – pamięć absolutną jako skończoną księgę”¹⁶⁷
Zestawienie przytoczonych fragmentów ujawnia także technikę zastosowania przez Herlinga gatunku, jakim jest esej.

Eseizacja w twórczości Herlinga-Grudzińskiego

W tej części pokażę: jaki jest udział eseju w opowiadaniu *Pietà dell’Isola*. Zaczę od prezentacji definicji, następnie prześlę cechy esejów tworzonych przez Herlinga-Grudzińskiego, by pokazać, że eseizacja analizowanego opowiadania jest charakterystyczną cechą twórczości Herlinga. Co więcej, opowiadanie *Pietà dell’Isola* można potraktować jako jedną z wielu eseistycznych wypowiedzi na temat problemów instytucjonalnego Kościoła. Zaczę od definicji.

Adam Kulawik definiuje esej jako utwór:

o charakterze przede wszystkim dyskursywnym, którego celem jest zdanie przez autora sprawy z własnych przemyśleń na jakiś temat: społeczny, filozoficzny, moralny itd., co jest źródłem subiektywnych sformułowań i wyznań przeżyć, czasem bardzo intymnych¹⁶⁸.

Definicja eseju zawarta w *Słowniku terminów literackich* objaśnia, że esej to „szkic filozoficzny, naukowy, publicystyczny lub krytyczny”¹⁶⁹. Autorzy słownika wskazują, że „wywód myślowy zawarty w eseju w małym na ogół stopniu respektuje standardowe metody rozumowania”¹⁷⁰, co więcej, w eseju mogą występować „nieskrępowane rygorami naukowymi skojarzenia pomysłów, a obok zdań weryfikowalnych – poetyckie obrazy, paradoksalne sformułowania, błyskotliwe aforyzmy, nierzadko elementy narracyjne lub liryczno-refleksyjne”¹⁷¹. Ponadto, esej to „wypowiedź na pograniczu prozy poetyckiej”¹⁷².

167 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, dz. cyt., s. 93.

168 A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków, 1997, s. 254.

169 *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Warszawa 1998, s. 140.

170 Tamże.

171 Tamże.

172 Tamże.

Z kolei Zbigniew Kadłubek w *Eseju o eseju*¹⁷³ wskazuje takie aspekty jak osoba eseisty oraz jej stosunek do kategorii Prawdy. Pisze:

Esej staje się (...) pokorną drogą ku prawdom – duchową przygodą we wnętrzu poszukującego, mocującego się z samym sobą i swą ludzką skończonością (oczywiście w horyzoncie nieskończoności, bo jeśli esej pochodzi od odważania, ważenia, *exigere*, to właśnie jest to waga, na której kładzie się szale skończoności i nieskończoności, boskiego i ludzkiego, gdzie się mierzy ludzkie z boskim, wieczne ze śmiertelnym). Można powiedzieć jeszcze (...), że esej jest doświadczeniem z prawdą, doświadczeniem prawdy(...). Ponieważ człowiek nigdy nie ma do dyspozycji całej prawdy, tak zwanego ostatniego słowa, które jest absolutem (...) poznania bezbłędnego¹⁷⁴.

Zacytowana przeze mnie hermeneutyczna analiza eseju autorstwa Zbigniewa Kadłubka oddaje naturę pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego. Nie tylko tych tekstów, które bezsprzecznie zakwalifikowano do eseju. Włodzimierz Bolecki w jednym ze swoich tekstów dotyczących *Dziennika pisanego nocą* napisał, że *Dziennik pisany nocą* jest „dziennikiem intelektualisty, w którym obowiązuje hierarchia ważności opisywanych spraw, a którego bohaterem jest zawsze sam pisarz - intelektualista opowiadający o swoich przygodach człowieka myślącego”¹⁷⁵. Bolecki charakteryzując Herlinga-diarystę wymienia cechy również eseisty: „autor *Dziennika pisanego nocą* bywa „spojrzeniem”, „wiązką świetlną”, „pochodnią” czy „świecą”, ale bywa też polemistą gwałtownym, pamflicistą ostrym i sędzią surowym”¹⁷⁶. I za chwilę dodaje: „*Dziennik pisany nocą* jest kroniką intelektualną, w której funkcję wydarzeń pełnią m. in. lektury, luźne obserwacje, wspomnienia, spotkania komentarze do bieżących wypadków, fragmenty biografii etc”¹⁷⁷.

Stosunek autora *Drugiego przyjscia* do tego, czym w swej istocie jest Prawda, okazuje się tożsamy z nastawieniem eseisty przedstawionym przez Kadłubka. Narrator opowiadań Herlinga próbuje odkryć Prawdę. Czyni to uparcie, mimo oczywistych trudności, wynikających chociażby z braku skutecznych narzędzi do realizacji tak postawionego celu. Jednak upór i determinacja, z jaką narrator mierzy się z tym zadaniem, jest rysem charakterystycznym tekstów fikcyjnych jak i niefikcyjnych Herlinga-Grudzińskiego.

173 Z. Kadłubek, *Esej o eseju*, „Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2014, nr 14, s. 109-113.

174 Tamże, s. 112.

175 W. Bolecki, *Dziennik pisany nocą Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego” im. A. Mickiewicza 1993, nr 28, s. 57.

176 Tamże.

177 Tamże, s. 58.

Kolejną cechą, która łączy narratora testów Herlinga z eseistą, jest kwestia Tajemnicy. Jak czytamy w zacytowanym tekście Kadłubka: „eseista przyjmuje, że istnieją tajemnice. Właściwie dla eseisty tajemnicą jest wszystko”¹⁷⁸. I chwilę dalej Kadłubek mówi: „Eseista ochoczo podąży w kierunku prawdy, ale niekoniecznie będzie się upierał, że cokolwiek odkrył, odnalazł, zrozumiał”¹⁷⁹. Według Kadłubka eseista chce „iść wciąż tropem Wielkiej Tajemnicy, jest bowiem „skrytym fanatykiem absolutu”¹⁸⁰. Skatalogowane przez Kadłubka cechy eseisty są także charakterystyką postawy pisarskiej Herlinga, którą tak przedstawił Bolecki: „Wydarzeniami w Dzienniku Herlinga najczęściej stają się sprawy, których wymowa ma wymiar uniwersalny, a nie jednorazowy, czy doraźny”¹⁸¹. W następnych akapitach skupię uwagę na krótkiej prezentacji poglądów badaczy prozy autora *Innego świata* na temat obecności eseju w jego utworach.

Herling-Grudziński swobodnie korzysta z różnych gatunków nawet w obrębie jednego tekstu. Nie inaczej jest w przypadku eseju. Autor *Dziennika pisanego nocą* tworzy eseje sąsiadujące z fikcją. Zdzisław Kudelski, który charakteryzował styl Herlinga-eseisty¹⁸² w swojej analizie pojęcia „esej” używał wymiennie z nieprecyzyjną nazwą „szkic”. Kudelski analizował fragmenty *Dziennika pisanego nocą* oraz krytycznoliterackie wypowiedzi Herlinga. Badacz wyróżnił takie cechy eseistycznych wypowiedzi Grudzińskiego jak prezentowanie własnych poglądów na temat sztuki pisarskiej przy okazji komentowania twórczości pisarzy szczególnie mu bliskich. Badacz stwierdził, że styl wypowiedzi autora *Mostu*, jest „wynikiem poszukiwań języka, który nadawałby się do opisu rzeczywistości w jej różnych, choćby najdramatyczniejszych wymiarach”¹⁸³. Dowodzi ponadto, że „Grudziński nie dowierza słowom, świadom jest ich ułomności”¹⁸⁴. Kudelski zwraca uwagę na to, że drobiazgowo, precyzyjne użycie przez Herlinga słów chroni je przed „wulgarnością i pustosłowiem”¹⁸⁵. Kolejną cechą eseistycznego pisarstwa Herlinga widzi Kudelski w stwarzanej przez Grudzińskiego „iluzji dystansu do przedmiotu opisu”¹⁸⁶, w wyciszeniu emocji, stosowaniu dygresji, puenty oraz konfrontacji własnych sądów z wypowiedziami innych. Konkludując, Zdzisław Kudelski notuje: „Przez lata działalności literackiej pisarz

178 Tamże.

179 Tamże.

180 Tamże.

181 Tamże, s. 58.

182 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, dz. cyt., s. 29-72.

183 Tamże, s. 31.

184 Tamże, s. 32-33.

185 Tamże.

186 Tamże.

wpracował własną odmianę eseju, coraz bardziej syntetyczną, nastawioną na wydobycie w kilku trafnych ujęciach zajmujących go problemów¹⁸⁷.

Arkadiusz Morawiec poświęcił eseistyce Herlinga część swojej *Poetyki opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Badacz dokonał podziału utworów autora *Mostu* ze względu na stopień udziału w nich warstwy dyskursywnej. Autor *Drugiego przyjscia* jest twórcą tekstów, w których warstwa dyskursywna ma różny stopień nasilenia. Czasem ma zdecydowaną przewagę nad fikcjonalną. Można w tym miejscu wymienić takie utwory jak: *Godzina cieni*, *Siedem śmierci Maksyma Gorkiego*, *Martwy Chrystus*, *Perły Vermeera*, *Caravaggio: światło i cień*, *Rembrandt w miniaturze*, *Chispańczyk Partenopejski*, *Parma*¹⁸⁸. Są też i takie utwory, w których stopień eseizacji nie jest już tak wysoki. Wśród nich znajdują się: *Gasnący Antychryst*, *Księżę Mediolanu*, *Kamień filozoficzny*, *Łuk Sprawiedliwości*. Są to przykłady tekstów, które trudno zakwalifikować zarówno do opowiadania jak i do eseju. Takie utwory, wielokrotnie cytowany wcześniej Morawiec, nazywa wprost „opowiadaniem eseistycznym”¹⁸⁹. Morawiec stwierdził, że „Udział eseju w strukturze uprawianego przez pisarza gatunku fikcjonalnego jest znaczny”¹⁹⁰. Cechą znamioną twórczości Herlinga, nie tylko tej *stricte* eseistycznej, jest zabieg przekształcenia intelektualnego dyskursu w literackie opowiadanie.

Elementy eseju w opowiadaniu *Pietà dell'Isola*

W przypadku twórczości autora *Gorącego oddechu pustyni*, esej, jak pisze Morawiec: „współgzystuje z opowiadaniem nie tracąc niczego ze swej istoty”¹⁹¹. Jednakże w opowieści o murarzu Sebastiano esej nie jest tak widoczny. Można go dostrzec w metatekstowych wynurzeniach narratora dotyczących natury losu oraz natury i treści marzeń sennych.

Taki jest tajemny węzeł łączący ludzkie losy: z pętli zaciskającej się na szyi staje się w samotności linką ratunkową; nawet cień winy rozchwiewa się z wolna i w końcu znika,

187 Tamże.

188 Za wyjątkiem *Siedmiu śmierci Maksyma Gorkiego* przytoczone tytuły esejów poświęcone są sztuce. Ich dominującą cechą konstrukcyjną są partie faktograficzno-interpretacyjne.

189 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 102.

190 Tamże, s. 96.

191 Tamże.

gdy w blasku słońca i ciekącym jak krew z żył czasie wyciągnięta ręka nie znajdzie nic poza własnym cieniem (s. 91).

Zacytowany fragment jest wypowiedzianą przez narratora egzystencjalną eksplikacją „ostatecznego sieroctwa”¹⁹² Padre Rocca.

Sen w twórczości autora *Drugiego przyjscia* jest częstym tematem zarówno opowiadań¹⁹³, jak i zapisków diariuszowych¹⁹⁴.

Narrator opowiadania, korzystając ze snu księdza Rocca, poświęcił cały obszerny akapit temu tematowi. Początek jego rozważań zaczyna się od konstatacji, że sen pozwala dostrzec esencję rzeczywistości:

Nie znając dobrze istoty snów, wiemy o nich przecież co najmniej tyle, że spojrzenie w przeszłość skracają o puste, hałaśliwe czy mało znaczące interludia na taśmie czasu, dzięki czemu widzimy często, jakby w migawkowym olśnieniu, kondensację rzeczywistości zamiast owej rozcieńczonej wersji autentycznej, która nawet dramatycznym doświadczeniom na jawie odbiera z biegiem lat dużą część dramatyczności (s. 86).

W przekonaniu narratora rzeczywistość, w której bierzemy udział na jawie, jest dostępna w „rozcieńczonej wersji”, a zatem dostęp do esencji rzeczywistości jest utrudniony. Wedle narratora sen kondensuje rzeczywistość, sprowadza ją do „migawkowego olśnienia”, dzięki któremu można dostrzec jej metafizyczny aspekt. Dzieje się tak, ponieważ sen „wydobywa z bezładnej miazgi to, co esencjalne” (s. 86). Analizowany fragment świadczy o dociekliwości narratora, jego nastawieniu na tropienie Tajemnicy, która we śnie się odkrywa. Sen dostarcza wiedzy na temat świata, który zdaje się być bezsensowny. Przebywanie w rzeczywistości onirycznej daje narratorowi:

tak obfite poczucie ciągłości, zwartości, logicznego powiązania sekwencji, jasności i precyzji – czyli cech, których pozbawiony jest świat balansujący na krawędzi bezsensu, przyrównany przez poetę do opowieści idioty pełnej jazgotu i furii (s. 87).

Natomiast po przebudzeniu: „Bogactwo, logika, jasność snu zostawiają po sobie, niczym po eksplozji, jedynie odłamki niematerialnej i zadziwiającej budowli” (s. 87). W tej

192 Tamże.

193 Oprócz opowiadania *Pietà dell'Isola* wspomnę jeszcze takie tytuły jak: *Sny w pięknym Morodi*, *Biała noc miłości*, *Schronisko lunatyczne*, *Zima w zaświatach*.

194 Wymienię jedynie kilka dat z zapisów w *Dzienniku pisanym nocą*: 21. 08. 1971, 26. 07. 1971, 04. 03. 1975, 26.05. 1978.

poetycko – filozoficznej refleksji narratora-eseisty sen można interpretować jako swoiste okno dające wgląd oraz pozwalające doświadczyć metafizycznej warstwy rzeczywistości, która jest porównana do budowli.

Cytowane fragmenty opowiadania dotyczą snu księdza, podczas którego kapłan przeżywa uwiedzenie Immacolaty. Senne powroty do wyrządzonej dziewczynie krzywdy są brutalnym przypominaniem prawdy, do której ksiądz nie jest w stanie się przyznać. Jak pisze Włodzimierz Bolecki, w prozie Herlinga-Grudzińskiego sen jest „sferą pośredniczącą między realnością a pamięcią”¹⁹⁵. Narrator opowiadania wypowiadając się na temat snu, analizując jego naturę oraz funkcję, reprezentuje poglądy Herlinga.

Oprócz wymienionych cech eseju obecnych w analizowanym opowiadaniu, esej dostrzegam także w wypowiedziach Grudzińskiego na temat kondycji Kościoła. *Pietà dell’Isola* to pierwsza, tak obszerna wypowiedź autora *Innego świata* poświęcona właśnie tej instytucji. Poza analizowanym opowiadaniem temat ten będzie stale obecny nie tylko w zapiskach *Dziennika pisanego nocą*, ale także w innych opowiadaniach¹⁹⁶, polemikach prasowych¹⁹⁷ oraz licznych wypowiedziach krytycznych wygłaszanych przy różnych okazjach. Instytucja Kościoła była stałym obszarem zainteresowań Herlinga. W analizowanym tutaj opowiadaniu zostaje podjęte pytanie o sens religii w życiu człowieka. Kontynuacje tego tematu są liczne. Wspomnę tylko ważniejsze opowiadania: *Drugie Przyjście*, *Legenda o nawróconym pustelniku*, *Święty Smok*, *Ofiarowanie*, *Podzwonne dla dzwonnika*¹⁹⁸. *Pietà dell’Isola* opowiada o pamiętaniu cierpienia oraz o konieczności jego doświadczenia. Zdaniem Herlinga, cierpienie funduje chrześcijaństwo.

Autor *Legandy o nawróconym pustelniku* świadomie wchodzi w dyskusję z doktryną Kościoła, którego jest wyznawcą. Herling-Grudziński mówiąc o fundamentach chrześcijaństwa nie skupia swej uwagi na miłości. Miłość oraz miłosierdzie nie są w pisarstwie Herlinga tak eksplorowane, jak właśnie cierpienie. Łącznikiem Miłosierdzia, miłości i cierpienia właśnie, jest nadzieja, której Grudziński okazał się niezłomnym orędownikiem. Przeprowadzona w opowiadaniu krytyka instytucji Kościoła pokazuje, że chrześcijaństwo nie może zapomnieć o męczeństwie swojego Założyciela, jego naśladowców

195 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 155.

196 Wymienię jedynie kilka tytułów: *Drugie przyjście*, *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej*, *Ex Voto*.

197 Mam tu na myśli polemikę Herlinga-Grudzińskiego prowadzoną na łamach „Więzi” z arcybiskupem Józefem Życińskim, patrz w tychże: *Pięć dialogów*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1999.

198 Pisali o tym między innymi: Z. Kudelski, w: tegoż: *Pielgrzym Świętokrzyski* dz. cyt. oraz *Studia o Herlingu-Grudzińskim* dz., cyt., W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., A. Morawiec, *Nie można żyć bez nadziei. O „Gruzach” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, a także *Szalamow według Herlinga-Grudzińskiego. O „Piętnie”*, w: tegoż, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2016.

i wiernych. Utrata pamięci o tym, że Bóg objawił się w cierpieniu, prowadzi do jałowej rytualizacji obrzędów religijnych, egoizmu i zła.

Ślady reportażu

Herling-Grudziński chętnie wykorzystuje reportaż. Opowiadania w których można doszukać się cech tego dziennikarskiego gatunku są liczne¹⁹⁹, a użycie go zawsze jest ściśle związane z pracą narratora, czyli precyzyjnym odtwarzaniem faktów, docieraniem do źródeł informacji, dochodzeniem do prawdy.

Adam Kulawik notuje: „Reportaż jest relacją naocznego świadka z wydarzeń z jakiegoś powodu dla czytelnika ważnych”²⁰⁰. Wśród cech gatunkowych reportażu Kulawik wymienia: „dyscyplina i rzetelność, plastyczność i logika uszeregowanych faktów”²⁰¹.

Reporterska jest z pewnością prezentacją geograficznej przestrzeni, w której żyją bohaterowie opowiadania. Jak podaje przywołana już Joanna Bielska-Krawczyk, za pierwowzór Wyspy posłużyła Herlingowi, często przez niego odwiedzana, Capri. Wśród wspólnych elementów topografii obu miejsc badaczka wymienia kolejkę linową oraz wieżę zegarową, „która ustawiona jest u wejścia na Piazzettę”²⁰² (w opowiadaniu miejsce to narrator nazywa Placykiem). Według jej rozpoznania Góra „zwana Słoneczną” (s. 43) to kapryjska Monte Solaro. Skalna pieczara natomiast, w której wnętrzu „księżyc widywał ongiś misteria Rzymian” (s. 59), odpowiada istniejącej na Capri grocie o nazwie Matermania. Tabliczkę z nazwiskami upamiętniającymi ofiary I i II wojny światowej Herling przeniósł na Piazzettę z Anacapri, gdzie znajduje się ona w rzeczywistości.

Zdaniem Bielskiej-Krawczyk „kapryjskie realia mogły być też źródłem inspiracji przy wymyślaniu imion bohaterów opowiadania”²⁰³. Padre Rocca ma nazwisko podobne do dawnego biskupa Capri, którym był Francesco Antonio Rocco. Zdaniem badaczki doktor Sacerdote: „otrzymuje imię patrona konfraterni kapryjskiej, którym jest Filippo Neri (...) atrybutem tego świętego jest właśnie trzymane w dłoni gorące serce”²⁰⁴. Jeden z mnichów występujących w opowiadaniu – Fra Giacomo – nosi imię fundatora Certosy, Giacomo

199 Wymieniłem kilka tytułów: *Gruzy, Dżuma w Neapolu, Wieża, Most*.

200 A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 354.

201 Tamże.

202 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt., s. 265.

203 Tamże.

204 Tamże.

Arcucciego. Imię bohaterki opowiadania badaczka kojarzy z obecną na Capri ikonografią Immacolaty oraz konfraternią²⁰⁵. Jak podaje narrator, dziecko Immacolaty zostało ochrzczone imieniem Giovanni, które odsyła do wspomnianej w utworze, protektorki fundatora Certosy – Joanny I Andegaweńskiej.

Historia Wyspy również znajduje swoje odniesienia do faktów z historii Capri. Wydarzenia z dziejów Certosy: najazd Draguta, pojawienie się oraz przebieg dżumy, przedstawione w opowiadaniu, zgadzają się z faktografią Capri. Odautorski narrator dokonuje selekcji danych i na przykład nie dzieli się z czytelnikiem datą ufundowania Certosy. Również nie zdradza czytelnikowi nazwiska fundatora klasztoru kartuzów. Zdaniem Bielskiej-Krawczyk, Herling traktuje historię Capri jako tworzywo literackie, by zbudować warstwę symboliczną oraz metaforyczną w utworze, a także skupić uwagę czytelnika na analogiach²⁰⁶.

Jako przykład wykorzystania *factum* do konstrukcji *factum* podam sposób potraktowania przez pisarza daty zakończenia prac remontowych muru Certosy, które zgodnie z treścią dokumentów, zakończyły się w 1933 roku. W opowiadaniu jest to moment rozpoczęcia naprawy muru opactwa. Taki zabieg sugeruje analogię między Sebastiano a Chrystusem, dzięki uwydatnieniu liczby 33²⁰⁷. Kolejnym przykładem wiązania fikcji z realnością jest tytułowa Pieta, którą – jak dowodzi Bielska-Krawczyk – Grudziński wykreował dla potrzeb opowiadania²⁰⁸. Również moment corocznej *fiesty* podporządkował Herling potrzebom utworu: „Na Capri – pisze Bielska-Krawczyk – najważniejsza jest majowa procesja z popiersiem San Costanzo – patrona wyspy. We wrześniu natomiast (8.09) ma miejsce procesja z figurą Madonny della Libera – Madonny z dzieciątkiem”²⁰⁹. W opowiadaniu procesja ma miejsce 19 września, w dzień cudu św. Januarego.

Cechy reportażu można dostrzec w stosowaniu przez Herlingowego narratora języka włoskiego. Najbardziej jaskrawym sygnałem jest sam tytuł opowiadania. Narrator używa nazw włoskich także w odniesieniu do topografii Wyspy, jak: *Monte della Madonna dei Marini*, Certosa lub na przykład Chiostro Grande. Jego bohaterowie wyposażeni są również w imiona i określenia rodem z Italii. Narrator ponadto przytacza wypowiedziane po włosku kwestie. Narrator ujawnia także znajomość włoskich realiów. Zna psychikę południowych Włochów, ich religijność oraz zwyczaje. Znajomość włoskich realiów, mentalności oraz

205 Tamże, s. 265-266.

206 Tamże, 267.

207 Ten wątek rozwijam w dalszej części pracy.

208 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt., s. 269.

209 Tamże.

obyczajowości dostrzec można we fragmentach opisujących zachowania mieszkańców Wyspy: „Był to lament Południa, przejmujący w swej dzikiej – na pół agresywnej, na pół błagalnej gwałtowności” (s. 115).

Przede wszystkim jednak reportażowość opowiadania jest widoczna w zabiegach poznawczych narratora, który przekazuje precyzyjne informacje o geografii Wyspy, ekonomii życia jej mieszkańców oraz architekturze domów i zabytków. Ponadto, w przypadku gdy sam nie jest świadkiem opisywanych wydarzeń, rekonstruuje interesujące go zdarzenia analizując relacje, jeśli to możliwe, naocznych świadków. Tak czyni wobec niejasnych okoliczności wypadku Sebastiano: Dociera do świadka o imieniu Tonino, streszcza zeznanie Immacolaty, ale także dostrzega wątpliwości, jakich doświadcza przysłuchujący się jej wersji zakonnicy:

Sierżantowi karabinierów powiedziała, że Sebastiano potknął się i uderzył kolanem w długą rękojeść szpachli do lasowania zaprawy wapiennej: zakrzywiona łopatka, płytko zanurzona w dole, obróciła się błyskawicznie i całą swoją zawartością bluznęła mu w twarz. Dwaj zakonnicy słuchali tej opowieści z opuszczonymi powiekami. Z powiekami, pod którymi trwał uporczywie obraz drewnianej rękojeści opartej nie o ten bok kwadratowego dołu, gdzie wił się z bólu Sebastiano. Czy można było jednak być pewnym, że pchnięty silnie kolanem drążek nie odskoczył na przyległy bok wgłębienia? Bardziej zrozumiały stawałby się wówczas obrót łopatki w stronę twarzy upadającego (s. 65).

Narrator odtwarza miejsce wypadku i stara się wyjaśnić wszystkie okoliczności zajścia zdarzenia. Pytanie retoryczne, którym spuentował opowieść Immacolaty, wyraża nie tylko jego wątpliwość, co do prawdziwości jej wersji, ale także wrażliwość i delikatność wobec dramatu, jaki się rozegrał.

Narrator-reportażysta dba o różnorodność źródeł informacji. Jego celem jest jak najbardziej precyzyjne ustalenie kolejności wypadków. Nie interesuje go jednak obiektywizm i bezstronność, gdyż zawsze opowiada się po stronie ofiar²¹⁰. Jednym ze sposobów poznania przez niego prawdy jest sięganie do zapisów kronik: klasztoru kartuzów oraz katedry w Neapolu. Na znaczenie występowania kroniki w opowiadaniu zwrócił już uwagę Włodzimierz Bolecki:

210 Jest to kolejna cecha narratora, obok pochodzenia z „krajów Północy” pozwalająca utożsamić go z autorem.

Narracja kronikarska w *Pietà dell'Isola* jest niezwykle precyzyjna. Podajesz daty, obliczasz liczbę mnichów, którzy są na Wyspie, którzy przybywają, którzy umierają, podajesz nieomal godziny wydarzeń. Jednym słowem, jest taki wątek w twojej narracji, który jest skonstruowany, jakby to była niezwykle precyzyjna kronika²¹¹.

Narrator streszcza zawartość kronik, komentując przy tym treść zapisków, cytuje fragmenty w „oryginale” oraz dokonuje przekładu:

Ocalała w archiwum odpowiedź przeora. W powściągliwych słowach – jakże nienasycona jest pycha, gdy dzieło przypadku daje jej pokryć tajoną słabość i uratować samą siebie! – zgadzał się w imieniu podległych mu braci *di ponure la vita per il prosimo non ostanie che sia ministeria repugnante alla nostra proffessione*, „ofiarować życie dla bliźnich, choć jest to kapłaństwo wstrętne naszemu powołaniu” (s. 52).

Bogactwo przywołanych źródeł, m. in. cytaty z korespondencji biskupa Wyspy z przeorem kartuzów oraz streszczona zawartość kroniki zakonu nie służą obiektywnemu odtworzeniu przebiegu zdarzeń, gdyż narrator otwarcie zdradza swe oburzenie motywacjami zakonników. Raczej mają za zadanie unaocznic podłość jakiej eremicy dopuścili się na tych, którym mieli służyć. Narrator stanowczo opowiada się po stronie ofiar, a źródła do których dociera, i które ujawnia, służą udokumentowaniu i napiętnowaniu krzywdy, jakiej doznali wyspiarze.

Kolejnym źródłem informacji, jakim posłużył się narrator jest kronika katedry neapolitańskiej: „w zapisie katedralnym z tego roku widnieje godzina *Miracolo di San Gennaro* wcześniejsza nawet od wyjścia orszaku z Certosy” (s. 116). Dociekanie losów i motywacji bohaterów, odtwarzanie historii Wyspy i wyspiarzy oraz skrupulatne odtwarzanie okoliczności wypadku Sebastiano to czynności podejmowane przez narratora w celu uwiarygodnienia przekazywanej relacji oraz, jak pisze Arkadiusz Morawiec: „uwierzytelnienia podejmowanej problematyki”²¹².

Klasyczna grecka tragedia i ewangeliczna przypowieść

Zastosowane przez Herlinga zabiegi intertekstualne wskazują na to, że w opowiadaniu żyje wskrzeszona pamięć tragedii greckiej oraz ewangelicznej przypowieści.

211 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 170.

212 Tamże, s. 129.

Obszary odniesień do tragedii antycznej to struktura fabularna, w której perypetia, zmiana losu protagonisty, zachodzi zgodnie z zasadą wyłożoną przez Arystotelesa: „ze szczęścia w nieszczęście”²¹³ i dokonuje się „ze względu na jakieś wielkie zbłądzenie”²¹⁴. Kolejnymi cechami wspólnymi fabuły opowiadania i tragedii są prowokowanie w czytelniku odczuwanie litości dla protagonistów oraz hybris ujawniające się w gwałtownym postępowaniu Sebastiano²¹⁵. Jego gniew i zaślepienie można odczytać jako „wyzwanie wobec bogów”²¹⁶, które ściąga nań „nieuchronną karę”²¹⁷. Prawdopodobną przyczyną wypadku, w wyniku którego zostaje okaleczony i niejako skazany na błądzenie po Wyspie, jest jego gwałtowna napaść na Immacolatę. Bezsprzecznym występkiem mieszczącym się w przytoczonej kategorii jest postępowanie *certosinich* wobec wyspiarzy. Przepięstwo, jakiego dopuszcza się ksiądz, również można zinterpretować przy pomocy hybris. W przypadku kapłana tragizm jest ewokowany przez opisy stanów emocjonalnych tego bohatera. Cechą fabuły tragedii jest patos, czyli „bolesne lub zgubne zdarzenie”²¹⁸. Takim zdarzeniem w opowiadaniu staje się na przykład incest księdza, ale kluczowym zdarzeniem jest oczywiście wypadek Sebastiano.

W strukturze fabularnej opowiadania można wyodrębnić także inne cechy przynależne tragedii: przedakcję, punkt kulminacyjny oraz rozwiązanie akcji. W *Poetyce* Arystoteles mówi o zawiązaniu akcji, na które według niego „składają się zdarzenia mające miejsce poza samym utworem i pewne wchodzące w jego ramy”²¹⁹. Do przedakcji można zaliczyć pierwsze dwa rozdziały opowiadania. Autor zawarł w nich odpowiednio: opis miejsca i tło historyczne opisywanej historii. Punktem kulminacyjnym utworu jest z pewnością ten moment procesji, w którym Sebastiano odzyskuje pamięć i świadomość. Ponadto, punkt kulminacyjny jest specjalnie wzmocniony powtórzeniem początkowych fragmentów opowiadania, o czym wspominałem już wcześniej. To powtórzenie wzmacnia dramaturgię procesji. Jest dodatkowym do niej wstępem. Według Arystotelesa rozwiązaniem akcji jest to wszystko, „co się dzieje od momentu zmiany losu do końca tejże akcji”²²⁰. Rolę chóru pełni choreuta – narrator, zakorzeniony w topograficznym i społecznym kontekście sprawozdawca i komentator prezentowanej akcji.

213 Arystoteles, *Poetyka*, Warszawa 1988, s. 335.

214 Tamże.

215 O kategorii *hybris* w przypadku Sebastiano pisze także J. Jagodzińska-Kwiatkowska, w teście: *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 86.

216 Tamże, 187.

217 Tamże.

218 Tamże, s. 333.

219 Tamże, s. 345.

220 Tamże.

I Sebastiano i ksiądz Rocca doświadczają hamartii. Wina tragiczna bierze się u nich z błędnego rozeznania i fałszywej oceny własnej sytuacji egzystencjalnej. Obaj protagoniści nie są świadomi istotnego sensu okoliczności, w jakich się znaleźli. Popełniają więc czyny, które dalej wikłają ich losy i sprowadzają katastrofę. Do kategorii tragizmu Herling odwoływał się nader często. W analizowanym opowiadaniu tragizm jest uruchomiony przez konstrukcję losu protagonisty, który „sam – nieświadomie lub świadomie – sprowadza na siebie zgubę i niezależnie od siły charakteru, napięcia uczuć i woli, niezwykłości czynów i szlachetności intencji staje się zarazem ofiarą i winowajcą”²²¹.

Obszary odniesień do ewangelicznych przypowieści są zawarte w strukturze fabularnej zdradzającej styl przypowieściowy, w którym widoczna jest „dominacja sensu nadrzędnego nad fabularnym”²²². Jak podaje Anna Komornicka: „narracja paraboliczna jest aktem, który wpisuje semiotykę religijną w perspektywę świecką (doczesną) albo odwrotnie, semiotykę doczesną w perspektywę religijną”²²³. Znaczenia symboliczne opowiadania są nadbudowane nad opowieścią, do której można zastosować kerygmatyczną interpretację.

Ponadto wytworzona przez Herlinga tropologia uruchamia pamięć tradycji chrześcijańskiej. Obok symboliki znaczące są także nazwy własne. Pełnią one funkcje nośników skolonizowanej pamięci autochtonicznych mieszkańców Wyspy. Odpominające wysiłki Sebastiano nawiązują do „modelu teologicznego pierwszych chrześcijan, opartego na ideale gnozy-mądrości-rozumienia”²²⁴. Są nawiązaniem do czasów, w których „ludzka pamięć nie była obiektem badań, ale miejscem spotkania i świadomego rozmyślenia nad kondycją ludzką w relacji do innych i Boga”²²⁵.

Dzięki obrzędowi procesji „to, czego nie da się zapomnieć, weszło w przestrzeń sensów wspólnoty, by w tej przestrzeni to, co nie do przyjęcia, mogło wpisać się w siatkę znaczeń pomiędzy początkiem a kresem”²²⁶.

Podsumowując udział różnych gatunków w budowie jednego tekstu chcę powtórzyć, że o gatunku całego tekstu decyduje ten gatunek, który jest przeważający. Z tego punktu widzenia *Pietà dell'Isola* jest opowiadaniem, na które składają się reportaż, parabola oraz esej. W celach lepszej organizacji dalszego wywodu analiza tego opowiadania będzie poprowadzona w taki sposób, który bierze pod uwagę poszczególne cechy gatunkowe całego

221 *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 540.

222 Z. Stefanowska, *Historia i profesja*, Warszawa 1962, s. 177.

223 A. Komornicka, *Poetyka przypowieści ewangelicznych*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 1994, nr 3, s. 44.

224 E. Kotkowska, *Całość i tęłość pamięci Kościoła*, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej” 2010, nr 4, s. 134.

225 Tamże.

226 Tamże, s. 138.

utworu. Opowiedzianą w utworze historię Wyspy przyporządkuję opowiadaniu, parabolę zanalizuję w części zatytułowanej *Mitologia*, całość wywodu zacznę jednak od fragmentów reportażowych, czyli analizy miejsca wydarzeń.

Zastosowanie narzędzi analityczno-interpretacyjnych rodem z geopoetyki wobec opowiadania *Pietà dell'Isola* jest naturalną konsekwencją kanonicznych już dzisiaj odczytań pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego. Pierwszym impulsem jest refleksja wielokrotnie cytowanego Boleckiego. W eseju *Szkic do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* badacz dostrzega dwa plany konstrukcyjne Herlingowych opowiadań. Pierwszy plan jest współczesny narratorowi, drugi stanowi realizację przebiegu rekonstruowanej przeszłości. Pretekstem zaś do snucia opowieści, jej katalizatorem jest jakiś przedmiot (pierścień, szkatułka, obraz, rzeźba lub ornament architektoniczny) albo konkretne miejsce: cmentarz, most, wieża, ruiny, wyspa.

Opowiadana przez narratora historia (która jest w istocie realizacją wieloaspektowej pamięci) eksplikuje tezę: wiara w niewzruszoność zasad moralnych nadaje światu elementarny sens i ład. Zarówno ta mała, prywatna historia, jak i ta globalna, jest opowieścią o doświadczaniu cierpienia. Wielka historia stanowi zawsze tło dla osobistej, małej historii bohaterów autora *Skrzydeł ołtarza*. Jak zauważa Bolecki:

Porządek zdarzeniowy, który Herling odtwarza za źródłami historycznymi, jest bowiem dla pisarza jedynie pretekstem do spojrzenia w głąb, do wyjścia poza zdarzenia, jest przedmiotem do medytacji nad sensami nie istniejącymi w suchym uszeregowaniu faktów u rzeczywistych kronikarzy²²⁷.

Ciągle obecne w prozie Herlinga-Grudzińskiego geografia, pamięć i historia, przy udziale fikcji wchodzą ze sobą w skomplikowane relacje. W analizowanym opowiadaniu przebieg tego współlistnienia można opisać wychodząc od geografii. To w niej możliwy jest zapis doświadczenia miejsca, czego odbiciem jest pamięć krajobrazu, pamięć miejsca. Przestrzeń jest poznawana, oswajana, a także opisywana poprzez ciało człowieka. Pamięć ciała uzupełnia treść pamięci krajobrazu. To w przestrzeni i dzięki przestrzeni rodzą się emocje, które nadają jej kształt i sens. W topografii w końcu tworzy się tożsamość. Dzieje się tak dzięki pamięci. W przestrzeni również zachodzą historyczne i społeczne procesy. Co więcej, są przez przestrzeń warunkowane i w niej zapisywane.

227 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkic do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 192.

Autor *Skrzydeł ołtarza* większym zainteresowaniem obdarza analizowane czy kontemplowane procesy społeczne. Dlatego od geografii przechodzi do historii. Opisywana przestrzeń jest punktem wyjścia do opowiedzianej przeszłości. Zauważalne jest przesunięcie widzenia narratora z geografii na historię, na przeszłość, której cechą nadrzędną jest powtarzalność. Ksiądz Rocca powtarza los zakonników, Sebastiano wchodzi w koleinę losu pozostawioną przez budowniczego Certosy. Rekonstruowana przeszłość jest odtwarzaniem, tropieniem Wzoru opisującego los jednostki w historii. Kreślona przez Herlinga rzeczywistość Wyspy staje się obrazem tęsknoty za utraconym, fundacyjnym porządkiem, a następnie tego porządku przywróceniem.

Geografia Wyspy

Ta część rozdziału będzie poświęcona opisowi krajobrazu Wyspy oraz dokonywanym w utworze zabiegom jej mapowania. Jako że status przestrzeni następuje wielu problemów i jak pisze Elżbieta Rybicka: „trudno zarysować granice pomiędzy przestrzenią a innymi kategoriami specjalnymi: miejscem, terytorium czy krajobrazem”²²⁸, zacznę od definicji i pojemności znaczeniowej leksemu ‘krajobraz’.

W *Słowniku języka polskiego* leksem ‘krajobraz’ jest definiowany jako „część powierzchni ziemi, pewna jej przestrzeń, widok okolicy”²²⁹ oraz „przedstawienie, najczęściej malarskie, widoku natury; pejzaż”²³⁰. Francuskie słowo ‘paysage’ wywodzi się od pays, czyli kraju i odnosi się do niewielkiego obszaru lub kraju²³¹, zwykle o charakterze wiejskim (paysan – ‘wieśniak’). Zdaniem Floriana Plity ma konotacje historyczno-emocjonalne²³². Przyrostek -age służy w języku francuskim do określenia czynności (np. labourage – ‘orka’, élevage – ‘wypas’, drainage – ‘odwadnianie’). Francuski pejzaż (paysage) to nie tyle ‘krajobraz’, ile ‘wytwarzanie kraju, krajowanie, nadawanie specyficznych, niepowtarzalnych

228 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, dz. cyt., s. 306.

229 *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1986, s. 310.

230 Tamże.

231 *Le Nouveau Petit Robert*, Paryż 1993, s. 1813.

232 F. Plit, *Krajobraz kulturowy – czym jest?*, Warszawa 2011, s. 112.

cech’. Krajobraz zatem to obszar z jednej strony naturalny, chciałoby się powiedzieć nietknięty ręką człowieka, z drugiej zaś przez człowieka przetwarzany i formowany w procesie historycznym, jak pisze Urszula Myga-Piątek: „tworzony’ z udziałem człowieka na kanwie naturalnych zasobów przyrody”²³³.

Przytoczona przeze mnie, skrótowa geneza słowa ‘krajobraz’ wymaga uzupełnienia pojemności znaczeniowej omawianego terminu. Jest to niezbędne, gdy chce się mówić o pamięci krajobrazu. Krajobraz w geografii to, jak podaje Myga-Piątek:

zestaw powiązanych przestrzennie obiektów fizycznych (zarówno przyrodniczych, jak i antropogenicznych), które poprzez własną organizację tworzą układy (systemy) interpretowane poprzez strukturę i teksturę krajobrazu i *de facto* stanowiące jego treść²³⁴.

Ponadto „system powiązanych ze sobą procesów”²³⁵ tak naturalnych, np. geologicznych, jak i kulturowych, na przykład ekonomicznych, społecznych, demograficznych czy politycznych. Krajobraz to także zbiór „bodźców oddziałujących na różne zmysły użytkownika”²³⁶ (pejzaż, panorama, ale także zestaw dźwięków) oraz zbiór wartości naturalnych i kulturowych korelowanych z potrzebami człowieka. Dla potrzeb swoich analiz posłużę się pojęciem krajobrazu wypracowanym na gruncie geografii humanistycznej, która krajobraz definiuje jako przede wszystkim tekst, symbol, ikonę, palimpsest, czy wręcz metaforę. Jak podaje, cytowana już Myga-Piątek:

W ujęciu geografii i humanistycznej krajobraz jest poddawany interpretacjom metaforycznym; staje się ‘tekstem, ikoną, spektaklem, metaforą’, a nawet ‘nośnikiem idei’ – przez widzialne elementy materialne można dostrzec ukryte w nim treści niematerialne. Krajobraz kulturowy jest w takim przypadku swoistą formą przechowywania pamięci miejsca²³⁷.

W dalszej części swojej pracy pojęcia krajobrazu będę używał zgodnie z przytoczoną definicją. Zarówno forma, tak naturalna jak i kulturowa krajobrazu oraz jego treść pełni rolę nośnika pamięci. Krajobraz „pamięta” nie tylko swoją historię naturalną, ale także – rozciągnięty w tysiącach stuleci – swój proces formowania. Treść pamięci kulturowej, jaka

233 U. Myga-Piątek, *Pamięć krajobrazu – zapis dziejów w przestrzeni*, „Studia Geohistorica” 2015, nr 3, s. 31.

234 Tamże., s. 32.

235 Tamże.

236 Tamże.

237 Tamże, s. 33.

jest zapisana na nośniku o nazwie krajobraz, dotyczy w głównej mierze użytkowników krajobrazu.

Badacze pamięci krajobrazu zgodnie przyznają, że „najważniejszym wskaźnikiem pamięci danego krajobrazu jest jego trwałość”²³⁸. Zdaniem Mygi-Piątek niebagatelną cechą krajobrazu jest jego „zdolność do rejestracji zdarzeń historycznych, czyli wykazywania specyficznego rodzaju pamięci przestrzennej”²³⁹. W przypadku analizowanego tekstu dzieje się tak, ponieważ istniejące w krajobrazie Wyspy obiekty fizyczne (przyrodnicze: np. groty i zatoczki), jak i obiekty antropogeniczne (szczątki willi rzymskich patrycjuszów, statua *Madonny dei Marini* i np. Certosa) są ze sobą powiązane przestrzennie przez procesy integrujące lub dezintegrujące te obiekty. Przykładem takiej relacji zależnościowej jest konflikt między kartuzami, a mieszkańcami Wyspy. Również nazwa jednego ze wzgórz Wyspy – *Monte Della Madonna dei Marini* jest przykładem procesów integrujących zachodzących na Wyspie. Jej mieszkańcy postawili statuę Madonny Opiekunki Żeglarzy w miejscu będącym niegdyś częścią willi imperatora rzymskiego – Tyberiusza.

Wymienione wyżej składniki krajobrazu formułują zbiór bodźców oddziałujących na odbiorcę. Odbiorcami krajobrazu Wyspy są Sebastiano, Padre Rocca oraz narrator. Każdy z nich inaczej doświadcza bodźców, których dostarcza obcowanie z Wyspą. W związku z tym każda z tych postaci inaczej go interpretuje. Krajobraz przechowuje w końcu zbiór wartości od przyrodniczych, czy turystycznych (najłatwiejszych do rejestracji) począwszy, przez historyczne, po (głęboko ukryte, dla wielu wręcz niedostępne) metafizyczne.

W analizie opisu Wyspy jej krajobraz potraktuję zgodnie z założeniami geografii humanistycznej, gdzie jest on „przede wszystkim tekstem, symbolem, ikoną, palimpsestem czy wręcz metaforą”²⁴⁰. W perspektywie semiotycznej krajobraz kulturowy Wyspy jest „swoistą formą przechowywania pamięci miejsca”²⁴¹, co więcej, „staje się przestrzennym zapisem przeszłości, swoistym palimpsestem, który wskutek aktywności człowieka jest ciągle przebudowywany w czasie rzeczywistym”²⁴². Narrator opowiadania wielokrotnie pokazuje, jak „pamięć” – aktualna i dziejowa – nieustannie wpisywana jest w tkanę i strukturę krajobrazu, tworzy rodzaj kodowanego zapisu”²⁴³.

238 Tamże, s. 29.

239 Tamże.

240 Tamże, s. 33.

241 Tamże.

242 Tamże.

243 Tamże.

Francuskie słowo 'pays' zawęża krajobraz do ujęcia czysto regionalnego. Takim właśnie regionem jest Wyspa, na której żyją Sebastiano, Immacolata i ksiądz Rocca. Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli* na temat rzeczownika „wyspa” pisze:

Wyspa symbolizuje odosobnienie, osobliwość, osamotnienie, ucieczkę od świata, pierwotne centrum duchowe (...), Kosmos, porządek (...), trwałość, kobiecość (...), wyzwanie dla podróżnika, odkrywcy. Wyspa – Kosmos w zmniejszeniu, kompletny i doskonały o skoncentrowanej wartości kulturowej, zwłaszcza jeżeli znajduje się na niej świątynia albo sanktuarium bóstwa²⁴⁴.

Wszystkie zacytowane znaczenia symbolu wyspy można odnaleźć w opowiadaniu. Dzieje się tak ze względu na dokonany przez Herlinga-Grudzińskiego zabieg mapowania przestrzeni Wyspy oraz jej uniwersalizacji.

Pamięć krajobrazu Wyspy przechowuje stary, choć ciągle żywy konflikt obecny w społeczności wyspiarzy oraz efekt tego konfliktu, czyli wyobcowanie i rodzące się z tego samotność oraz inne osobiste nieszczęścia protagonistów. W opinii narratora opowiadania owo przerwanie więzi między ludźmi uruchamia siły chaosu. Jak pisze Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska: „ta sytuacja jest symptomem depersonalizującego chaosu, któremu towarzyszy uwolnienie sił o charakterze mistycznym, czy wręcz metafizycznym”²⁴⁵. Rdzenni mieszkańcy Wyspy napotykać oznaki ładu lub dysharmonii w licznych śladach i zdarzeniach rozsianych po geografii i historii Wyspy. Dobrze to zjawisko można zobaczyć, gdy się prześledzi poruszanie się protagonistów i narratora po Wyspie. Idealnym narzędziem do takiej obserwacji jest mapa, która – wedle Elżbiety Rybickiej – jest nie tylko „metaforą, ale także praktyką oraz instrumentem i państwowym stosowanym wobec przestrzeni i terytorium”²⁴⁶.

Na istniejącą już mapę Capri twórca naniósł wytworzoną przez siebie siatkę relacji obiektów ich znaczeń oraz symboli, wśród których poruszają się bohaterowie opowiadania. W analizowanym opowiadaniu nie tylko narrator jest kartografem Wyspy. Jest nim również Sebastiano, który swoim wędrowaniem po Wyspie kreśli kolejną mapę. Odczytanie map wytworzonych przez narratora i bohatera Wyspy jest nie tylko odtwarzaniem i odczytywaniem zapisanych w przestrzeni procesów politycznych i kulturowych zachodzących na Wyspie od pradziejów, ale stanowi także precyzyjne narzędzie umożliwiające poznanie świata wyspiarzy. Teraźniejszość mieszkańców Wyspy ma swoje

244 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 488-489.

245 Tamże.

246 E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, dz. cyt., s. 142.

korzenie w przeszłości, do której dostęp wiedzy najpierw przez mapę. Jak pisze Karl Schlögel: „czas historyczny jest zazwyczaj też czasem dającym się oddać i zrozumieć za pomocą kartografii”²⁴⁷.

Mapowanie Wyspy

Mapa narratora

Jak napisał, zacytowany przed chwilą niemiecki filozof: „mapy oddają kąt i rodzaj spojrzenia”²⁴⁸. W prezentacji Wyspy mamy do czynienia z wieloma punktami widzenia jednej przestrzeni. Narrator dokonuje swoistego badania Wyspy. Spojrzenie, jakie pada na badaną przestrzeń pochodzi z różnych stron, co ma zapewnić pełnię obrazu oglądanego świata. Taki sposób badania przestrzeni proponuje geokrytyk Bertrand Westphal, który wymienia narzędzia badawcze miejsca, wśród których znajduje się multifokalizacja definiowana jako „spojrzenie na daną przestrzeń z różnych stron (nie tylko mieszkańca, ale także obcego, przyjeźdnego, podróżnika, migranta, kolonizatora, przedstawiciela centrum lub peryferii itd.)”²⁴⁹. W dalszej części przedstawię rodzaje spojrzeń, jakie padają na Wyspę. Pokażę także mapy, przy pomocy których opowiadana jest historia bohaterów utworu.

Narrator najpierw patrzy na Wyspę okiem turysty. Mapowanie świata, w którym żyje Sebastiano, narrator zaczyna od refleksji, której punktem obserwacyjnym jest status turysty. Całkowicie zewnętrzny, zdystansowany, wręcz chłodny opis *sitz in lieben* wyspiarzy, służy narratorowi do wprowadzenia odbiorcy w świat protagonistów. Narrator przyjmujący tylko na chwilę perspektywę obcego, dostrzega niepowtarzalne cechy krajobrazu i nanosi je na mapę. W pierwszej kolejności formułuje uporządkowany opis tego, co widzi. Perspektywa, jaką się posługuje to, jak już wspomniałem, spostrzeżenia typowego, sezonowego turysty. Najpierw lokalizacja topograficzna, rzut oka na mapę:

247 K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, Poznań 2009, s. 80.

248 Tamże, s. 88.

249 K. Pospiszyl, *Geolit, czyli po co nam geografia? Krótki i subiektywny przegląd literaturoznawczych „geo-narzędzi”* w: *Przestrzeń – literatura – doświadczenie. Z inspiracji geopoetyki*, pod red. T. Gęsiny i Z. Kadłubka, Katowice 2016, s. 30.

Wyspa położona jest w odległości trzech godzin jazdy statkiem od Neapolu i dla turystów nie posiada żadnych osobliwości poza startymi już prawie z powierzchni ziemi ruinami paru willi rzymskich i średniowieczną Certosą (s. 41).

Następnie jedno długie zdanie opisujące powierzchowne wrażenie typowych turystów:

Dla nich wyspa to przede wszystkim „perła śródziemnomorska” z prospektów biur podróży, miejsce gdzie morze jest najczystsze i najpiękniejsze w całej zatoce neapolitańskiej, gdzie w sezonie słońce pali skórę przez dziesięć nieprzerwanych godzin w ciągu dnia, gdzie różowe wino pobudza w żyłach krew do szybszego krążenia, gdzie domki są gipsowo białe i poznaczone w jarzącym się świetle kolorowymi okiennicami, gdzie drewniane trepy uderzają przyjemnie o chodniki, gdzie do podziemnych grot wjeżdża się łódką jak do królestwa srebrnych cieni, gdzie miękko brzmią słowa piosenek, gdzie noce są leniwe i duszne, migocą daleko na horyzoncie światłami Neapolu, a wokół Wyspy *lamparami* łodzi rybackich, gdzie podczas pełni księżyca jest czerwony i, jak serce krateru ostatnimi, przygasłymi już odpryskami lawy, otoczony drżącymi gwiazdami (s. 44)

Spojrzenie na Wyspę z punktu widzenia turysty, przybysza, obcego rejestruje powierzchowne detale skoro „turyści nie przyjeżdżają tu (...) nigdy z przewodnikami i książkami historycznymi”²⁵⁰. Wyspa w oku turysty jest tylko „perłą śródziemnomorską” z prospektów biur podróży”. Turysta widzi „domki gipsowobiałe, z kolorowymi okiennicami”, noce odbiera jako „leniwe i duszne”, „rozświetlone *lamparami* łodzi rybackich”. Na Wyspie jest upalnie: „słońce pali skórę przez dziesięć nieprzerwanych godzin w ciągu dnia”, sielsko i może trochę nudno ze względu na to, że tylko „różowe wino pobudza w żyłach krew do szybszego krążenia”. Z punktu widzenia turysty zatem, jest to wyśmienity cel wakacyjnej podróży: „miejsce, gdzie morze jest najczystsze w całej zatoce neapolitańskiej”.

Status turysty można interpretować jako kondycję człowieka wulgarnego. W Herlingowej antropologii wulgaryzacja człowieka to według Joanny Bielskiej-Krawczyk: „oderwanie się człowieka od jego sytuacji egzystencjalnej, utratę świadomości bólu, jednowymiarowość, wyzucie z problematyczności i brak wrażliwości na tajemnicę”²⁵¹. Narrator opowiadania zauważa, że przybywający na Wyspę turyści:

250 Tamże.

251 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt. s. 41.

zatrzymują się na chwilę między stolikami jedynej kawiarni, przebiegają szybkim spojrzeniem po siedzących, zadzierają głowy ku wierzy zegarowej, jakby chciały dokładnie zapamiętać godzinę swego przybycia i odpływają w głąb Wyspy wąskimi uliczkami i drózkami (s. 42-43).

Pospieszne, pozbawione namysłu i głębszej refleksji zachowania turystów świadczą o potrzebie wrażeń zmysłowych. Opisywani przez narratora turyści to ludzie, dla których „wędrowanie stało się pospiesznym przemieszczaniem”²⁵², a powinno być sposobem poznania siebie. Przytoczony fragment można interpretować jak impuls do refleksji o naturze wędrowania. Wędrowania lub pielgrzymowania, skoro figura pątnika jest widoczna w wielu miejscach analizowanego tekstu, a przywołana wprost pojawia się w akapicie kończącym opowiadanie:

Turyści odjeżdżający na ląd stały widzieli ze statku Wyspę, jak malała stopniowo, lecz w ażurowym powietrzu ostatnich dni lata odcinała się na tle nieba, morza i zachodzącego słońca niby płaskorzeźba mnicha na klęczkach, z zakapturzoną głową przy ziemi (s. 118).

Tak widzi Wyspę jedynie narrator – wędrowiec, pielgrzym, ale nie klasyczny, żądny wrażeń turysta. Przywołana w porównaniu postać pątnika koresponduje z obrazem zawartym w ostatnich zdaniach *Wieży*, gdzie narrator wciela Trędowatego w postać kamiennego pielgrzyma zdążającego na szczyt Świętego Krzyża. Poza piękną klamrą łączącą oba teksty pomyślane jako dyptyk, charakterystyczne dla Herlinga jest jeszcze specyficzne nastawienie na odbiór przestrzeni, nieważne, czy rodzinnej, ojczyznej, czy obcej, takiej, której Grudziński musiał się nauczyć już jako emigrant. Mam tu na myśli stosunek autora *Wieży* do kategorii przestrzeni, jaką jest fenomen *genius loci*. Dla klarowności wywodu posłużę się definicją tego pojęcia, skonstruowaną przez Tadeusza Sławka²⁵³. Według tego badacza:

genius loci jest sposobem opisanego doświadczenia przestrzeni jako „miejsca”, czyli kręgu, w którym wszystko jest „na miejscu”, to znaczy regionu, w którym rozproszone wyglądy i zjawiska składają się na dobrze zorganizowany świat. Świat, w którym pojawia się

252 Z. Kadłubek, *Gwardia przyboczna życia — geniusze miejsc, lary i św. January*, w: *Genius loci w kulturze europejskiej. Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, pod red. T. Sławka i A. Wilkonii przy współudziale Z. Kadłubka, Katowice 2007, s. 46.

253 T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, w: *Genius loci w kulturze europejskiej*, dz. cyt., s. 84-130.

genius loci, jest sekwencją obrazów, ale zupełnie innego rodzaju niż te, które docierają do nas za pośrednictwem np. telewizji²⁵⁴.

Zdolność odnajdywania ducha miejsca jest dla Herlinga kluczową umiejętnością w „odczytywaniu” przestrzeni. Stanowi także wyraz żywej pamięci, permanentnego kontaktu z przeszłością. To właśnie otwartość i gotowość na spotkanie z duchami opiekuńczymi miejsc odróżnia narratora od „wulgarnych” turystów. Obcowanie z *genius loci* daje konkretną wiedzę o analizowanym miejscu i ludziach, którzy je zamieszkują. Ta wiedza jest niedostępna klasycznemu turyście, który pospiesznym spojrzeniem ogląda świat, nie będąc w stanie na jakąkolwiek kontemplację. Dlatego turyści pozostają z powierzchownym, naskórkowym doświadczeniem Wyspy, skoro narrator stwierdza, że wielu spośród nich:

zwłaszcza pochodzących z krajów Północy, wynosi jak pożegnalny akord swoich wakacji wspomnienie owej dziwnej *festy*, nie mogąc ani zrozumieć, ani przyjąć kontrastu między pogodnym usposobieniem wiernych a symbolem cierpienia i bólu niesionym z takim trudem przez czterech zakonników (s. 46).

Narrator jest otwarty na ducha miejsca, który wyposaża obserwatora w dodatkowe narzędzie poznania. Jak zauważył Tadeusz Sławek „*genius loci* otwiera przed nami przestrzeń, zamieniając ją w miejsce”²⁵⁵. Umiejętność dotarcia do kategorii przestrzeni, jaką jest *genius loci* umożliwia narratorowi zmianę spojrzenia na analizowane miejsce. Może on zmienić perspektywę i uruchomić „spojrzenie autochtoniczne”²⁵⁶. Mówiąc inaczej, użycza pamięci miejsca, zakorzenia w przeszłości, utożsamia się z miejscem. Turysta nie dysponuje pogłębionym, skierowanym na zrozumienie siebie i miejsca, w którym przebywa, które zwiedza, spojrzeniem. Pogłębione, utożsamione z wyspiarzami spojrzenie jest udziałem narratora, który dotarłszy do *genius loci*, „nie ma najmniejszych szans na utrzymanie pozycji obojętnego turysty, którego nie dotyczą losy miejsca”²⁵⁷.

Sielski obraz Wyspy widzianej „od strony konwencjonalnego turysty”²⁵⁸ zostaje brutalnie skonstrastowany z tym, jak odbierają go stali mieszkańcy. Dzieje się tak dzięki pamięci, której treścią jest żywa, bolesna przeszłość wyspiarzy. Narrator stwierdza: „Inaczej dla mieszkańców Wyspy” (s. 41). Powierzchność widzenia turysty okazuje się

254 Tamże, s. 88.

255 Tamże, s. 87.

256 K. Pospiszyl, „*Geolit, czyli po co nam geografia? Krótki i subiektywny przegląd literaturoznawczych „geo-narzędzi”*”, dz. cyt., s. 30.

257 T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, dz. cyt., s. 116.

258 S. Baliński, *Twórcza samotność*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, dz. cyt., s. 249.

nieprzydatna do widzenia życia mieszkańców Wyspy takiego, jakim ono w istocie jest. Narrator-turysta przestaje ukrywać swoją emocjonalną bliskość z mieszkańcami Wyspy: „dla tubylców puste pozostają nie dwie godziny między szarówką a zmrokiem, lecz wszystkie długie miesiące po zakończeniu sezonu. Żyją wówczas sam na sam ze swoją Wyspą” (s. 42). Owo „sam na sam” sprowadza się do trudnej przyrodniczo, a co za tym idzie, ekonomicznie codzienności, która dla przeciętnego wyspiarza pozbawiona jest atrakcji, jakich doświadczają przybysze z zewnątrz. Piękno krajobrazu niknie w konfrontacji z ekonomią. Jak dowiadujemy się z krótkiego, wręcz suchego opisu gospodarczej codzienności rdzennych mieszkańców Wyspy, ziemia, z trudem daje się uprawiać, gdyż po prostu jest „jałowa” (s. 44) i tylko:

gdzieniegdzie – po usunięciu wierzchniej warstwy kamieni na budowę – udało się ją zmusić do przyjęcia małych winnic, poletek zbożowych, ogródków warzywnych i drzew oliwkowych, cytrynowych lub pomarańczowych, a sieci zarzucane blisko brzegów Wyspy skąpo srebrzą się rybą. (s. 44-45).

Przyroda, choć jest piękna, pełna barw: morze „lekko pomarszczone z ran, spryskane słońcem w południe” (s. 43), dźwięków: „Jak stop szkła i metalu dźwięczały dzwony w kościołach (s. 43) nie ułatwia człowiekowi życia na Wyspie. Nawet morze nie pozwala utrzymywać się wyspiarzom z rybołówstwa. Z konieczności przeżycia rdzenni mieszkańcy Wyspy utrzymują się z turystyki, dlatego poza sezonem turystycznym życie autochtonów jest „puste” (s. 45). Użyty epitet można interpretować jako nieprzynoszące dochodu. Pamięć krajobrazu jest możliwa do odczytania tylko dla takiego odbiorcy, który spróbuje przyjąć punkt widzenia wyspiarzy.

Główne punkty na mapie Wyspy nawiązują do realnej przestrzeni Capri. Wskazują na to bliskość Neapolu, Zatoka Neapolitańska oraz miejsca mające swoją lokalizację na Capri. Są to przystań, do której raz dziennie przybija statek z Neapolu, placyk z wieżą zegarową – *Torre dell’Orologio* „związana trójkątnym, pokrętnym szpicem” (s. 56), góra „zwana Słoneczną” (s. 43), Monte della Madonna dei Marini (miejsce fikcyjne), a także Monte del Faro sąsiadująca z ruinami willi imperatora Tyberiusza. Wymienione obiekty są nośnikami pamięci o kolonizacji najpierw przez antyczny Rzym, potem przez Kościół. Kolejnymi miejscami na mapie Wyspy i jednocześnie Capri są atrakcje turystyczne, do których wypada zaliczyć skalne grotty: Zieloną, Błękitną i Fioletową, w których wraz z późną wiosną: „ożyła znowu magia wody, kamienia i tajemnych filtrów nieba przesączającego się z zewnątrz” (s. 43), ruiny willi rzymskich znajdujące się na antypodach zarówno Capri, jak i

Wyspy oraz jej „sakralne, architektoniczne i turystyczne centrum”²⁵⁹ tak Capri, jak i Wyspy – średniowieczna Certosa: milczący, ale wymowny świadek przeszłości, nośnik pamięci o instytucjonalnym, krzywdzącym swych wiernych Kościele. Z nią wiąże się religijny obrzęd procesji. Co roku 19 września wyruszająca z Certosy procesja angażuje wszystkich obecnych na Wyspie: „Dzień, w którym *Pietà dell’Isola* odbywa drogę z Certosy do głównego kościoła i z powrotem jest tu największym świętem i zarazem punktem kulminacyjnym sezonu” (s. 43). Analizując funkcję procesji w kreowaniu przestrzeni Wyspy Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska pisze:

Uroczystość rozwarstwia przestrzeń Wyspy na trzy niejako obszary: sferę liturgiczną uczestnictwa w *sacrum*, sferę świecką wyznaczoną jedynie przez wymiar turystycznej atrakcji, z jaką goście obserwują obrzęd, i wreszcie sferę *profanum*, sakralnie jednak nieobojętną. Wyznaczają ją rozsiane na wyspie pozostałości kultury antyku: ruiny willi, szczątki starożytnej architektury spiętrzone na jej peryferiach²⁶⁰.

Wyodrębniony przez badaczkę podział dotyczy przestrzeni symbolicznej, ale oparty jest na topografii. Rytuał jest „punktem kulminacyjnym sezonu” (s. 46). Dzięki niemu wyspiarze przechowują pamięć o Golgocie i epidemii dżumy. Certosa stanowiąca centrum zadecydowała o losach Wyspy i jej mieszkańców. Jak wynika z historii Klasztoru relacjonowanej przez narratora, zakonnicy najpierw żyli w klauzurze i poddawali się ascezie. Cytowana wcześniej badaczka stwierdza, że Klasztor „stał na straży czystości moralnej i duchowej w obliczu Boga, od którego – zgodnie z regułą życia kontemplacyjnego nie miały już człowieka oddzielać żadne ziemskie przeszkody” (s. 46).

Z punktu widzenia fabuły opowiadania ważnymi miejscami okazują się kościółek nieopodal Madonny Opiekunki Żeglarzy, miejsce przebywania Padre Rocca oraz wschodnia część Wyspy, z ruinami rzymskiej architektury, gdzie lubił przebywać okaleczony Sebastiano. Warto zaznaczyć obecność głównego kościoła na Wyspie, któremu narrator skąpi opisu wyglądu oraz choćby drobnej wzmianki historycznej. Wiadomo o nim jedynie, że urzędował w nim biskup. Co roku do tego kościoła odbywa się procesja podczas święta Wyspy 19 września.

Mapa Wyspy napisana przez narratora prezentuje czytelnikowi przeszłość i teraźniejszość wyspiarzy. Jest swoistym zapisem przeszłości wspólnoty mieszkańców Wyspy skolonizowanej przez antyk i chrześcijaństwo. Notuje wpływy antyku greckiego, pozostałości

259 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 83.

260 Tamże, s. 83.

kolonizacji rzymskiej oraz panowanie Kościoła. Odcisniętą w krajobrazie przeszłość narrator układa w ciąg zdarzeń, którego kontynuacją są losy bohaterów. Świetną tego ilustracją jest mapa wytworzona przez głównego bohatera opowiadania.

Mapa Sebastiano

Kolejną postacią piszącą swoją mapę Wyspy jest Sebastiano. Jego wysiłek kartograficzny opowiada, jak pisze Schlögel; „dramat pojawiania się i ponownego znikania miejscowości, przestrzeni i krajobrazów”²⁶¹. Jego mapa ma charakter mnemotechniczny. Odtwarza za razem indywidualne doświadczenie protagonisty oraz doświadczenie wyspiarskiej społeczności. On to swoim wysiłkiem pielgrzymowania po powierzchni Wyspy, sięga do jej korzeni, do najodleglejszej ludzkiej historii zapisanej w krajobrazie. Powraca do czasu porządku archaicznego. Mierzy się z przeszłością. Przywraca trudną, bolesną, niechcianą pamięć. Dzięki temu wysiłkowi od nowa wyznacza świat Wyspy. Uprawia „kartografię warstw czasowych”²⁶². I o ile w przypadku narratora nie można powiedzieć o drobiazgowym odkrywaniu *genius loci* Wyspy (poza rzecz jasna rzeźbą piety przechowywaną w Certosie), to w przypadku tego bohatera jest znamienne, że Sebastiano wędrując po Wyspie instynktownie zdąża od jednego *genius loci* do następnego. W kolejnych akapitach skupię się na tym, jakie miejsca odwiedza Sebastiano, czego w tych miejscach doświadcza oraz postaram się wyjaśnić, co z tych doświadczeń wynika.

Rdzenni mieszkańcy Wyspy lubią odwiedzać jej antypody: *Monte del Faro* oraz *Monte Della Madonna dei Marini*. W tych miejscach autochtoni mogą doświadczyć najstarszej przeszłości swego miejsca. To, co można tam zobaczyć to szczątki „starożytnych murów lub leżące w trawie fragmenty fryzów, bezrękich posągów i marmurowych wanien” (s.45). Szczególną sympatią mieszkańcy obdarzyli *Monte Della Madonna dei Marini*. Nad szczątkami antycznej willi umieścili posąg Madonny, „która stojąc tuż nad przepaścią twarzą ku morzu, ochrania wzniesionymi dłońmi żeglarzy przed burzami i wichrami” (s. 45). Po drugiej stronie Wyspy jest *Monte del Faro*, na której stoi latarnia morska, „która światłem reflektorów spełnia w inny sposób tę samą funkcję co Opiekunka Żeglarzy swoimi podłużnymi dłońmi i słodkimi oczami” (s. 45).

261 K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, dz. cyt., s. 84.

262 Tamże, s. 86.

Kaleki wędrowiec upodobał sobie miejsca, w których mieszkają opiekuńcze duchy Wyspy. Miejsca te są, rzecz jasna, ważnymi nośnikami pamięci wyspiarskiej społeczności. To w tych miejscach jego wyobraźnia działa silniej, protagonista doświadcza *cues* – wywoływaczy, dzięki którym objawia się najgłębsza przeszłość Wyspy. Znamienne, że Sebastiano nie odwołuje się do swoich osobistych wspomnień, a czerpie z pamięci zbiorowej Wyspy. Przywołaną pamięć społeczną przepracowuje w miejscach szczególnie ważnych dla wyspiarzy. Przede wszystkim Sebastiano odwiedzał miejsca przez pozostałych wyspiarzy zapoznane. Najpierw wypada zauważyć, że protagonista swobodnie poruszał się po całej Wyspie, ale najchętniej przebywał na jej obrzeżach. Uwagi narratora dotyczące odwiedzin poszczególnych miejsc przez tego bohatera są bogatsze w szczegóły, gdy Sebastiano przebywa na obrzeżach Wyspy, w miejscach ustronnych, trudno dostępnych oraz tych, których wyspiarze świadomie unikają. Zatem do miejsc, „które upodobał sobie szczególnie” (s. 72) należały: północno-wschodnie zbocze góry pod wezwaniem Opiekunki Żeglarzy, pozostałości willi rzymskich oraz „zatoczka między dwuzębną skałą sterczącą opodal brzegu z dna morskiego a zachodnią ścianą Monte del Faro” (s. 72), a także Capo Scogliera „od strony morza” (s. 72).

Narrator nie wyjaśnia wszystkich powodów, dla których protagonista upodobał sobie te właśnie miejsca. Zdradza natomiast, że „w zatoczce między skalnym dwuzębem a Monte del Faro kąpał się latem” (s. 72). Co do trudno dostępnego od strony lądu Capo Scogliera dowiadujemy się, że tam „stał, obłożony do połowy kamieniami, czarny krzyż upamiętniający śmierć dziewięciu rybaków podczas burzy w początkach stulecia” (s. 72). Z kontekstu jedynie można wnioskować, że Sebastiano lubił tam przesiadywać. Najbardziej tajemnicze wydaje się wyjaśnienie upodobania zbocza opiekunki Żeglarzy. Narrator opisuje, jak to zbocze wygląda oraz czego może tam doświadczyć ktoś, kto się tam znajdzie, zwłaszcza o świcie:

Na zdziczałym zboczu ostrokrzewy uczezione głazów pokrytych cienką warstwą ziemi, kwiaty o wysokich łodygach i miękkie sieci powojów tworzyły gąszcz, w którym tonął siedzący człowiek; tu wschód słońca trącał Wyspę pierwszymi promieniami i budził dzień rosą światła rozpyloną w powietrzu; oddech przenikał ciało chłodnym strumieniem i był jak przytknięcie warg do źródła przed wychyleniem się znowu na suchy wiew pożaru słonecznego (s. 72).

Przytoczony cytat jest w części opisem powierzchni zbocza. Informacja o bujnej szacie roślinnej służy do przekazania informacji o tym, że w kwiatkach porastających zbocze góry „tonął siedzący człowiek”. Dopiero ta wzmianka zaledwie sugeruje obserwowanego z

oddali Sebastiano. Opis doświadczenia, jakim jest przeżycie wschodu słońca na zboczu góry, dotyczy protagonisty, jego somatycznych przeżyć. Zanotowane przez narratora wrażenia odnoszą się do reakcji ciała na temperaturę otoczenia oraz intensywność odbieranego światła. Odczytanie zastosowanych w opisie personifikacji wschodu, Wyspy i dnia: „wschód słońca trącał Wyspę (...) i budził dzień” udziela informacji o tym, co przyciągało Sebastiano w to miejsce. Tym magnesem było metafizyczne doświadczenie poczucia Jedni. Astronomiczny moment przejścia nocy w dzień jest dla Sebastiano chwilą na doznanie jedności z kosmosem.

Warto zatem zwrócić uwagę na symboliczne znaczenia użytych w tym opisie słów i wyrażen dotyczących wody oraz światła. W pierwszych chwilach dnia na Wyspę dociera światło w postaci rosy rozpylonej w powietrzu, oddech człowieka przenika ciało „chłodnym strumieniem” i jest porównany do przytknięcia warg do źródła przed wyjściem w „wiew pożaru słonecznego”. Kontakt z duchem miejsca daje bohaterowi ulgę. Przecież, jak zauważył Tadeusz Sławek „*genius loci* to doświadczenie terapeutyczne”²⁶³. Jest oczywiste, że Sebastiano poddaje się terapii wędrując po Wyspie do miejsc, w których mieszkają opiekuńcze duchy. Wśród wielu znaczeń słowa „światło” *Słownik symboli* podaje, że ten leksem „symbolizuje wieczność, ducha, bezcielesność, niematerialność, życie, przeszłość (...) niebo, świętość objawienie”²⁶⁴. Woda natomiast to między innymi symbol: „źródła życia, odrodzenia ducha i ciała, zmartwychwstania (...) wiedzy i pamięci utajonych w podświadomości”²⁶⁵. Co więcej, *Słownik* podaje, że woda „jest też materią pierwotną, początkiem przyrody”²⁶⁶.

Sebastiano doświadczając wschodu słońca na zboczu góry pod wezwaniem Opiekunki Żeglarzy doznaje łączności z metafizycznym porządkiem świata. Tam może dostrzec światło „rozpylone w powietrzu”. Nawiązuje kontakt z przeszłością, czerpie siły (fizyczne i duchowe) potrzebne do zmagania z „suchym wiewem pożaru słonecznego”. Jako wyschnięte, niebezpieczne pustkowie widzi Wyspę ksiądz Rocca, ale rozżarzona pustynia, z którą codziennie zmagają się Sebastiano, to wszak nie tylko klimatyczne uwarunkowania i kamienista powierzchnia Wyspy. To także przeszłość bohatera, jego pamięć osobista, a także Wyspiarska.

Kolejnym miejscem, którego głęboko doświadcza Sebastiano jest zatoczka „między skalnym dwuzębem a Monte del Faro” (s. 72), gdzie – jak podaje narrator – kaleki wędrowiec „kąpał się latem” (s. 72).

263 T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, dz. cyt., s. 87.

264 W. Kopalinski, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 419.

265 Tamże, s. 480.

266 Tamże, s. 481.

W zatoczce między skalnym dwuzębem a Monte del Faro kąpał się latem; nie rozbierając się, wchodził powyżej pasa do wody i zanurzał głowę: szmaragdowe plamy kamieni, ciemnorudy mech morski, różowe i sine gałązki wodorostów, zlepione koronki muszelek, srebrne błyski drobnych *alici* widział przez swoją szparę w oku jakby tylko królestwo podwodne nie miało dla niego żadnej zasłony; może dlatego przede wszystkim polubił tę zatoczkę, potem sechł na płaskim występie ściany i zdarzało się, że leżał tam jeszcze długo po zachodzie, gdy zapalony wiatrak zaczynał swój nocny obrót w oszklonej wieżycze latarni morskiej (s. 73).

Przytoczony fragment cechuje wieloznaczeniowość. Wyrażenie „podwodne królestwo” przywołuje na pamięć greckie mity, w tym konkretnym miejscu – Okeanosa. Podany przez narratora powód, dla którego Sebastiano lubił tam przebywać uzupełniony jest opisem kąpieli. I również w tym opisie najpierw znajduje się wyliczenie wszystkich obiektów, jakie widzi protagonista zanurzwszy głowę pod powierzchnię wody. Następnie narrator notuje, że Sebastiano „widział przez swoją szparę w oku z taką dokładnością, jakby tylko królestwo podwodne nie miało dla niego żadnej zasłony; może właśnie dlatego polubił tę zatoczkę” (s. 73). Powraca tutaj motyw widzenia oraz bezpośredniego kontaktu z naturą. Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska interpretując ten fragment, zwraca uwagę na chrystologiczny motyw obecny w opisie kąpieli protagonisty: „motyw wyrzuconej na brzeg ryby – zapowiedzi kozła ofiarnego”²⁶⁷. W dalszej części wywodu odwołam się jeszcze raz do tego momentu relacji o upodobaniach Sebastiano, gdy zechcę pokazać związki protagonisty z Dionizosem.

Jak powiedziałem na początku, Sebastiano odwiedza miejsca szczególne na Wyspie. Capo Scogliera był raczej omijany przez wyspiarzy: „rzadko kto zapuszczał się tutaj lądem – jedyne dojście wymagało częstego obsuwania się po skałach – a od strony morza trzymał łódki na dystans czarny pomnik katastrofy” (s. 72). Jak pisze Tadeusz Sławek:

Anioł miejsca jest wy-strojem danej przestrzeni. W takim doświadczeniu topograficznym pewien zespół elementów wizualnych („lasy, rzeki, góry, jeziora...”) nie tylko jest widzialnym wejściem do niewidzialnego porządku, ale opiera się na uderzającym i trudnym do wyjaśnienia doznaniu odświętności świata, jego bogactwa²⁶⁸.

Sebastiano odczuwa to wyraźnie przeżywając wschód słońca na zboczu Monte della Madonna dei Marini. Kolejnym miejscem, jakie Sebastiano lubił odwiedzać podczas swej tułaczki były miejsca związane z antykiem. Z obrzeży Wyspy nieświadomie zdążył do centrum, miejsca,

267 J. Jagodzińska – Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 90.

268 T. Sławek, *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol i genius loci*, dz. cyt., s. 88.

gdzie przebywa opiekuńczy duch Wyspy, którego materialnym znakiem jest rzeźba piety przechowywana przez kartuzów. Kontakt bohatera z opiekuńczymi duchami różnych zakątków Wyspy sprawiał, że jego tułaczka nie była chaotyczna. Pielgrzymując po całej Wyspie konsekwentnie omijał dom rodzinny. Dokąd zatem zmierzał okaleczony murarz? Do Certosy – do centrum Wyspy.

Mapa protagonisty opisuje Wyspę jako sieć niekończących się oraz zachodzących na siebie dróg i ścieżek odczytywanych głównie stopami: „Sebastiano zachował znajomość dróg i ścieżek na Wyspie raczej w bosych stopach niż w tej resztkę wzroku, jaką darował mu los” (s. 69). Jego droga wiedzie od peryferiów do centrum, z dołu do góry, przez pozostałe na Wyspie szczątki antyku do dzieł sztuki chrześcijańskiej. Kierunek wędrówki ku górze w przestrzeni geograficznej koresponduje z symbolicznymi sensami, jakie Herling uruchamia przy tej okazji.

Przebywając w tych wymienionych przeze mnie miejscach, Sebastiano doświadczał nie tylko konkretnej przestrzeni, ale także przeszłości Wyspy. Bohater bezwiednie miał dostęp do najgłębszej pamięci Wyspy dzięki swojej twórczej wyobraźni. Nawet po wypadku, w którym utracił słuch i prawie cały wzrok, zachował wrażliwości artysty na piękno. To dzięki tym przymiotom instynktownie odwiedzał w tułaczce miejsca, w których Wyspa „oddychała ciepłą ciągle przeszłością” (s. 59). Otwarcie protagonisty na wywoływacze pamięci – *cues*, pozwoliło mu przeżyć proces odpamiętania bolesnej przeszłości wyspiarzy. Wszak, jak podaje Karolina Sekita, „przeszłość jest integralną częścią kosmosu i odkrywanie jej wiąże się z wnikaniem w to, co ukryte głęboko w samym istnieniu”²⁶⁹. Mapa Sebastiano oddaje jego re-konstrukcję kosmosu Wyspy.

W następnym fragmencie opowiadania narrator relacjonuje dzieje Wyspy w ścisłym powiązaniu z historią Certosy i jej fundatora, gdyż jego zdaniem, czego nie wyraża wprost, w przeszłości mieszkańców należy szukać przyczyny owego życia „sam na sam”.

Historia

Dokonana przez narratora kartografia oraz stratygrafia przestrzeni pozwala widzieć historię Wyspy jako nakładające się i zachodzące na siebie warstwy przeszłości: od tych

269 K. Sekita, *Złote tabliczki orfickie*, „Kronos” 2011, nr 4, s. 19.

najstarszych, pierwotnych, przez antyczne oraz średniowieczne do nowożytnych włącznie. Ruiny kilku willi rzymskich są już prawie starte z powierzchni (s. 44). Narratorowi kojarzą się ze szkieletem wystającym spod powierzchni ziemi: „W górze, na skalnym wzniesieniu zagradzającym część morza, bieleły się, jak oczyszczone słońcem kości szkieletu, kamienne skorupy jednej z willi rzymskich” (s. 59). Opisując szczęście młodego Sebastiano, narrator stwierdza, że Wyspa „przechowywała w naturze i ruinach echa minionych epok” (s. 59). Według mniemania narratora, ukryta w ziemi przeszłość nie daje o sobie zapomnieć, dosłownie wychodzi na powierzchnię. To pamięć domaga się spełnienia. Uparcie wraca konieczność pamiętania na przestrzeni wszystkich dziejów. Pamiętania o nierozdzielności egzystencji i cierpienia. Historia Wyspy, jej ciągle żywa i bolesna przeszłość, przedstawiona jest w dwóch, zachodzących na siebie odsłonach czasowych: antyku i chrześcijaństwa.

Bolesna pamięć żywej przeszłości daje o sobie znać na każdym kroku wyspiarskiej przestrzeni. Pamięć krajobrazu znajduje swoją kontynuację, dopełnienie i uszczegółowienie w pamięci mieszkańców Wyspy.

Antyk

Żywa historia Wyspy swymi korzeniami tkwi głęboko w starożytności. Narrator jednak nie poświęca uwagi historycznym atrakcjom turystycznym, związanym, jak *Villa Jovis*, z jej dawnym mieszkańcem – Tyberiuszem i z antycznymi włodarzami Wyspy, ale skupia się raczej na tych materialnych artefaktach historii, które mają kapitalne znaczenie dla ubogich jej mieszkańców. Ponadto antyczna przeszłość jest obecna w postaci niezliczonych fragmentów rzeźb antycznych, wydobytych na powierzchnię przez archeologów lub ukrytych pod powierzchnią gruntu, a wychodzących z czasem na powierzchnię. Narrator zwraca uwagę na stałą obecność antyku grecko-rzymskiego na Wyspie. Dostrzega mitologiczne *kery*, na co wskazuje taki komentarz odnoszący się do niedoli Sebastiano: „Szybujący wysoko nad ogromnym światem ptak nieszczęścia upatrzył sobie ofiarę na wyspie” (s. 68). Sebastiano, najpierw jako naprawiający mur znienawidzonego opactwa, następnie jako wędrujący po Wyspie kaleka, „naprawił” społeczność swego świata. Protagonista stał się *keramyntes* („odrzucający *kery*”). Sebastiano jest postacią łączącą najodleglejszą przeszłość z teraźniejszością. Tak Sebastiano jak Padre Rocca są uwikłani w mityczną przemoc. Ich koncepcja ofiary ma korzenie antyczne. Sebastiano jest figurą *pharmacosa*, podobnie jak

ksiądz Rocca. Za sprawą narratora losy mieszkańców Wyspy można interpretować jako odzwierciedlenie, powtórzenie wydarzeń mitycznych: re-kreacji człowieka i świata.

Jak zauważyła Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska, mityczne korzenie pamięci są fundamentem świata, w którym egzystują mieszkańcy Wyspy. Niebagatelną rolę odgrywają w nim poglądy orfickie. Sposób ujęcia i definiowanie pamięci, konstrukcja bohaterów, przebieg wypadków oraz komentarze narratora obrazują elementy orfickiej teologii. Wskazuje na to wiele motywów opowieści, jak chociażby problem metempsychozy. Narrator odkrywa związki łączące Sebastiano z pierwszym sekretarzem Joanny Andegaweńskiej, sugeruje wspólnotę ich losów związanych przestrzenią Wyspy i miłością do opactwa kartuzów. Główni bohaterowie: Padre Rocco i Sebastiano zmagają się z pamięcią osobistą i społeczną, tą wspólną całej Wyspie.

Chrześcijaństwo

Przedstawiona w opowiadaniu historia Kościoła jest kroniką brutalnego podboju. Pamięć Kościoła, jaka wyłania się z opowiedzianej przez narratora wersji przeszłości, rozbija się na dwa spojrzenia, które dla celów klarowności wywodu problematyzują następująco: pamięć Kościoła rozumiem jako to, co Kościół wyspiarski pamięta oraz to, jak Kościół jest pamiętany przez rdzennych mieszkańców Wyspy. Nośnikami pamięci Kościoła pamiętającego są materialne świadectwa wiekowego oddziaływania tej instytucji, jak na przykład klasztor *certosinich*, czy figura Opiekunki Żeglarzy. Nośnikami pamięci są także ludzie, którzy do Certosy odnoszą się wrogo. Klasztor, mimo stanowienia geograficznego centrum Wyspy, pełni jednocześnie funkcję nie-miejsca. Wyrazem pamięci o Kościele jest także przechowywana rzeźba piety oraz coroczny rytuał procesji odbywającej się 19 września na pamiątkę tragicznych wydarzeń z przeszłości.

W opowiadaniu Certosa pełni rolę metafory pamięci, pod którą skrywają się grzechy Kościoła instytucjonalnego popełniane wobec wiernych. Przyjezdni mnisi z wyspiarskiego opactwa dopuszczają się krzywd na rdzennych mieszkańcach Wyspy. Przedłużeniem, a także spełnieniem losów opactwa kartuzów, jest biografia i tragiczna śmierć księdza Rocca, który podobnie jak zakonnicy, krzywdzi swoich wiernych. Historia Certosy zajmuje w opowiadaniu cały drugi rozdział. Jest to bardzo ważny fragment opowiadania, dlatego pozwolę sobie streścić historię siedziby kartuzów na Wyspie.

Fundatorem Certosy był „przedstawiciel najzamożniejszego na Wyspie rodu” (s. 46) – sekretarz Joanny I Andegaweńskiej. Bezpośrednim powodem wybudowania siedziby zakonowi, była wdzięczność Bogu za narodziny pierworodnego syna. Troskliwy donator dał zgromadzeniu „ziemię, dary, bulle papieskie, prerogatywy kościelne i liczne przywileje” (s. 46). Kiedy pomyślność opuściła wpływowego wyspiarza (zdetronizowano i zamordowano Joannę Andegaweńską, w czym prawdopodobnie brał udział jej sekretarz), skonfiskowano mu wszystkie dobra i skazano na banicję. Mnisi przyjęli swego fundatora i odtąd zamienił się w pokutnika. Kartuzi wykupili także z niewoli i dali w klasztorze schronienie synowi swego dobroczyńcy. Dawny dworski dygnitarz „był za murami jedynym wielkim i szczerym penitentem” (s. 47). Zupełnie inaczej, niż opływający w bogactwa *certosini*.

Zakonnicy, jak relacjonuje narrator:

otoczeni sługami, podnieceni rosnącymi dochodami z ziem uprawnych (zwłaszcza winnic), zapominali stopniowo o celach swojej klasztornej izolacji od świata i stali się w końcu gospodarczymi panami Wyspy, wyciskając ją jak winne grona tłokami podatków oraz dzierżaw i rzadko tylko wspomagając nędzarzy” (s. 47).

Szczęśliwe życie Certosy trwało około dwustu lat, gdy w połowie XVI wieku „spalił ją i złupił doszczętnie słynny Dragut” (s. 47). Naprawa opactwa zajęła mnichom dziesięć lat. Zamożność powróciła za mury klasztoru po epidemii dżumy, którą kroniki wyspiarskie opisują pod datą 1656 roku. Wtedy to mnisi dosłownie i symbolicznie odwrócili się od tych, którym mieli służyć. Zamiast pomagać wyspiarzom w zwalczaniu dżumy, zabarykadowali się w Certosie i odcięli od reszty mieszkańców Wyspy. Dopiero zmuszeni siłą do udziału we wspólnej niedoli, z niechęcią wyszli za mury opactwa. Stopniowo zakonnicy bogacili się, co spowodowało separację od mieszkańców Wyspy. Przemoc Klasztoru wobec mieszkańców Wyspy doprowadziła najpierw do niechęci wobec obłudnych mnichów, potem zaś do wrogości i otwartej wojny, której apogeum przypadło na rok 1565 tzn. wydarzenia związane z klęską dżumy, która właśnie w tym czasie przetoczyła się przez Wyspę. Kartuzi odmówili pomocy wyspiarzom w czasie zarazy. Odgradzili się od mieszkańców, zamykając się w Klasztorze jak w twierdzy, odrzucili ewangeliczny nakaz współudziału w cierpieniu, a gdy dżuma wygasła, przejęli majątki po zmarłych w czasie zarazy mieszkańcach:

Niejedną cegłę do muru między Certosą a Wyspą, dołożyła zapewne okoliczność, że ci, których serca zadrżały małoduszny lękiem w obliczu plagi, znaleźli w nich przecież dość odwagi, by nadstawić ręce, gdy nadarzyła się sposobność wyciągnięcia z niej

zysków: na mocy starego Nadania Andegaweńskiego Certosa otrzymała wszystkie na Wyspie dobra ogołocone przez zarazę z prawych właścicieli i naturalnych dziedziców (s. 50).

Odtąd Certosa i Wyspa stanowiły dwa odrębne, wrogie sobie światy. Pamięć o zmaganiach mieszkańców Wyspy z zarazą, o konflikcie z Certosą oraz o jej upadku moralnym, ekonomicznym i politycznym mieszkańcy komunikują corocznym obrzędem procesyjnym 19 września. W dziejach Wyspy jest to szczególna data. Upamiętnia wyjście z Klasztoru trzech zakonników celem zastąpienia zmarłych na dżumę księży parafialnych. Wyjście *certosinich* nie było dobrowolne, narrator cytuje korespondencję przeora z biskupem. Przeor kartuzów uległ prośbie i zgodził się, jak relacjonuje narrator: „ofiarować życie dla bliźnich choć jest to kapłaństwo wstrętne naszemu powołaniu” (s. 49). Za mury Certosy wyszło czterech mnichów niosąc na plecach wielką, ciężką rzeźbę, zwaną przez wszystkich *Pietà dell'Isola*. Samotnie, bez udziału innych uczestników procesji, zanieśli ją do kościoła i odprawili mszę. Sam początek *Festy* narrator opowiadania datuje na rok 1860, wtedy to dokonała się restauracja zakonu kartuzjańskiego na Wyspie:

Za zgodą władz Wyspy przybyło z klasztoru między Pisą a Luccą czterech mnichów i oni to, zapoznawszy się z historią Certosy, z własnej woli postanowili każdego 19 września schylać się pokornie pod rzeźbą *Pietà dell'Isola* przynoszoną w procesji do kościoła i z powrotem, jakby dla symbolicznego odkupienia grzechu swych poprzedników z 1656 roku. (...) *Festa* 19 września przyjęła się szybko i stała się nieodłączną częścią mieszkańców Wyspy (s. 51).

Dla wyspiarzy pamięć o Kościele jest zdominowana odmową udziału zakonników we wspólnym cierpieniu oraz wyzyskiem, jaki miał miejsce po ustąpieniu zarazy. Historia Certosy wyjaśnia, dlaczego mieszkańcy Wyspy wolą odwiedzać peryferyjne wzgórza, niż centrum swojego habitatu. Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska zauważa, że:

Konflikt na linii Klasztor – Wyspa stał się więc wyznacznikiem głębszego procesu, jaki wniknął w strukturę społeczną, powodując jej atomizację, rozpad porządku kulturowego, autodestrukcję, choć na co dzień, zajęta swoimi sprawami, zdawała się bez zarzutu funkcjonować²⁷⁰.

Decyzja Klasztoru o odmowie współuczestnictwa w zbiorowym losie, we wspólnym cierpieniu podczas dżumy rodzi wyobcowanie, wrogość, w końcu – nienawiść. Przerwanie

270 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 85.

więzi międzyludzkich przenosi się ze zbiorowości Wyspa – Certosa na losy indywidualne bohaterów opowiadania, z których każdy żyje samotnie i tylko dla siebie.

Dokonaną przez Józefa Bonapartego kasatę zakonu w roku 1807, wyspiarze przyjęli jako zemstę Losu za krzywdy popełnione przez mnichów na mieszkańcach Wyspy. W chwili opuszczania przez mnichów klasztoru, zawaliła się wieża, stanowiąca fragment opactwa. Dla wyspiarzy było to widowym znakiem sprawiedliwości wyroków boskich. Narrator tak to komentuje: „Kronikarzom Wyspy przypomniało to, że parę dni przed śmiercią imperatora rzymskiego w willi na obecnej Monte della Madonna dei Marini runęła wieża z latanią sygnalizacyjną w miejscu, gdzie dziś czuwa Opiekunka Żeglarzy” (s. 48). Zachowany w pamięci kronik incydent jest znaczący, gdyż obrazuje upadek kolonizatora - najpierw antycznego Rzymu, potem Klasztoru.

Dzieje zakonu dowodzą, że wyspiarski Kościół nie chce pamiętać o swojej złej przeszłości. Kartuzi okazują się nieczuli na krzywdę swoich wiernych. Ignorują też potrzebę zadośćuczynienia. Relacje zakonu z Wyspą ujawniają brak zdolności do podjęcia refleksji nad trudną i bolesną przeszłością. Zakonnicy okazali się bezradni wobec problemu zachowania pamięci o doświadczeniu krzywdy. Rdzenni mieszkańcy Wyspy pamiętali o bolesnych doświadczeniach, ale ponieważ nie mogli liczyć na podobną relację zakonników, odwrócili się od *certosinich*. Herling-Grudziński dotyka tutaj kluczowego problemu pamięci Kościoła. Autor *Podzwonnego dla dzwonnika* odsłania problem teodycei i bezsilności ludzkiego rozumu wobec tajemnicy zła. Co więcej, Herling domaga się miejsca w pamięci Kościoła dla ofiar tej instytucji. Autor opowiadania *Pietà dell'Isola* postuluje powrót do modelu pierwszych chrześcijan, to znaczy, widzi pamięć nie jako obiekt badań, ale raczej jako miejsce spotkania i kontemplacji kondycji człowieczeństwa. Dla chrześcijanina będzie to spotkanie z Bogiem, ale także z samym sobą i oczywiście z bliźnim. Przykładem jest los Sebastiano. A miejsce? W opowiadaniu jest to Golgota. Figurą służącą do kontemplacji pamięci jest pieta.

Podsumowując tę, sprowadzoną do anegdoty, opowieść narratora o historii centralnego miejsca i zarazem problemu na Wyspie, powtórzę: historia kartuzów służy pisarzowi za ilustrację procesu zerwania więzi człowieka z ziemią, z Bogiem oraz z drugim człowiekiem. Co jest konsekwencją zapomnienia o sednie chrześcijaństwa, czyli o konieczności podejmowania cierpienia. Odwrócenie się zakonników od swych cierpiących braci w wierze służy także potwierdzeniu przekonania Herlinga o szkodliwości zakonów kontemplacyjnych. Sprzeniewierzenie się zakonników swojej regule i oderwanie od pokory oraz ubóstwa pociągnęło za sobą zburzenie Kosmosu, jakim była Wyspa przed fundacją

opactwa. Jak zaznaczyłem wcześniej, kontynuacją destrukcyjnych poczynań opactwa stanie się działanie księdza Rocco.

Utrata jedności z geniuszem, a w następstwie z ziemią, oznacza koniec kontaktu człowieka z sobą. Ale nie tylko z sobą — także z tymi, którzy go poprzedzili, z przodkami, z rodem, również z tymi, którzy razem z nim żyją. Boleśnie opuszczony, wykorzeniony człowiek sukcesu, funkcjonariusz cieszący się reflektorowo-medialną, ale nie prywatną pomyślnością. Człowiek dochowujący wierności swojemu rodowodowi (nie na-rodowi!), czyli swojej genealogii (mentalnej i biologicznej, „somatycznej”), czyli swoim przodkom, jest w stanie zachować głęboką więź z byciem i z otaczającym go światem, wtapiając się w środowisko (materię), niekoniecznie w historię polityczną; ta pierwotna („niedyskursywna”) wierność jest figurą więzi z życiem w ogóle²⁷¹.

Charakterystyczne jest u Herlinga widzenie świadczonego i doświadczanego dobra jako wartości ekwiwalentnej do pieniądza. Komentując swoje interesy między sekretarzem Joanny I Andegaweńskiej a Opatrznością oraz Certosy z jej założycielem, mówi o spłaceniu długu: „w ten sposób, jak założyciel Certosy spłacił niegdyś dług Opatrzności za swoje krótkotrwałe szczęście, tak Certosa wyrównała z nim później rachunki” (s. 47). W myśl teorii, że „za wszystko trzeba płacić”, doświadczenie złem również pociąga za sobą konsekwencje. Wyrządzając krzywdę protagoniści Herlinga również muszą za to zapłacić.

Urzędowa kasacja zakonu jest metaforą jego upadku. Popadnięcie w grzech i brak sił na powstanie – taka jest treść pamięci wyspiarskiego Kościoła. Do momentu spotkania zakonników z Sebastiano nie podjęto trudu zmierzenia się z przeszłością. Wiekowy konflikt Wyspy z Certosą trwał do chwili, gdy jeden z wyspiarzy swoim cierpieniem odkupił winy *certosinich*. Stylizacja protagonisty na Chrystusa, o czym za chwilę, nie jest zabiegiem przypadkowym i incydentalnym w twórczości Herlinga-Grudzińskiego²⁷². Pojednał mieszkańców Wyspy z zakonnikami. O predestynacji bohatera do takiego zadania świadczy chociażby jego, niecodzienne wśród wyspiarzy, nastawienie do siedziby kartuzów: „był może jedynym na Wyspie człowiekiem, który lubił Certosę” (s. 58).

271 Z. Kadłubek, *Gwardia przyboczna życia — geniusze miejsc, lary i św. January*, dz. cyt., s. 51.

272 Podobny zabieg odnajdujemy już w *Innym Świecie*. W opowiadaniach również można go zauważyć. Najwymowniejsze przykłady to: *Wieża*, *Drugie Przyjście*, *Podzwonne dla dzwonnika*.

Historia spełniona w losie ludzi

Ksiądz Rocca

Nazwisko kapłana jest nośnikiem pamięci Kościoła. W języku włoskim rzeczownik 'rocca' oznacza twierdzę. W opowiadaniu słowo to odnosi się do Certosy. Postać księdza odprawiającego samotne msze na wzgórzu Opiekunki Żeglarzy przynależy do źródła *Lethe*. Nie wspomina on dzieciństwa, domu rodzinnego, młodości ani przyjaciół. Przeciwnie: całą zawartość przebytych doświadczeń „spychał dzień po dniu na dno głębokiej studni pamięci” (s. 78). Najlepszą okazją do snucia wspomnień było spotkanie protagonisty z doktorem Sacerdote, kiedy przeszłość „wróciła doń jak długo wstrzymywany oddech” (s. 78). Narrator w relacji ze spotkania doktora i księdza ujawnia najwięcej informacji o przeszłości Padre Rocca:

Rodzinna Mantua z podłużną kiszka placu przed Palazzo Ducale, z podcieniami kamienic naprzeciwko, z kłębkami ulic w śródmieściu, ze szkołą na Corso Giulio Romano, z jeziorami płaskimi jak rozlewiska jesienne, z domem sierot w pobliżu Pałacu Herbacianego Gonzagów, z hartami Mantegni, zapalała się na przemian i gasła w oszałamiającym zapachu wiosny, w słabym blasku latarni, pod mroczną i wysoką kopułą nocy, w szarozielonym i chłodnym świetle lombardzkich poranków. Nie był tam ani razu od owego 1920 roku, gdy jako świeżo wyświęconego księdza wysłano go na Wyspę (s. 79).

Narrator odsłania fragmenty przeszłości kapłana. Wspomnienia z dzieciństwa i młodości są skąpe i ledwie naszkicowane, osadzone wokół miejsc najistotniejszych ze względu na przeszłość księdza. Kapłan sprowadza Mantuę do zaledwie kilku punktów orientacyjnych: „kiszka placu”, szkoła, dom sierot w okolicy Pałacu Herbacianego. Z przedstawionych strzępów informacji można się jedynie domyślać, że ksiądz jest sierotą oraz, że miał nieszczęśliwe dzieciństwo. Smutek wyziera nie tylko z centrum miasta, ale również z jego okolic, skoro zapamiętane jeziora są „płaskie jak rozlewiska jesienne”. Co prawda, wiosna we wspomnieniach księdza zachowała swój „oszałamiający” zapach, ale noce były po prostu mroczne. Swoje miasto rodzinne widzi jako przestrzeń smutną, bez wyjścia: „kłębek ulic”, „kiszka placu”. Charakterystycznym, wzmacniającym smutek elementem wspomnień z dzieciństwa jest światło. Latarnie miały słaby blask, a naturalne światło poranków było „szarozielone i chłodne”.

Jakie były początki przyjaźni księdza z doktorem, nie wiemy. Narrator wzmiankuje jedynie, że przyjaciel księdza „był starym kawalerem, za plecami więc nie zostawił w Mantui nikogo, jeśli nie liczyć dalekich krewnych” (s. 80). Czyżby poznali się w sierocińcu? Można się tylko domyślać. Nie może być wątpliwości natomiast co do tego, że doktor znalazł na Wyspie nie tylko schronienie, ale również okazję, by służyć ludziom. Codziennie schodził do wioski i leczył ludzi.

Doktor Sacerdote to alter ego proboszcza na *Monte della Madonna dei Marini*. W języku włoskim ‘sacerdote’ znaczy: ‘ksiądz’, ‘kapłan’. Gdy doktor i Sebastiano towarzyszyli księdzu podczas mszy, narrator zauważa, że byli: „jak dwie świece płonące na ołtarzu, jak uniesione w górę i oniemiałe w tym geście ramiona smukłej Madonny, sterczeli obaj w małej, pustej i ciemnej nawie z ulgą zmęczonych tułaczy” (s. 80).

Rzut oka na przeszłość Padre Rocca uruchamia motyw dziecka porzuconego. Według René Girarda jest to jedna z cech ofiarniczych:

Porzucone dziecko można określić jako przedwczesną ofiarę, wytypowaną ze względu na złowróżbne dla jej przyszłości piętno (...). Nieszczęsny los porzuconego dziecka sprawia, iż zostanie ono wyrzucone poza obręb własnej wspólnoty²⁷³.

Padre Rocca odczuwał samotność już w dzieciństwie, w Mantui. Po święceniach przybył na Wyspę i tutaj również dojmujące uczucie pustki wokół siebie, brak kontaktu z ludźmi wypełniają codzienność kapłana. Skrót jego kapłańskiego życia zawiera się w dwóch pocztówkach wiszących w pokoju księdza: „jedna przedstawiała Mantuę nocą, druga była popularną reprodukcją Pietà dell’Isola” (s. 82).

Ksiądz od dzieciństwa jest samotny i nieszczęśliwy. Jego samotność nie jest zawiniona. Nie posiadając w pamięci dobrych wspomnień, nie potrafi poradzić sobie z dręczącymi go ułomnościami. Nie jest w stanie być dobrym kapłanem. Przez wieloletnią, dojmującą samotność jest on przykuty do swej fizyczności, podobnie, jak dusza jest uwięziona w ciele. Jego jedyne wspomnienia, których nie może się pozbyć to chwila tragicznego upadku w grzech. Ulubiona maksyma często przez księdza powtarzana pochodzi z La Rochefoulcaulda: „Słońcu ani śmierci nie można patrzeć prosto w oczy” (s. 89). Oddaje ona brak łączności kapłana z sacrum. W tradycji biblijnej oglądanie Boga twarzą w twarz jest niemożliwe. Narrator powiada, że ksiądz latami wpatrywał się i w słońce i w śmierć. Jednakże dostęp do Tajemnicy nie stał się jego udziałem. Padre Rocca ma zdolność widzenia;

273 R. Girard, *Koziół ofiarny*, Łódź 1987, s. 39.

w odróżnieniu od swojej ofiary – Sebastiano – ksiądz dysponuje zmysłem wzroku. Nie potrafi jednak dostrzec Boga. Nie znajduje go ani na ołtarzu swojej świątyni, ani w ludziach, z którymi żyje. Od początku opowiadania Padre Rocca jest postacią obarczoną tragizmem. Spoglądając na Wyspę z progu swego kościółka usytuowanego tuż obok Opiekunki Żeglarzy, doznaje takiego przeświadczenia:

Na pozór jest to typowy krajobraz śródziemnomorski, taki jakim go widzieli i przedstawiali malarze i poeci romantyczni z początków ubiegłego stulecia; a przecież wystarczy wpatrywać się długo w te dojrzałe i słodkie cienie skał, drzew i domów, przyprószone pozłotą światła i drżące w odblasku purpurowego na chwilę morza, by zrozumieć, że tkwi w nim również coś klasycznego (s. 56).

W cytowanym fragmencie zostaje przywołana pamięć tragedii antycznej, pamięć mitu o porzuconym dziecku – Edypie i jego winie. Wszak starożytna *miasma* to zbrodnia przodka. Klasyczność o jakiej mówi samotny proboszcz, jest ewokacją scenariusza antycznej tragedii, który stanie się udziałem księdza. Kapłan nie ma wpływu na bieg swego losu. Jego własne ciało nie pozwala mu wznieść się ponad fizyczne przywiązania. Co więcej, jak powiada narrator: „Choroba nóg, ciągle obrzękłych i ciężkich jak kłody, nie pozwalała mu schodzić niżej do wsi u stóp góry, gdy wymagał tego Ostatni Sakrament czy pogrzeb” (s. 79). Zacytowana uwaga narratora dotycząca księdza uruchamia kontekst edypalny postaci. Kłopoty z poruszaniem się to kolejna, obok porzuconego dziecka, cecha ofiarnicza.

Proboszcz ze wzgórza Opiekunki Żeglarzy kontynuuje, chociaż wbrew swej woli i nieświadomie, destrukcyjne działanie osiadłych przed wiekami na Wyspie *certosinich*. Nie tylko jest spadkobiercą pamięci o Kościele krzywdzącym, skoro Padre Rocca, jak niegdyś kartuzi, popełnia grzech przeciwko swej społeczności. Niszczy, jak w przeszłości czynili to zakonnicy, ład między ludźmi, narusza społeczny i sakralny porządek rzeczywistości. Z jednej strony jest zatem kimś, kogo nazwać można kościelnym oprawcą, z drugiej pozostaje ofiarą swego Kościoła. Został wszak przezeń porzucony, podobnie jak wyspiarze przez zakonników. Dlatego uczestniczy w losie *certosinich*. Podobnie jak kartuzi, musi zostać usunięty z Wyspy, aby mógł zapanować na niej Ład. Jego śmierć – jakkolwiek nie do końca wyjaśniona, mimo dociekań narratora – ma więc znaczenie dla *polis*, jakim jest Wyspa. Śmierć proboszcza ze wzgórza Opiekunki Żeglarzy ma znaczenie społeczne, więc można się w niej dopatrywać rytuału śmierci *pharmacona*. Będzie to więc ofiara apotropaiczna, której celem, jak podaje Włodzimierz Lengauer, jest: „odstraszenie czy odegnanie zła”²⁷⁴.

274 W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994, s. 94.

Wartość społeczną śmierci księdza potwierdza fakt, że gdy on umiera, dokonuje się cud na Wyspie – w trakcie procesji Sebastiano odzyskuje świadomość i pamięć. Znamienny jest także komentarz narratora odnoszący się do Padre Rocco. Na chwilę przed upadkiem w przepaść proboszcz z *Monte della Madonna dei Marini* słyszy muzykę: „Słyszał to niegdyś i jak niegdyś doznał dziwnego uczucia szczęścia: echa dzwonów podobne były do śpiewu szklanych kul zderzających się nad Wyspą” (s. 113). Jest to jedyny moment, gdy pamięć daje mu szczęście.

Sebastiano

W twórczości Herlinga ważnym nośnikiem pamięci jest ciało. Bohaterowie autora *Innego Świata* bardzo często są fizycznie naznaczeni przeżytym lub przeżywanym cierpieniem, tak fizycznym, jak i duchowym. Figura człowieka cierpiącego służy Herlingowi do prezentacji kondycji ludzkiej, której głównym składnikiem jest cierpienie. Pogląd ten Herling-Grudziński wyniósł z jercewskiego łagru. Znamienne cechy protagonistów autora *Innego świata*, do których figurę *homo patiens* można odnieść to: spotęgowane zamknięcie, wyizolowanie od grupy społecznej, poddanie silnej przemocy, a także częściowe zdepersonalizowanie postaci oraz doświadczenie skrajnego bólu fizycznego i psychicznego. Wszystkie z przytoczonych cech można odnieść do rzeczywistości więziennej i łagrowej, której Herling doświadczył.

Charakterystyczny rys postaci, wielokrotnie wracający w opowiadaniach to, obok psychofizjologicznego kryzysu, będącego wynikiem eliminacji poza rzeczywistość społeczną, osadzenie bohatera w swoistym stanie „śmierci za życia”, stygmatyzacja – która częściowo depersonalizuje postać, co więcej, odczuwanie silnego bólu wpływającego także na wygląd zewnętrzny bohaterów, ale także, zdolność protagonistów do obrony własnego człowieczeństwa.

Dobrowolne męczeństwo połączone z samotnym, powolnym oczekiwaniem śmierci, odnajdzie czytelnik w opowiadaniu pod tytułem *Wieża*. Rysu Kostylewa można się doszukać w postaci *Lebbroso*. Świadomy wybór samotności jest obrazem wewnętrznej wolności mieszkańca *Torre dello spavento*. Motywy „martwych za życia”, samotności, czekania na śmierć, która nie nadchodzi, życia bez nadziei, heroizmu²⁷⁵ z łatwością odnajdzie czytelnik w

275 W. Bolecki, *Ciemny staw*, dz. cyt., s. 127.

takich opowiadaniach jak wspomniana przed chwilą *Wieża*, ale także w *Cmentarzu południa*, *Gorącym oddechu pustyni*, *Ex voto*, czy w *Prochach*.

Taki obraz bohaterów kreśli Herling w analizowanym opowiadaniu. Na skutek wypadku protagonista doznaje okaleczenia fizycznego i psychicznego. Zapis traumy dokonuje się przede wszystkim przez opis zmienionego cierpieniem ciała. Oto relacja narratora o fizycznych zmianach głównego bohatera:

Przed wypadkiem był średniego wzrostu i barczysty, głowę miał kwadratową i kanciastą, jak wyciosaną z twardego drzewa, niskie czoło osłaniało mu daszkiem duże zielonkawe oczy, w których spokój i siła przeplatały się z dziecinną naiwnością. Osiem tygodni leżenia w Certosie postarzało go o dziesięć lat. Wyszedł chudy i zwiotczały, jakby kości rozpychały się i starały przedziurawić worek skóry. Ten gwałtowny skok wieku uczynił go podwójnie zmienionym: Sebastiano zdawał się wyższy niż przedtem, lecz równocześnie pochylony do przodu sępią wygięciem grzbietu i szyi. Rysy twarzy, ściągnięte i skurczone z lewej głównie strony oparzeniem, jedno oko zapieczętowane powieką, a drugie przekreślone krzywą szczeliną, odcisnęły mu wyraz bezsilnej czy pozornej tylko drapieźności. Wyłysiał częściowo podczas owych dwóch miesięcy i im dłuższe stawały się jego rzadkie włosy, tym wyraźniej splątywały mu się i zbijały na karku w okrągły koczek. Brodę za to miał gęstą i skłębioną, jak greccy mędrcy w popiersiach antycznych lub apostołowie na freskach bizantyńskich (s. 71-72).

Narrator opowiadania kreśli obraz protagonisty wycieńczonego ośmiotygodniową chorobą. Z detalami opisuje zmiany postury, wyglądu twarzy, drastyczny ubytek wagi. Najbardziej wymowne jednak jest porównanie Sebastiano do rzeźb antyku greckiego lub religijnego malarstwa wschodniego. Pamięć ciała koresponduje w opowiadaniu z pamięcią sztuki sakralnej. Kolejne takie zestawienie nastąpi w opisie procesji, gdzie narrator porówna, czy wręcz utożsami Sebastiano i Immacolatę z postaciami Chrystusa i Jego Matki.

Bezpośrednią przyczyną jego cierpień, kalectwa oraz długiego życia w izolacji był wypadek przy naprawie klasztornej muru. Nie wiadomo dokładnie, co się tak naprawdę stało. Czytelnik bierze, co prawda, udział w drobiazgowym śledztwie prowadzonym przez narratora, ale oprócz dodatkowych szczegółów, które nie do końca wyjaśniają przebieg zdarzenia, musi sam dokonać interpretacji faktów oraz motywów postępowania bohaterów. Oto w upalne południe Immacolata przyszła odwiedzić ukochanego. W trakcie tego spotkania dziewczyna mówi swemu przyszłemu mężowi coś, co wprawia go w gniew. Prawdopodobnie wyznaje mu, że ksiądz Rocca ją uwiódł. W napadzie szału Sebastiano rzuca się na

Immacolatę, która broni się przed napastnikiem. Sebastiano zostaje okaleczony. Ochlapany wapnem traci słuch, prawie cały wzrok, zdolność mowy oraz pamięć. Tak okaleczony tuła się po wyspie przez wiele lat. Jak relacjonuje narrator opisując stan Sebastiano:

Jedynym i ostatnim uczuciem, jakie ze świata ocalał był ból. Ból tak straszny, że na samo jego wspomnienie w gardle tworzyła mu się pusta grudka jęku, potrząsając nim długo jak w czkawce; bał się wtedy wszystkiego i otarcie się o drzewo, dom lub przechodnia przyprawiało go o odruch paniki. Gdzieś w głębi, pod najniższym pokładem tego bólu, pełzało mroczne cierpienie bez twarzy, bez nazwy i bez skojarzeń (s. 67).

Protagonista opowiadania u progu szczęścia zostaje wytrącony poza obręb swojej społeczności i otrzymuje od losu tylko dojmujący, niewypowiadalny ból. W wyniku wypadku traci zmysły, jak wyznał narrator „trzy atrybuty ludzkiego istnienia”(s. 67). Dotknęło go kalectwo, będące znakiem depersonalizacji bohatera. Fizyczne cierpienia, mimo tego, że są dla Sebastiano straszne, to jednak wcale nie wydają się najbardziej dotkliwe. Największą, najbardziej dotkliwą stratą okazuje się utrata pamięci:

Ślepotą jego pamięci o ileż była dotkliwsza od ślepoty jego oczu! I o ileż więcej tkwiło męki w tym uciekającym coraz dalej i dalej od źródła cieniu cierpienia jego pamięci niż w półniemych zjawach, pociętych smugach i ulotnych kształtach, które w wiecznym tańcu migotały i wirowały przed jego niedomkniętą powieką! (s. 67).

Strata pamięci oznacza utratę własnego „ja”. Brak tożsamości pogłębia samotność oraz wyizolowanie postaci. Jedyne, co bohater zachował z poprzedniego życia to zaledwie przecucie świadomości istnienia. Sebastiano nie skarży się Bogu, nie złorzeczy losowi, nie pomstuje na ludzi. Nie sprzeciwia się udręce, nie popada także w rozpacz. Taka postawa, to prawda, że raczej niespotykana, umożliwi bohaterowi powrót do świata.

Sebastiano choć był wyspiarzem z urodzenia opuścił ją na kilka lat. Pierwszy pobyt poza Wyspą przypada na czas jego służby wojskowej, którą odbył w Livorno i we Florencji. Następnie, na krótko wraca na Wyspę, tylko po to, by sprzedać łądz oraz sieci i wynająć rodzinny dom. Na pięć lat osiada w Neapolu „pracując najpierw jako pomocnik murarski, a potem jako młody majster przy odsłanianiu barokowych narośli flamandzko-gotyckiego kościoła Santa Maria Donnaregina w starej części miasta”(s. 57). Jakie doświadczenia stały się udziałem Sebastiano? Z pewnością była nim fascynacja sztuką, skoro narrator notuje:

za żołnierskich czasów oglądał kościoły we Florencji, a w Neapolu spędzał codziennie godzinę przerwy obiadowej w chłodnej nawie Donnareginy, wpatrzony z zachwytem w grobowiec Marii Węgierskiej dłuta Tino di Camaino i w freski Cavaliniego, lub zachodził do bocznej Capella Loffredo ozdobionej freskami uczniów Giotto i Cimabue (s. 57).

Pobyty na stałym lądzie zaszczepił w protagoniście miłość do sztuki. Jego artystyczna wyobraźnia podsuwała mu obrazy, które narrator grupuje w cztery kręgi tematyczne twórczości murarza: stare metody zbiorów podczas owocobrania – nie do końca jeszcze zarzucone relikty kultury agrarnej włoskiego południa, rybołówstwo, grecka wizja wojen i historii oraz malarstwo chrześcijańskie przedstawiające ludzkie cierpienie. Narrator podsumowując, w pewien sposób komentując to wyliczenie stwierdza, że był to „instynktowny i podskórny świat wyobraźni całej Wyspy” (s. 58). W tematach prac Sebastiano dostrzec można skróconą historię Wyspy: archaiczną, nie do końca jednak wygasłą, przeszłość oraz cierpienie, które stanie się również jego udziałem. Co więcej, w twórczości murarza można się doszukać metafory jego losu. Imię bohatera oraz ikonografia chrześcijańska potwierdzają tak postawioną hipotezę. Sebastiano realizując swój talent rzeźbiarza snuł opowieść o losie Wyspy. Pamięć sztuki, o jakiej świadczył murarz, to archaiczne początki człowieka, wyraz tęsknoty za niemożliwą do spełnienia Arkadią oraz cierpienie tłumaczone światopoglądem chrześcijańskim.

Imię bohatera jest nośnikiem pamięci. W postaci kalekiego murarza doktor Sacerdote dostrzegł świętego Sebastiana, jakiego namalował Mantegna. Jednakże etymologia imienia Sebastiano, podobnie jak historia Wyspy, ma swe korzenie w antyku. Grecki rzeczownik ‘sebas’ oznacza cześć i szacunek dla bogów, rodziców ponadto uczucie strachu, lęk przed karą²⁷⁶. Ponadto *sebas* daje początek rzeczownikowi *eusebeia*. Jak podaje Włodzimierz Lengauer:

Eusebeia to postawa człowieka nie tylko wobec bogów, lecz i coś więcej – stosunek do świata, do norm boskich nim rządzących i w związku z tym także do ludzi, tak zmarłych jak i żyjących. (...) Istotą *eusebei* jest więc uznanie integralności świata natury i świata ludzi, cały bowiem świat przesycony jest świętością, jego istnienie jest porządkiem (*kosmos*) ustanowionym przez bogów²⁷⁷.

Z przytoczonych informacji wynika, że imię głównego bohatera opowiadania jest nośnikiem pamięci tak religijności antycznych Greków, jak i kultury chrześcijańskiej. W

276 W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, dz. cyt. s. 122.

277 Tamże, s. 123-124.

etymologii imienia 'Sebastiano' ukryty jest sens działania protagonisty. Sebastiano w odróżnieniu od księdza Rocca obcuje z *sacrum*. W trakcie tułaczki po Wyspie odwiedza miejsca pamięci zbiorowej wyspiarzy, w czym realizuje się cześć i szacunek dla zmarłych przodków. Reintegruje świat, przynosząc ze sobą boski porządek wszędzie tam, gdzie się pojawi. Ład, integralność świata boskiego i ludzkiego, istniał na Wyspie od początku jej istnienia, aż do przewinienia, jakiego dopuścili się *Certosini*. Sebastiano jest jedynym wyspiarzem zdolnym przywrócić *kosmos*. Jest to możliwe ze względu na jego postawę wobec przeszłości, świata i ludzi, ale także ze względu na otwartość i gotowość kontaktu z Transcendencją. Nie bez znaczenia pozostaje stosunek Sebastiano do sztuki i natury. Dzięki sztuce i naturze kaleki murarz „nie widząc światła, widzi to, co niewidzialne”²⁷⁸. Bardzo ważną, choć z pozoru nieistotną informacją jest uwaga narratora, że w wypadku Sebastiano nie utracił wzroku całkowicie. Widział „kątem oka”. Dowiadujemy się o tym z relacji narratora o powrocie Sebastiano do rzeźbiarskiej twórczości, gdy „z zadziwiającą precyzją poprawiał spieszną robotę Fra Giacomo. Wykręcał przy tym głowę w ten sposób, w jaki zwykł był szukać na niebie słońca” (s. 96). Znamienny jest komentarz narratora do tego, jak radził sobie okaleczony murarz:

I nie podobna było odgadnąć, czy tak właśnie widział cokolwiek przez szparkę w kąciku prawego oka, czy też w ogóle nie musiał patrzeć na dłonie, w których każdy nerw przechowywał od dzieciństwa pamięć kształtów Pietà dell'Isola (s. 96).

Sebastiano ma zdolność widzenia niedostępną zwykłym ludziom.

W opowiadaniu kreacja świata natury jest podobna do tej, jaką Herling-Grudziński zastosował w *Innym świecie*²⁷⁹. Przyroda jest autonomiczna, jak stwierdza Włodzimierz Bolecki: „jest rzeczywistością, której własny porządek jest ludziom niedostępny”²⁸⁰. Zdolność narratora²⁸¹ do rozumienia natury, dostrzeganie jej piękna jest, o czym pisze Bolecki, „potwierdzeniem istnienia fenomenu, którego źródło jest pozaludzkie i – można by powiedzieć – metafizyczne”²⁸². Przyroda, natura, krajobraz naturalny i antropogeniczny są nośnikami pamięci z jednej strony, z drugiej natomiast stanowią medium między porządkiem fizycznym i metafizycznym. Kontakt z naturą i porządkiem metafizycznym odbywa się

278 J. P. Vernant, *Mityczne aspekty pamięci*, dz. cyt., s. 201.

279 Obszernie o tym pisze W. Bolecki w: tegoż, „*Inny świat*” *Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1997, s. 84-88.

280 W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt. s. 87.

281 Tę zdolność posiada również Sebastiano.

282 W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt., s. 87.

poprzez ciało, które jest mocno osadzone na ziemi. Tak przedstawia to narrator w kontekście zdolności Sebastiano:

Sebastiano zachował znajomość dróg i ścieżek na Wyspie raczej w bosych stopach niż w tej resztkę wzroku, jaką darował mu los. Pamiętał każdą gruzłowatość, każdy gładki i równy skrawek nawierzchni, każdy kamienny schodek, każdy wykrot drzewa i płat trawy w dolinach, każde wzniesienie i wgłębienie mulich traktów opasających zbocza wzgórz. W chaosie wypełniającym jego mózg i serce to jedno uczucie, to że czuł i rozumiał tak dobrze ziemię pod nogami, składało niekiedy jego usta do pogodnego uśmiechu. Szedł wówczas przed siebie bez znużenia i zdawało mu się, że poprzez szum w uszach słyszy dochodzący z dołu czysty i kojący ton. Może w jakiś sposób krew w jego żyłach współgrała swym rytmem z ukrytym tętnem Wyspy, na której się urodził i którą kochał niegdyś przytomną miłością?" (s. 70).

Pokonywanie przez protagonistę przestrzeni bosymi stopami wzmacnia jego fizyczny kontakt z ziemią. Mapa Wyspy zapisała się w stopach pątnika. Użyta przez Herlinga figura pielgrzyma jest z pewnością nośnikiem pamięci osobistej autora. Bardziej doniosłe znaczenie ma jednak treść pamięci chrześcijaństwa, interpretującej pielgrzymowanie jako życie samo, a każdego człowieka jako pielgrzyma zdążającego przez świat i ludzi do Boga. Dotyk ziemi bosymi stopami zastępuje wzrok, daje radość i wytchnienie pogrążonym w chaosie sercu i mózgowi. Wszystkie zmysły sprowadzają się teraz do dotyku. Dzięki możliwości dotykania natury Sebastiano może się komunikować ze światem²⁸³, w którym się błąka. Tak silny, fizyczny kontakt z ziemią ułatwia ponadto tułaczkę. Pogodny uśmiech jest oznaką jakiejś tożsamości kalekiego wędrowca. I rzecz najważniejsza: „czysty i kojący ton”, który Sebastiano rozpoznaje w szumie do niego docierającym, dochodzi doń z dołu, spod powierzchni ziemi. Narrator sugeruje, że rytm życia tułacza, rytm jego krwi współgra z „ukrytym tętnem Wyspy”. Co prawda mózg protagonisty był wypełniony chaosem (jest to metafora utraty świadomości), ale jego ciało poruszało się w przestrzeni uporządkowanej. To właśnie ciało umożliwiało mu kontakt z odwiecznym porządkiem, z Ładem²⁸⁴. Styczność z ziemią, jakiej doświadcza Sebastiano jest również jedną z form jego cierpienia. Doświadczenie bólu istnienia, udręk pielgrzymowania, odczuwa fizycznie raniąc sobie stopy

283 Zarówno ze światem fizycznym, dotykającym, zmysłowym jak i tym naddanym, niedotykającym, ale równie realnym – metafizycznym.

284 Zapisane w naturze odwieczność i niezmiennosc porządku metafizycznego, boskiego Ładu pojawiło się po raz pierwszy w pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego w *Innym świecie*. Traktuje o tym cytowane już opracowanie W. Boleckiego, w: tegoż, „*Inny świat*” *Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 87.

o kamienie, korzenie i inne przeszkody, których przecież nie widzi. Ciało kalekiego wędrowca niestrudzenie przemierzającego Wyspę jest naznaczone cierpieniem.

Bohater w wyniku wypadku prawie całkowicie traci wzrok. Pojawia się tutaj, stale obecna w tekstach Grudzińskiego kategoria widzialności i niewidzialności ściśle związana z „wertikalnym ustrukturoowaniem zawartej w prozie Herlinga koncepcji świata”²⁸⁵. Badaczka stwierdza:

Ważne bowiem dla pisarza jest czucie pod stopami „ziemi kryjącej zmarłych”, ale też wyrażające „wiecznie nienasyconą tęsknotę do anielstwa” podnoszenie oczu ku Niebu i towarzyszące mu przeświadczenie, że za widzialną stroną rzeczywistości kryje się jeszcze jej niewidzialny metafizyczny wymiar²⁸⁶.

Widzenie zmysłowe zastępuje Herling widzeniem wewnętrznym otwartym na Transcendencję. Badacze prozy autora *Piety* dopatrują się w takim zabiegu elementu inicjacyjnego w losie protagonisty. Zanik mowy to kolejna ważna cecha Sebastiano. Nieprzystawalność języka do opisu bolesnego doświadczenia udręczonego cierpieniem człowieczego losu to motto opowiadania: „A gdybym padł przed tobą na kolana i płakał, i opowiadał, co wiedziałbyś o mnie więcej niż o piekle, które ktoś określił ci jako gorące i straszne?” (s. 42).

Pamięć mechaniczna Sebastiano „oznacza immanentną obecność przeszłości w ciele i pozostaje odpowiedzialna za orientację czasoprzestrzenną”²⁸⁷. Okaleczony w wypadku murarz nie może wspominać, za to działa u niego „pamięć zachowawcza”²⁸⁸ uaktywniająca się pod wpływem bodźców zewnętrznych²⁸⁹:

Personifikacja Wyspy sprawia, że jest ona nie tylko miejscem, sceną rozgrywających się zdarzeń. Wedle autora jest ona również istotą współodczuwającą z ludźmi, a w szczególności z Sebastiano:

Szybujący wysoko nad ogromnym światem ptak nieszczęścia upatrzył sobie ofiarę na Wyspie; i Wyspa, przyzwyczajona do nieszczęść jak do alg, które po odpływie osiadają i aż do zetlenia schną w słońcu na brzegu morskim, pochyliła się z cichą rezygnacją nad swoją ofiarą porzuconą w pól życia przez podniebnego napastnika (s. 68).

285 J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym*, dz. cyt., s. 21.

286 Tamże.

287 *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, dz. cyt., s. 76.

288 Tamże.

289 Wspomnienia Murarza pozbawione możliwości zwerbalizowania, obudzone pod wpływem, zdawałoby się, przypadkowych bodźców, przypominają Proustowską koncepcję pamięci mimowolnej. U Herlinga jednak pamięć zawsze jest zorientowana etycznie.

Wyspa „pochyliła się z cichą rezygnacją” nad losem Sebastiano, otoczyła go miłością i opieką. Chroni go, jak innych swych mieszkańców, przed kosmicznym chaosem, którego odczuwalnym znakiem jest „ptak nieszczęścia”. Wyspa „przyzwyczaiła się do nieszczęść” zupełnie jak jej mieszkańcy, którzy „żyją sam na sam ze swoją Wyspą” (s. 45). Podobnie jak oni odbiera również poczynania zakonników: „Wyspa musiała patrzeć na własną wyspę za murami Certosy i już tylko z nieskrępowaną niczym nienawiścią”(s. 50)²⁹⁰.

Między murarzem a jego Wyspą zawiązała się szczególna więź. Oparciem tej wspólnoty stała jego miłość do Wyspy, na której murarz „się urodził i którą kochał” (s. 70), sympatia do Certosy oraz miłość do sztuki. Sebastiano, jako jedyny mieszkaniec Wyspy lubił zabudowania klasztoru. Wykonywane przez niego rzeźby stanowiły „instynktowny i podskórny świat wyobraźni całej Wyspy” (s. 51).

Sebastiano dokonuje re-kreacji społeczności. Skrajna tragiczność, w której tkwi Sebastiano staje się elementem jego wyzwolenia. Bohater podejmuje ofiarę, przyjmuje ją i realizuje. Wypełnia w ten sposób plan, którego nie zna i nie rozumie. Wędrując po wyspie ma kontakt z *sacrum*, którego ksiądz jest pozbawiony. Nawiedzając miejsca, omijane przez wyspiarzy ze względu na bolesną przeszłość, protagonista dokonuje scalenia więzi, jakie łączyły niegdyś mieszkańców wyspy z kartuzami. Sam staje się jednym z mnichów i w ten sposób dokonuje odkupienia win popełnionych przez XVII – wiecznych *certosinich*. Zerwane przed wiekami więzi społeczne, dzięki ofiarniczym wysiłkom jednego mieszkańca wyspy, zostają naprawione. Wcześniejszy chaos przemienia się w kosmos.

Jak wspomniałem już wcześniej, mieszkańcy pokonując przestrzeń, trafiają na miejsca lubiane oraz te, których wolą unikać. Zmiany emocji, jakim podlegają, są następstwem pozytywnych lub negatywnych wypadków z przeszłości Wyspy. Jej mieszkańcy odczuwając miejsca, przenoszą się w przeszłość, uaktywniają nośniki pamięci, jakimi są elementy krajobrazu:

Nocą [Wyspa]²⁹¹ pełna była zagadkowych szumów, skrzypień, plusków, świstów i odgłosów. Oddychała ciepłą ciągle przeszłością, przechowywała w naturze i ruinach echa minionych epok: wracając wieczorem do domu, Sebastiano przechodził obok głębokiej pieczary, gdzie zaglądający z nieba księżyc widywał ongiś misteria Rzymian – tańce

290 W opowiadaniu takich komentarzy jest więcej. Herling Grudziński używa zawsze wielkiej litery w odniesieniu do miejsca: „Wyspa”. Kontekst użycia tego leksemu może czasem oznaczać po prostu ludzi – społeczność mieszkającą na Wyspie, wtedy też autor opowiadania pisze: „mieszkańcy Wyspy”. Wielka litera zawsze towarzysząca określeniu miejsca wskazuje uruchomienie przez autora *Piętna* symbolicznego znaczenia. O wielopoziomowości znaczeń w prozie Herlinga-Grudzińskiego pisała m. in. J. Bielska-Krawczyk. Patrz w: tejsze, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt., s. 52.

291 Uzupełnienie moje.

owych nagich młodzieńców i dziewcząt, których podobiznę w scenach kawalkady utrwaliła płaskorzeźba odkopana na *Monte della Madonna dei Marini*; przyspieszając po ciemku kroku w przesmyku wijącym się wzdłuż tylnego muru Certosy, żegnał się odruchowo znakiem krzyża na wspomnienie korowodu zadżumionych, który tędy ponawiał swój szturm oblężniczy (s. 59).

Zapisana w „naturze i ruinach” przeszłość jest „ciągle ciepła” – a więc żywa, aktywna, sprawcza. Ma realny, fizyczny wpływ na współczesnych mieszkańców Wyspy, która nocą po prostu „oddycha przeszłością”. Minione epoki współistnieją z czasem teraźniejszym. Dzieje się tak nie tylko za sprawą licznych śladów materialnych pozostawionych przez człowieka, jak odkopywane rzymskie płaskorzeźby. To, „co księżyc widywał ongiś”, co działo się w zamierzonym na pozór antyku, ma swoją kontynuację w losach protagonistów. Księżyc patrzy tak samo teraz. Jest on znakiem niezmienności natury ludzkiej i losów świata, którego Wyspa jest synekdochą²⁹². Personifikacja księżycyca wprowadza plan metafizyczny, który realizują bohaterowie opowiadania. Sebastiano odczuwa widoczny lęk przechodząc obok klasztornej muru. Mijane miejsce prowokuje jego wyobraźnię do kreacji obrazu „korowodu zadżumionych” szturmujących Certosę. Średniowieczna budowla budzi w nim grozę, skoro mimo ciemności przyspiesza kroku, by jak najszybciej pokonać ten odcinek drogi do domu. Co więcej, mijając Certosę „żegnał się odruchowo znakiem krzyża”. Bohater broni się w ten sposób przed złą przeszłością i złym miejscem. Jak inni mieszkańcy Wyspy, tak i on boi się złej przeszłości uspiętej tylko na chwilę, ale ciągle żywej i niebezpiecznej, uobecnionej w klasztornej budowli.

Symboliczne zorganizowanie Wyspy rozpina się niejako na figurach świętych. Z jednej strony autor przywołuje postać świętego Sebastiana. Ikonograficzny wizerunek chrześcijańskiego męczennika, patrona chorych, orędownika podczas epidemii koresponduje z opisem Sebastiano. Bohater nie tylko dziedziczy po nim imię i wygląd – cech wspólnych jest więcej²⁹³. Kolejnym świętym jest święty Roch. *San Rocco* jest patronem broniącym przed dżumą. Ksiądz Rocca ma z nim wiele wspólnego. Nad Wyspą²⁹⁴ opiekę sprawuje Opiekunka

292 Pisze o tym J. Bielska-Krawczyk: „u Herlinga Wyspa jest częścią świata i zarazem jego synekdochą”, w: *też*, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt. s. 256.

293 Związki protagonistów z ich ikonograficznymi odpowiednikami opiszę w części odnoszącej się do pamięci ciała. Tutaj skupię się jedynie sygnalizacji porządku w zorganizowanej przestrzeni symboli religijnych.

294 *Madonna dei Marini* według przekonania mieszkańców dosłownie opiekuje się żeglarzami z Wyspy, ponadto statua jest umieszczona na jednym z najwyższych punktów na Wyspie.

Żeglarzy, a samo centrum prezentowanej przestrzeni skupione jest wokół *piety*²⁹⁵. Motywy *homo viator*, życia rozumianego jako pielgrzymowanie, *via crucis*, zmartwychwstania, błędzenia jako „bycia w grzechu” rozchodzą się od osi, którą tworzą postaci z historii chrześcijaństwa.

Ciągłość dziejów, powtarzalność historii zbiorowych i indywidualnych ujawnia narrator opowiadania w licznych komentarzach do wydarzeń z odległych dziejów Wyspy i jej najbliższej historii. W jego opinii, oprócz powtarzalności, nieodłącznym elementem życia jest cierpienie. Życie rozumie on jako ziemską wędrówkę²⁹⁶ ku Bogu „dżumy, Bogu niedoli zsyłanej na człowieka, by mu pod odwykającymi stopami przypominać ciągle ciernie i ostre kamienie wędrówki ziemskiej” (s. 53). Narratora frapuje swoista schematyczność, czy wręcz powtarzalność dziejów zauważalna w podobieństwach losów, którym się przygląda:

Czy życie powtarza, jak pozbawiona pomysłowości hafciarka, zbliżone do siebie ciągle wzory, jest rzeczą roztrąsaną od niepamiętnych czasów przez filozofów i po dziś dzień nierozstrzygniętą. Czy niezbadane wyroki Boskie pisane są przez kalkę w tysiącach egzemplarzy i zmieniane tylko w drobnych wariantach, czy przeciwnie – każdy z nas z osobna odbija się w ogromnym Oku Opatrzności i z nieomyślnej Ręki Sędziego otrzymuje inny i na własną wyłącznie miarę skrojony los, jest sprawą zaprzatającą wiernych i teologów (s. 63).

Ta ogólna sugestia służy narratorowi do zaznaczenia analogii losów Sebastiano i fundatora Certosy. Mówi:

Niepodobna oprzeć się uczuciu, że Sebastiano wszedł zrzędzeniem nieznannej siły w koleinę przed wieloma setkami lat wyżłobioną dziejami nieszczęsnego twórcy Certosy i przez tyleż setek lat zasypywaną piaskiem toczącego się naprzód świata (s. 62).

I chwilę potem, pełen wątpliwości graniczącej z pewnością, dopowiada:

Ubogi murarz spod Monte del Faro musiał chyba bezsprzecznie wkroczyć w pewnej chwili na zasypany z dawien dawna na Wyspie szlak i potraćić nogą ukryte w piasku spróchniałe kości księcia-sekretarza Joanny Andegaweńskiej (s. 63).

295 Na interpretację włoskich słów *pietà* oraz *isola* zwróciła uwagę J. Bielska-Krawczyk: „Opowiadanie jest literackim obrazem-przypowieścią o ludzkim cierpieniu i współczuciu (*pietà*) oraz samotności (*isola*)”. Patrz w: tejże, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt. s. 257.

296 Motyw ten jest wzmocniony figurą Pielgrzyma Świętokrzyskiego.

Zrządzenie „nieznanej siły” decyduje o ludzkich losach, na które nikt nie ma wpływu. Świat toczy się naprzód, ale zasypana piaskiem przeszłość jest aktywną częścią wędrówki, jaką jest życie. Z jednej strony jest fundator klasztoru, z drugiej ubogi murarz-artyista, który spróbował naprawić rozpadający się mur opactwa. Ich ścieżki w którymś momencie się przecięły. Rzecz nieunikniona w szczelnie zamkniętej przestrzeni, gdzie drogi, ścieżki i ulice muszą się krzyżować, zmierzając z peryferiów do centrum. Na Wyspie pokonywanie przestrzeni ma wiele wymiarów.

Zwiedzanie tego szczególnego miejsca polega przede wszystkim na doświadczeniu uroczystej procesji podczas corocznej *Festy*. Narrator zrównuje tę procesję z Drogą Krzyżową. Robi tak na przykład opisując wyjście do ludzi zamkniętych w Certosie zakonników po uprzedniej interwencji biskupa Wyspy: „Przybywszy do celu swej kalwarii, odprawili mszę i zostali wśród mieszkańców Wyspy” (s. 52). Analogię z wydarzeniami Nowego Testamentu widać wyraźnie w opisie procesji, w której uczestniczy Sebastiano, mający w tym momencie tyle samo lat co Chrystus. Jego sylwetka jest dosłownie i symbolicznie zbliżona do umęczonego Chrystusa: „tak blisko głowa Umęczonego zwiisała od schylonej głowy prawego z niosących, że przy zejściu w dół mogłyby się co pewien czas dotykać” (s. 106), a Immacolata trzymająca w ramionach Sebastiano jest żywą kopią wizerunku *Mater Dolorosa* z niesionej procesyjnie *piety*, skoro: „nie wiadomo było, która z tych dwóch tkwiących obok siebie na ziemi rzeźb jest dziełem sieneńskiego mistrza, która zasługuje bardziej na miano *Pietà dell’Isola!*” (s. 114). *Via crucis* Chrystusa – prawzór każdej ludzkiej pielgrzymki i udręki – znajduje swoją kontynuację w losie Sebastiano. Procesja 19 września jest rytuałem przechowującym pamięć o Golgocie i dżumie, a ściślej o Golgocie, która dla Wyspy przybrała postać wydarzeń z 1656 roku.

Zwiedzanie, pielgrzymowanie oraz wspinanie się na Golgotę to nie jedyne sposoby przemierzania przestrzeni w opowiadaniu. Równie istotną rolę odgrywa krążenie, błądzenie, kluczenie, słowem, pozorny brak celowości w poruszaniu się po Wyspie. Ten rodzaj wędrowania jest uruchomiony w związku z kalectwem Sebastiano. Obserwując peregrynacje niedawnego murarza narrator stwierdza, że „Wyspa nie znała dróg naprzód: wszystkie okręwały ją lub przecinały, wracając jak pętle tam, skąd wyszły” (s. 68). Pozornie nie budzi to żadnych wątpliwości. Taki stan rzeczy wynika po prostu z praw fizyki. Jednak w planie metafizycznym błądzenie głównego bohatera oznacza stan wyłączenia jego świadomości.

W wymiarze przestrzeni *sacrum* błądzenie można interpretować jako stan grzechu²⁹⁷. Narrator mówi, że Sebastiano „jak we śnie błąkał się za dnia po Wyspie” (s. 78). Poruszanie się Sebastiano po Wyspie narrator określa jako „żałosną wolność włóczęgi” (s. 71). Zwraca też uwagę na to, że przemierzając przestrzeń Sebastiano „nie posiadał określonego celu, rzadko odpoczywał” (s. 68) oraz że był „pchany wciąż naprzód niepojętą wytrwałością, która sama w sobie była celem” (s.68). W światopoglądzie Herlinga-Grudzińskiego „wytrwałość, która sama w sobie jest celem” to jeden ze sposobów ocalenia własnej godności²⁹⁸. Pisarz wybitnie wartościuje samo podjęcie próby, która daje nadzieję na „transcendowanie egzystencji”²⁹⁹. Przywrócenie Sebastiano świadomości i pamięci zinterpretowano jako cud. To wydarzenie nie jest tylko osobistym sukcesem jednej osoby. Uleczona zostaje cała społeczność Wyspy. W planie narracyjnym jest to bowiem moment zażegnania odwiecznego sporu Wyspy z Certosą: „ludzkie przeżycia, uczucia i reakcje stają się częścią *nomos*. Święto to jak cała *therapeia theon* przekształcenie żywiołu w ład”³⁰⁰.

Z punktu widzenia topografii błądzenie kalekiego murarza nie ma celu. Z punktu widzenia Herlingowej metafizyki błądzenie okazało się drogą do naprawienia zerwanych więzi między ludźmi żyjącymi na Wyspie. Pozbawiony pamięci i świadomości samotny wędrowiec staje się własnością całej społeczności. Jak pisze Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska jego kontakty z mieszkańcami Wyspy „są znaczone życzliwością i miłością”³⁰¹. Badaczka zauważa, że Sebastiano przemierzając Wyspę „pozostawia wszędzie ślady swojej obecności, oswaja przestrzeń, uzupełniając jej brakujące elementy, wedle wewnętrznego, nieodgadnionego klucza”³⁰². Ten „klucz” pozostaje nieodgadniony, jest niezależny od porządku ludzkiego. Jest naddany, można go jednak próbować dostrzec w porządku religijnym. Sebastiano swoją udręką pozwala mieszkańcom Wyspy – i to wszystkim: zakonnikom i pozostałym – realizować zalecenie świętego Pawła: „Jeden drugiego brzemiona noście” (Ga 6, 2)³⁰³. W opowiadaniu czynność podnoszenia, noszenia i

297 J. Jagodzińska-Kwiatkowska widzi w błądzeniu Sebastiano cechę człowieka archetypu integrującego zbiorowość. Patrz w: tejsze, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt. s. 96.

298 Herling-Grudziński opisał taką sytuację komentując losy Osipa i Nadzieży Mandelsztamów w *Dzienniku pisanym nocą* w zapisku z 16 sierpnia 1987 roku: „To co się dzieje, jest częścią natury, jej praw, jej kaprysów, wywoływanych przez nią kataklizmów, burz, po których muszą nastąpić przejaśnienia, a człowiekowi przypada w udziale jedynie wysiłek (jakże często daremny!) dochowania wierności samemu sobie, obrony sumienia, ratowania duszy”. W: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 473.

299 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 45.

300 W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, dz. cyt., s. 111.

301 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt. s. 93.

302 Tamże, s. 95.

303 Wszystkie cytaty z ksiąg biblijnych podaję za Biblią Tysiąclecia: *Pismo Święte Starego i nowego testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. piąte na nowo opracowane i poprawione, Poznań 2002.

dźwignia pojawia się wielokrotnie, zarówno w metaforze, jak i w dosłowności³⁰⁴. Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska jest zdania, że Sebastiano daje początek wspólnocie Wyspy³⁰⁵. Dzieje się to podczas procesji, w momencie, gdy mieszkańcy Wyspy dosłownie biorą na siebie ciężar niesionej od zawsze tylko przez zakonników ciężkiej piety: „Parę rąk męskich wyrwało z jego zaciśniętych konwulsyjnie dłoni uchwyt drążka i nosze ze statua ustawiono na ziemi” (s. 114). Jak stwierdza Joanna Bielska-Krawczyk:

Pielgrzymka człowieka przez życie i śmierć ma więc bardzo określony charakter. Jest wędrówką o wyraźnym celu i misji. Misją jest przeniesienie przez wszystkie niebezpieczeństwa i zasieki życia skarby własnej duszy, obronienie godności. Celem natomiast jest wyjście z więzienia – wkroczenie w inną rzeczywistość, dotarcie do tego, co ukryte³⁰⁶.

Zmaganie protagonistów z życiem obrazuje meandry ich ziemskiego pielgrzymowania. Zarówno pątnika, który dociera do celu własnej udręki, jak i tego, który nie może podolać swojej *via crucis*.

Protagonści opowiadania, zwłaszcza Padre Rocca i Sebastiano pokonują przestrzeń Wyspy również w kierunkach: góra – dół. Sebastiano mozolnie, z wielkim trudem wspina się, wędruje ku górze dosłownie i metaforycznie. Jego wędrówka w wielkim skrócie przedstawia się następująco: Mieszka u stóp *Monte del Faro*. Z domu wspina się ku centrum Wyspy – Certosie, gdzie naprawia klasztorny mur. Już jako kaleka dociera na drugi koniec Wyspy – wspina się na *Monte della Madonna Dei Marini*. W trakcie błądzenia po Wyspie dociera do kościółka, gdzie msze odprawia Padre Rocca. Zresztą, spotkanie z księdzem to jeden z symptomów powrotu jego pamięci i świadomości.

W przypadku księdza Rocca rzecz ma się zgoła inaczej. On, dosłownie „mający kontakt z Górą”³⁰⁷ żyjąc na górze, w cieniu Opiekunki Żeglarzy, spada w dół tak metaforycznie, jak i dosłownie. Najpierw dopuszczając się gwałtu na Immacolacie, upada w grzech. Życie natomiast kończy upadkiem w przepaść, gdy z powodu złego samopoczucia, próbował zejść na dół do ludzi. Sprawą osobną jest rozstrzygnięcie, czy jego upadek był wypadkiem, czy świadomym, celowym zakończeniem życiowych udręk.

304 Mam na myśli wyrażenia, których używa narrator. Oto kilka z nich: „jak świat światem ktoś upadał, by być podniesionym rękami litości” (s. 103), „Sebastiano dźwigał ciężar nad swoje siły” (s. 106), „Ksiądz dźwignął się z wysiłkiem” (s. 108).

305 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem* dz. cyt. s. 94.

306 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt. s. 3 9.

307 Padre Rocca jest księdzem, osobą wykształconą i nie pochodzi z Wyspy, w odróżnieniu od swoich świeckich, wyspiarskich z dziada pradiada parafian.

Jeden z bohaterów mozolnie pielgrzymuje ku górze i czyni to we wspólnocie z mieszkańcami Wyspy, drugi żyje sam, wyrządza ludziom krzywdę i samotnie stacza się w otchłań grzechu, cierpienia i śmierci. Sebastiano odzyskuje życie: świadomość i pamięć, w tym samym czasie ksiądz Rocca umiera samotnie w sposób gwałtowny i tragiczny³⁰⁸.

Labirynt, jakim jest system dróg i ścieżek na Wyspie to również stan, w jakim znajdują się bohaterowie opowiadania: Padre Rocca, Sebastiano oraz Immacolata. Labiryntem bez wyjścia są nie tylko relacje łączące mieszkańców Wyspy z Certosą, ale także relacje łączące trzy najważniejsze postacie opowiadania. I w końcu labiryntem jest każdy z bohaterów widziany osobno. Wyjście z takiego więzienia autor opowiadania widzi w realizacji zalecenia Apostoła Narodów z cytowanego wcześniej Listu do Galatów.

Pokonanie labiryntu okazuje się możliwe dzięki otwarciu na dialog z Transcendencją i drugim człowiekiem. Wpisuje się Herling w wielowiekową Tradycję chrześcijaństwa przechowującą pamięć teologiczną, która „łączy się z przekazem i reinterpretacją wydarzeń na obecne tu i teraz”³⁰⁹. Czymże innym są dzieje Certosy opowiedziane w analizowanym opowiadaniu, jeśli nie Herlingową reinterpretacją wydarzeń dziejących się na Golgocie. Cytowana Kotkowska stwierdza:

Odpowiedź na ludzkie najtragiczniejsze problemy nie przychodzi z zewnątrz istniejącego ładu świata, ale z wnętrza osobistego i wspólnotowego doświadczenia dziejów, jako realizacji wierności Boga – i jego obietnicy³¹⁰.

W podobnym tonie, bez teologicznego instrumentarium, acz z bagażem Tradycji judeochrześcijańskiej, wypowiada się autor *Drugiego przyjscia*. Podjęcie wspólnotowego cierpienia przez mieszkańców Wyspy odbyło się pod czujnym okiem Wielkiego Wążnika.

308 Gwałtowna śmierć protagonisty jest potwierdzeniem jego trwania w grzechu, skoro w symbolice religijnej śmierć łagodna i spokojna jest znakiem otrzymywanych łask. Tragizm postaci księdza uruchamia się w momencie, gdy narrator komentuje jego sposób patrzenia na krajobraz Wyspy. Zamyka się natomiast próbą dociekania przez narratora, jak naprawdę umarł samotny ksiądz.

309 E. Kotkowska, *Całość i téłoc pamięci Kościoła*, dz. cyt., s. 136.

310 Tamże.

Mitologia

Przestrzeń geograficzna Wyspy jest zamknięta. Wytyczone na jej powierzchni szlaki krzyżują się, zachodzą na siebie i w konsekwencji okrążają Wyspę, prowadząc wędrowca do punktu wyjścia. Uruchamia to skojarzenia z symbolem labiryntu. Wyspa będąca synekdochą świata jest labiryntem. Wraz z utartymi lub zapomnianymi drogami nakładającymi się na siebie, czasem w sposób niezauważalny, formą labiryntu jest czas. Swoistego uwięzienia w czasie doznaje Sebastiano. Poprzez kalectwo protagonista jest uwięziony w czasie:

Jego świat Wyspy, bez ustanku okrążanej, zamienił się w zegar, w którym zawsze tak samo dwie strzałki suną po obwodzie i niezliczoną ilość razy mijają te same kreski podziałki, posłuszne tylko skokom kółek zębatych w ukrytym mechanizmie. Zegar nie pyta o noc lub dzień, o wiosnę lub jesień. Jego czas jest martwy, jest szkieletem czasu (s. 73).

Kalectwo pozbawiło protagonistę świadomości, która jest podstawowym warunkiem świadomego odczuwania i doświadczania przemijalności. W perspektywie symbolicznej, to wytrącenie postaci z czasowości jest ilustracją procesu inicjacyjnego, jakiemu bohater zostaje poddany.

Inni wyspiarze również doświadczają uwięzienia w czasie. Przeszłość jest dla nich ciągle żywa, obecna i bolesna. W ich przeświadczeniu wtrąca się ona w pojedyncze losy jednostek, czego przykładem jest biografia Sebastiano i Immacolaty. Nie tylko zatem świat, w którym żyją bohaterowie, ale także oni sami są labiryntami. Sami dla siebie, jak ksiądz Rocca. Labiryntami są również ich relacje z innymi mieszkańcami wyspiarskiego habitatu.

Figury zamknięcia w wyspiarskiej fizyczności przedstawiają los mieszkańców, którzy „żyją sam na sam ze swoją Wyspą” (s. 45). Bohaterowie opowiadania: Sebastiano, Rocca, Immacolata borykają się nie tylko z zamknięciem, jakim jest geograficzna przestrzeń Wyspy oraz czas, którego upływu nie doświadczają. O wiele bardziej dojmująco odczuwają więzienie, jakimi są ich popędy, namiętności i emocje.

Na powierzchni Wyspy są postawione znaki *senso* i symbolotwórcze, które, jak pisze Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska, tworzą „negatyw rzeczywistości, opalizujący dwuznaczną nieuchwytną sakralnością”³¹¹. Sakralność, w jakiej żyją wyspiarze jest rzeczywiście trudna do uchwycenia ze względu na swe pochodzenie. Z jednej strony składa się na nią kultura archaiczna. Mircea Eliade mówi o neolitycznych źródłach symboli przejętych z czasem przez

311 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem.*, dz. cyt, s. 81.

antycznych Greków i Rzymian³¹². Na kształt *sacrum*, jakiego doświadczają mieszkańcy Wyspy miała po neolicie wpływ kultura antyczna Morza Śródziemnego. I dopiero taki twór kulturowy szlifuje chrześcijaństwo, ze szczególnym udziałem doktryny katolickiej. Znaki *sacrum* pozostawione na powierzchni Wyspy odsyłają do prastarych symboli i mitów. Nie zagłębiając się w metodologiczne zawiłości dotyczące definiowania pojęcia „mit”³¹³, na potrzeby swojej pracy będę stosował definicję sformułowaną przez zacytowanego już wcześniej rumuńskiego religioznawcę, Eliadego, według którego:

mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. Inaczej mówiąc: mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o ‘stworzeniu’, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być³¹⁴.

Przytoczona definicja dobrze oddaje problem mityzacji w analizowanym opowiadaniu, które jest przecież opowieścią o ‘stworzeniu’, a ściślej, o ‘ponownym stworzeniu’. Perypetie bohaterów odnoszą się do mitycznego wzorca opowieści o Początku. Zamknięciu przestrzeni w wymiarze fizycznym przeciwstawione jest otwarcie, jakie umożliwia sfera symboliczna i mityczna znaczeń użytych w opowiadaniu. W planie poetyki opowiadania dzieje się to przez tworzenie sytuacji mitopodobnych i przez przywołanie postaci, wokół których ukonstytuowane są podstawowe sensory mitów. Symboliczną siatkę znaczeń budują wizerunki i obiekty przedstawiające postacie z kręgu kultury antycznej i chrześcijańskiej. Mity najmocniej obecne w opowiadaniu to mit eleuzyńsko-dionizyjski oraz ewangeliczny. W dalszej części tekstu pokarzę, jak Herling-Grudziński wykorzystuje wyżej wspomniane mity oraz przedstawię sposób, w jaki one współlistnieją ze sobą w opowiadaniu *Pietà dell’Isola*.

312 M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henry Roquetem*, Warszawa 1992, s. 63.

313 Przytoczę tylko kilka, za to myślę znaczących nazwisk badaczy, których prace dotyczą poruszanego zagadnienia: Leo Frobenius, Bronisław Malinowski, Gerardus van der Leeuw, oczywiście Mircea Eliade, Karl Kerényi, Lucien Lévy-Brühl, Claude Lévi-Strauss, Roger Caillois, Ernst Cassirer, Henri Bergson, Carl G. Jung, L. Kołakowski, E. de Martino, L. Dupré, R. Barthes.

314 M. Eliade *Aspekty mitu*, Warszawa 1998, s. 11.

Mit eleuzyjski

Opowieść o losach Demeter i jej córki Kory jest uznawana za jeden z najważniejszych mitów starożytności. Mit ten tłumaczy wegetację przyrody oraz wyjaśnia tajniki życia pozagrobowego. Demeter (łac. Ceres), była córką Tytana Kronosa i jego małżonki Rei; była boginią rolnictwa i urodzaju³¹⁵. Przez Greków była czczona przede wszystkim jako bóstwo urodzajnej ziemi. Niektórzy widzą w niej wręcz uosobienie żyznej gleby. Obok tego przypisywano jej także wpływ na świat pozaziemski. To ona nauczyła ludzi uprawiać rolę. Jak podaje słownik: „stała się nie tylko założycielką rolnictwa, ale i nowego – osiadłego trybu życia ludzi. Jednocześnie dała ludziom prawa, którymi mieli się kierować w tym nowym życiu”³¹⁶.

Mimo tego, że obdarowywała ludzi życiem cichym i spokojnym sama doświadczała cierpienia i smutku. Zeus zabiegał o względy Demeter, ale ona związała się (na krótko co prawda) z Jasionem. Z nim miała syna Plutosa. Gdy o narodzinach Plutosa dowiedział się Zeus, raził Jasiona piorunem.

W końcu Demeter uległa sile Zeusa. Z tego związku narodziła się Persefona, niedługo jednak dane było bogini urodzaju cieszyć się córką. Jak można przeczytać w relacji zamieszczonej w słowniku: „Gdy pewnego razu Persefona bawiła się z nimfami na nyskich łąkach, otworzyła się przed nią ziemia, wyłonił się bóg królestwa zmarłych Hades, pochwycił ją i zniknął w czeluściach”³¹⁷. Demeter jedynie usłyszała krzyk córki.

Podjęte przez zrozpaczoną matkę poszukiwania trwały dziewięć dni, podczas których, bez jedzenia i picia bogini urodzaju błądziła po całym świecie. Gdyby nie bóg słońca Demeter nie dowiedziałaby się, co się stało. Dzięki Heliosowi matka Persefony interweniowała u Zeusa, żądając, aby on naprawił gwałtowny czyn Hadesa i zwrócił jej córkę. Władca Olimpu jednak okazał się bezradny wobec praw, ponieważ Hades tymczasem ożenił się z porwaną przez siebie Persefoną i „dał jej do zjedzenia pestek granatu, a kto choć raz zjadł coś w zaświatach, nie mógł już powrócić do życia na świecie”³¹⁸.

Pogrążona w żalu i bezsilności Demeter powróciła z Olimpu na Ziemię, zamknęła się w swej świątyni w Eleusis i zesłała na świat nieurodzaj. Nie trzeba było długo czekać na katastrofalne skutki, odczuwalne nie tylko dla ludzi, ale i bogów. Ludzie znienawidzili bogów, przestali składać im ofiary. Naciskany przez bogów Zeus, zmusił Hadesa do

315 *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 154.

316 Tamże, s. 155.

317 Tamże.

318 Tamże.

wypuszczenia na świat Persefony na dwie trzecie roku, tak by mogła żyć z matką. Na Demeter władca Olimpu wymógł, aby pozostałą część roku pozwoliła córce przebywać ze swym mężem w zaświatach. Ten kompromis unormował relacje między ludźmi i bogami, bo kiedy rolnik jesienią sieje ziarna zbóż, Persefona odchodzi do królestwa zmarłych i Demeter z żalu przestaje darzyć przyrodę urodzajem. Na wiosnę za to, gdy jej córka wraca na świat, „bogini urodzaju wita ją z całą przyrodą kwiatami i zielenią”³¹⁹.

Demeter obdarzyła przyjaźnią Eleusis. Kierowała się wdzięcznością za udzieloną jej pomoc, gdy rozpaczała po stracie córki. Pomocy udzielił jej król tego miasta – Keleos. Przyjął ją zrozpaczoną do swego pałacu, chociaż nie wiedział, że udziela schronienia bogini. Syn Keleosa – Trypolemos był pierwszym człowiekiem, którego Demeter nauczyła hodować zboże. Nauczyła go uprawy ziemi i podarowała mu ziarna pszenicy. Jak podaje Robert Graves w *Mitach starożytnej Grecji*, to właśnie z polecenia Demeter Trypolemos wędrował po całym świecie ucząc ludzi rolnictwa³²⁰. W Eleusis rozwinął się kult bogini urodzaju. Jak pisze Jarosław Nowaszczuk: „obrzędy nie były bynajmniej zjawiskiem niszowym, lecz ogarniały różnorodne sfery życia ludzi poszczególnych stanów i narodów. Wśród wtajemniczonych znajdowali się zarówno niewolnicy, jak i rzymscy cesarze”³²¹. Obrzędy ku czci Demeter zwane Eleuziniami uznawane są przez badaczy starożytności za jedne z najstarszych. Ich przebieg był tajny, nie dziwi więc fakt, że – poszukując prawdy o rytuałach – uczeni w wielu miejscach podkreślają niepewny charakter twierdzeń. Niejedno z nich ma niestety jedynie charakter hipotezy, bądź domniemania. Istotna jest natomiast rola wierzeń, ich trwałość i tajemniczy charakter, które tak niegdyś, jak i obecnie skłaniają nadal badaczy do podejmowania prób przybliżenia dawnego kultu³²². Nieznane jest nawet wnętrze świątyni. Wiadomo natomiast, że rytualną ofiarą składaną bogini był kykeon (krupy jęczmienne na wodzie zmieszane z rozartą babką).

Jak podaje cytowany wcześniej Nowaszczuk, związek obrzędów ku czci bogini Demeter ze śmiercią miał zasadnicze znaczenie dla czcicieli bogini:

Determinacja mistów w dążeniu do zdobycia inicjacji w Eleusis płynęła z najgłębszego bodajże pragnienia człowieka, z pragnienia pokonania potęgi śmierci. Ryty miały na celu wprowadzenie uczestników w zrozumienie świata nadprzyrodzonego i ofiarowanie im nadziei na życie w wieczności. Przekonanie, że istnieje rzeczywistość nadnaturalna,

319 Tamże, s. 156.

320 R. Graves, *Mity starożytnej Grecji*, Warszawa 1969, s. 24.

321 J. Nowaszczuk, *W kręgu religijności antycznej – misteria eleuzyńskie. Od mitu do kultu*. „Colloquia Theologica Ottoniana” 2014, nr 1., s. 202.

322 Tamże, s. 177.

stanowi jeden z kluczowych postulatów omówionych wierzeń. Uwagę zwraca w nich również większe zbliżenie bogów i ludzi, niż ma to miejsce w innych kulturach przedchrześcijańskich³²³.

Rysem charakterystycznym bohaterów opowiadań Herlinga-Grudzińskiego jest silne pragnienie pokonania śmierci. Również narrator, postać wielce znacząca w wielu utworach autora *Snów w pięknym Morodi*, bardzo często biorący czynny udział w wydarzeniach, o których opowiada, bardzo się stara zgłębić tajniki świata nadprzyrodzonego. Jest w pełni przekonany o istnieniu rzeczywistości nadnaturalnej. On to właśnie, wielokrotnie będący *porte-parole* samego autora, śledzi oraz usiłuje interpretować wszelkie sygnały pochodzące „stamtąd”. Herlingowa Tajemnica ma swoje umocowanie w ponadczasowym oraz ponadreligijnym przeświadczeniu o istnieniu porządku, który nadaje sens i trwanie łaadowi ludzkiemu. Dlatego tak ważną rolę w pisarstwie Herlinga pełni mit o bogini urodzaju – Demeter. Autor *Drugiego przyjscia* wielokrotnie odwołuje się do mitycznej opowieści o Demeter.

Transformacje mitu eleuzyjskiego w prozie Herlinga-Grudzińskiego

Zejscie do podziemi, bliski kontakt człowieka z bogami lub Bogiem to motyw wielokrotnie podejmowany w sztuce, a więc i w literaturze, od *Mitologii* począwszy, a na czasach współczesnych skończywszy. Gustaw Herling-Grudziński posługiwał się tym mitem wielokrotnie w wielu opowiadaniach. Dla przykładu warto wymienić trzy teksty, w których obecność mitu eleuzyjskiego ma kapitalne znaczenie dla analizy i interpretacji utworu. Mam tu na myśli opowiadanie *Zima w zaświatach. Opowieść londyńska* oraz jego ostatnią powieść pod tytułem: *Biała noc miłości*. W *Zimie w zaświatach* przedstawia seanse spirytystyczne będące sposobem przywołania zmarłych oraz kontakty ze zmarłą – ukochaną głównego bohatera i jednocześnie narratora. Na obecność mitu eleuzyjskiego w tym tekście zwrócił uwagę wybitny znawca prozy Herlinga – Włodzimierz Bolecki. W *Rozmowach w Neapolu* mówi:

323 Tamże, s. 202.

Na początku wprowadzasz postać Charona, czyli w sposób jednoznaczny odsyłasz czytelnika do mitów greckich. Zima w Londynie okazuje się faktycznie wiosną – choć to dzieje się w twojej wyobraźni, a może i podświadomości pisarskiej – czyli przywołujesz stary mit eleuzyński, to znaczy mit o schodzeniu późną jesienią (na przełomie października i listopada) do świata umarłych. Jednak zejście do świata umarłych okazuje się jego zaprzeczeniem, czyli wyzwoleniem z podziemi, ponieważ zima przemienia się w odrodzeńczą wiosnę³²⁴.

Bohaterowie opowiadania odbywają podróż w poszukiwaniu śladów i wspomnień dotyczących ich ukochanych zmarłych. Charonem jest w opowiadaniu doktor Bruner, który „przewozi” bohatera ze świata żywych – tzn. Neapolu, do świata umarłych – czyli Londynu. W trakcie odwiedzin miasta bohaterowie – narrator i Jane oddają się seansom organizowanym przez Morrisona. Ten bohater opowiadania z kolei ma dar wywoływania zmarłych. Sam autor tego opowiadania tak to relacjonuje w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim:

Dziś wierzącym pozostaje już tylko tęsknota, którą zaspokajają rozmaici pośrednicy – w moim opowiadaniu takim pośrednikiem jest czarownik na Hamstaed wytwarzający jakieś „fluidy”. Oczywiście tu nie chodzi o jakieś obracające się stoliki czy podnoszące się talerzyki, tylko o tę tajemniczą atmosferę, którą potrafi wytworzyć ktoś, kto ma pewien dar – w moim opowiadaniu ten dar ma Morrison³²⁵.

W *Zimie w zaświatach* jedynym stanem, w którym jest możliwe obcowanie żywych z umarłymi jest sen. Ale i sny o zmarłych i ich dziwna obecność, odczuwanie „fluidów” możliwe dzięki seansom u Morrisona kończą się w sposób nieoczekiwany. Spełnienie pragnień bohaterów (połączenie z ukochanymi zmarłymi) jest niemożliwe i z góry skazane na niepowodzenie. Wszystko kończy się z chwilą odkrycia, że Morrison jest mordercą. Ta wiadomość gasi u bohaterów wszelkie chęci kontynuowania podjętych przy pomocy szarlatana niecodziennych praktyk. Powrót bohaterów no „normalnego życia” jest wyzwoleniem ze śmierci. Nie tylko z gęstości przeżyć wywoływanych seansami, ale również uwolnieniem od snów, w których tak intensywnie nawiedzali bohaterów opowiadania ich zmarli.

Biała noc miłości to powieść, w której główny bohater wyrusza na operację oczu. Podejrzuje, że leczenie jakiemu musi się poddać, zakończy się dla niego śmiercią. Tak dzieje się w istocie. Również w tym utworze zaświaty są bezustannie przywoływane. Pomaga w tym

324 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 70.

325 Tamże, s. 59.

sceneria weneckiego karnawału, który bezpośrednio nawiązuje do obrzędów eleuzyńskich³²⁶. Przyjaciel głównego bohatera nazywany Arlekinem spełnia funkcję Charona pomagając oswoić się ze śmiercią. Również w opisach zamieszczonych w powieści można doszukać się nawiązań do mitycznej opowieści o bogini urodzaju. Oto przykład opisu obrazu pt. *Burza* autorstwa Giorgione: „Najważniejszy jednak w płótnie był krajobraz po burzy, mokry, oddychający deszczem, żyzny i życiodajny krajobraz. On nie zniknie nigdy”³²⁷. Podobnie jak w *Zimie w zaświatach* i *Białą noc miłości* można interpretować jako przezwyciężenie śmierci. Tego chciałby sam Herling zwracając uwagę na symbol końcowej sceny w powieści: „Bardzo ważna w drugim epilogu jest scena, gdy na grób Łukasza przychodzi jego służąca Hinduska razem ze swymi dziećmi i tańczy. Po prostu życie trwa”³²⁸.

Motyw wiecznego, cyklicznego odradzania się natury jest głównym składnikiem mitu o Demeter. W opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego mit eleuzyński jest realizowany na różne sposoby. Autor *Drugiego przyjscia* albo jednoznacznie odsyła czytelnika do mitologicznej opowieści, albo używa rekwizytów nawiązujących do mitu. Literackie przetworzenia mitu eleuzyńskiego dowodzą, że choć od swojego pierwowzoru mitycznej opowieści, mogą wydawać się odległe, to jednak kontynuują one ponadczasową chęć dociekania tego, co jest „po tamtej stronie”. W przypadku prozy Herlinga-Grudzińskiego każde literackie spotkanie z Tajemnicą jest formą kontemplacji rzeczywistości nadnaturalnej i bardzo często przybiera postać obrzędowej celebracji. Swoistym obrzędem jest stopniowe poznawanie tragicznych zawiłości losów opowiadania *Pietà dell'Isola*. Niebagatelną rolę w wykreowanym przez Herlinga-Grudzińskiego świecie Wyspy ma grecki mit o bogini urodzaju.

Ślady obecności mitu eleuzyjskiego w opowiadaniu *Pietà dell'Isola*

Wielka Bogini, Matka Ziemia oraz Demeter tworzą zbiór postaci, których mistyczne pokrewieństwo z ziemią zapewniało płodność, a więc życie. Wiadomo, że w czasach rzymskich na Capri odbywały się misteria związane z Mitrą, zapewne także oddawano cześć

326 Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Konteksty” 2002, nr 3-4, s. 137-140.

327 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Warszawa 1999, s. 95.

328 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz., cyt., s. 317.

Magna Mater³²⁹. Zważywszy na odkrycia archeologiczne, których dokonano w okolicach Neapolu³³⁰, kult Demeter mógł istnieć na tej wyspie. W opowiadaniu *Pietà dell'Isola* trudno szukać jawnych odwołań do misterii eleuzyńskich. Za jeden z sygnałów przywołujących mit o Demeter można uznać czas wydarzeń, a ściślej wydarzenia zogniskowane wokół 19 września. Tego dnia życie Sebastiano dwukrotnie dramatycznie się zmieniło: bohater najpierw uległ wypadkowi, a następnie odzyskał pamięć. Narrator połączył ten drugi fakt z neapolitańskim cudem San Gennaro. Jednakże, jak podaje przywołany Kerényi, w połowie września odbywały się w Eleuzis misteria ku czci Demeter³³¹. Zasadność zestawienia wskazanej przeze mnie koincydencji czasu i wydarzeń potwierdza obecność w opowiadaniu mitu o Dionizosie. Nieśmiertelność ludzkiej egzystencji oparta na cyklicznym odradzaniu się natury łączy mit o bogini urodzaju z mitem o bogu wegetacji. Również kult Demeter wiązał się z kultem greckiego boga winobrania³³².

Kolejnym znakiem obecności mitu o Demeter w opowieści o losach Sebastiano może być, silnie w utworze akcentowany, status tajemnicy i wtajemniczenia. Pisałem już o tym, że bohater posiada specjalne cechy, które predestynują go do udźwignięcia zadania, do jakiego został wyznaczony przez Wielkiego Ważnika. W tym miejscu chcę tylko zwrócić uwagę na związek bohatera z figurą mista, czyli osoby poddającej się inicjacji w trakcie przygotowań do uczestnictwa w misteriach ku czci Demeter. Post, niemożność wysłowienia tego, czego Sebastiano doświadczył i jego życie w odosobnieniu, znajdują swoje odbicie w przygotowaniach, jakim musiał się poddać uczestnik wtajemniczenia w obrzęd ku czci greckiej bogini urodzaju. Kwestia widzenia, fundamentalna dla losów Sebastiano, również może być przywołaniem mitu eleuzyjskiego³³³, podobnie jak motyw szukania i znalezienia.

Nie mniej ważnym sygnałem odwołującym do mitu o Demeter wydaje się potraktowanie przez Herlinga figury śmierci za życia. W wyniku tragicznego wypadku, który stał się momentem zwrotnym w życiu Sebastiano i Immacolaty, para głównych protagonistów popadła w ten, tak częsty u Grudzińskiego, stan. Jednakże, punktem kulminacyjnym utworu uczynił Herling powrót bohaterów do życia i ten właśnie moment można interpretować jako nawiązanie do mitu eleuzyjskiego. Bowiem, jak pisze Kerényi: „Narodziny w śmierci były możliwe! Były możliwe także dla istot ludzkich, jeśli miały one wiarę w boginie; oto

329 J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, dz. cyt., s. 265.

330 Pisz o tym Karl Kerényi. Patrz w: tegoż, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, Kraków 2004, s. 198.

331 K. Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, dz. cyt., s. 95-96.

332 Na temat związków Demeter i Dionizosa pisał Kerényi. Patrz w: tegoż, *Archetypowy obraz matki i córki*, dz. cyt., s. 85-86.

333 Zob., tamże, s. 135.

przesłanie, które sama Demeter ogłosiła w Eleusis, wkładając Demofona do ognia, by uczynić go nieśmiertelnym”³³⁴.

Herling tworzy odniesienia do Demeter przy użyciu rekwizytów i sygnałów, które z oczywistych względów, muszą ogniskować się wokół postaci kobiecej utworu – Immacolaty. Śladów opowieści o Demeter można się doszukać na przykład w opisie postaci. Choć narrator nie poświęca protagonistce wiele uwagi, to jednak sygnalizuje pewne jej cechy.

Nie była może ładna, ale w całej postaci miała coś żywiołowo fizycznego. Poruszała się ze swobodą i lekkością młodego zwierzęcia, jakby ustawicznie świadoma, że każdym zwinnym i uśpionym trochę ruchem ciała budzi pragnienie w patrzących na nią mężczyznach (s. 60).

Zacytowany fragment odsyła do symboliki płodności i piękna natury. W micie Los boleśnie doświadczył Demeter. Podobnej krzywdy w opowiadaniu Herlinga doznała Immacolata. Obie bohaterki zostały dotkliwie zranione w swej naturze. Skojarzenie Immacolaty z boginią urodzaju można również odnaleźć w kreowaniu jej „inności”. W odróżnieniu od innych mieszkanki Wyspy miała włosy „połyskujące jak miedź i rzadkie na Wyspie, gdzie kobiety porównują między sobą tylko różne odcienie kruczej czerni” (s. 60). Wizerunki „Sprawczyni-Pór”³³⁵ – Demeter pokazują boginię urodzajów z wieńcem kłosów na głowie.

Immacolata nie była dotychczas obiektem zainteresowania badaczy, którzy analizowali opowiadanie *Pietà dell’Isola*. Nawet Włodzimierz Bolecki wraz z Herlingiem w trakcie rozmów o tomiku *Skrzydła ołtarza* nie wgłębiali się w zawłości losu ukochanej Sebastiano³³⁶. Niewątpliwie, jak stwierdza Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska: „Immacolata jest ogniwem łączącym Padre Rocca i Sebastiano, jest bowiem wspólnym „przyczynkiem” ich cierpienia”³³⁷. Jednakże ona również doświadcza tragiczności egzystencji. Jej postać jest więc metaforą doświadczania życia oraz śmierci. I to jest kolejny punkt styczności ukochanej Sebastiano z boginią urodzaju. Mityczna opowieść o odrodzeniu, czyli o powrocie do życia, którego dawczynią jest Demeter – „Ziemia-Matka”³³⁸, znajduje swoją kontynuację w losach protagonistki. Wyspa zaczęła żyć na nowo, odrodziła się w tym samym momencie, w którym Immacolata odzyskała swoją stratę i symbolicznie wróciła do życia. Do momentu cudownego

334 Tamże, s. 131.

335 Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 211.

336 Mam tu na myśli *Rozmowy w Dragonei*. O Immacolacie szerzej pisze J. Jagodzińska-Kwiatkowska, patrz w: tejsze, *Wątki orfickie w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Cz. I. Dialektyka pamięci i zapomnienia czyli wątki orfickie w opowiadaniu Pietà dell’Isola*. „Littera Antiqua”2012, nr 5, s. 63.

337 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 104.

338 Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, dz. cyt., s. 184.

ozdrowienia, „powrotu” Sebastiano, Immacolata żyje życiem niejako po śmierci. W tym metaforycznym obrazie protagonistki należy się doszukiwać cech wspólnych z Demeter. Cud, jaki dokonał się na Wyspie, wydarzył się przy udziale ukochanej Sebastiano. Postać Demeter jest łączona z Matką Chrystusa. Tak jest i w tym opowiadaniu, ze względu na postać Immacolaty – nie tylko imieniem kojarzonej z Maryją. Swym wyglądem Immacolata przypomina Niepokalaną z wyspiarskiej piety. Narrator opisując rzeźbę zauważa: „twarz Madonny, obramowana złotymi lokami” (s. 56). Jak podaje cytowana wcześniej Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska:

Wiele cech łączy chrześcijańską Maryję z Demeter (Persefoną), zbolełą matką cierpiącą po stracie córki, przekazującą w Eleusis tajemnicę życia i śmierci, nieśmiertelności duszy. Orficy natomiast głosili pogląd, iż sąd uniewinniający dokonany przez Persefonę ostateczne oczyszczenie duszy stanowi cel tejsze wędrówki ku łonu ziemi, Gai. Podążając tropem tego rozumowania można również zaryzykować stwierdzenie, iż między Maryją a Chrystusem istnieje podobna relacja, jaka urzeczywistnia się pomiędzy Persefoną a Dionizosem. Jak pisze Karolina Sekita, bóg, który umiera, wyzwala jednocześnie swoich wyznawców do nowego życia i powierza ich bogini, która dała mu życie, a przez to odrodziła jego wyznawców³³⁹.

W kreacji protagonistów opowiadania Herling zawarł odniesienia do postaci i opowieści mitycznych. W bohaterach jego opowiadań dostrzec można analogię bohaterów i sytuacji mitycznych. Jest to wieloznaczne połączenie wielu cech i odczytań komplementarnie funkcjonujących w kulturze.

Mit dionizyjski w twórczości autora *Innego świata*

Motyw przezwyciężenia śmierci oraz bliskość ze światem zmarłych są również cechami mitu dionizyjskiego³⁴⁰. Według greckiej mitologii Dionizos był Synem Zeusa i Semele. Był także małżonkiem Ariadny. Jego kult narodził się zapewne w Tracji. Dionizos

339 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Wątki orfickie w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego Cz. I. Dialektyka pamięci i zapomnienia czyli wątki orfickie w opowiadaniu Pietà dell'Isola*, dz. cyt., s. 64.

340 O Dionizosie, świecie śmierci i zmarłych pisali m. in.: M. Piérart, *Śmierć Dionizosa w Argos i jego grób w Delfach*, przeł. I. Lewandowski, w: *Vetustatis amore et studio. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi K. Limanowi*, pod red. I. Lewandowskiego i A. Wójcika, Poznań 1995, s. 131-146 oraz K. Sekita, *Związki Dionizosa ze światem zmarłych w świetle świadectw*, „Littera Antica” 2011, nr 1.

był bogiem wina, ponieważ grecki bóg nauczył ludzi uprawiać latorośl winną, wytłaczania gron oraz fermentacji wina. Zygmunt Kubiak podaje:

W najdawniejszej zaś dla nas widzianej swej roli w Grecji przewodzi on tańcom ekstatycznym, które określano wyrazem *orgia*, oznaczającym wszelkie obrzędy tajemne, najczęściej jednak stosowane do dionizyjskich tańców, dosyć często też do rytów Demeter w Eleusis³⁴¹.

Podróże swe Dionizos odbywał, jak podaje Władysław Kopaliński: „na rydwanie, z wesołym, tłumnym, hałaśliwym orszakiem bachantek, satyrów, sylenów, nimf”³⁴². Według Jana Parandowskiego:

Dionizos wyobraża nie tylko dobroczynnego ducha wina, ale niejako duszę wszystkiego, co żyje. Rządzi rodzeniem, śmiercią i zmartwychwstaniem i objawia się w bujnej przyrodzie wiosny. (...) Dionizos sam stwarza z niczego mleko i miód, a pod uderzeniem jego laski wytryska woda. Cała twórcza potęga ziemi tkwi w tym krewniaku Demetry – na równi z nią jest rozdawcą ukrytego zdrowia ziemi i wszystkich jej bogactw³⁴³.

Sednem kultu greckiego boga wina było przekonanie o ludzkiej nieśmiertelności, uzyskiwanej za sprawą cyklicznie odradzającej się natury. Poglądy orfickie dotyczące ciała i nieśmiertelności duszy wywodzą się z mitycznej opowieści o boskim synu Semele. Jak ważny jest to mit dla kultury śródziemnomorskiej, świadczy fakt stałego zainteresowania nim badaczy. W ciągu stuleci rzymski Bachus doczekał się wielu interpretacji. Jak wylicza Bartłomiej Bednarek, Dionizos stał się:

bogiem wegetacji i płodności (np. Nilsson), ekstatycznego tańca o funkcji terapeutycznej (Dodds i de Martino), przemocy kolektywnej (Girard), mistycznego rytuału kreującego poczucie jedności grupy wyznawców (Harrison, Seaford), iluzji estetycznej i epistemologicznej (Segal), emancypacji seksualnej kobiet i miłości małżeńskiej (Keuls), radosnej erotyki (Isler-Kerényi), inicjacji w dorosłość (Vidal-Naquet), został zrównany z Freudowskim id (Sale) i z innym kulturowym (Detienne)³⁴⁴.

W literackim przetworzeniu opowieści o Dionizosie, jakim jest opowiadanie *Pietà dell'Isola*, można się doszukać nawiązań do kilku z wyżej wymienionych interpretacji. Z pewnością można mówić o przemocy kolektywnej dotyczącej głównego bohatera oraz w symbolach

341 Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, dz. cyt. s. 337.

342 W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, dz. cyt., s. 232.

343 J. Parandowski, *Mitologia*, Londyn „PULS” 2002, s. 121.

344 B. Bednarek, *Mit dionizyjski w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa*, Kraków 2015, s. 9.

ofiarniczych, jakie nosi Sebastiano. Niewątpliwie główny protagonista dokonuje rytuału kreującego poczucie jedności mieszkańców Wyspy.

Gustaw Herling-Grudziński sięgnął po mit o boskim synu Semele w opowiadaniu *Głęboki cień*. Literacka interpretacja życia, poglądów, procesu, a następnie okrutnej śmierci sławnego heretyka zawiera odwołania do greckiego boga wina. W kosmogonicznych poglądach nolańskiego heretyka dostrzec można kontynuację wierzeń dionizyjskich. Wyrazem duszy świata jest bezosobowy bóg, który „substancję kosmiczną ożywił i duszę świata rozdrabniał na dusze indywidualne; i to one w ciągłych wędrówkach i krążeniu opuszczały umarłych, by zamieszkać wśród żywych”³⁴⁵. Według mniemania Bruna, Bóg nie stworzył świata, natomiast „napełnił go esencją, technieniem bytu, nas ludzi zmieniając w głęboki cienie duszy świata”³⁴⁶. Motywacją użycia mitu o Dionizosie jest dla Herlinga z jednej strony przekonanie o niezmiennym odradzaniu się natury, nieustającym przenikaniu się życia i śmierci, z drugiej zaś odniesienia dionizyjskie służą za narzędzie opisu pełnej kontrastów natury ludzkiej.

Mit o Dionizosie w opowiadaniu *Pietà dell'Isola*

Mit dionizyjski można odnaleźć przede wszystkim w kreacji postaci Sebastiano, który nosi wiele cech Dionizosa. Przede wszystkim wygląd, towarzystwo pasterzy oraz bliski kontakt z przyrodą:

Wyłysiał częściowo podczas owych dwóch miesięcy i im dłuższe stawały się jego rzadkie włosy, tym wyraźniej splątywały się i zbijały na karku w okrągły koczek. Brodę miał za to gęstą i skłębioną, jak greccy mędrcy w popiersiach antycznych lub apostołowie na freskach bizantyjskich. Obcinali mu co pewien czas włosy we śnie pasterze, gdy przychodził do zielonej dolinki, gdzie wypasano kozy i owce i usypiał przy ledwo dosłyszalnym dźwięku małej kobzy abruzzyskiej, którą przynosili niekiedy na pastwisko. Była to prócz tajemnego głosu ziemi pod stopami jedyna czysta, ostra i uśmierniająca ból nuta, jaka docierała do jego świadomości (s. 72).

345 G. Herling-Grudziński, *Głęboki cień*, w: tegoż, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 2000, s. 151.

346 Tamże, s. 152.

Czynności wykonywane przez Sebastiano również prowadzą do mitycznego boga wina. Kąpiel w morzu, jakiej poddaje się protagonista, z pozoru nie jest wyposażona w dodatkowe sensory. Jednak zarówno miejsce, jakie Sebastiano sobie wybrał oraz sposób, w jaki dokonuje kąpieli, są szczególne. Kąpiel protagonisty na Capo Scogliera przywodzi na myśl ablucje.

Miejsce, które Sebastiano lubił szczególnie, z lądu było trudno dostępne ze względu na stromiznę Monte del Faro. W tym miejscu wypiarze ustawili czarny kamienny krzyż upamiętniający śmierć rybaków. W biografii Dionizosa również zanotowano zanurzenie syna Semele i Zeusa w morzu, a interpretacja tego wydarzenia kojarzy greckiego boga wina i winnej latorośli z Chrystusem:

Dionizosowe „zstąpienie do morza” ma sens podobny do Chrystusowego „zstąpienia do piekieł” („otchłani” – hebr. sheol, gr. haides) – oznacza śmierć, która jest rzeczywista, konkretna w swojej brutalności i tragiczności, ale jednocześnie nie do końca ma nad umarłym władzę³⁴⁷.

Psychika bohatera to suma sprzecznych cechach charakteru współistniejących obok siebie, określających stosunek do życia i miłości. Sebastiano doświadczył miłości, ale również okazał się zdolny do okrucieństwa i zadania śmierci. Jest naznaczony cierpieniem o cechach ofiarniczych. Jego egzystencja tkwi w dualizmie definiowanym przez doświadczanie ekstazy oraz orgiastyczności: „W gorące wieczory leżeli w trawie spleceni ramionami, z ustami przy ustach; albo na wznak obok siebie, ze wzrokiem błakającym się wśród gwiazd (...)” (s. 61). Poza tym, jest także mocno, o wiele bardziej niż inni mieszkańcy Wyspy, zespolony z otaczającą go przyrodą. Sebastiano dla swojej Wyspy pełni funkcje podobne do tych, jakie dla antycznych Greków spełniał Dionizos. Jest on re-kreatorem wyspiarskiej społeczności, podobnie jak mityczny bóg dokonał re-kreacji człowieka i świata. Podobieństwo świętego Sebastiana do Dionizosa dostrzega René Girard³⁴⁸.

Michał Głowiński pisze, że „jest Dionizos jednocześnie bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misteriiów”³⁴⁹. Taką właśnie postacią jest Sebastiano.

Kolejne sygnały świadczące o obecności mitu dionizyjskiego w opowiadaniu dostrzec można w opisywanej przez narratorkę przyrodzie. Słoneczny skwar panujący na Wyspie, męczący upał południa, można interpretować jako *entourage*, pewnego rodzaju

347 J. Majewski, *Śmierć apofatyczna. Dionizos w „Pannach z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Diagonali” 2013, nr 2, s. 19.

348 R. Girard, *Kozioł ofiarny*, dz. cyt., s. 90

349 M. Głowiński, *Mity przebrane*, dz. cyt., s. 11.

dekorację, w której, zwłaszcza w prozie Herlinga-Grudzińskiego, występuje śmierć³⁵⁰. Jednak biel, której na Wyspie nie brakuje³⁵¹, można odczytać również jako znak Dionizosa. Wieloznaczność mitu dionizyjskiego znajduje swoją realizację, równie wieloznaczną jak sam mit, w opowieści o losie Sebastiano.

Mit o boskim synu Semele i Zeusa podejmuje przede wszystkim temat śmierci i zmartwychwstania. W twórczości Herlinga-Grudzińskiego są to tematy nieustannie podejmowane, zwłaszcza w opowiadaniach i zawsze powrót do nich służy pojęciu refleksji na temat wydarzeń ewangelicznych. Dla autora *Dziennika pisanego nocą* mit o śmierci i odrodzeniu boga wina łączy się zatem z ewangelicznym przekazem o śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa.

Kontekst ewangeliczny

Pietà dell'Isola nie tylko odnosi się do największych mitów chrześcijaństwa, nie tylko owe mity wyzyskuje, ale też imituje. Dzieje się tak już w warstwie językowej opowiadania, w specjalnym budowaniu misteryjnego napięcia, dzięki któremu czytanie staje się obrzędem, a więc działaniem rytualnym. Detektywistyczne czy reporterskie dociekanie prawdy, jest jednocześnie kontemplacją Tajemnicy, a więc działaniem quasi religijnym. To właśnie dzięki zabiegom narratora, realna obecność świętych mocy w świecie przedstawionym jest bezdyskusyjna, szczególnie w świadomości samych wyspiarzy. Struktura symboliczna świata przedstawionego Wyspy stanowi integralną część świata religijnego wyspiarzy oraz świata w ogóle, skoro Wyspa jest synekdochą świata. Finał opowieści to demonstracja praw rządzących ludzką egzystencją, która to egzystencja jest immanentną częścią boskiego, a więc świętego, Ładu.

Kultura antyczna, chociaż ciągle obecna na Wyspie, została przykryta, bo przecież nie zastąpiona, kulturą chrześcijańską. Najbardziej widoczne w opowiadaniu są nawiązania do wydarzeń ewangelicznych. Głównymi momentami opowiadanych przez autorów Nowego Testamentu są, rzecz oczywista – Śmierć Chrystusa i Jego Zmartwychwstanie. Jak zauważa

350 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 210.

351 Kolor biały występuje w opowiadaniu w wielu miejscach. Najmocniejszym akcentem bieli jest kolor wapna, którym został poraniony Sebastiano.

Włodzimierz Bolecki, komentując opowiadanie *Pietà dell'Isola*: „To jest opowieść, w której tajemnica Zmartwychwstania, będąca nadrzędnym symbolem całego opowiadania, zostaje przedstawiona w formie opowieści o tajemnicach różnych postaci”³⁵². Historia Wyspy jest odbiciem historii Kościoła, w której kluczowe wydarzenia skupiają się w liturgii Triduum Paschalnego. Nazwisko księdza - Rocca, czyli ‘skała’, odsyła wprost do momentu fundacyjnego instytucji Kościoła. Historia Certosy i los proboszcza Opiekunki Żeglarzy w opowiadaniu uzupełniają się, dopowiadają, ilustrują przekonanie Herlinga o konieczności doświadczenia cierpień, które są niezbędnym składnikiem egzystencji. Kościół odcinający się od wspólnoty losu i wiernych skazany jest na upadek i zniszczenie, co ilustruje przypadek księdza Rocca.

Wydarzenia ewangeliczne są ewokowane przez symbole odnoszące się do Drogi Krzyżowej, Zmartwychwstania oraz Piety. Kolejnym sposobem nawiązania do Nowego Testamentu jest przywołanie postaci rodem z Ewangelii: Chrystusa, Madonny. Historię Kościoła i jego tradycję na Wyspie reprezentują dzieje Certosy oraz los księdza Rocca. W dalszej kolejności postaci świętych, patronów Wyspy - Sebastiana i Rocha. Symbolika chrześcijańska w tym opowiadaniu jest rzeczywiście bardzo bogata i można ją dostrzec nie tylko w konstrukcji bohaterów, czy organizacji świata przedstawionego. Symbole chrystologiczne ukryte są również w rekwizytach dostrzeżonych przez narratora oraz w przenośniach i porównaniach rozsianych na przestrzeni całego tekstu.

Najbardziej widoczne na Wyspie fizyczne obiekty pełniące role symboli chrześcijańskich to oczywiście statua Madonny Opiekunka Żeglarzy, Certosa, kapliczki patronów Wyspy. W sposób symboliczny nad Wyspą oraz wyspiarzami opiekę sprawuje Opiekunka Żeglarzy. Z punktu widzenia kartografii Monte della Madonna dei Marini, będące jednym z antypodów Wyspy, jest najwyższym punktem orientacyjnym i jednocześnie punktem widokowym. Jest to miejsce raczej trudno dostępne. Nie jest ono zamieszkałe, mimo tego, że stoi na nim kościółek, w którym msze odprawia ksiądz Rocca. Parafianie księdza Rocca mieszkają w wiosce, która usytuowana jest poniżej wzgórza ze statuą Opiekunki Żeglarzy. Madonna, jak stwierdza narrator „stojąc nad przepaścią twarzą ku morzu, ochrania wzniesionymi dłońmi żeglarzy przed burzami i wichrami” (s. 45).

Symbolem centralnym Wyspy jest *Mater Dolorosa*. Przedstawia ją pieta przechowywana w Certosie przez kartuzów: „Matka podtrzymująca omdlałymi rękami swego zdjętego z krzyża Syna” (s. 45). Obrazy Matki-Opiekunki zdobiący peryferium Wyspy oraz

352 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 162.

wizerunek Madonny przedstawiony na klasztornej rzeźbie są komplementarne. W przeciwieństwie do niedostępnego wzgórza, umieszczona w Certosie pieta jest sercem Wyspy. Odwieczny konflikt między rdzennymi wyspiarzami, a zakonnikami obrazują symbole dwóch złączonych ze sobą wizerunków jednej z głównych postaci historii ewangelicznej. W planie fabularnym opowiadania łączy je postać Immacolaty.

Kolejnym punktem na symbolicznej mapie opowiadania są postacie patronów Wyspy: święci Roch i Sebastian. Kult tych świętych wiązał się ze szczególnym zagrożeniem, jakie niosła ze sobą dżuma. Wyspiarze dotknięci zarazą, wierząc w moc świętych protektorów, wystawili im kapliczki wotywnie. Motywy chrześcijańskie uruchamiają się przy wielu momentach prowadzonej w opowiadaniu narracji. Należy jednak zauważyć, że jednoznaczność w ich interpretacji nie jest właściwą postawą wobec tak wieloznaczeniowych tekstów, jak to opowiadanie.

Zastosowana w utworze symbolika światła odzwierciedla antynomię protagonistów księdza Rocca i Sebastiano. Narrator świadomie kojarzy światło dzienne z *sacrum*. Dzieje się tak na przykład na poziomie stosowanych w utworze porównań: „Wraz ze światłem dziennym wszystko zniknęło bez najmniejszego śladu, jak płomyk świecy na ołtarzu nakryty blaszanym stożkiem gasidła” (s. 74). Okaleczonemu murarzowi światło będzie służyło za azymut: „dochodzący ze środka refleks świetlny” (s. 75), nakłoni bohatera do wejścia do kościółka na Monte della Madonna dei Marini. Dodatkowo protagonista doświadczy kojącego działania palących się na ołtarzu świec: „dwa ogniste języczki rozchybotane na tle wąskich i ciemnych witraży” (s. 75). Jest to jeden z kluczowych momentów w historii błądzenia Sebastiano. Nakreślona przez narratora sytuacja spotkania bohaterów podczas mszy zawiera porównanie Padre Rocca do Opiekunki Żeglarzy: „Padre Rocca zbladł i zmarł w tej pozycji, podobny do Madonny dei Marini, z rękami wydłużonymi jeszcze przez jasne pasma świec po bokach” (s. 75). Chwilę potem Sebastiano doznał uwolnienia od bólu i cierpienia „bez nazwy i bez twarzy” (s. 75). Pozbawiony wzroku murarz obdarzony jest światłem wewnętrznym, mimo tego, że nie widzi, nie chodzi w ciemności. Za to tęskni za światłem zewnętrznym.

Również w przypadku księdza Rocca motyw słońca i światła uruchamia symbolikę religijną. Jednakże w przypadku kapłana światło staje się przyczyną śmierci: niszczy, pali, wyjaławia, czyni samotnym. Jak podaje Dorothea Forstner OSB: „Przeciwieństwem widzenia wewnętrznego jest *ślepotą duchową*”³⁵³. Ksiądz jest jej uosobieniem. Według badaczki, oczy są „obrazem wewnętrznego poznania, wiary i nadziei, które zwracają się do najwyższego

353 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 348.

Dobra (...) obrazem światłego serca”³⁵⁴. Nadmiar palącego słońca, którego kapłan doświadcza fizycznie, można interpretować jako kolejny sygnał odcięcia protagonisty od bliskiego kontaktu z Bogiem. Zacytowana już autorka *Świata symboliki chrześcijańskiej* pisze: „światło, jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, jest szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga”³⁵⁵. Dokuczliwe słońce wzmacnia symbolikę pustyni jako przestrzeni jałowej egzystencji. Duchowa ślepotą kapłana jest przeciwieństwem autentycznej więzi ze światem, będącej udziałem Sebastiano.

W przypadku księdza podobną wymowę mają inne motywy chrystologiczne użyte w opowiadaniu. Gdy po jednym z sennych koszmarów kapłan z trudem się budzi, pierwszą rzeczą, jaką dostrzega, jest „mały czarny krzyżyk na pobielonej jaskrawo słońcem ścianie” (s. 81). Ten widok napawa księdza strachem, gdyż wydaje mu się, że „to pająk uczepił się ściany” (s. 81). W diariuszowym zapisie z 26 listopada 1996 Herling wyznał, że *Czarny pająk* Jeremiasa Gotthelfa, opowiadanie o narodzinach zła w duszy człowieka, zrobiło na nim ogromne wrażenie. Zbieżność symbolu pająka u obu pisarzy nie może być przypadkowa. Przy tej okazji również warto wspomnieć o ambiwalencji użytych znaczeń pająka w utworze Herlinga-Grudzińskiego. Jak podaje Władysław Kopaliniński, pająk „symbolizuje twórcę, pracę (...) roztropność (...) krwiopicę, truciciela (...) zmartwychwstanie, pokusę”³⁵⁶. Według Forstner, pająk „wyobraża to, co nietrwałe, kruche, jest symbolem próżnej nadziei i daremnego trudu”³⁵⁷.

Rytuały, jakim poddają się protagoniści oraz obecność mitów, w których bohaterowie są zanurzeni, stanowią istotny problem poetyki i interpretacji tekstu. Stematyzowane wątki mityczne ujawniają się w symbolice słońca, ofiary, a zwłaszcza Golgoty.

Tytuł opowiadania, użyte figury świętych, patronów Wyspy oraz zdarzenia i postacie ewokują historię ewangeliczną. W punkcie kulminacyjnym fabuły narrator świadomie przywołuje Golgotę. Obok mitu ewangelicznego funkcjonuje mit eleuzyńsko-dionizyjski. Sebastiano zaopatrzone w cechy Edypa, Dionizosa i Chrystusa łączy w sobie tradycję antyczną i chrześcijańską. Postać Immacolaty odsyła z kolei do Demeter i Maryi.

Połączenie mitu ewangelicznego z mitem eleuzyńskim pełni funkcję ukazywania możliwości rozwiązań egzystencjalnych, skupionych wokół pytań o sposób istnienia w kulturze i historii. Mit użyty przez Herlinga-Grudzińskiego łączy przeszłość z

354 Tamże.

355 Tamże, s. 92.

356 W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 294.

357 D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 288.

teraźniejszością. Owa całość mityczna towarzysząca nieustannie zdarzeniom fabularnym i autorefleksji bohaterów jest próbą rozwiązania elementarnych dylematów ludzkiego życia, zarówno w jego wymiarze zbiorowym jak i jednostkowym trwaniu. Mit jest pewnym sposobem autorefleksji, w której bohaterowie odkrywają to, co najistotniejsze w ich sytuacjach egzystencjalnych. Mit pomaga również przezwyciężyć trudności, z jakimi zmagają się protagoniści. Oddziaływanie sfery sacrum zapewnia sens przeżywanym zdarzeniom. Ponadto pomaga im zmierzyć się z losem, cierpieniem oraz poczuciem krzywdy. Wydarzenia na Golgocie przywołane podczas uroczystej procesji odsłaniają nie tylko obraz osobistego skrzywdzenia Sebastiano i Immacolaty. Wyrażają także ogrom krzywd, jakiego Wyspa przez stulecia doświadczała od Certosy.

Wyrażenie przez protagonistkę doznanych krzywd jest wstrząsającym przeżyciem. Uczestnicy procesji, nawet ci, którzy dobrze znają historię Sebastiano i Immacolaty, nie potrafią zrozumieć słów lamentu. Cierpienie może znaleźć swój wyraz w dojmującym milczeniu – do tego odwołuje motto opowiadania – albo w lamencie³⁵⁸. Pamięć doznanych krzywd zachowa się dzięki rytuałowi uroczystej procesji podczas dorocznego świętowania oraz w rzeźbie niesionej przez *certosinich*. Narrator zestawia sylwetki bohaterów z wyrzeźbionymi postaciami Matki i Syna. Sens wydarzeń, losu, przebytego cierpienia swych bohaterów odnajduje w wydarzeniach ewangelicznych.

Elementy mitów opisują określoną sytuację kulturową wyspiarzy. Stanowią ponadto część ich tradycji oraz tożsamości. Swoją tożsamość wyspiarze redefiniują właśnie dzięki mitom fundującym ich kulturę. Obrazem tego są wysiłki wszystkich mieszkańców Wyspy zaangażowanych w wyzdrowienie Sebastiano. Wyobrażenia Sebastiano najbardziej obrazowo oddaje doświadczenia kulturowe i historyczne całej Wyspy. Protagonista niejako nosi w sobie treść doświadczeń swej zbiorowości. W tym należy upatrywać jego predestynację do roli *pharmacosa* i pogodzenia wyspiarzy z Certosą.

Dzięki mitowi objawia się kulturowo-historyczny sens ofiary, którą muszą ponieść wszyscy, chociaż każdy inaczej i w innym stopniu dotknięcia osobistym cierpieniem. Cud dokonuje się przez wspólnotę i we wspólnocie. Wyspa zostaje uleczona, co poświadcza wyspiarska świadomość cudu. Narrator skrzętnie notuje nieścisłość daty, dla wyspiarzy nie ma to znaczenia. Cud uświęcił ofiarę okaleczonego murarza. Milczący do tej pory Bóg przemówił. Na niedolę Wyspy, cierpienia protagonistów, ich skargi, odpowiedział cudem

358 O niewypowiadalności cierpienia w prozie autora *Mostu* pisali W. Bolecki oraz J. Jagodzińska-Kwiatkowska.

rozpoznanym natychmiast i bez wątpliwości. Cudem długo oczekiwanym i przyjętym z wdzięcznością. Sebastiano odzyskał pamięć i mógł pogodzić się z Immacolatą. Jednocześnie Wyspa i Certosa pojednały się po wielowiekowym konflikcie. Bohater doświadczył zmartwychwstania. Herling-Grudziński tak o tym mówi:

To zmartwychwstanie Sebastiano jest zmartwychwstaniem fizycznym. I nawiązuje do dawnej tradycji, która dziś już nie istnieje, do tradycji wiary także w zmartwychwstanie ciała, a nie tylko w zmartwychwstanie dusz³⁵⁹.

Historia Wyspy zaczyna się niejako na nowo, tak jak od nowa zaczynają żyć pogodzeni ze sobą bohaterowie. Dzięki przepracowanej przeszłości, tożsamość jest zredefiniowana i umożliwia wyspiarzom budowanie przyszłości. Kolejną funkcją cudu, obok wspomnianego wcześniej uświęcenia, może być pojednanie bohaterów z Bogiem oraz wyspiarzy z kartuzami. Cud *San Jennaro* będący znakiem pojednania, przymierza, można odczytać jako performatywną formę błogosławieństwa.

Podsumowanie

Pietà dell'Isola to z pewnością arcydzieło literatury polskiej XX wieku. Refleksje podjęte na temat analizowanego opowiadania zostały przeprowadzone przy użyciu literaturoznawczej koncepcji pamięci zapożyczony od Astrid Erll. Dzięki zastosowaniu takiego oprzyrządowania, wyłonił się nieoczywisty sens zastosowanych w utworze zabiegów intertekstualnych odnoszących się do antycznych mitów i greckiej tragedii. Przeprowadzona analiza pozwoliła dostrzec silne zakorzenienie utworu w gatunkach, jakimi są przypowieść oraz esej. Opowiedziana w utworze historia jest świadectwem pamięci o Golgocie.

Równie użytecznym instrumentarium okazały się narzędzia rodem z geopoetyki. Odtworzenie mapowania Wyspy pokazało różne sposoby uwikłania protagonistów w los i w świat. Odtworzone przez mnie mapy wyspiarskiego habitatu napisane przez narratora i głównego protagonistę pokazują proces tracenia i odnajdywania pamięci przez bohaterów, a także żywą interakcję przeszłości z teraźniejszością.

Herling-Grudziński jest jednym z tych myślicieli, „którzy na przekór potocznemu mniemaniu dowodzą, że historia, mimo swej znikliwej natury, powtarza się, że pod

359 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 165.

zmiennymi historycznymi przebraniem odnaleźć można niezmienny paradygmat³⁶⁰. Takie przekonanie wyraża wprost odautorski narrator opowiadania, dostrzegając cykliczność dziejów³⁶¹. Dla autora opowiadania *Pietà dell'Isola* jedną z metafor historii świata jest Golgota. W opowieści o losach Wyspy Grudziński przypomina, jakie jest sedno chrześcijańskiego życia. Dla każdego chrześcijanina pamięć Golgoty stanowi fundamentalną kwestię istnienia. O tym zapomnieli zakonnicy. Rdzenni mieszkańcy Wyspy natomiast wspominali swoje ukrzyżowanie, ale nie byli w stanie przepracować doznanych krzywd. Działanie głównego bohatera zrekonstruowało i na nowo scaliło Wyspę. Jak pisze Aleida Assmann: „amnezję stopniowo zastępowała anamneza”³⁶², dzięki czemu wyspiarze, przez wiele stuleci żyjący w cieniu Piety, na koniec – w postaciach Sebastiano i Immacolaty – stali się jej wcieleniem. Dopiero wtedy Sebastiano, jednocześnie wyspiarz z urodzenia i prawdziwie ubogi *certosini*, pogodził Wyspę z Certosą.

Pamiętanie, zapominanie – czyli uwalnianie nośnika pamięci w celu zapisywania go nowymi treściami – i ponowne pamiętanie stanowią obraz niezakłóconej pracy pamięci. *Pietà dell'Isola* podejmuje temat utraty pamięci w wyniku doznanych krzywd i kwestię odzyskania jej po długim, bolesnym procesie przypominania. Paradygmat pamięci, jaki wyłania się z analizowanego tekstu, można zdefiniować, używając frazy Aleidy Assmann: „Pamiętać, by przewyciężyć”³⁶³. Zastosowane w tym utworze figury pamięci można uznać za kontaminację metafor przestrzennych (najpierw Wyspa z jej licznymi miejscami, w których żyje pamięć przeszłości, potem Certosa – centrum przestrzeni Wyspy – a w niej pieta – centrum wyspiarskiego uniwersum) i czasowych, realizowanych w opozycjach snu i przebudzenia oraz życia i śmierci. Centralną figurą mnemiczną w analizowanym tekście jest pieta.

W *Piętnie* Herling-Grudziński przygląda się pracy pamięci doprowadzonej do fizycznego ekstremum. Pamięci, która wbrew prawom biologii, utraciła swój rewers zapomnienia. Zdawać by się mogło, że wszystko, poza tematem pamięci, dzieli te utwory. Elementami wspólnymi tych tekstów są wątki chrystologiczne, wśród których wymienię liczne odwołania do Golgoty oraz obecność piety.

360 D. Czaja, *Czy historia się powtarza?*, „Konteksty” 1997, nr 1-2, s. 37.

361 Powtarzanie się historii Herling wykorzystuje wielokrotnie i czyni to w różny sposób. Dość wspomnieć opowiadania *Pierścień* oraz *Zeszyt Williama Mouldinga, emeryta*.

362 A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 262.

363 Tamże, s. 263.

ROZDZIAŁ II

Piętno. Pamięć „wilczego wieku”³⁶⁴

Stan badań

Literatura Holocaustu i GUŁagu

Literatura świadectwa zrodziła się z konieczności pamiętania o totalitarnych szaleństwach XX wieku oraz zaświadczenia o skutkach ich oddziaływania na człowieka. Za Marią Delaperrière definiuję świadectwo jako literacką formę reprezentacji doświadczenia³⁶⁵, formę, na którą składają się teksty o nieustalonym statusie gatunkowym, będące, jak pisze Paweł Wolski: „na pograniczu dokumentu i fikcji, autobiografii i powieści”³⁶⁶. Oprócz wyznacznika gatunkowego wyróżnikiem literatury świadectwa jest „jej główny temat: »człowiek zlagrowany« (termin ukuty przez Tadeusza Borowskiego w jego opowiadaniach o Auschwitzu), transformacja jego kompetencji poznawczych i zmiana jego psychiki wywołana przez te doświadczenia”³⁶⁷. W dalszej części pracy korzystam z rozpoznania Arkadiusza Morawca, który literaturę obozową (lagrową i łagrową) proponuje rozpatrywać jako tę, która odnosi się kolejno do obozów niemieckich oraz literaturę odnoszącą się do rzeczywistości sowieckiej³⁶⁸. Propozycja Tadeusza Sucharskiego, by definiować literaturę Holocaustu jako literaturę lagrową³⁶⁹ budzi wątpliwości, gdyż, jak stwierdza Joanna Nazimek: „w praktyce badawczej literatura lagrowa istnieje obecnie jako część literatury Holocaustu”³⁷⁰.

Graniczny charakter masowej śmierci zaważył na etycznym i artystycznym przekazie

364 Tym określeniem posłużył się Gustaw Herling-Grudziński w tytule eseju *Wilczy wiek*, w: tegoż: *Upiory rewolucji*, pod red. Z Kudelskiego, Lublin 1992, s. 80. Herling często go używał, jak choćby w *Dzienniku pisanym nocą*. Patrz w: tegoż: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, dz. cyt., s. 380.

365 M. Delaperrière, *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 59-70.

366 P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Przepisywanie literatury Holocaustu*, Warszawa 2013, s. 36.

367 M. Pąckiński, *Literatura lagrowa i łagrowa – ku interdyscyplinarnej definicji gatunku*, „Napis” 2018, nr 24, s. 198.

368 A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 7.

369 Patrz w: tegoż, *Literatura Holocaustu, literatura gulagu? Literatura doświadczenia totalitarnego!*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 5” 2007, s. 93-118.

370 J. Nazimek, *Dwa rodzaje dyskursów w polskiej literaturze lagrowej*, w: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviesis”, 2015, s. 55.

obozowego fenomenu. Zdecydował też o tym, że warunkiem literatury świadectwa, wedle Włodzimierza Boleckiego, jest po pierwsze: „założenie o pozatekstowości doświadczenia historycznego”³⁷¹, a po drugie: „nienaruszalność kategorii prawdy”³⁷². Pierwsze założenie odnosi się do warstwy językowej tekstu, za pomocą którego, jak twierdzi Jacek Leociak, „autor komunikuje swe doświadczenie oraz sposób organizacji owego doświadczenia”³⁷³. Drugie odnosi się do treści komunikatu, którego celem jest przekazanie prawdy. Oba założenia funduje autentyczność przekazu, a więc naoczność doświadczenia.

Wśród ogromu tekstów, które składają się na literaturę świadectwa, wymienię sześć nazwisk należących do kanonu: Primo Levi, Imre Kertész, Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Sołżenicyn oraz Wałam Szałamow. Pierwsi trzej spośród wymienionych to świadkowie Holocaustu. Levi oraz autor *Losu utraconego* reprezentują część kanonu literatury obozowej tworzonej przez autorów niepolskojęzycznych. Czwerej kolejni pisarze współtworzą literaturę GUŁagu, czyli łagrową.

Borowski i Grudziński to nazwiska absolutnie fundamentalne dla polskiej literatury obozowej. Borowski dlatego, że, jak wyraził się Dariusz Kulesza: „polska literatura obozowa to Borowski, ponieważ nikt nie powiedział o obozach więcej i nie zrobił tego, korzystając z bardziej oryginalnych i adekwatnych rozwiązań literackich”³⁷⁴. *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego opisuje, jak komunistyczny totalitaryzm „niszczył nie narody, lecz człowieka w ogóle”³⁷⁵. Uniwersalność oraz unikanie przez pisarza „perspektywy polskocentrycznej”³⁷⁶ zadecydowały o absolutnej wyjątkowości tego dzieła na tle innych utworów polskich twórców opisujących sowieckie łagry. Twórczość Sołżenicyna i Szałamowa jest najpełniejszym głosem rosyjskim na temat GUŁagu, stąd zestawienie nazwisk autorów *Archipelagu GUŁ-ag*, *Opowiadań kołymskich* oraz *Zapisków sowieckich*, jest procesem naturalnym, czy wręcz koniecznym, biorąc pod uwagę stały dyskurs Herlinga-Grudzińskiego z rosyjskimi braćmi w pisarskim powołaniu i łagrowej niewoli.

Włodzimierz Bolecki napisał o autorze *Piętna*, że był on „człowiekiem żyjącym w długim cieniu łagru. Uważał, że to, co się wydarzyło w obozach – nazistowskich czy bolszewickich – pozostawiło mroczne piętno na historii ludzkości”³⁷⁷. „Wilczy wiek” to

371 W. Bolecki, *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 10.

372 Tamże.

373 J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 33.

374 D. Kulesza, *Polska literatura obozowa. Kilka pytań o syntezę, której nie ma*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 4(42), s. 24.

375 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 41.

376 Tamże.

377 Tamże, s. 84.

metafora zaczerpnięta przez Herlinga z wiersza Osipa Mandelsztama zatytułowanego *Wiek*³⁷⁸. Przy jej pomocy autor *Godziny cieni* charakteryzuje i ocenia zarazem dwudzieste stulecie, czas „historii spuszczonej z łańcucha” – jak chętnie za Jerzym Stempowskim powtarzał Grudziński.

O uniwersalnym wymiarze wojennego doświadczenia zdecydowała wiedza na temat Holokaustu i GUŁagu. Ściślej, świadomość ludzkich zachowań w nieludzkich warunkach. Postawy Grudzińskiego i Szałamowa wyrażają sprzeciw ofiar katastrofy historii wobec politycznej manipulacji oraz wszelkich prób zapomnienia tej wiedzy w imię poszanowania „wrażliwości urazowej”³⁷⁹. Dla tych pisarzy przeszłość jest, jak pisze Marek Zaleski: „wspomnieniem śmiertelnego zagrożenia, wspomnieniem świata bez przyszłości”³⁸⁰.

Ostatnie opowiadanie kołymskie to w całym dorobku Herlinga-Grudzińskiego tekst wyjątkowy. Jego szczególny charakter wynika stąd, że jest to drugi po *Innym świecie* utwór literacki poświęcony doświadczeniom łagrowym autora. W tych dwóch tekstach Herling realizuje pamięć o GUŁagu, traktując obowiązek pamięci jako „absolutny, uniwersalny i nieulegający przedawnieniu nakaz pamiętania”³⁸¹. To dzięki jego wysiłkom, omawianym tutaj tekstom literackim, ale także licznym wypowiedziom publicystycznym, zwłaszcza w *Dzienniku pisanym nocą*, pamięć o komunizmie i sowieckim niewolnictwie w końcu doczekała się zestawienia z bestialstwem narodowego socjalizmu. Drugi powód decydujący o wyjątkowości *Piętna* to literacki hołd pamięci rosyjskiego twórcy. Trzecim wyróżnikiem opowieści o śmierci Szałamowa spośród innych utworów Herlinga jest fakt, że pisarz, Polak, były łagiernik, dokonuje świeckiej kanonizacji drugiego pisarza, również ofiary GUŁagu.

Stan badań nad twórczością Warłama Szałamowa

O Warłame Tichonowiczu Szałamowie napisano już wiele tekstów. Zarówno komentarze krytyczne, analityczno-interpretacyjne jak i komparatystyczne podejmują zagadnienia twórczości i biografii autora *Opowiadań kołymskich*³⁸². Zestawienia twórczości

378 G. Herling-Grudziński, *Godzina cieni. Eseje*, Warszawa 1997, s. 417-423.

379 M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 193.

380 Tamże.

381 *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, dz. cyt., s. 286.

382 Szczegółową bibliografię podaje M. Kulikowska, patrz w: tejże, *Recepcja prozy Warłama Szałamowa. Próba systematyzacji*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – oblicza dialog”, t. 4, Poznań 2014, s. 95-114, a

prozatorskiej Szałamowa i Tadeusza Borowskiego dokonała Anna Łukowska³⁸³ oraz Izabella Migal w studium zatytułowanym *Człowiek – strzęp przegranej historii: o Warłame Szałamowie*³⁸⁴. W roku 2009 na łamach „Tekstów Drugich” ukazał się tekst Warłama Szałamowa zatytułowany: „*Nowa proza*”: *zapiski z lat siedemdziesiątych*³⁸⁵. W swojej pracy skupiłem się na opracowaniach rosyjskiego historyka Michała Hellera, nie tylko dlatego, że był on jednym z pierwszych krytyków, którzy odkryli dla polskiego czytelnika łagrową prozę Szałamowa. Również i z tego powodu, że Herling-Grudziński często się na Hellera powoływał i bardzo cenił jego ogromną wiedzę. Rusycystą jest Franciszek Apatowicz, który wszechstronnie analizował dorobek literacki autora *Opowiadań kołymskich*. Zaczęę jednak od początku, czyli od Michała Hellera. Profesję Apatowicza dzielił także Andrzej Drawicz, z którego dorobku również skorzystałem. Kolejne nazwiska, również klasyczne w kontekście Warłama Szałamowa i literatury łagrowej, które przywołuję w tym rozdziale to Anna Rażny oraz Izabela Sariusz-Skapska. Zaczęę więc od Michała Hellera.

Ten znakomity historyk poświęcił Szałamowowi część klasycznego już dziś opracowania³⁸⁶. Heller zestawia Szałamowa z Borowskim, akcentując trudność najpierw wyjścia z obozu, a następnie jego opisanie: „Szałamow i Borowski wydobywają na jaw – pisze Heller – to, o czym inni pisarze bądź nie mogą - bądź też nie chcą - pisać: obóz zabija także tych, którzy zdołali przetrwać. Tylko nielicznym udaje się potem zmartwychwstać”³⁸⁷. Następnie dostrzegł w utworach Szałamowa wątki autobiograficzne oraz powinowactwa jego opowiadań z prozą naturalistyczną. Badacz ten analizował warsztat pisarski autora *Wiszery*:

Szałamow po wielokroć nawraca do wydarzeń, wspomnień, faktów, które z pewnych powodów uznał za ważne, wykorzystując je i w opowiadaniach, i w szkicach. Czasami prowadzi narrację w trzeciej osobie, czasem w pierwszej. Prócz tego w książce występują dwaj alter ego autora - Andrejew i Krist, w jednym zaś z opowiadań - *Mój proces* - bohater nosi nazwisko Szałamow. Pisarz wciąż zmienia punkt obserwacji, analizuje wydarzenia i uczynki ludzkie z rozmaitych stron, ale w kategorię unika psychologizowania, „analizowania duszy” swoich bohaterów. Wydobywa z mroków życia

także I. Migal. Patrz w: tejsze, *Człowiek – strzęp przegranej historii: o Warłame Szałamowie*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 195-207.

383 A. Łukowska, *Borowski i Szałamow. Dwie dole*, „Ethos” 1990, nr 9.

384 I. Migal, *Człowiek – strzęp przegranej historii: o Warłame Szałamowie*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 195-207.

385 W. Szałamow, „*Nowa proza*”: *zapiski z lat siedemdziesiątych*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 208-212.

386 M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, Paryż 1974, s. 268-292.

387 Tamże, s. 269.

obozowego jakiś wypadek, jakby z pomocą ostrego reflektora, nie starając się go wyjaśniać, ani nawet rozumieć³⁸⁸.

Wyłowione cechy narracji rosyjskiego pisarza przypominają sposób opowiadania Herlinga-Grudzińskiego³⁸⁹. Ponadto, Heller dostrzegł także urodę zdań, zwrócił uwagę na budowę tytułów poszczególnych opowiadań oraz dosadność języka oraz częste korzystanie przez Szałamowa z więziennej gwary. Poczynione przez Hellera rozpoznania będzie kontynuował Franciszek Apatowicz.

Heller zwrócił także uwagę na trzy grupy wątków opowiadań Szałamowa. Przy czym potraktował je z punktu widzenia historii obozów sowieckich. Pierwszy wątek, to według niego „obozy początku lat trzydziestych, będące niejako przedsiódką Kołymy”³⁹⁰, druga grupa obejmuje jego zdaniem „pierwszy okres kołymski”³⁹¹, trzecia natomiast „drugi okres kołymski, rozpoczynający się w roku 1946”³⁹². Badacz odnotował także motywy utraty człowieczeństwa, umierania, morderczej pracy oraz odczuwanego ciągłego niedostatku jedzenia, a także przyrody³⁹³ oraz kryminalistów³⁹⁴.

Heller akcentował, opisaną na kartach *Opowiadań kołymskich* codzienność obozowego zła: „Powszedni charakter – pisał Heller – całej tej potworności, godzenie się z nią, tolerowanie jej przez ludzi - oto co jest treścią relacji tego pisarza, któremu udało się wrócić ze świata podziemnego”³⁹⁵. Zdaniem Hellera bohaterem prozy Szałamowa „jest człowiek w obozie, człowiek stojący w obliczu Sądu Ostatecznego”³⁹⁶, człowiek „bez duszy”³⁹⁷, który próbuje „znaleźć sobie nowe wartości duchowe, znaleźć nowe fundamenty moralne życia”³⁹⁸.

Kolejnym tematem, jaki poruszył autor *Świata obozów koncentracyjnych* w związku z twórczością autora *Opowiadań kołymskich*, jest nadzieja. Heller odnotował, że zdaniem Szałamowa nadzieja bierze się z wiary, chociaż, historyk zaraz zastrzega, że „autentyczna wiara, dająca ulgę w cierpieniach i pozwalająca żyć w obozie - jest zjawiskiem rzadkim”³⁹⁹. Heller dostrzegł, że „Szałamow widzi w nadziei element zła, często bowiem śmierć jest

388 Tamże.

389 Por. Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 103-115.

390 M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, dz. cyt., s. 271.

391 Tamże, s. 271-272.

392 Tamże, 272.

393 Tamże, s. 274-278.

394 Tamże, s. 282.

395 Tamże, s. 274-278

396 Tamże, s. 273.

397 Tamże, s. 284.

398 Tamże.

399 Tamże, s. 279.

lepszą od życia w piekle”⁴⁰⁰. Zdaniem Hellera dla Szalamowa nadzieją była mirażem utrudniającym więźniowi „dążenie do wolności”⁴⁰¹. Badacz odnotował także związki twórczości autora *Wiszery* z pisarstwem Dostojewskiego i Babla⁴⁰².

Bardzo ważnym badaczem rosyjskiego pisarza jest Franciszek Apatowicz. Ten gdański rusycysta przełamał stereotyp Szalamowa, widzianego jako prozaika. Apatowicz interesował się nie tylko Szalamowowską prozą, ale także poezją. Wielokrotnie podkreślał, że twórca *Wiszery*: „przede wszystkim czuł się poetą”⁴⁰³. W artykule zatytułowanym *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*⁴⁰⁴ badacz skupia się na tych pracach autora *Manifestu o „nowej prozie”*, które dotyczą instrumentarium pisarskiego, psychologii twórczości, obrazowania natury, a także metarefleksji obecnej w prozie i poezji Szalamowa. Apatowicz zauważa:

Problematyka literacka zajmuje jedno z czołowych miejsc w całej spuściźnie Szalamowa: stale obecna w prozie autobiograficznej i łagrowej, tworzy jeden z głównych kręgów tematycznych w jego poezji i stanowi temat numer jeden w publicystyce oraz listach, które przybierają nierzadko postać klasycznego eseju z wyraziście wyakcentowanymi tezami i jasno przeprowadzonym oraz świetnie uargumentowanym wywodem⁴⁰⁵.

Badacz zwraca uwagę na to, jak wielką wagę przykładał autor *Zeszytów kołymskich* do refleksji teoretycznej dotyczącej twórczości literackiej zarówno poetyckiej, jak i prozatorskiej. Akcentuje także uprzywilejowanie gatunku wypowiedzi, jakim jest esej. W dalszej części Apatowicz przedstawia trzy stadia procesu twórczego rosyjskiego pisarza:

Pierwsze stadium ma więc charakter spontaniczny, intuicyjny, angażuje całą osobowość poety, dopiero w drugim włącza się rozum, pojawia się dystans i uruchomiony zostaje krytycyzm: wtedy to zapadają decyzje dotyczące kompozycji utworu, kolejności zwrotek, są przerabiane nieudane fragmenty, wykreślane zbędne elementy [...] I na tym w zasadzie kończy się właściwa praca twórcza, gdyż trzecie stadium [...] to przepisywanie

400 Tamże.

401 Tamże, s. 280.

402 Tamże, s. 272-273.

403 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, w: *Pejzaż od nowa malowany. Szkice i literaturze rosyjskiej XX wieku*, pod red. J. Sałajczykowej, Gdańsk 1994, s. 103.

404 Tamże, s. 85-119. Do spostrzeżeń poczynionych przez Hellera na temat Babla nawiązał Herling-Grudziński w eseju *Izaak Babel*. Patrz w: tegoż, *Upiory rewolucji*, pod red. Z. Kudelskiego, Lublin 1992, s. 189-209.

405 Tamże, s. 85-86.

gotowego utworu na czysto, dopuszczające tylko drobne, kosmetyczne poprawki i skreślenia ewidentnych błędów⁴⁰⁶.

Gdański badacz zwraca uwagę na doniosły fakt, że „w procesie twórczym decydujący jest pierwszy impuls, który nie powstaje z namysłu, zastanowienia, kalkulacji, lecz wyrasta z głębi jestestwa twórcy w sposób intuicyjny, tajemniczy”⁴⁰⁷. Dla rosyjskiego pisarza, na co także autor *W poszukiwaniu prawdy artystycznej* kieruje uwagę czytelnika, ważny jest somatyczny aspekt twórczości, gdyż – wedle Szalamowa:

Proces twórczy nie jest poszukiwaniem i gromadzeniem, lecz hamowaniem i eliminacją. [...] Gromadzenie miało miejsce wcześniej, zanim jeszcze poeta chwycił za pióro. Podczas tworzenia pierwszej zwrotki wykorzystywane jest doświadczenie każdej komórki jego ciała, nerwów mięśni oraz wszystkie zasoby pamięci. Całe doświadczenie ludzkości usiłuje w tym momencie wydostać się na powierzchnię i utrwalić na papierze. Tysiące pobudek znajdują wypadkową w zapisie tekstu pierwszej zwrotki – przez stworzenie szkieletu dźwiękowego przyszłego wiersza⁴⁰⁸.

Zatem szkielet dźwiękowy wiersza stanowi rezultat, sumę pamięci osobistej autora. Co oczywiste, doświadczenie pamięci zbiorowej całej ludzkości, funduje warstwę znaczeniową utworu. Franciszek Apatowicz w tym fragmencie wywodów Szalamowa dostrzega tradycję „Pierewału” oraz teorii archetypów Carla Gustawa Junga⁴⁰⁹.

Gdański rusycysta dochodzi do wniosku, że poezja w rozumieniu autora *Zeszytów kołymskich*, to: „»doświadczenie« ale i »niespodzianka«, »los« – ale i »rzemiosło« i »ofiara« – a nie »zdobycz« oraz »niewiadoma«, a jej kosmosem jest precyzja”⁴¹⁰. Franciszek Apatowicz kreśli także modelowy Szalamowowski obraz twórcy, dla którego poeta to:

nie wiesz ani „zdobywca”, tylko dobrowolny męczennik, składający samego siebie w ofierze na ołtarzu sztuki poprzez „poddanie próbie wiersza własnej duszy, jej najciemniejszych zakamarków”, a także narzędzie, „za pomocą którego wypowiada się sama przyroda”⁴¹¹.

406 Tamże, s. 88.

407 Tamże, s. 89.

408 W. Szalamow, *Semiotika i informatyka*, „Wypusk” 7, Moskwa 1976, s. 128. cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 89.

409 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 89.

410 Tamże, s. 94.

411 Tamże, s. 94-95.

Zdaniem Apatowicza: „najbardziej ogólnym i zarazem najwyższym celem poezji jest według niego [uzup. – P. O.] »uczynienie człowieka lepszym« i »polepszenie klimatu moralnego świata«⁴¹². Autor *Opowiadań kołymskich* widzi w sztuce specjalną zdolność do podniesienia człowieka na wyższy poziom duchowy, przy czym „wyższy poziom duchowy” kontrastuje Szalamow ze sferą moralności - wiersze podważają związek człowieka z aurą duchową swoich czasów, z nakazami praktycznej moralności⁴¹³. Zatem, według Szalamowa, poeta to wybraniec, osoba naznaczona przez naturę. Wyznacznikiem tego wyboru staje się fakt posiadania talentu. Naznaczenie talentem poetyckim musi jednak być okupione daniną, jaką jest samotność. Wedle Szalamowa zarówno kontemplacja, jak i tworzenie poezji skazują człowieka na samotność, którą Apatowicz interpretuje jako „synonim wewnętrznej autonomii, niezależności od powszechnie obowiązujących norm, wolności od instynktu stadnego”⁴¹⁴.

W miarę upływu lat rosyjski pisarz zmienił swój pogląd na temat moralnego oddziaływania sztuki. Poetycki lub pisarski talent stanie się, w przemyśleniach autora *Wiszery*, przekleństwem. Wiersze – stwierdzi Szalamow: „to dar Szatana, a nie boga, to tamten, Inny [...] jest naszym panem. Bynajmniej nie Chrystus. Poeta znajduje się w »niezawodnych rękach Antychrysta«⁴¹⁵. W odniesieniu do zacytowanego fragmentu Franciszek Apatowicz stwierdza: „W poglądzie tym krzyżuje się mit faustyczny z Szalamowowskim mitem ofiary poddanej presji przemocy i walczącej o własną autonomię i tożsamość artysty nawet za cenę paktu z diabłem”⁴¹⁶. Taki pogląd odsłania nieskuteczność wszelkich oddziaływań sztuki na etykę. Według Szalamowa bowiem, w każdej próbie podporządkowania sztuki idei dobra, zło tryumfuje i jednocześnie sztukę degraduje. Jednakże poezja, ten „świat powszechnych powinowactw”⁴¹⁷, pozostaje formą sztuki, która wszak ma, jak pisał Szalamow w liście do Sołżenicynu: „straszliwą, niewyobrażalną moc”⁴¹⁸. Apatowicz dostrzega w tych poglądach wpływ rosyjskiego symbolizmu oraz awangardy⁴¹⁹.

Gdański rusycysta analizuje także poglądy Szalamowa na temat prozy. Podkreśla doniosłą rolę osobistych doświadczeń życiowych autora *Zeszytów kołymskich*, ale akcentuje

412 Tamże, s. 95.

413 W. Szalamow, *Kriticzeskije zamietki. Essie. Wspominanija*, „Oktiabr” 1991, nr 7, s. 172, cyt. za: F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 95.

414 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 95.

415 W. Szalamow, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 97.

416 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 97.

417 W. Szalamow, *Pieriepiska Borisa Pasternaka*, Moskwa 1990, s. 534, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 98.

418 W. Szalamow, *Pisma A. Sołżenicynu*, „Znamia” 1990, nr 7, s. 75, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 98.

419 Tamże, s. 98.

przeświadczenie Szalamowa o niepowtarzalności i nowatorstwie stylu jego prozy. Ważnym tematem metafleksji oraz licznych autokomentarzy Szalamowa w sposób naturalny stał się temat odniesień sztuki do rzeczywistości. Zagadnienie to dyktowała, jak pisze Apatowicz: „specyfika samego tematu łagrów, wymagająca pieczołowitego obchodzenia się z faktami”⁴²⁰. Fakt w ujęciu rosyjskiego twórcy jest niesamodzielny i drugorzędny. Jak relacjonuje Apatowicz, Szalamow nie traktuje „rozumianej dosłownie zgodności z rzeczywistością jako warunku koniecznego nawet dla prozy łagrowej”⁴²¹.

Instrumentalne potraktowanie faktu wynikało z poglądu Szalamowa na temat bezinteresowności sztuki: „prawda w sztuce ma charakter indywidualny”⁴²². Według autora *Opowiadań kołymskich* o prawdziwości dzieła sztuki decyduje nie zgodność z rzeczywistością, a talent, gdyż, jak pisze monografista Szalamowa: „zwykłą zgodność z faktami nie ma nic wspólnego z literaturą, prawda poetycka jest »prawdą talentu« i ma rangę [...] »prawdy metafizycznej«, a więc istotnej, niezmiennej, nie podlegającej działaniu przypadku”⁴²³. Zatem, jak wnioskuje Apatowicz:

Prawdziwość dzieła zależy przede wszystkim od siły talentu, a następnie od stosunku do panujących konwencji i kanonów literackich, przy czym jako prawdziwe jest ono odbierane wtedy, gdy narusza konwencje, rozbija kanony i proponuje nowe, nie przeczuwane do tej pory ujęcia⁴²⁴.

W prezentowanych poglądach rosyjskiego pisarza pobrzmiewają myśli Jurija Tynianowa oraz związki Szalamowa z rosyjską awangardą lat dwudziestych XX wieku, zwłaszcza z Lefem. Szerzej Apatowicz omawia ten aspekt w artykule dotyczącym kwestii genologicznych *Opowiadań kołymskich*⁴²⁵. Również awangardowe jest podejście autora *Zeszytów kołymskich* do fałszu wiążanego z naśladownictwem oraz powielaniem zastanych konwencji literackich, które tworzą literaturę zamiast rzeczywistości.

Franciszek Apatowicz zwraca także uwagę na to, że autor *Wiszery* krytykuje rosyjską powieść realistyczną XIX wieku. Zdaniem gdańskiego badacza, Szalamow uważał dydaktyzm

420 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 103.

421 Tamże.

422 W. Szalamow, *Stichi i proza*, „Sibirskije ogni” 1988, nr 3, s. 166, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 105.

423 Tamże, s. 104.

424 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 105.

425 F. Apatowicz, *Problem gatunku Opowiadań kołymskich Warłama Szalamowa a ich edycje w języku polskim*, „Napis” 2018, nr 24, s. 179-194.

za „zgubny dla sztuki i niebezpieczny dla człowieka”⁴²⁶. Co więcej, autor *Opowiadań kołymskich* stwierdza, że dziewiętnastowieczna literatura rosyjska jest odpowiedzialna za brutalne represje sowieckiego totalitaryzmu. Po raz kolejny cytuję Szałamowa za Apatowiczem:

Rosyjscy pisarze humaniści drugiej połowy XIX wieku dźwigają na sobie wielki grzech ludzkiej krwi, przelanej pod ich sztandarami w wieku dwudziestym. Wszyscy terroryści byli tołstojowcami i wegetarianami, wszyscy fanatycy – uczniami humanistów rosyjskich⁴²⁷.

Jak podaje autor *W poszukiwaniu prawdy artystycznej* radykalny stosunek Szałamowa do rosyjskiej literatury dziewiętnastowiecznej wynikał stąd, że twórca *Duchów rewolucji rosyjskiej* walczył z „uroszczeniami ideologów, usiłujących podporządkować sztukę doraźnym interesom politycznym oraz celom inżynierii społecznej”⁴²⁸.

Apatowicz, o czym już wspomniałem, notuje radykalizację postawy Szałamowa w stosunku do dydaktyzmu. Z biegiem lat autor *Wiszery* z coraz większym pesymizmem odnosił się do moralnego oddziaływania sztuki na człowieka. Apatowicz cytuje uwagę, jaką wybitny Rosjanin formułuje w odniesieniu do swojej teorii „nowej prozy”:

W nowej prozie – po doświadczeniach Hiroszimy, po samoobsłudze w Oświęcimiu i na Kołymie, po wojnach i rewolucjach – wszystko, co pachnie dydaktyzmem, zostaje wyeliminowane. Sztuka pozbawiła się prawa do głoszenia kazań. Nikt nie może i nie ma prawa pouczać innych. Sztuka nikogo nie uszlachetnia, nikogo nie czyni lepszym⁴²⁹.

Określenie „nowa proza” stosuje Szałamow do, powstających w latach 1954-1973, *Opowiadań kołymskich*. W zamyśle autora jest to termin genologiczny. Szałamow odrzuca gatunek tak silnie skonwencjonalizowany, że w zasadzie bezużyteczny w konfrontacji z doświadczeniami Kołymy, jakim jest powieść. Autor *Wiszery* wprost formułuje sąd: „Powieść umarła”⁴³⁰. Utwory należące do „nowej prozy” nie stanowią dokumentu w sensie ścisłym tego pojęcia. Owszem, w odniesieniu do swoich utworów używa pojęcia „reportaż” z tym, że w jego rozumieniu, reportaż nie jest celem sam w sobie, a jedynie środkiem. W ten sposób

426 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 96.

427 W. Szałamow, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 96.

428 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 97.

429 W. Szałamow, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 97.

430 W. Szałamow, *Lewyj biereg (Rasskazy)*, Moskwa 1989, s. 544, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 107.

właśnie należy rozumieć zdanie pisarza: „Proza kołymska nie ma nic wspólnego z reportażem”⁴³¹. Tak widzi ten problem Franciszek Apatowicz, dodając, że w *Opowiadaniach kołymskich* obiektywizm jest „często pozorny. Rozmyślnie eksponowany jako chwyt literacki”⁴³². W zamyśle Szalamowa relacja zastosowana w utworze obsługuje sferę rzeczywistości świata przedstawionego, dlatego musi ona być wiarygodna, ufundowana osobistym doświadczeniem autora, niczym dokument:

W *Opowiadaniach kołymskich* nie ma opisów, nie ma danych statystycznych ani komentarzy do nich, nie ma publicystyki. Chodzi w nich o ukazanie nowych prawidłowości psychologicznych, o artystyczną penetrację potwornego tematu, a nie o „informację”, nie o zbieranie faktów. Chociaż, ma się rozumieć, każdy fakt jest niepodważalny⁴³³.

Dokument, definiowany jako zapis faktów stanowi w rozumieniu Szalamowa jedynie środek do przekazania tego, co kryje dusza artysty. Jak pisze Apatowicz, każde dzieło sztuki według niego jest dokumentem, który mówi o swoim stwórcy – i takim właśnie dokumentem są *Opowiadania kołymskie*⁴³⁴.

Autor nie traktuje swoich utworów również jak opowiadań, skoro oświadczył: „staram się pisać nie opowiadania, tylko coś, co nie jest literaturą”⁴³⁵. Tę genologiczną trudność Szalamow widzi w sposób zniuansowany, podkreśla bowiem, że nie jest to „proza dokumentalna, jest to proza przeżyta jak dokument”⁴³⁶. Komentujący te kwestie pisarstwa rosyjskiego twórcy polski badacz widzi tutaj związki teorii „nowej prozy” z konceptami *nouveau roman*. Jako przykłady powinowactwa Apatowicz powołuje się na pojęcie „formy” – zbliżone w rozważaniach Robbe-Grilleta i Szalamowa oraz cele twórczości⁴³⁷. Warto w tym kontekście przywołać zadania, jakie Szalamow stawiał swojej „nowej prozie”, ponieważ zbliżają się one do koncepcji twórczości Herlinga Grudzińskiego. Twórca *Opowiadań kołymskich* dążył do przedstawienia stanów psychicznych kołymskich łagierników:

431 Tamże, s. 546, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa* dz. cyt., s. 106.

432 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 111.

433 W. Szalamow, *Lewyj bierieg (Rasskazy)*, Moskwa 1989, s. 547, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 111.

434 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 112.

435 Tamże.

436 Tamże.

437 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, dz. cyt., s. 109-110.

Przedstawieni tu zostali ludzie w wyjątkowo ważnym, nie opisanym jeszcze stanie, zbliżonym do kondycji poza-człowieczeństwa (sostojanije za-czelowiecznosti). Proza moja to próba uchwycenia tej odrobiny człowieczeństwa, która zachowała się jeszcze w człowieku⁴³⁸.

To, co łączy twórcę *Opowiadań kołymskich* z pisarstwem autora *Skrzydeł ołtarza*, to właśnie dzielona przez obu świadków łagrowego świata pasja w opisywaniu człowieka wystawionego poza margines człowieczeństwa oraz obrona ludzkiej godności.

Zanotowane przez gdańskiego rusycystę zbieżności poetyki Szałamowa z postulatami twórców nowej powieści francuskiej kończy się na zagadnieniu opisu. Autor *Wiszery* – w odróżnieniu od przedstawicieli szkoły francuskiej – przykładął wielkie znaczenie do roli opisu, który uwalniał symbol. Według niego, szczególnie miał funkcję symbolotwórczą. Jak pisze Apatowicz:

Każdy element powinien odznaczać się [...] nie tylko całkowitą nowością, czyli być uobecnionym w pełni swojej niepowtarzalnej tożsamości, ale zarazem przekraczać siebie, być czymś więcej. Najważniejsza jego funkcja polega na tym, że jest to zawsze symbol, znak „przenoszący całe opowiadanie w inny wymiar i tworzący podtekst”, co nadaje głębię utworowi i czyni go wieloznacznym jak wiersz⁴³⁹.

W cytowanym komentarzu warto zwrócić uwagę na zbieżność prezentowanego poglądu z postulowanym przez Herlinga-Grudzińskiego odniesieniem do paraboli.

W dalszej części analizowanego artykułu, gdański badacz przedstawia rolę pisarza, jaką formułuje Szałamow: „Pisarz nie jest on obserwatorem, nie jest widzem, ale uczestnikiem dramatu życia – i to pełnoprawnym uczestnikiem, a nie tylko jako literat. Jest to Pluton, wynurzający się z piekła, a nie Orfeusz, zstępujący do piekieł”⁴⁴⁰. Autor *Opowiadań kołymskich* tworzy swój własny mit artysty, zarazem świadka i ofiary epoki totalitaryzmu sowieckiego.

Według Szałamowa, kształt utworu dyktuje jego materiał, czyli rzeczywistość łagrowego świata. Temat także zmusza pisarza do przyjęcia jedynej możliwej – wedle Szałamowa – perspektywy opisu piekła Kołomy – z wewnątrz. Pisarz jako mieszkaniec piekła może je prawdziwie opisać tylko wtedy, gdy doświadczy łagrowego Hadesu „na własnej

438 W. Szałamow, *Nowaja proza*, „Nowyj mir” 1989, nr 12, s. 60, cyt. za F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 116.

439 F. Apatowicz, *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 111.

440 W. Szałamow, *Lewyj bierieg*, dz. cyt., s. 549.

skórze – każdym nerwem, każdą komórką ciała, a nie tylko rozumem czy sercem”⁴⁴¹. Tak sformułowaną zależność między literaturą i doświadczeniem czyni Szalamow powinnością pisarza, wręcz jego moralnym nakazem. Przyjęta rola stała się dla Szalamowa formą walki z totalitarną władzą:

Ze swej strony – powiada Apatowicz – pisarz również podjął walkę z obozem, przyjmując na siebie rolę Świadka, świadka pisanego dużą literą, nieprzekupnego i nie cofającego się przed najstraszniejszym nawet wyzwaniem – świadka w procesie wytoczonym systemowi, którego kamieniem węgielnym stał się obóz koncentracyjny⁴⁴².

Franciszek Apatowicz analizował także kwestie genologiczne *Opowiadań kołymskich*. Zauważył on, że opowieści Szalamowa prowadzone są „ze środka łagru [...] ze środka danego zdarzenia”⁴⁴³. Badacz ten dostrzegł ponadto różnorodność gatunkową cyklu. Wyróżnił takie gatunki jak: nowele, szkice fizjologiczne, historyczne i literackie, reportaże, scenki, a także miniatury liryczne⁴⁴⁴. Zwracał uwagę na posługiwanie się przez Szalamowa nazwiskami prawdziwymi lub zmyślonymi, „wprowadzenie bohaterów występujących w kilku różnych opowiadaniach”⁴⁴⁵, a także fikcyjnego, obdarzonego wszechwiedzą, narratora. Istotną cechą prozy kołymskiej jest także prowadzenie narracji w pierwszej lub trzeciej osobie. I chociaż, jak powiada Apatowicz: „zmienia się podmiot narracji a wraz z nim punkt widzenia i sposób odbioru rzeczywistości”⁴⁴⁶, to, konkluduje badacz, „zawsze jednak ma personalny charakter, punkt widzenia narratora jest zbieżny czy wręcz tożsamy z punktem widzenia przeżywającego bohatera”⁴⁴⁷ oraz „stosowanie w wielu przypadkach wszechwiedzy narratorskiej”⁴⁴⁸.

Wśród innych cech badacz wymienia wychylenie narracji w stronę dokumentu, co realizuje się poprzez miejsce wydarzeń: „Każda sytuacja, każde zdarzenie, każda reakcja postaci nie jest tu uwarunkowana dynamiką fabuły czy strukturą osobowości, lecz określona wyłącznie przez obóz, fakt jego wszechwładnej obecności”⁴⁴⁹. Również wszelkie, pozorne

441 Tamże.

442 F. Apatowicz, *Warłama Szalamowa reportaż ze świata umarłych*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. P. Fasta i L. Rożka, Katowice 1994, s. 133.

443 F. Apatowicz, *Problem gatunku Opowiadań kołymskich Warłama Szalamowa a ich edycje w języku polskim*, „Napis” 2018, nr 24, s. 183.

444 Tamże, s. 183.

445 Tamże, s. 184.

446 F. Apatowicz, *Warłama Szalamowa reportaż ze świata umarłych*, dz. cyt., s. 139.

447 F. Apatowicz, *Problem gatunku Opowiadań kołymskich Warłama Szalamowa a ich edycje w języku polskim*, „Napis” 2018, nr 24, s. 186.

448 F. Apatowicz, *Warłama Szalamowa reportaż ze świata umarłych*, dz. cyt., s. 133.

449 Tamże, s. 140.

ułamności tekstów łagrowych uznaje Szałamow za warstwę dokumentacyjną. Konsekwencją bowiem przyjęcia postawy Świadka-Plutona, jest taka organizacja strony brzmieniowej tekstu, która odda stan okaleczenia łagiernika. Stąd – jak powtarza za Szałamowem Apatowicz – zamierzone są liczne przejęzyczenia, zawieszenia głosu, powtórzenia, wyrazy zdefragmentowane.

Wielką zasługą gdańskiego badacza jest analiza i interpretacja utworu Szałamowa *Sharry brandy*. Ze względu na intertekstualny związek *Piętna* z tym opowiadaniem, zasadne jest przypomnienie w tym miejscu spostrzeżeń Apatowicza⁴⁵⁰.

Badacz przypomina, że *Sharry brandy* należy do najwcześniejszych tekstów wchodzących w skład *Opowiadań kołymskich*. To, co decyduje o wyjątkowości tego utworu, to przede wszystkim narracja, która „ukształtowana została jako strumień świadomości, prezentujący przebieg procesów psychicznych umierającego poety, nie tylko informujący o ich treści, ale również imitujący ich kształt”⁴⁵¹. Wśród zastosowanych technik strumienia świadomości badacz wymienia opis wszechwiedzący (pełni on funkcję ekspozycji oraz epilogu opowiadania)⁴⁵² oraz bezpośredni i pośredni monolog wewnętrzny, z przewagą tego drugiego.

Badacz stwierdza równoważność głosu bohatera i narratora. Narrator wszechwiedzący „koncentruje się głównie na stanach psychicznych bohatera i od samego początku przyjmuje jego perspektywę czasową”⁴⁵³. On także orientuje czytelnika w niewypowiedzianych treściach płynących wprost ze świadomości postaci. Narrator, zdaniem badacza, „nie mówi we własnym imieniu, nie tworzy niezależnej wizji świata, jest tylko obiektywnym medium, przekazującym treści świadomości postaci oraz jej widzenie rzeczywistości”⁴⁵⁴.

Apatowicz zwraca także uwagę na sposób organizacji narracji, która jest chaotyczna, a decyduje „zasada asocjacji animowana za pomocą montażu czasowego”⁴⁵⁵, co zdaniem badacza, „ma odzwierciedlać amorficzny strumień przepływających przez świadomość umierającego wrażeń, myśli, uczuć, wyobrażeń”⁴⁵⁶. Badacz notuje także zastosowanie kompozycji pierścieniowej.

450 F. Apatowicz, „*Ma voix aigre et fausse...*” (*Sherry brandy Warłama Szałamowa: tekst, metatekst, intertekstualność*), w: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj, Katowice 1996, s. 108-116.

451 Tamże, s. 109.

452 Tamże.

453 Tamże.

454 Tamże, s. 110.

455 Tamże, s. 111.

456 Tamże.

Apatowicz dekoduje także sygnały intertekstualne, zarówno te stematyzowane, jak i implikowane. Do tego służą w *Sharry brandy* autocytyaty, cytaty lub ich fragmenty. Spośród odwołań do poetów rosyjskich, takich jak Majakowski, Jesienin czy Błok, na plan pierwszy wysuwa się Osip Mandelsztam – prawdziwy bohater opowiadania. Jak pisze Apatowicz:

Sugeruje to już tytuł utworu, który jest cytatem z jego wiersza o incipicie *Prosto z mostu mówić będę* oraz szereg cytatów z innych jego tekstów, jak również podana *explicite* informacja o tym, że uważano go za najwybitniejszego poetę XX wieku, czy pewne szczegóły biograficzne, m. in. śmierć w więzieniu przesyłowym przed transportem na Kołymę⁴⁵⁷.

Również Aleksander Madyda interesował się poetyką kołymskiej prozy Szałamowa. Ten badacz podkreśla „wspólną większości utworów problematykę wraz ze związaną z nią postawą wobec rzeczywistości”⁴⁵⁸. Co więcej, Szałamow „ukszałtował swoje opowiadania w sposób sugerujący czytelnikowi, iż ma on do czynienia z wypowiedziami nie fikcyjnego narratora, lecz samego pisarza”⁴⁵⁹.

Kolejnym osobą, bez której trudno mówić o Szałamowie, jest Anna Rażny. Jej spojrzenie na twórczość autora *Wiszery* różni się od zaprezentowanych wcześniej analiz gdańskiego rusycysty. Autorka monografii wydanej w 1999 roku⁴⁶⁰ odczytuje *Opowiadania kołymskie* przez pryzmat filozofii personalistycznej.

W tym miejscu warto przywołać studium Anny Rażnej dotyczące obrazu Kołomy w twórczości Szałamowa⁴⁶¹. Szkic ten zawiera analizę modelu bohatera literatury obozowej. Autorka umieszcza Szałamowowskiego protagonistę w kontekście bohaterów wykreowanych zarówno przez tradycję dziewiętnastowiecznej literatury katorżniczej – z dorobkiem Fiodora Dostojewskiego na czele – jak i przez pisarzy dwudziestowiecznych, doświadczonych łagrem. Przede wszystkim punktem odniesienia nie jest tylko twórca *Biesów*, ale także – kwestia to oczywista – Aleksander Sołżenicyn. Zresztą, nie tylko ci dwaj. Krakowska uczona przywołuje nazwiska Borisa Dżakowa, Grigorija Szelesta, Jurija Pilara, Andrieja Gorbatowa oraz Jewgienię Ginzburg, Galinę Sieriebriakową czy Jekaterinę Olicką.

457 Tamże, s. 112.

458 A. Madyda, *Problematyka genologiczna i moralna „Opowiadań kołymskich” Warłama Szałamowa*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne IV, Filologia Rosyjska” 1994, z. 281, s. 57.

459 Tamże.

460 A. Rażny, *Literatura wobec zniewolenia totalitarnego. Warłama Szałamowa świadectwo prawdy*, Kraków 1999.

461 A. Rażny, *Kołyma w twórczości Warłama Szałamowa. Opis zniewolonego sumienia*, „Studia Litteraria Polono-Slavica 2”, Warszawa 1996, s. 39-56.

Analiza obrazu Kołymy przeprowadzona przez badaczkę na tak zarysowanym tle, pokazuje nie tylko wieloaspektowość obrazu łagrowego świata, ale także wyjątkowość obserwacji dokonanych przez autora *Opowiadań kołymskich*. Protagonista łagrowej prozy interesuje badaczkę z punktu widzenia czterech wymiarów jego życia: „historycznego, społecznego, ideologicznego oraz psychologicznego jako bardziej złożonego, wskazującego na indywidualny charakter i predyspozycje psychiczne poszczególnych bohaterów”⁴⁶². Zdaniem Raźnej, przewaga pisarstwa Sołżenicyna oraz Szałamowa polega na tym, że, świat ich bohaterów nie ogranicza się „do sfery przeżyć i uczuć”⁴⁶³. Ponadto, w odróżnieniu od innych twórców, oni pokazują zło jako „nieodłączną cechę świata ludzkiego, coś, co pojawia się wraz z człowiekiem, w jego świadomości, z jego woli”⁴⁶⁴.

Z obrazem Kołymskiego Kraju nierozzerwalnie związany jest problem mechanizmu totalitarnego obozu, któremu Szałamow – zdaniem krakowskiej badaczki – przypatruje się „poprzez pryzmat filozofii człowieka i filozofii wartości”⁴⁶⁵. To odniesienie pozwala zinterpretować Kołymę jako „symbol świata totalitarnego”⁴⁶⁶ oraz symbol „mechanizmu formującego nowego człowieka i nowy porządek aksjologiczny”⁴⁶⁷. Więcej nawet, bo z dokonanej przez Szałamowa analizy zła da się – zdaniem Raźnej – wyprowadzić interpretacja Kołymy jako „symbolu zniewolonego sumienia”⁴⁶⁸. Badaczka notuje, że Szałamow traktował carską katorgę wręcz jak sanatorium. Autor *Opowiadań kołymskich* odrzucał mit zdolnego do nawrócenia przestępcy, pochodzącego z niewinnego rosyjskiego ludu. Negował także oczyszczający, czy też odkupieńczy, charakter katorgi. Anna Raźny pisze: „Błatniacy nie wstydzą się swoich win, czynią z nich fundament własnej siły. Nie będą więc czuli konieczności ich odkupienia. Nie zaakceptują oczyszczającego cierpienia, przeciwnie, uczynią je przedmiotem cynicznej walki”⁴⁶⁹.

Obraz niewolników GUŁagu przedstawiony w kołymskiej prozie Szałamowa – powiada badaczka – przeczy „motywowanej religijnie koncepcji słowianofilstwa, jak i ateistycznie ukierunkowanej utopii leninowsko-stalinowskiej”⁴⁷⁰. Autor *Opowiadań kołymskich* negował również możliwość przemiany więźnia, który (poddany presji przemocy, głodu, wyniszczającej pracy oraz permanentnemu zagrożeniu śmiercią) z ofiary przeistaczał

462 Tamże, s. 41.

463 Tamże.

464 Tamże.

465 Tamże, s. 42.

466 Tamże.

467 Tamże.

468 Tamże.

469 Tamże, s. 44.

470 Tamże.

się w kata, skoro uczestniczył w złu, którego doświadczał. W oczach Szałamowa – stwierdza badaczka – ofiara systemu łagrowego traci świadomość etyczną. Dzieje się tak ze względu na, wymuszone staraniem o zachowanie życia za wszelką cenę, porzucenie pozytywnych wartości. Więzień traci „świadomość aksjologiczną”⁴⁷¹ oraz sumienie. W swojej analizie Anna Rażny dochodzi do następującego wniosku:

Kołyma to symbol nowej ontologicznie i etycznie jakości. Wyraża ją utrata wiary w absolutny i bezwzględny charakter wartości etycznych oraz utrata wiary w prawdę autonomiczną. Nowej jakości towarzyszy zanik nadziei najwyższej, umożliwiającej taką afirmację człowieka, która zawsze koegzystuje z afirmacją Transcendencji⁴⁷².

GUŁag, którego synonimem jest Kołyma, okazuje się wielkim eksperymentem nie tylko politycznym, prawnym, ekonomicznym, czy filozoficznym, ale przede wszystkim etycznym. Przekształcenie więźnia w (pozbawionego świadomości osoby) niewolnika dokonuje się przez utratę wiary w Transcendencję. Kołymski eksperyment okazuje się skuteczny przez negację ontologicznej prawdy, a następnie odebranie ofierze łagru, pamięci.

Izabela Sariusz-Skąpska z kolei interesowała się *Opowiadaniem kołymskim* w kontekście Szałamowowskiej figury świadka, roli świadectwa w jego utworach, a także kwestią pamięci⁴⁷³. Sariusz-Skąpska umieszcza pisarstwo Szałamowa w kontekście nie tylko literaturoznawczym, ale także filozoficznym, czemu służy przywołanie nazwisk oraz poglądów Hanny Arendt, a także Simone Weil. Ten kontekst nie tyle potwierdza doniosłość *Opowiadań kołymskich*, które Sariusz-Skąpska zalicza do „najważniejszych świadectw o GUŁagu”⁴⁷⁴, co zrównuje utwory wybitnego Rosjanina ze współczesnymi traktatami filozoficznymi na temat natury zła. W oczach Sariusz-Skąpskiej *Opowiadania kołymskie* są rozpisany na wiele obrazów traktatem moralnym o tragicznym doświadczeniu złem, a także o odpowiedzialności za losy kultury i człowieka w ogóle:

Szałamow – pisze Sariusz-Skąpska – wbrew sobie, wbrew ludzkiej wytrzymałości i wbrew wrażliwości poety, skłonny raczej do odkrywania pięknych światów niż wędrówek w ich podziemiach, decyduje się zapisać swoją podróż poprzez przestrzenie, które dwudziestowieczne totalitaryzmy chciały odizolować w „strefach zapomnienia” o jakich pisała Hanna Arendt. Decyduje się „przejsć na stronę rzeczywistości”, jak tego

471 Tamże, s. 45.

472 Tamże, s. 47.

473 I. Sariusz-Skąpska, *Wartłama Szałamowa opowieść o strefach zapomnienia*, „Znak” 1993, nr 3, s. 74-86.

474 Tamże, s. 75.

chciała Simone Weil; odważy się opisać nudne i monotonne „zło rzeczywiste”, starając się za wszelką cenę uniknąć uładzonego wizerunku „zła wyobrazonego”⁴⁷⁵.

Opowiadania kołymskie to nie tylko zbiór opartych na biografii utworów literackich, ale także głos w filozoficznym sporze na temat obrazu i natury zła w dwudziestowiecznym świecie. Autorka cytowanych słów odczytuje kołymską twórczość Szałamowa zgodnie z postulatami samego twórcy. Przywołany motyw podróży do Hadesu odnosi się do figury Plutona, służącej wiernemu opisaniu łagrowego świata. Badaczka zwraca także uwagę na ogromny wysiłek podjętych przez pisarza zamierzeń, a także, realny, wymierny koszt, jaki poniósł autor *Wiszery*, decydując się na danie swego świadectwa.

Warto zauważyć w tym miejscu, jak bardzo prezentowane poglądy polskiej badaczki korespondują z opiniami wyrażanymi przez Herlinga-Grudzińskiego. Zwłaszcza *Piętno* podejmuje tę linię interpretacyjną twórczości Warłama Szałamowa.

Sariusz-Skąpska widzi rosyjskiego pisarza również jako prekursora w eksploracji doświadczeń łagrowego świata. Interesuje ją zwłaszcza nakreślony w *Opowiadaniach kołymskich* obraz Kołymy. Badaczka przytacza legendę z opowiadania Szałamowa pt.: *Dziesięć obrazki*, by zestawić ją z własnym krótkim rysem historycznym Kołymskiego Kraju. To zestawienie, służy kontynuacji Szałamowskiej konwencji opisu ziemi „przeklętej”⁴⁷⁶, o której „zapomniał nawet Bóg”⁴⁷⁷. Autorka wskazuje także inne nie-ludzkie aspekty opisywanej krainy. Przypomina o bogactwie naturalnym tych ziem i właśnie nie-ludzkim charakterze sowieckiej eksploatacji złota. Formułuje wniosek, że o ponownym, nienaturalnym – bo opartym na niewolnictwie – zasiedleniu Kołymy, zdecydowała konieczność dostarczania złota komunistycznym władcom: „I zasiedlili przeklętą ziemię nowi mieszkańcy – więźniowie GUŁagu; nazwana odtąd Białym Krematorium Północy, Kołyma w pełni zasługuje na to przerażające miano. Nie wiadomo ile ofiar pochłonęła chociaż pewne jest, że liczono je w milionach”⁴⁷⁸.

Zdaniem Sariusz-Skąpskiej doświadczenie Szałamowa historią Kołymskiego Kraju jest absolutnie wyjątkowe nie dlatego, że przeżył on w niewoli siedemnaście lat, również nie dlatego, że po prostu przeżył, ocalał – chociaż ten fakt graniczy z cudem – i powrócił do wolnej zony. Tę wyjątkowość autorka *Polskich świadków GUŁagu* widzi w tym, że niestrudzone opowiadanie przebytego doświadczenia jest opisem bezpostaciowości,

475 Tamże.

476 Tamże, s. 75.

477 Tamże.

478 Tamże, s. 76.

nieokreśloności zła totalitaryzmu⁴⁷⁹. Badaczka nobilituje Szalamowa do roli mitycznego poety-świadka i nie jest to tylko kolejne nawiązanie do Szalamowowskiej definicji poety-Plutona:

Oto – pisze Sariusz-Skąpska – z podziemi, ze sfer skazanych przez ludzi na zapomnienie, powraca poeta-świadek. Jego pamięć o doświadczonym przezeń złu i jego opowieść o złu widzianym są niewygodne nie tylko dla bogów podziemi – tak naprawdę jego świadectwo nie jest potrzebne tym, którzy całe swoje życie przeżyli na powierzchni, w świetle i ciepłe⁴⁸⁰.

Szalamow dokonał bolesnej pracy, jaką była eksploracja zasobów własnej pamięci. Doświadczenie złem, z jakiego pisarz zdał sprawę, okazuje się bagażem niechcianym, kłopotliwym, w końcu niepotrzebnym dla każdego, kto wie swoje życie „na powierzchni w świetle i w ciepłe”. Badaczka czyni z tej metafory współczesnego odbiorcy, niezainteresowanego historią Kołymy, *signum temporis* świata ukierunkowanego na rugowanie ze sfery kultury świadomości zła.

Kołyma okazuje się obszarem wyłączonym spod transcendentnego prawa, a ściślej miejscem funkcjonującym „poza wszystkim, co ludzkie”⁴⁸¹, gdzie nie ma szacunku do siebie i drugiego człowieka, brakuje miłości, przyjaźni oraz współczucia „Tu – powiada Sariusz-Skąpska – nie sprawdza się nic, co przechowała tradycja, nic, o czym przekonywała nas kultura. Istnieje tylko Zło – rzeczywiste, a nie wyobrażone – i Granica”⁴⁸². Badaczka dostrzega także, że Kołyma i stale z nią związane głód oraz niewolnicza praca, po prostu zjadają swoim ofiarom pamięć: „czyni analfabetami – powiada badaczka – *bywszych* poetów i profesorów, dłonie odkształcone od trzymania trzonka kilofa czy tacek nie potrafiły już utrzymać pióra, a wysuszony mózg sformułować jednego zdania”⁴⁸³.

Kolejne akapity analizowanego artykułu Sariusz-Skąpska poświęca Szalamowowskiej kwestii, czyli temu: „jak opowiedzieć historię wędrówki przez podziemia”⁴⁸⁴. Badaczka stwierdza: „GUŁag wprowadza bohatera w rzeczywistość tak odmienną od dotychczas przezeń doświadczanej, że konieczne jest stopniowe

479 Tamże.

480 Tamże.

481 W. Szalamow, *Miłość Komandora Tolly’ego*, w: tegoż, *Opowiadania kołymskie*, t. 2., Poznań 2017, s. 83. Wszystkie następne cytaty *Opowiadań kołymskich* według tego wydania. Lokalizacja w tekście.

482 I. Sariusz-Skąpska, *Wartama Szalamowa opowieść o strefach zapomnienia*, dz. cyt., s. 81.

483 Tamże, s. 82.

484 Tamże, s. 77.

wtajemniczenie⁴⁸⁵. Sariusz-Skąpska używa tutaj metafory, jaką w odniesieniu do lektury posługiwał się Herling-Grudziński⁴⁸⁶. Wtajemniczenie w „inność Kołymy”⁴⁸⁷ staje się dla badaczki okazją nie tylko do chronologicznego uporządkowania jednostkowego doświadczenia Szalamowa, ale także do podjęcia próby uchwycenia momentu, w którym „zapaliła się pierwsza iskra szaleństwa, które ogarnęło jak pożarem ten świat, kiedy nasyciło go cierpieniem i śmiercią”⁴⁸⁸. Chwilę dalej autorka przytacza przykłady łagrowego okrucieństwa, by spuentować je przypomnieniem, wspomnianych na początku rozważań dwudziestowiecznych myślicielek, o bezpostaciowości, banalności zła. Na przywołane cytatem z Szalamowa pytanie o punkt startowy zła: *Jak to się zaczęło?*, Sariusz-Skąpska nie daje jednoznacznej odpowiedzi. Stwierdza: „cały zbiór *Opowiadań kołymskich* jest próbą odpowiedzi na to pytanie”⁴⁸⁹. Sariusz-Skąpska odpowiedzialnością za dokonywanie zła obarcza nihilizm. Według poglądu badaczki: „Szalamow [...] mówi: wieszczona u schyłku XIX stulecia »śmierć Boga« stała się faktem i na naszych oczach świat ogarnął chaos nihilizmu. Ale nie to jest najgorsze [...]. Razem z Bogiem umarło Jego Prawo”⁴⁹⁰. I w tym momencie zaczyna się wielki temat *Opowiadań kołymskich* – pamięć.

Sariusz-Skąpska jest świadoma tego, jak wiele wysiłku potrzeba, by zachować pamięć na Kołymie, która sama odbiera łagiernikom tę ludzką właściwość. Badaczka eksponuje również te okoliczności z biografii Szalamowa, które uniemożliwiały mu danie świadectwa. Szalamowowski wysiłek ocalenia pamięci Sariusz-Skąpska umieszcza w planie zmagania literatury ze złem. Oto były łagiernik, ofiara, pisarz-świadek staje po stronie innych ofiar. Tak bowiem portretuje swoich bohaterów, że – zdaniem Sariusz-Skąpskiej – nie ma w

485 Tamże, s. 78.

486 Herling-Grudziński traktował pisarstwo jako wnikanie w tajemnicę. Świadczą o tym zapiski pomieszczone w *Dzienniku pisanym nocą*. W zapisku z dnia 8 IV 1976 roku Grudziński sformułował swój pisarski imperatyw: „Odzyskanie centrum między rzeczywistością i tajemnicą i przywrócenie literaturze jej wagi i godności, zależy od woli i chęci pisania na przekór wszystkiemu w języku, którego każde słowo stara się dać odpowiedź na pytania stawiane nam codziennie przez nieznanego sędziego”. Patrz w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 383-384. W innym miejscu *Dziennika* tak komplementował Herling opowiadanie Tolstoj *Śmierć Iwana Iljicza*: „Jest inicjacyjne stylistycznie, to znaczy tak od pierwszej do ostatniej strony skomponowane i prowadzone, by czytelnik miał poczucie obrzędowego wnikania w tajemnicę”. Patrz w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 312. Na ten temat pisał również Z. Kudelski: „Wchodząc w krąg fascynujących go [narratora – P. O.] zdarzeń, narrator szuka ich ukrytych powiązań, odwołuje się do książek innych autorów, zestawia cudze opinie, sam próbuje nakreślić własną interpretację. Tok jego narracji jest niczym misterium dociekania, prowadzące ku wiecznie umykającej tajemnicy”. Patrz w: tegoż, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 112. Pisał o tym również P. Czapliński, patrz w: tegoż, *Przewodnik po Herlingu*, „Megaron” 1997, nr 33, s. 11.

487 I. Sariusz-Skąpska, *Wartłama Szalamowa opowieść o strefach zapomnienia*, dz. cyt., s. 78.

488 Tamże.

489 Tamże, s. 80.

490 Tamże, s. 81.

jego prozie „opisów katów, sylwetek wykonawców zła, bezpośrednich wysłanników szatana”⁴⁹¹. A dalej stwierdza:

Szałamow świadomie zrezygnował z kreślenia wizerunków obozowych „szatanów”, jakby w przekonaniu, iż opisując ich rysy i demonizując czyny uwieczniłby i unieśmiertelnił morderców i katów, wystawił im pomnik, odsuwając tym samym w sferę zapomnienia ofiary i tak zabijając je raz jeszcze⁴⁹².

A więc chodzi o faktograficzne, pozbawione konwencjonalnej demonizacji, zachowanie pamięci o sprawcach, to pierwszy obowiązek autora-świadka. Sariusz-Skąpska dostrzegła zbieżność opinii Szałamowa na temat charakteru zła z poglądami, jakie na ten temat sformułowała Hannah Arendt⁴⁹³. Zdaniem niemieckiej filozofki, sprawcy nawet największego zła, to ludzie przeciętni. Drugą powinnością autora *Opowiadań kołymskich* jest podjęcie próby przywrócenia stanu równowagi moralnej, co – zdaniem cytowanej badaczki – Szałamow czyni, nadając ofierze łagrowej maszyny cechy ludzkie. Uczłowieczenie „mieszkańca strefy zapomnienia”⁴⁹⁴ Sariusz-Skąpska widzi jako głos sprzeciwu Szałamowa wobec nihilizmu – fundamentu zdaniem badaczki – każdego totalitaryzmu.

Podsumowując rozważania Sariusz-Skąpskiej na temat Szałamowowskiej opowieści o strefach zapomnienia, warto zauważyć pogładową zbieżność prezentowanych opinii z tym, co na temat historiozofii autora *Opowiadań kołymskich* pisał Herling-Grudziński⁴⁹⁵. Nie tylko kontekst wyznaczony nazwiskami przywołanych myślicielek jest bliski rozważaniom polskiego pisarza. Również portret Szałamowa, a także metaforyka zastosowana przez badaczkę odsyła do lektury *Piętna* oraz *Dziennika pisanego nocą*. Do tego wątku swoich rozważań wróć jeszcze w chwili analizy opowiadania *Piętno*.

Kolejnym głosem analitycznym odnoszącym się do Warłama Szałamowa jest artykuł Andrzeja Drawicza⁴⁹⁶. W swojej analizie warszawski rusycysta skupia się na problemach

491 Tamże, s. 79.

492 Tamże, s. 81.

493 H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Kraków 1987, s. 34.

494 I. Sariusz-Skąpska, *Warłama Szałamowa opowieść o strefach zapomnienia*, dz. cyt., s. 82.

495 Herling-Grudziński zapisał w swoim dziuryszu taką uwagę na temat Szałamowa: „Należał do wyjątków, zawzięcie bronił na Kołymie swej duszy [...] bez wiary w jej nieśmiertelność. Jeśli u progu śmierci wrócił do Boga, to nie na klęczkach, z błaganiem o łaskę ocalenia wiecznego, lecz z dumną świadomością, że potrafił w męce »białego piekła« sam ocalić własny ludzki skarb godności, niezależności i wewnętrznej wolności”. Patrz w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 339. Natomiast w zapisku *Dziennika pisanego nocą*, pod datą 9 XII 1992 rok Herling pisał o Szałamowie: „Pisał *Moją prozę* przekonany głęboko, że Oświęcim i Kołyma »sprowadziły literaturę do zera«. Adorno (nieznany mu zapewne) sądził podobnie. Co zdaniem Szałamowa, ma szansę ocaleć w literaturze unicestwionej przez krematoria kacetów i białe krematoria łagrow? »Zderzenie z życiem realnym, jedyny leitmotiv, jedyny problem naszego stulecia«”. Patrz w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 994.

496 A. Drawicz, *Szałamowowskie pukanie od dołu*, „Dialog” 1989, nr 10, s. 84.

genologicznych *Opowiadań kołymskich*. Nazywa łagrową prozę Szalamowa „cmentarzem ludzkich losów”⁴⁹⁷, pisze o trudnościach w doborze instrumentów mogących najwierniej opisać łagrowe piekło: „Szalamowska proza jest z przecięcia niemożności i konieczności”⁴⁹⁸. Sedno problemu: Jak pisać o Kołymie? umieszcza badacz w absolutnej wyjątkowości opisywanej materii, dyktującej rosyjskiemu pisarzowi konieczność odejścia od skonwencjonalizowanego opowiadania czy pamiętnika w kierunku, jak pisze Drawicz: „prozy żywego życia, będącej zarazem przekształconą rzeczywistością, transformowanym dokumentem”⁴⁹⁹.

W ten sposób Drawicz zwraca także uwagę na pierwszorzędną kwestię świadectwa. Pisze: „Szalamow jest przekonany o absolutnej – we wszechludzkiej skali – wyjątkowości kołymskiego doświadczenia”⁵⁰⁰. Następnie stwierdza, że autor *Opowiadań kołymskich*: „Ma poczucie wyjątkowości swojej misji [...] narzuconej przez doświadczenie i powołanie pisarskie. Bo jest człowiekiem stamtąd, według własnego określenia »Plutonem, który wydostał się z piekła«”⁵⁰¹. Tutaj badacz wymienia takie cechy kołymskiej prozy jak: „skąpstwo słów, lakonizm, antyemocjonalizm”⁵⁰², a także: „bezwzględny spokój, znieruchomienie uczuć, maska, która wydaje się odpowiadać najdokładniej napiętej i niezmiennej w wyrazie twarzy samego pisarza”⁵⁰³.

Autor *Szalamowskiego pukania od dołu* wylicza także kwestie etyczne podjęte przez Szalamowa w jego prozie łagrowej. Wymienia tutaj takie tematy jak: „kontakt człowieka ze światem, walka ludzi z machną państwową, prawda tej walki, walka o siebie samego”⁵⁰⁴, ale także: „kwestia możliwości oddziaływania na własny los, miażdżony w trybach maszyny państwowej, [...] iluzoryczność i ciężar nadziei”⁵⁰⁵. Następnie Drawicz zwraca uwagę na Szalamowa jako legendę. Według badacza, do legendarności autora *Wiszery* przyczyniła się cenzura spychając twórczość rosyjskiego pisarza do drugiego obiegu, kalecząc jego dorobek.

Obok wymienionych tekstów, które mają dla mnie szczególne znaczenie, decydujące o lekturze *Piętna*, wspomnę także artykuły o charakterze, który można by określić jako studium przypadku. Mam na myśli teksty analityczne dotyczące wybranych, bardzo wąskich

497 Tamże, s. 84.

498 Tamże.

499 Tamże, s. 85.

500 Tamże, s. 84.

501 Tamże.

502 Tamże.

503 Tamże.

504 Tamże, s. 85.

505 Tamże.

aspektów twórczości Szalamowa. Jednym z takich głosów krytycznych jest szkic napisany przez Kamila Szybalskiego o idei wolności w opowiadaniu *Ostatni bój majora Pugaczowa*⁵⁰⁶.

Warty uwagi jest tekst Janusza Goćkowskiego⁵⁰⁷ z tego względu, że stanowi on komplementarne dopełnienie interpretacji obrazu Kołomy sformułowanej przez Annę Rażną. Goćkowski prezentuje odczytanie łagrowej prozy Szalamowa z punktu widzenia „socjotechniki realnego leninizmu”⁵⁰⁸. Badacz ten zestawiał relacje Szalamowa powołując się na *Opowiadania kołymskie* z dziełem Roberta Conquesta *Kolyma. The Arctic Death Camps*. Goćkowski docenia monografię angielskiego politologa, jednak bardziej ceni opowiadania byłego łagiernika, ponieważ – jak stwierdza – jego narracja „jest relacjonowaniem obserwatora uczestniczącego”⁵⁰⁹.

W kolejnych częściach artykułu badacz proponuje odczytać „łagierny archipelag Kołomy”⁵¹⁰ przy użyciu konwencji teatru *comedia dell’arte*: „Szalamow – pisze Goćkowski – ukazuje teatr kołymski jako specyficzny i integralny komponent świata »realnego leninizmu«”⁵¹¹ Świat łagrowy nazywa badacz „krajną formą typowej dla systemu uczenia i niszczenia ludzi”⁵¹² i wymienia wszystkie formy degradacji człowieka. Jednym ze sposobów eksterminacji jest według Goćkowskiego uświadamianie więźniom faktu, że „wyjście z »innego świata« to wejście do grobu; ponieważ są i będą w »innym świecie«, przeto swe starania o egzystencję i adaptację czynić mogą w ramach porządków i zwyczajów »innego świata«”⁵¹³. Kolejną formą wyniszczenia ofiar łagru było „nieustanne poniewieranie więźniem, burzenie jego »persony«, zmienianie go w egzemplarz »odróżnorodniony«”⁵¹⁴. Zwracam uwagę tylko na dwa spośród siedmiu sposobów niszczenia więźniów, jakie badacz wyróżnił. Wyrażam przekonanie, że zarówno budowanie w świadomości więźnia wiary w to, że nie może on opuścić obozowej zony, jak i „burzenie jego »persony«” stanowią bardzo ważny czynnik interpretacji bohatera *Piętna*.

Kolejną cechą łączącą łagrową rzeczywistość, według Szalamowa z wizją świata przedstawionego w opowiadaniu Herlinga jest fakt, że „teatr kołymski trwa i potwierdza swój

506 K. Szybalski, *Kulturowe znaczenie wolności w opowiadaniu Warłama Szalamowa Ostatni bój majora Pugaczowa*, w: *Wolność w kulturze rosyjskiej*, pod red. H. Kowalskiej-Stus, A. Krzywdzińskiej, Kraków 2015, s. 183-195.

507 J. Goćkowski, *Laboratorium antropologiczne: relacja obserwatora uczestniczącego*, w: „*Slavia Orientalis*” 2002, nr 4, s. 582-596.

508 Tamże, s. 582.

509 Tamże, s. 584.

510 Tamże, s. 586.

511 Tamże, s. 588.

512 Tamże, s. 586.

513 Tamże, s. 586-587.

514 Tamże, s. 587.

charakter w codzienności, która jest mnogością mikrotematów łączących rysy surrealizmu, horroru, groteski i absurdu”⁵¹⁵. Grudziński podziela przekonanie badacza⁵¹⁶. Goćkowski wymienia całą paletę mikrotematów teatru kołymskiego. Mnie szczególnie interesuje ten, dotyczący „testowania godności człowieczej i solidarności międzyludzkiej”⁵¹⁷, sprawdzania podatności uczestników łagrowej rzeczywistości na „socjotechnikę degradacji uczuciowości wyższej i destrukcji więzi interpersonalnej”⁵¹⁸.

Zdaniem Goćkowskiego, w teatrze kołymskim funkcjonują, podobnie jak w *Commedii dell’arte*, te same scenariusze obsługiwane przez stały zestaw postaci. Wśród pięciu scenariuszy wymienionych przez badacza chcę zwrócić uwagę na jeden, scenariusz nazwany: „Sprostanie”. Polega on na tym, że „człowiek poddany jest próbie zachowania godności, dobroci, rozsądku w sytuacjach nie pozwalających na uniki i pozoracje – takich, w których można powiedzieć »tak« albo »nie« i nie ma trzeciego wyjścia”⁵¹⁹. Warto zauważyć, że ten model prowadzenia opowieści jest najważniejszy zarówno dla Szalamowa jak i Herlinga.

Wśród aktorów biorących udział w kołymskim teatrze Goćkowski wymienia takie typy postaci jak: czekista, kontrrewolucjonista, błatniak, logistyk, lekarz i nadzorca. Z punktu widzenia odczytania *Piętna* interesuje mnie typ kontrrewolucjonisty, którym jest Szalamow oraz jego odautorski narrator. Jak powiada Goćkowski, „jest to postać, która rzadko tylko stara się łączyć grę o przystosowanie się z grą o zachowanie godności”⁵²⁰. I dalej:

Jest „kontrrewolucjonistą” na zasadzie naznaczenia piętmem zaliczenia do takiej kategorii „zeków” przez dostawców ludzi do „innego świata”. Chce być człowiekiem, który może trwać, i to bez perspektywy rychłej śmierci czy postępującej degradacji biologicznej wraz z postępującym upodleniem. Nie chce o swym piętnie pamiętać i nie chce, by inni pojmowali i traktowali go w mnogości codziennych sytuacji jako naznaczonego owym piętmem⁵²¹.

Bohater *Piętna* również jest kontrrewolucjonistą. Najpierw nie chce o swoim piętnie pamiętać, potem za wszelką cenę walczy o zachowanie pamięci, która staje się jego głównym wyróżnikiem spośród masy więźniów.

515 Tamże, s. 587.

516 Na ten temat patrz: G. Herling-Grudziński, P. Sinatti, A. Rafetto. *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szalamowie*, w: W. Szalamow, *Wiszera. Antypowieść*, przeł. J. Baczyński, Warszawa 2000, s. 245-302.

517 J. Goćkowski, *Laboratorium antropologiczne: relacja obserwatora uczestniczącego*, dz. cyt., s. 587.

518 Tamże.

519 Tamże.

520 Tamże, s. 588.

521 Tamże, s. 589.

Badacz zauważa: „Szałamow prezentuje w *Opowiadaniach kołymskich* sporą dozę pesymizmu antropologicznego, wywiedzionego z obserwacji wieloletniej udatności »łagiernej inżynierii dusz ludzkich«⁵²². W *Piętnie* ten pesymizm jest bardzo widoczny, chociaż złagodzony nadzieją o transcendentnym wymiarze.

Podsumuję dotychczasowe spostrzeżenia. Michał Heller eksponował wartość dokumentalną prozy autora *Opowiadań kołymskich*. Zauważył też związek pisarstwa Szałamowa z twórczością Dostojewskiego i Babla. Apatowicz interesował się całym dorobkiem rosyjskiego pisarza. Analizował twórczość poetycką i prozatorską. Wyłonił techniczne aspekty pisarza-świadka oraz zanalizował dokumentalne walory prozy autora *Wiszery*. Interesował się mitem pisarza oraz związkami twórczości Szałamowa z tradycją europejską. Poświęcił także uwagę obrazowi łagrów widzianych jako margines człowieczeństwa. Anna Rażny odczytała prozę kołymską Szałamowa z teologicznego oraz eschatologicznego punktu widzenia. Interpretowała Szałamowowski obraz totalitaryzmu w związku z twórczością Dostojewskiego. Izabela Sariusz-Skąpska kontynuowała ten kierunek analizy, rozszerzając kontekst filozoficzny *Opowiadań kołymskich* o dociekania na temat zła takich, myślicielek jak Simone Weil i Hannah Arendt. Badaczka ponadto zinterpretowała Kołymę jako obszar wyłączony z działania transcendencji. Andrzej Drawicz, podobnie jak Apatowicz zaakcentował, stworzoną przez Szałamowa figurę Plutona. Badacz ten skupił się na sposobie opisu gehenny łagrowej, wyeksponował więc oszczędność słów i pozornie pozbawiony emocji tok opowiadania odautorskiego narratora. Goćkowski z kolei odczytał *Opowiadania kołymskie* jako realizację schematu teatru włoskiego.

Stan badań nad opowiadaniem *Piętno*

Ostatnie opowiadanie kołymskie doczekało się kilkunastu analiz. Pierwszą, znaczącą wypowiedzią była krótka wzmianka o *Piętnie* autorstwa Zdzisława Kudelskiego⁵²³. Autor *Studiów o Herlingu-Grudzińskim* nie tylko przypomina fascynację Herlinga Szałamowem, ale mówi o tym utworze jako o stylizacji na wzór *Sharry brandy* Szałamowa⁵²⁴. Zdaniem lubelskiego uczonego, podobieństwo *Piętna* do *Sharry brandy* zawiera się w podjęciu tematu śmierci wybitnego twórcy. Herling – powiada Kudelski – „notuje powroty obrazów z

522 Tamże.

523 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 93-95.

524 Tamże, s. 94.

przeszłości, myśli o opowiadaniach i ich powstaniu⁵²⁵, a także „opisuje stan powolnego konania Wielkiego Pisarza”⁵²⁶. Podsumowując swoje rozważania, autor *Pielgrzymia Świętokrzyskiego* konkluduje: „Herling z pokorą pochyla się nad utworem Wielkiego Pisarza, oddaje pośmiertny hołd tym cechom pisarstwa, które są mu najbliższe”⁵²⁷.

Jednym z najważniejszych głosów na temat tego utworu jest rozmowa Włodzimierza Boleckiego z Herlingiem-Grudzińskim⁵²⁸. Pełni ona funkcję autokomentarza Herlinga do tego utworu. Poza fascynacją twórczością autora *Wolnego dnia* Grudziński ujawnia, że motywem do napisania *Piętna* była chęć upamiętnienia nie tylko Warłama Szałamowa, ale także Osipa Mandelsztama, czy Anny Achmatowej, jako – jak się wyraził: „nielicznych przykładów odwagi i konsekwencji pisarskiej, a także absolutnej wierności powołaniu pisarza”⁵²⁹. Tak postawioną kwestię pamięci literatury Herling przypieczętowanie nobilitacją swego protagonisty do rangi świętego. O Szałamowie mówi, że „umarł człowiek, który był w pewien sposób świętym”⁵³⁰. Postulowana świętość wynikała, zdaniem Grudzińskiego, z prawej postawy zachowanej przez siedemnaście lat pobytu w sowieckim obozie: „Szałamow to dla mnie postać heroiczna, bohater najstraszniejszych doświadczeń epoki sowieckiej”⁵³¹. Kanonizując autora *Opowiadań kołymskich*, Herling-Grudziński świadomie nawiązał do uświęcenia Osipa Mandelsztama dokonanego przez Szałamowa w opowiadaniu *Sharry brandy*.

Rozmowa Boleckiego z Herlingiem-Grudzińskim porusza także kwestię okoliczności śmierci Warłama Szałamowa. Autor *Dziennika pisanego nocą* zdradza rozmówcy, jaką miał wiedzę faktograficzną na temat okoliczności ostatnich chwil życia i pochówku twórcy *Protez*.

W tym miejscu warto odnotować inny odautorski komentarz do *Ostatniego opowiadania kołymskiego*. Mam na myśli rozmowę, jaką przeprowadzili z Herlingiem-Grudzińskim Piero Sinatti i Anna Rafetto⁵³². Autor *Innego Świata* nie tylko komentuje w niej twórczość Szałamowa, ale także dzieli się z rozmówcami swoimi wspomnieniami z okresu uwięzienia w łagrze. Chociaż zamieszczone we wspomnianym miejscu komentarze do *Piętna*

525 Tamże.

526 Tamże.

527 Tamże.

528 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 90-93.

529 Tamże, s. 91.

530 Tamże, s. 92.

531 Tamże, s. 91.

532 G. Herling-Grudziński, P. Sinatti, A. Rafetto. *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szałamowie*, w: W. Szałamow, *Wiszera. Antypowieść*, przeł. J. Baczyński, Warszawa 2000, s. 245-302.

pełnią rolę dygresji, to przecież w odniesieniu do życia i twórczości Warłama Szalamowa są bardzo interesujące.

Grudziński akcentuje kwestię świadka i świadectwa, jakim stało się życie i twórczość autora *Wiszery*. W tym kontekście umieszcza Herling również swoje opowiadanie – *Ostatnie opowiadanie kołymskie*. Komentując okoliczności śmierci Szalamowa, Grudziński pisze:

Uderzył mnie fakt, że moje opowiadanie jest w jakiś sposób zbieżne z jej [Jeleny Zacharowej – P. O.] świadectwem. To straszne. To takie symboliczne, ten szpitalny pokoik, gdzie stara się ukryć prześcieradła, poszewki, miskę na jedzenie. To była jego obsesja, jak gdyby bał się powrotu całej przeszłości, jak gdyby przed śmiercią musiał bronić tego wszystkiego, czego był w obozie pozbawiony. To przejmujące⁵³³.

I chwilę potem dodaje: „Śmierć pełna tragizmu, wybitnie emblematyczna. Raz jeszcze realizm fantastyczny wtargnął w jego życie. Realizm rodem z koszmaru. Życie i pisarstwo Szalamowa łączą się w jedno w tym symbolicznym epilogu”⁵³⁴. Autor *Dziennika pisanego nocą* podkreśla siłę i autentyczność świadectwa autora *Opowiadań kołymskich*, potwierdzone ingerencją w jego życie porządku metafizycznego. Do kwestii realizmu fantastycznego jeszcze powrócę. Teraz chcę zaznaczyć, że w zamyśle autora *Piętno* ma spełniać rolę puenty życia i pisarstwa twórcy *Wiszery*.

Nikogo nie trzeba przekonywać, że Herling-Grudziński był wnikliwym czytelnikiem i wielkim admiratorem twórczości Warłama Szalamowa. W tej roli właśnie – znawcy dorobku prozatorskiego wybitnego rosyjskiego pisarza – w cytowanej rozmowie Grudziński wystąpił. Ale figura świadka-pisarza dotyczy także autora *Dziennika pisanego nocą*. Dlatego istotne są te fragmenty wypowiedzi Herlinga, które odnoszą się do problemu świadczenia prawdy o doznanym złu. Autor *Skrzydeł ołtarza* nazywa Szalamowa „jedynym wielkim pisarzem świata łagrów”⁵³⁵. Nie jest to wyłącznie kolejny hołd złożony wielkiemu pisarzowi. Grudziński, komentując łagrowe doświadczenia Szalamowa, mówi o sobie, swoich przejściach, przemyśleniach i nie tylko literackich dociekaniach: „Szalamow paradoksalnie nobilitował łagier, jeśli można tak się wyrazić. To, co zobaczył w obozie koncentracyjnym to

533 Tamże, s. 301.

534 Tamże, s. 302.

535 Tamże, s. 285.

wszechświat zbudowany w oparciu o dobro i zło zamieszkujące duszę ludzką⁵³⁶. Ten sąd potwierdza opinię Franciszka Apatowicza, który pisał:

Szałamow jednak nie był pewny, czy należy mówić o tym, co przeżył, czy nie będzie to wiedza niszcząca, albowiem dotyczyła ona nie tylko okropności łagrów, lecz kryła w sobie straszliwą prawdę o naturze ludzkiej, o złudnym charakterze kultury i kruchości jej podstaw, jakimi są wartości, niezdolne wytrzymać naporu przemocy⁵³⁷.

Ciekawych informacji dostarczają komentarze Herlinga na temat pisarzy, do których odnosił się autor *Opowiadań kołymskich*. Za przykład niech posłużą uwagi na temat Dostojewskiego. Herling stwierdza: „Szałamow cenił Dostojewskiego, bo u Dostojewskiego jest aspekt fantastyczny, szalony”⁵³⁸. I chwilę dalej: „W Dostojewskim fascynuje go [W. Szałamowa – P. O.] przede wszystkim wymiar nierealistyczny”. Sprawa ta została rozpoznana przez badaczy, o czym informuję z stanie badań. Niezależnie od tego, że Szałamow prowadził ostry spór z autorem *Biesów*, to przytoczona uwaga Grudzińskiego wydaje się cenna. Zwłaszcza, jeśli postulowany „surrealizm” odnieść do analizy problemu „filozofii zła etycznego”⁵³⁹ w *Opowiadaniach kołymskich*. Anna Rażny pisze:

Szałamow pokazuje, iż wola człowieka [...] na Kołymie jest [...] kierowana ku złu. Paradoxem przy tym jest, iż więzień doświadcza absurdalności zła na płaszczyźnie życia. Doświadcza jej także na poziomie myśli, gdyż nie rozumie zła, jest ono dla niego nonsensowne, groźne, tajemnicze⁵⁴⁰.

Postulowany przez Herlinga „realizm rodem z koszmaru”⁵⁴¹ obserwowany na poziomie biografii rosyjskiego pisarza nie jest tylko nawiązaniem do podziału na „małą zonę” - łagier i „wielką zonę” - całe państwo sowieckiego totalitaryzmu. Można to bowiem interpretować jako kontynuację doświadczenia absurdalnego zła łagrowego. Konwencja koszmaru, powołana do obsługi opisu niewolniczej codzienności GUŁagu, znajduje swoje ugruntowanie w odniesieniu do bliskiej obu twórcom transcendentnej natury osoby i rzeczywistości.

Kolejnym ważnym tematem poruszonym w omawianej rozmowie jest pamięć. Herling zwraca uwagę na siłę pamięci autora *Wiszery*, na ogromny wysiłek pamiętania:

536 Tamże, s. 300.

537 F. Apatowicz, *Wielki gniew – biografia Warłama Szałamowa w perspektywie autorskiego mitu kreowanego*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, Gdańsk 1996, s. 190.

538 Tamże, s. 298.

539 A. Rażny, *Kołyma w twórczości Warłama Szałamowa*, dz. cyt., s. 51.

540 Tamże.

541 G. Herling-Grudziński, *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szałamowie*, dz. cyt., s. 302.

Chciał – mówi Herling o Szałamowie – wszystko zapamiętać, chociaż nie wiedział nawet, czy pewnego dnia będzie mógł opisać swoje doświadczenie. Dlatego walczyły w nim pragnienie pamiętania i rozpacz w obliczu władzy, która usiłuje wszystko wymazać⁵⁴².

Trud zachowania wspomnień, heroiczna walka o ocalenie własnej pamięci, połączone z brakiem nadziei na słyszalność swego pisarskiego głosu, to kwestie bardzo bliskie także Grudzińskiemu. W *Piętnie* przygląda się im wnikliwie odautorski narrator.

Anna Rafetto formułuje opinię, że „opowiadania Szałamowa są rodzajem spowiedzi, do czego sam autor nigdy się nie przyznał. Szałamow pisze przede wszystkim dla siebie samego, aby przywołać w pamięci własne przeżycia”⁵⁴³. A chwilę dalej powiada, że pisanie jest dla Szałamowa „rodzajem duchowej terapii”⁵⁴⁴. Te sądy, z którymi zresztą Herling się zgadza, można także odnieść do jego pisarstwa, które przez krytyków jest tak samo odczytywane. Analizowana przez Herlinga-Grudzińskiego w tej rozmowie pamięć autora *Wiszery* jest jego własną pamięcią. Powody werbalizacji swego doświadczenia łagrowego formułuje w ten sposób:

Tkwiała we mnie – mówi Herling-Grudziński – potrzeba opowiadania, ponieważ byłem cudzoziemcem. W obozie, ludzie – Rosjanie, Ukraińcy, Żydzi – wierzyli, że pewnego dnia, ja więzień z powodu szczególnych okoliczności wojennych, wyjdę i w odróżnieniu od nich wrócę do wolnego świata. To, o co prosili mnie współwięźniowie, to abym opowiedział wszystkim innym⁵⁴⁵.

Szałamow nie miał nadziei, że kiedykolwiek opuści małą zonę. Jednak czuł, jak wielu łagrowych ocalańców, że na nim spoczywa obowiązek świadectwa. Dlatego Szałamow, jak stwierdza wielokrotnie już przywoływany Apatowicz: „pisanie prozy obozowej traktował [...] w kategoriach powinności”⁵⁴⁶.

Na temat *Piętna* wypowiedział się także Arkadiusz Morawiec⁵⁴⁷. Badacz drobiazgowo prześledził powstawanie oraz rozwój diariuszowego tematu, który można zatytułować *Warłam Szałamow i jego twórczość*. W swojej pracy *Szałamow według Herlinga-Grudzińskiego*, Morawiec pisze:

542 Tamże, 280.

543 A. Rafetto, *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szałamowie*, dz. cyt., s. 277.

544 Tamże.

545 Tamże, s. 278.

546 F. Apatowicz, *Wielki gniew – biografia Warłama Szałamowa w perspektywie autorskiego mitu kreowanego*, dz. cyt., s. 193.

547 A. Morawiec, *Szałamow według Herlinga-Grudzińskiego. O „Piętnie”*, w: tegoż, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014, s. 122-147.

Czytelnik (...) *Dziennika pisanego nocą* Grudzińskiego zauważy, że z upływem lat Szałamow staje się nie tylko głównym tematem coraz większej liczby zapisków (...) ale swoistym ogniskiem lub przynajmniej punktem odniesienia dla najważniejszych kwestii podejmowanych w diariuszu: totalitaryzmu, nadziei, wiary, religijności, moralności, zagadnienia „Jak opisywać piekło zagłady?” oraz pytania o artystyczną i etyczną wymowę, podyktowanej przez historię, tematycznej odmiany pisarstwa (literatury obozowej, literatury o łagrach i łagrach, literatury o Holokauście)⁵⁴⁸.

Badacz zauważa, że szczególnie jest zapisek *Dziennika* z 15 stycznia 1979 roku, w którym Szałamow staje się „samodzielnym tematem rozważań”⁵⁴⁹. Herling skupia w nim swoją uwagę na stylu i poetyce opowiadań Szałamowa, a także dotyka fundamentalnej dla obu twórców kwestii sposobu opisywania Zagłady. Morawiec odnotowuje: „Grudziński dokonuje apologii narracji podejmowanej i kształtowanej »w imię wierności własnej pamięci«”⁵⁵⁰.

Morawiec komentuje obecną w *Piętnie* problematykę wiary, nadziei oraz wolności, lokalizuje intertekstualne odniesienia *Piętna* do *Opowiadań kołymskich*. Badacz interpretuje także tytuł opowiadania. Według niego, tytułowe „piętno” należy odczytać jako:

fizyczne i psychiczne, ale zapewne i duchowe wyniszczenie ofiar łagrów. Należy także, stosując się do Herlingowej („biblijnej”) aluzji, widzieć w tym słowie formę oskarżenia i przekleństwa rzuconego na bratobójców, dwudziestowiecznych kainów⁵⁵¹.

Kolejne akapity swojego tekstu poświęca Morawiec zagadnieniom dotyczącym gatunku *Piętna*. W odniesieniu do analizowanego opowiadania dostrzega „literackość specyficznego nekrologu”⁵⁵² oraz wychylenie utworu Grudzińskiego w stronę „legandy podlegającej kanonizacji”⁵⁵³. Celne są uwagi badacza na temat licznie zastosowanych w opowiadaniu dygresji odautorskich:

Ich dominującym tematem są pamięć i nadzieja, powiązane zresztą ze sobą. Pamięć „potrzeba przechowywania w duszy wszystkich zaznanych cierpień”, ocala ludzką tożsamość, pozwala zrozumieć, że człowieczeństwo zawiera się w zaznanym cierpieniu, czy wręcz jest z nim tożsame, że życie takie, porównane do niesionego na Golgotę

548 A. Morawiec, *Szałamow według Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 124-125.

549 Tamże, s. 127.

550 Tamże, s. 128.

551 Tamże, s. 130.

552 Tamże, s. 137.

553 Tamże.

krzyża, zyskuje sankcję najwyższą, posiada sens. I właśnie pamięć doznanych nieszczęść, cierpień wpisanych w perspektywę chrystologiczną okazuje się gwarantem nadziei⁵⁵⁴.

Morawiec zwraca także uwagę na obecny w opowiadaniu spór Herlinga z Louisem-Ferdinandem Célinem. Herling-Grudziński zdecydowanie odrzuca nihilizm postulowany przez autora *Podróży do kresu nocy*, zaś postać Szałamowa służy za przykład, że można pozostać wiernym sobie nawet w ekstremalnie nieludzkich warunkach.

Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska również podjęła się analizy tego opowiadania⁵⁵⁵. W związku z *Piętnem* badaczka wysuwa na plan pierwszy kwestię świadectwa definiowanego jako: „możliwość wyrażenia tej struktury doświadczenia, której istotną częścią jest cierpienie, zawieszenie na krawędzi śmierci”⁵⁵⁶.

Centralne miejsce w rozważaniach Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej na temat *Piętna* zajmuje kwestia pamięci, stanowiącej – wedle badaczki – fundament świętości Wielkiego Pisarza, a także wewnętrzny nakaz świadczenia o doznanych cierpieniach. Dawanie świadectwa, według badaczki, wynika z „potrzeby pamięci o umarłych, ich cierpieniu”⁵⁵⁷, stanowiło istotę pisarskiego powołania zarówno Herlinga-Grudzińskiego, jak i Szałamowa. Zdaniem autorki *Między świętością a szaleństwem*, funkcją pamięci jest „wskrzeszanie życia ze śmierci”⁵⁵⁸. W dalszej części wywodu, analizując zmagania Wielkiego Pisarza z przebytych i doznawanym cierpieniem, badaczka przytacza Herlingowską koncepcję pamięci wyeksplikowaną komentarzem narratora *Piętna*. Stwierdza, że w „odczuwaniu cierpienia, w konieczności podtrzymywania pamięci o nim”⁵⁵⁹ tkwi pierwiastek transcendencji, „pasyjny wymiar”⁵⁶⁰.

Badaczka formułuje pojęcie „*infernum* pamięci świadomości”⁵⁶¹. Ta metafora służy Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej, z jednej strony, do przedstawienia podstawowej funkcji pamięci, to znaczy przechowywania wszelkich doznanych krzywd i cierpień. Druga funkcja, jaka wyłania się z zacytowanej metafory, obrazuje „peregrynację mentalno-duchową

554 Tamże, s. 136.

555 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Homo sacer w przestrzeni zbawienia. Piętno. Ostatnie opowiadanie kołymskie*, w: tejsze, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 227-234.

556 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 227.

557 Tamże, s. 229.

558 Tamże.

559 Tamże.

560 Tamże.

561 Tamże, 230.

Szałamowa⁵⁶², zgodnie z symbolicznym kierunkiem: góra dół. Jak pisze badaczka: „Pamięć segreguje obrazy zgodnie z chronologią, ale też wertykalną strukturą wyobraźni”⁵⁶³.

Jagodzińska-Kwiatkowska dowodzi, że pamięć stanowi o istocie człowieczeństwa. Wyrazem tak pojmowanej memorii jest zestawienie i zarazem zrównanie pamiętania o Kołymie, wcieleniu piekła na ziemi, z walką o zachowanie instynktu życia. Jak pisze badaczka:

Instynkt ten pozwala wznieść się ponad wymiar ‘nagiego życia’, sferę *bios* – obozowej, biopolitycznej substancji, by w akcie świadomościowego oporu wobec przemocy dostrzec istnienie o wiele głębszej racji służącej konieczności trwania przy życiu, odróżnialnemu od przeżycia. [...] Czysta materia życia [...] nie jest li tylko natury biologicznej, lecz symboliczno-sakralnej⁵⁶⁴.

Wedle Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej z problemem pamięci jest związana kwestia, fundowanej na pamięci, ludzkiej godności. Autorka *Między świętością a szaleństwem* pisze: „Proces dochodzenia Szałamowa do świętości jest więc raczej wyrazem zwycięstwa odniesionego w próbie dochowania wierności sobie, zaufania człowieczeństwu jako wartości samoistnej”⁵⁶⁵. Artykulacją tego zagadnienia w omawianym opowiadaniu jest, wedle słów badaczki, zamysł świeckiej kanonizacji Szałamowa. Mówi ona, że literacka śmierć Wielkiego Pisarza, „rosyjskiego świętego, męczennika łagrów”⁵⁶⁶, „staje się założycielskim aktem nowego mitu”⁵⁶⁷.

Nie mniej istotnym tekstem dotyczącym związków Herlinga-Grudzińskiego z autorem *Wiszery* jest artykuł *Contra spem spero. Spotkania Helinga z Szałamowem* autorstwa Grzegorza Przebindy⁵⁶⁸. Badacz ten sformułował ideologiczną więź łączącą obu twórców. To, co przede wszystkim było im wspólne, to – jak pisze krakowski badacz – fakt, że Herling „widział w Szałamowie sprzymierzeńca, pomagającego pojąć sens, czy raczej absurd, najstraszniejszych globalnych tragedii na Wschodzie i Zachodzie w XX wieku – nazizmu, Holokaustu i »więziennej cywilizacji« ZSRR”⁵⁶⁹. Badacz zwrócił także uwagę, że Herling,

562 Tamże.

563 Tamże.

564 Tamże, s. 231.

565 Tamże, s. 228.

566 Tamże, s. 234.

567 Tamże.

568 G. Przebinda, *Contra spem spero. Spotkania Helinga z Szałamowem*, w: „Studia Pigońska” 2020, nr 2, s. 67- 93.

569 Tamże, s. 84.

nawet w ostatnich latach swego życia lubił powoływać się na Szałamowa „w charakterze świadka na rzecz istnienia »bliźniaków totalitarnych« – sowieckiego i hitlerowskiego”⁵⁷⁰.

Wątki twórczości, jakim ten krakowski uczyony poświęcił uwagę, to – obecny u obu pisarzy, choć różnie przez nich traktowany – problem zła oraz jak pisze Przebinda, „fundamentalny problem nadziei »za drutem kolczastym«”⁵⁷¹. Problem wiary jest – zdaniem Przebindy – nie mniej istotny: „Herling często podkreślał, że w kołymskiej przestrzeni Szałamowa ludźmi duchowo mocnymi (owymi istotami z »twardym jądrem«) byli głównie ci, którzy posiadli dar wiary, a w łagrze go nie utracili”⁵⁷². W tym miejscu krakowski badacz wywołuje temat dokonywanej przez Grudzińskiego świeckiej kanonizacji:

Herling często przestrzegał, w ślad za Dostojewskim, iż świat bez Boga skazany jest na zagładę, z drugiej strony jednak – i tu już jawnie wbrew autorowi Braci Karamazow – nie odmawiał także heroicznym ateistom (Albertowi Camusowi, Warłamowi Szałamowowi) prawa do świętości⁵⁷³.

Zdaniem Przebindy, Herling kanonizuje Szałamowa za to, że „zdołał on uratować na Kołymie swą duszę, godność i honor”⁵⁷⁴. Badacz ten zwrócił także uwagę na wątki autobiograficzne opowiadania *Piętno*. Przebinda odnotowuje, że doświadczony łagrowym życiem Herling, dostrzega wspólnotę swego losu z życiem takich twórców jak Mandelsztam i Szałamow.

Kolejny ważny temat, na jaki Przebinda zwrócił uwagę, to dostrzeżony przez Herlinga artyzm *Opowiadań kołymskich* oraz jak stwierdził krakowski badacz, „metaliteracka świadomość ich autora”⁵⁷⁵. Przebinda zdekodował w odniesieniu do *Piętna* związki tego utworu z *Opowiadaniem kołymskimi*. Wskazał na obecność w *Piętnie* takich utworów Szałamowa jak *Deszcz*, *Prokurator Judei* oraz *Protezy*.

Uzasadnienie i zasięg komparacji

Zestawienie Herlinga z Szałamowem ma swoje uzasadnienie w kontekście wspólnoty doświadczeń obu twórców. Zanim jednak zaproponuję dialogowy sposób ujęcia tych pisarzy, prześlę już istniejące opracowania o charakterze komparatystycznym, które

570 Tamże, s. 85.

571 Tamże, s. 74.

572 Tamże, s. 78.

573 Tamże, s. 79.

574 Tamże, s. 80.

575 Tamże, s. 84.

dotyczą literatury obozowej. Pierwszym tekstem, jakiemu poświęcę uwagę, jest monografia *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948* Dariusza Kuleszy⁵⁷⁶. Badacz przygląda się tym dwóm przypadkom przejścia przez obóz, biorąc pod uwagę to, z jakim bagażem do obozu wchodzi Borowski i Kossak, i to, jakie były tego konsekwencje. A te, w przypadku Borowskiego, były następujące:

To, co antyromantyczne – pisze białostocki uczyony – stało się w łagrowej prozie Borowskiego antyliterackie, ponieważ konfrontacja z romantyzmem była zderzeniem z najpowszechniej stosowaną wobec wojny strategią literacką. W rezultacie opór wobec romantycznych kontekstów [...] współbrzmiał z ucieczką od literackości, a romantyzm i literackość, jakkolwiek niemożliwe do ostatecznej identyfikacji, okazały się z perspektywy *Pożegnania z Marią* podobnie negatywnymi punktami odniesienia⁵⁷⁷.

Badacz przygląda się Borowskiemu także przez pryzmat wiary. „Borowski w Auschwitz stracił wiarę w śródziemnomorską kulturę. Zakwestionował jej soteryczny charakter”⁵⁷⁸ – konstatuje autor monografii. Postawę Kossak tak komentuje:

Zofia Kossak konfrontując obóz z rzeczywistością pozaobozową (rzeczywistością, której pozostała wierna), musiała traktować Auschwitz jak chorobę, bo obóz z pozaobozowej perspektywy chorobą po prostu był. W takiej sytuacji nie było potrzeby zapisywać go w jakikolwiek nowy, oryginalny sposób, nie można było szukać nowego, literackiego lekarstwa, wprost przeciwnie: należało przywrócić stary porządek, należało odwoływać się do tego, co było, by od choroby nowych czasów, po prostu nowej choroby, jak najszybciej się uwolnić⁵⁷⁹.

Kolejną pracą, wartą przytoczenia w tym miejscu, jest praca Pawła Wolskiego *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*⁵⁸⁰. Wolskiego interesuje recepcja prozy Borowskiego i Primo Leviego. Badacz dowodzi, że autor *Czy to jest człowiek* dopasowywał swoje dzieło do zmieniającego się kanonu literatury obozowej. Borowski natomiast tworzył ten kanon.

Porównawcze ujęcie pisarstwa łagrowego i łagrowego prowadzi w konsekwencji do zestawienia Grudziński – Borowski. Tego chcę uniknąć, bowiem interesuje mnie spojrzenie

576 D. Kulesza, *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948*, Białystok 2006.

577 Tamże, s. 74.

578 Tamże, s. 80.

579 Tamże, s. 82-83.

580 P. Wolski, *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie Holocaustu*, Warszawa 2013.

Herlinga na Szalamowa. Nie rezygnuję wszakże z komparacji, gdyż może się ona okazać bardzo użyteczna do prezentacji twórczości Herlinga-Grudzińskiego w odniesieniu do Warłama Szalamowa. Dzieje się tak ze względu na liczne nawiązania autora *Innego Świata* do życia i twórczości twórcy *Wiszery*. Poza tym, główny tekst, który najmocniej spaja obu twórców – *Piętno*, swoją konstrukcją narzuca komparację jako jedno z narzędzi interpretacyjnych.

Teraz prześlę komparatystyczne ujęcia, jakich doczekała się twórczość Warłama Szalamowa. Na początek należy wymienić porównania twórczości i doświadczenia totalitaryzmem autora *Opowiadań kołymskich* z polskimi autorami prozy lagrowej.

Andrzej Drawicz przy okazji omówienia *Opowiadań kołymskich* zestawiał twórczość Warłama Szalamowa z prozą Tadeusza Borowskiego i Zofii Nałkowskiej⁵⁸¹. To, co – wedle Drawicza - łączy pisarstwo Warłama Szalamowa z utworami Nałkowskiej i Borowskiego, to oczywiście doświadczenie Zagłady. Jednak autor *Szalamowowskiego pukania od dołu* dostrzega różnice dzielące utwory Szalamowa i wymienionych polskich autorów:

W zestawieniu ze znanymi nam dobrze kronikarzami świata koncentracyjnego Szalamow, powiedziałbym, jest „po”. Po Borowskim i po Nałkowskiej. Borowski wyraźnie inscenizuje swój rzekomy amoralizm, po to, by prowokować. Nałkowska dziwi się melancholijnie. Szalamow ma to wszystko za sobą. Tamci narzucają sobie epicki dystans. On dzięki temu dystansowi istnieje. Ze zdania: „ludzie ludziom zgotowali ten los” u Szalamowa zostaje: „ten los”. Prezentacja, zapis. [...] Realizm ekstremalny, rozpięty na ostatecznościach, obnażony i oczyszczony⁵⁸².

Pisząc o realizmie ekstremalnym, badacz akcentuje walory warsztatowe prozy kołymskiej Szalamowa. Zdaniem Drawicza, twórczość Borowskiego i Nałkowskiej różni się od pisarstwa autora *Wiszery* sposobem prezentacji rzeczywistości, wolnym od emocji, teatralności, melancholii lub patosu.

Izabella Migal podejmuje temat trudnej recepcji pisarstwa Warłama Szalamowa. W swoim artykule⁵⁸³ badaczka zauważa powinowactwa z Warłamem Szalamowem takich pisarzy jak Gustaw Herling-Grudziński i Herminia Naglerowa. Podobieństwa dotyczące twórczości wymienionych pisarzy to forma, zastosowanie trybu wspomnieniowego oraz podobne traktowanie własnej biografii⁵⁸⁴.

581 A. Drawicz, *Szalamowowskie pukanie od dołu*, dz. cyt., s. 84.

582 Tamże.

583 I. Migal, „Człowiek – strzęp przegranej historii”: o Warłamie Szalamowie, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 208-212.

584 Tamże, s. 209.

Józef Smaga dokonał dwóch bardzo interesujących zestawień. Pierwsze z nich to porównanie Warłama Szalamowa z Aleksandrem Sołżenicynem⁵⁸⁵. W swoim krótkim szkicu skupił się na różnicach, wśród których wymienia takie problemy jak doświadczenie losu i związany z tym, czas spędzony w łagrach obu twórców, ich stosunek do władzy, docieranie do czytelnika, recepcja twórczości, a także doświadczenie sławy.

Badacz zauważa, że spisane doświadczenie łagrowe różni omawianych pisarzy. Stanowi powód ich wzajemnej niechęci, skoro, jak zauważa krakowski badacz: „byli konkurentami w tej samej »specjalności«”⁵⁸⁶. Z drugiej zaś dlatego, że pełni funkcję agory artystycznej i światopoglądowej pisarzy. Smaga dostrzega różnicę w stosunku obu pisarzy do tradycji literatury rosyjskiej XIX wieku. Dostrzega bowiem powinowactwo Sołżenicyna z poglądami Dostojewskiego, od którego, jak wiadomo, Szalamow kategorycznie się odcinał. Chodzi tu oczywiście o stosunek pisarzy do stanu uwięzienia, który, zarówno dla twórcy *Zbrodni i kary*, jak i autora *Jednego dnia Iwana Denisowicza*, może być czymś dobrym. W przeciwieństwie do nich Szalamow, jak pisze Smaga: „nigdy nie uzna doświadczenia łagrowego za mogące posiadać cokolwiek pozytywnego”⁵⁸⁷. To, co również dzieli Szalamowa z Sołżenicynem, to ich stosunek do kolejnego elementu dziewiętnastowiecznej spuścizny, jakim jest wiara w prostotę i czystość moralną rosyjskiego ludu.

Bardzo istotną różnicą, którą zauważa Smaga, okazuje się stosunek obu pisarzy do zbrodni sowieckiego systemu. Mimo, że Sołżenicynowscy bohaterowie to Rosjanie, Łotysze czy Polacy, to jednak krakowski badacz notuje stereotypowe podejście autora *Archipelagu GULag*. Smaga stwierdza: „Sołżenicyn rzadko wnika do wnętrza bohaterów. Występują oni u niego w »mundurkach«: narodowych, ideologicznych, religijnych”⁵⁸⁸. Taka kreacja wpisuje się zdaniem Smagi w wymiar martyrologiczny⁵⁸⁹, podczas gdy w *Opowiadaniach kołymskich* granica między oprawcą i ofiarą nie jest tak jasno nakreślona. Bohater Szalamowa to „człowiek w ogóle”⁵⁹⁰. Z jednej strony kat i oprawca, z drugiej ofiara przemocy. Smaga prezentuje tezę autora *Opowiadań kołymskich*, zgodnie z którą: „człowiek niedaleko odszedł od bestii, a łagier tylko uzewnętrzniał jego prawdziwą naturę”⁵⁹¹.

Podsumowując swoje rozważania, Smaga formułuje tezę o komplementarności pisarstwa obu twórców:

585 J. Smaga, *Aleksander Sołżenicyn i Warłam Szalamow (wnioski z łagrowej martyrologii)*, „Slavia orientalis”, t. 47., 1998, nr 3, s. 465-473.

586 Tamże, s. 466,

587 Tamże, s. 467.

588 Tamże, s. 468.

589 Tamże, s. 472.

590 Tamże, s. 468.

591 Tamże, s. 469.

„Linia Szałamowa” i „linia Solżenicyna” w rosyjskiej literaturze łagrowej wprawdzie pozostają przeciwstawne, lecz są konieczne dla pełni obrazu piekła czerwonego ludobójstwa. Pierwsza wnosi w głównej mierze rozpoznanie empiryczne tematu, druga – wielką – siłę sugestii artystycznej. Nie sposób przy tym zapomnieć, iż, niezależnie od doniosłości świadectwa Szałamowa, główne miejsce w tej literaturze zajmie jednak *Archipelag GULag*; łączący dokumentalistykę najwyższej próby z równą jej siłą wyrazu⁵⁹².

Zacytowany fragment stanowi finał komparacji podjętej w analizowanym artykule. Rozstrzygnięcie zestawienia wypada na korzyść Solżenicyna, który według Smagi jest lepszym od Szałamowa dokumentalistą.

Drugie zestawienie przeprowadzone przez krakowskiego badacza, w części wyrażone w już cytowanym przeze mnie tekście, to porównanie Warłama Szałamowa z Tadeuszem Borowskim⁵⁹³. Również w tym przypadku bardziej go interesują podobieństwa i cechy wspólne, niż różnice. To, co łączy byłego łagiernika z Borowskim, to podobieństwo opisanych scen oraz wyciągnięte przez pisarzy wnioski. I tak krakowski badacz zwraca uwagę na eksterminacyjny charakter Kołymy i Oświęcimia, a tu notuje jednakowe szyderstwo z pracy niewolników obu systemów totalitarnych, wyrażone zarówno przez Borowskiego jak, i autora *Opowiadań kołymskich*. Ponadto, Smaga zauważa:

Szałamowa i Borowskiego fascynuje psychologia oprawcy i geneza zbrodni. Obaj nie dostrzegają tu anomalii, bowiem zbrodni dopuszczają się ludzie najzwyklejsi; sadyści-zwyrodnialcy należą do rzadkości⁵⁹⁴.

Obaj pisarze dostarczają bogatego zbioru przykładów na poparcie tezy o banalności zła. Przy tej okazji warto przytoczyć za Smagą zgodny pogląd pisarzy na temat przyczyny, jaka leży u podstaw skłonności człowieka do zadawania cierpienia. Tą przyczyną jest atawizm, lub – użyję nomenklatury Szałamowa – „»wtórne« zezwierzęcenie”⁵⁹⁵.

Dopełnieniem spojrzenia komparatystycznego jest odwołanie się do literackiego i okołoliterackiego dorobku Herlinga dotyczącego pisarzy rosyjskich. Przywołam dwa głosy analityczne. Pierwszy tekst, dotyczy związków Grudzińskiego z Izaakiem Bablem. Drugie opracowanie pokazuje związki twórczości Herlinga z pisarstwem Fiodora Dostojewskiego.

592 Tamże, s. 473.

593 Szerzej o tym pisał Józef Smaga w artykule: *Tadeusz Borowski i Warłam Szałamow*, w: *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, nr 1508, Katowice 1995, s. 196-207.

594 J. Smaga, *Aleksander Solżenicyn i Warłam Szałamow (wnioski z łagrowej martyrologii)*, dz. cyt., s. 469.

595 Tamże, s. 471.

Artykuł autorstwa Feliksa Tomaszewskiego poświęcony jest związkowi literackim Izaaka Emmamuiłowicza Babla oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego⁵⁹⁶. Autor artykułu poddał analizie esej Grudzińskiego pt.: *Izaak Babel* oraz poświęcony temu autorowi jedyny zapis *Dziennika pisanego nocą*. Tomaszewski zauważył, że powinowactwo Grudzińskiego z autorem *Armii konnej* ma swoje źródło w dociekaniu do „jądra współczesnego »fenomenu totalitarnego«”⁵⁹⁷. Badacz odnotował także, zainteresowanie Herlinga kwestią świadectwa w pisarstwie Babla. Twórca *Opowiadań odeskich* zrozumiał to, powiada Tomaszewski, że „aby opowiedzieć życie, należy je zobaczyć naprawdę, a nie tylko o nim czytać”⁵⁹⁸. I chwilę potem dodaje: „bo naoczność jest mocną pieczęcią świadectwa”⁵⁹⁹. Tomaszewski zwraca również uwagę na fakt, że Grudziński wysoko cenił twórczość odeskiego pisarza. Autor *Armii konnej* to dla Herlinga pisarz, w którego prozie:

widać wątki epicko-heroiczne (surowe, a nawet okrutne, dramatyczne, oschłe, esencjalne), przeplatające się z niewiarygodną naturalnością z wątkami sentymentalno-lirycznymi (tu i ówdzie nie bez barokowej ozdoby oka błyszczącego żartem lub zaszklonego łąą)⁶⁰⁰.

W spojrzeniu Herlinga na Izaaka Babla i Warłama Szałamowa dostrzegam wspólne wątki. Chęć przybliżenia polskiemu odbiorcy nieznanym lub mało znanych, a przecież ważnych, pisarzy. Zainteresowanie biografią twórców, dociekliwe odtwarzanie ich zmagania z sowieckim systemem totalitarnym, a co za tym idzie, odkrywanie okoliczności śmierci, akcentowanie walorów ich pisarstwa oraz roli świadectwa – to wszystko podporządkowuje Herling wewnętrznej potrzebie uwiecznienia, oddania im czci. W przypadku Babla, choćby w formie nagrobka – do czego jawnie odsyła ostatnia część eseju o autorze *Armii konnej*, w przypadku Szałamowa – do literackiego pomnika.

Tadeusz Sucharski dokonał odczytania twórczości Herlinga-Grudzińskiego w kontekście prozy Fiodora Dostojewskiego. W swojej książce badacz nie tylko śledzi powiązania „*carmen horrendum caratu*”⁶⁰¹ - jak o *Zapiskach z martwego domu* wyraził się Grudziński – z tekstem *Innego świata*. Badacz analizuje takie tematy podejmowane przez tych dwóch wybitnych pisarzy jak istota człowieczeństwa, a także znaczenie nadziei i

596 F. Tomaszewski, *Izaak Emmamuiłowicz Babel i Gustaw Herling-Grudziński*, w: *Izaak Babel w czterech odsłonach (polskich)*, w: *Odessa w literaturach słowiańskich*, pod red. J. Ławskiego i N. Maliutiny, „Colloquia Orientalia Bialostocensia” 2016, nr 21.

597 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 664.

598 F. Tomaszewski, *Izaak Emmamuiłowicz Babel i Gustaw Herling-Grudziński*, dz. cyt., s. 101.

599 Tamże, s. 102.

600 G. Herling-Grudziński, *Izaak Babel*, w: tegoż, *Upiory rewolucji*, dz. cyt., s. 198.

601 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 689.

zmarłychwstania w ich twórczości. Wśród tego, co wspólne obu twórcom, Sucharski wymienia refleksję Dostojewskiego nad „człowiekiem pozbawionym Boga”⁶⁰² i wielki temat Herlinga, jakim był człowiek „pozbawionym wartości absolutnych”⁶⁰³. Badacz zauważa, że wspólne obu pisarzom były „wysiłki znalezienia i wskazania wyjścia z tego ślepego zaułka pozbawionego transcendencji”⁶⁰⁴.

Próba wyłonienia dominanty

Dziś biografie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Wałłama Szałłamowa sę bardzo dobrze znane. Dlatego zamiast przypominać je, wykorzystam materiał biograficzny do pokazania cech wspólnych tych dwóch świadków łłagrowej rzeczywistości. Wskażę także różnice w życiu pisarzy oraz ich twórczości. Taki porządkujący zabieg pozwoli wyłonić istotne cechy, służące analizie i interpretacji *Piętna*.

Elementem łączącym losy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego oraz Wałłama Szałłamowa jest historia. Obaj twórcy byli ofiarami, uczestnikami, ale przede wszystkim świadkami, szaleństw historii XX wieku. Przyszły autor *Opowiadań kołymskich* wyrósł w tradycji oporu wobec despotycznej władzy. Już od dziesiątego roku życia doświadczał represji sowieckiego imperium. Cywilizacji więziennej doświadczył osobiście w wieku dwudziestu dwóch lat. I chociaż datę swojego pierwszego aresztowania – 19 lutego 1929 roku – uważał „pierwszą prawdziwą próbę życia w trudnych warunkach”⁶⁰⁵, to przecież komunizm zniszczył mu życie rodzinne, społeczne i zawodowe. Zwichnął młodość, zrujnował zdrowie, zniweczył literacką karierę, nie tylko opóźniając jego debiut, ale na długie lata skazując pisarza na literacki niebyt w jego ojczyźnie.

Podobny los spotkał Grudzińskiego. Z komunistycznym totalitaryzmem zetknął się również u progu młodości, bo w wieku lat dwudziestu: „Uczyłem się więc na własnej skórze, jakie sę zasady, podstępny i zasadzki zastawione przez totalitaryzm na człowieka – i jakie wynikają z niego zagrożenia dla naszego człowieczeństwa”⁶⁰⁶. Doświadczenie jercewskiego łłagru naznaczyło go na całe życie. W odróżnieniu od Szałłamowa, który po wyjściu na

602 T. Sucharski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002, s. 8.

603 Tamże.

604 Tamże.

605 W. Szałłamow, *Wiszera*, Warszawa 2000, s. 5.

606 G. Herling-Grudziński, „*Mój Bildungsroman*” (*Rozmowa o Innym Świecie*), w: tegoż, *Inny Świat. Zapiski sowieckie*, Kraków 2000, s. 6.

wolność nie miał możliwości wyjazdu, polski pisarz nigdy na stałe nie wrócił do ojczyzny i przez wiele lat pozostawał odcięty od krajowego czytelnika.

Wspólne obu twórcom okazało się łagrowe doświadczenie totalitaryzmu komunistycznego, a także krytyczna postawa wobec wizji świata, jaką postulowała sowiecka ideologia. Niezależnie od Szałamowa, Herling zrównywał GUŁag z Oświęcimiem. Podobnie jak Szałamow, Herling stawiał znak równości pomiędzy niemieckim narodowym socjalizmem i sowieckim komunizmem. W odniesieniu do hitleryzmu i stalinizmu często posługiwał się metaforą „bliźniaków totalitarnych”. Obaj twórcy doświadczyli ostracyzmu – z tym zastrzeżeniem, że autor *Opowiadań kołymskich* cierpiał szykany – z powodu swego, pozbawionego złudzeń oraz interesowności, zawsze krytycznego odniesienia wobec każdej formy zniewolenia⁶⁰⁷. Relację swego pisarstwa do komunistycznej ideologii Szałamow określa tak: „Każde moje opowiadanie – pisze – wymierza policzek stalinizmowi i jak każde takie uderzenie rządzi się prawami siły mięśni”⁶⁰⁸. Z przyjętej wobec komunizmu postawy, opartej na dokładnej znajomości systemu, wynikają następne analogie. Stosunek do pamięci, godności człowieka, a także afirmacja wartości judeochrześcijańskich, mimo zdecydowanego ateizmu Szałamowa, znalazły swój wyraz w twórczości obu pisarzy.

Jak już wspomniałem, to, co łączy Herlinga z Szałamowem, to rzecz jasna wspólnota doświadczenia łagrowego. Nie mam tutaj na myśli więziennego stażu. Warłam Tichonowicz spędził w małej zonie prawie siedemnaście lat. Herling-Grudziński prawie półtora roku. Podobnie jak Herling, również Szałamow przetrwał obóz. I chociaż w małej zonie Grudziński spędził nieporównanie krótszy czas, to przecież – podobnie jak autor *Opowiadań kołymskich* – zszedł na samo dno łagrowego piekła. Na skutek wyniszczenia niewolniczą pracą obaj pisarze osiągnęli stan graniczny, jeden i drugi stał się *dochodiagą*.

Herling, tak jak Szałamow, swoje pisarstwo wywodził ze świata łagrowego. Wspólną im przestrzenią, stała się sztuka. Eksplorowali te same obszary osobistego doświadczenia. Obu interesowała kwestia wolności człowieka, godność osoby, w końcu samotność, czy nadzieja. Rdzeń ich twórczości, choć przy użyciu różnego instrumentarium, był ten sam – dawanie świadectwa. Szałamow był poetą i dramaturgiem, ale także – podobnie jak Herling-Grudziński – uprawiał prozę i eseistykę, przy pomocy której – podobnie jak autor *Innego Świata* – komunikował swoje przemyślenia dotyczące teorii literatury, czy szerzej – sztuki w

607 O postawie Szałamowa wobec komunizmu pisał F. Apatowicz. Patrz w: tegoż, *Wielki gniew – biografia Warłama Szałamowa w perspektywie autorskiego mitu kreowanego*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, Gdańsk 1996, s. 176-208, oraz *Warłama Szałamowa reportaż ze świata umarłych*, dz. cyt., s. 136. Natomiast o zakazie druku Herlinga-Grudzińskiego w Polsce pisał Z. Kudelski, zob. tegoż, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 312-313.

608 W. Szałamow, „*Nowa proza*”, dz. cyt., s. 196.

ogóle. Herling nie parał się poezją, dramatów również nie tworzył, ale – tak jak autor *Wiszery* – uprawiał prozę i esej.

Zdaniem autora *Opowiadań kołymskich* artysta jest jednocześnie ofiarą i świadkiem. U Szałamowa będzie to figura, wynurzającego się z czeluści piekielnych, Plutona. Grudziński, choć nie stworzył osobnego terminu w celu zdefiniowania postaci świadka, narrator przez niego kreowany zawsze opowiada się po stronie ofiar, dzieli bowiem ich doświadczenie. Tak jest w *Innym Świecie*, gdzie narrator jest współwięźniem, tak jest i w późniejszych opowiadaniach Herlinga. Wałam Szałamow poświęcił wiele uwag problemowi pisarskiego powołania. Między innymi napisał: „Każdy pisarz kreśli swoje czasy, ale nie poprzez odbijanie, lecz poznawanie za pomocą najczulszego narzędzia - własnej duszy, własnej osobowości. Relacje z rzeczywistością, wrażenia, w rękach pisarza są bezbłędną skalą odniesień”⁶⁰⁹. Ta opinia rosyjskiego pisarza bliska jest Herlingowi, dla którego twórczość była, jak wyraził się Bolecki: „nie tylko zabawą i grą konwencjami”⁶¹⁰, ale przede wszystkim „zmaganiem się ze złem i okrucieństwem świata, szukaniem nadziei dla człowieka przygniecionego cierpieniem i nieszczęściem”⁶¹¹. Obaj twórcy podobnie rozumieli powinności wynikające z podjęcia działalności artystycznej.

Najważniejszym wspólnym mianownikiem twórczości obu pisarzy jest pamięć. Jest to centralna kategoria ich twórczości. W *Nowej prozie* Wałam Szałamow zdefiniował pamięć jako bezwarunkowy nakaz moralny⁶¹². Szałamow akcentuje moralną odpowiedzialność, jaka spoczywa na pisarzu. Według autora *Wiszery*, pisarz buduje swoją nieśmiertelność, a więc zapisuje się w pamięci przyszłych pokoleń, współtworzy pamięć sztuki, pozostając wiernym bezwarunkowemu nakazowi mówienia prawdy o sobie i świecie. Pamięć jest także sposobem na zachowanie własnej nieśmiertelności⁶¹³. W odniesieniu do *Piętna* warto tu odnotować wykorzystane przez Grudzińskiego zaproszenie Szałamowa do opowiedzenia własnego życia, przy wykorzystaniu prozy autora *Wiszery*. W kontekście przytoczonych słów *Piętno* może być odczytane jako bardzo osobista opowieść Herlinga o jego własnym życiu. Tak, jak Szałamow opowiedział o sobie w *Sharry brandy*: „Opowiadanie *Sherry brandy* nie jest opowiadaniem o Mandelsztamie – stwierdził Szałamow – lecz opowiadaniem o mnie”⁶¹⁴. Jak wykazali cytowani wcześniej analitycy, zarówno w przypadku Wałama Szałamowa, jak i Herlinga-Grudzińskiego, pamiętanie o łagrowych doświadczeniach ma wymiar

609 Tamże, s. 202.

610 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 180.

611 Tamże.

612 W. Szałamow, „*Nowa proza*”, dz. cyt., s. 195.

613 Tamże.

614 Tamże, s. 197.

transcendentny. Dawanie świadectwa nie jest li tylko prywatną opowieścią o mrocznej, osobistej przeszłości. Obaj twórcy ocalają pamięć wszystkich ofiar łagiernego świata.

Pamięć nieustannie zajmowała Szalamowa. Próbując sformułować jej definicję autor *Wiszery* napisał: „Pamięć to taśmy z utrwalonymi klatkami przeszłości, z uczuciami danej osoby gromadzonymi całe życie, ale i metody, kadrowanie”⁶¹⁵. Jego pamięć jest wyćwiczona w przechowywaniu Kołymy, która, niczym protagoniście *Piętna*, wryła się głęboko w serce. Dzięki tak intensywnemu doświadczeniu łagrów przeszłość wraca sama, spontanicznie, w sposób, który trudno kontrolować. Za to jakość przechowywanego obrazu oraz bogactwo treści są w sensie dosłownym porażające:

Niewątpliwie można przypomnieć twarz każdej osoby napotkanej w danym dniu, nawet kolor fartucha sprzedawczyni. Z dokładnością można wskrzesić cały dzień. Staram się zwykle nie zapamiętywać, ale wszystko samo wpada w oko. Wieczorem strach pomyśleć o tym. Jeżeli da się uchwycić jeden dzień, to i cały rok, dziesięć lat, pięćdziesiąt. Pragnąłem utrwalić w pamięci dzieciństwo, mogę je wywołać w samotności i w odpowiednich warunkach atmosferycznych (ciśnienie, słońce, upał, zim no powinno utrzymywać się na poziomie maksymalnej normy). Doświadczenie zimna jest tak dotkliwe, że przypomina mi je każda temperatura. Niska temperatura przeciwnie (drzenie zmarzniętych rąk, zanurzanie ich w zimnej wodzie), nie wywołuje wspomnienia zimna. Na myśl nie przychodzą okoliczności, lecz ból, który trzeba znieczulić. Nie ma to związku z pisarstwem. Nie da się wrócić na Kołymę, zanurzając palce w zimną wodę, spoglądając na śnieg. Kołyma jest we mnie podczas upałów. Żeby ją utrwalić, potrzebuję miejskiej samotności, czegoś w rodzaju więzienia na Butyrkach, kiedy miejski szum, przyplwy podkreślają samotność i ciszę. Nie bałem się nigdy samotności. Uważam, że samotność jest maksymalnym poziomem człowieczeństwa⁶¹⁶.

W tym obszernym fragmencie autor *Opowiadań kołymskich* akcentuje pamięć ciała: „nie okoliczności, lecz ból”, na przykład doświadczenie zimna. Ciało boli, ponieważ pamięta. Kołymskie doświadczenia są tak silne, tak trwałe, że nie sposób o nich zapomnieć nawet w najbardziej sprzyjających warunkach. Jedyne, co pisarz może w takiej sytuacji zrobić, to próbować, mimo wszystko bezskutecznie, znieczulić ból. Osobista przeszłość pisarza, która została przez niego zredukowana do Kołymy, daje o sobie znać w chwilach ciszy i samotności. Bolesną pamięć Szalamowa wymownie skomentował Michał Heller: „pamięć czyni życie nieznośnym, bowiem to pamięć właśnie wyrывa człowieka z piekła, w którym

615 Tamże, s. 203.

616 Tamże.

musi żyć, uprzytomniając mu, że istnieje również jakiś inny świat. Pisarz pragnie zachować pamięć i zarazem boi się jej”⁶¹⁷.

Złoża pamięci stanowią naturalne tworzywo sztuki pisarskiej, pamięć jest żywiołem, nad którym nie ma pełnej kontroli, gdyż rządzi się ona własnymi prawami:

Sterowanie pamięcią nie jest możliwe, ale pamięć artystyczna, jej właściwości różnią się od pamięci naukowej. Dawno zaniechałem próby uporządkowania mojej skarbnicy, wszystkich jej zbiorów. Nie wiem i nie chcę wiedzieć, co tam się znajduje. W każdym bądź razie, jeżeli mała, znikoma część złoża dobrze sprawdza się na papierze, nie przeszkadzam, nie zamykam jej ust⁶¹⁸.

Nie tylko krytyka totalitaryzmów zbliża autora *Opowiadań kołymskich* do Herlinga-Grudzińskiego. Również podejście do kwestii genologicznych bliskie jest obu pisarzom. Stosunek do autentyzmu, a więc użycie gatunków wspomagających dokumentowanie Szałamow dzieli z Grudzińskim. „Każde moje opowiadanie – mówi Szałamow – jest absolutnie autentyczne. Jest to autentyzm dokumentu”⁶¹⁹. I chwilę dalej mówi:

Zawsze uważałem, że dla artysty, autora, oprócz absolutnej autentyczności opowiadania najważniejsza jest okazja do wypowiedzi umożliwiającej swobodny przepływ nagromadzonych w mózgu informacji. Autor jest świadkiem, każde jego słowo, każde poruszenie duszy składa się na formułę, wydaje wyrok. Autorowi wolno coś potwierdzić lub zanegować w sposób sobie tylko właściwy, poprzez emocje bądź sądy o literaturze⁶²⁰.

Postawa świadka, tak charakterystyczna dla obu twórców, staje się perspektywą, pozwalającą każdemu z nich ferować wyroki na temat stanu kondycji moralnej człowieka, a także tworzonej przez niego (czytaj: ludzką społeczność ufundowaną na korzeniach antyku i chrześcijaństwa) kultury. Świadczenie wymaga dokumentu, dlatego Szałamow stwierdza: „To, co odbiega od dokumentu, nie jest realizmem, lecz fałszem, mitem, fantazmatem, atrapą. W dokumencie natomiast - w każdym dokumencie - płynie żywa krew epoki”⁶²¹. Rosyjski pisarz przyjmował role, jakie wykorzystywał także Herling. Ich narratorzy bardzo często są dziennikarzami i sędziami:

617 M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych i literatura sowiecka*, dz. cyt., s. 279.

618 Tamże.

619 W. Szałamow, *Nowa proza. Zapiski z lat siedemdziesiątych*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 203.

620 Tamże, s. 197.

621 Tamże.

Dla artysty niemałe znaczenie ma doświadczenia dziennikarskie. Trzeba jednak mieć na uwadze, iż dziennikarstwo i twórczość pisarska są nie tylko różnymi poziomami kultury literackiej, ale są to także różne światy. Jeżeli nie zapomnę, że artysta staje się sędzią, a nie wykonawcą polecenia, wszystko będzie dobrze⁶²².

Podobną strategię realizował Herling-Grudziński. Znakomitym przykładem utworu, w którym współistnieją – na wielu poziomach – figury sędziego i dziennikarza, jest *Gorący oddech pustyni*. Przywiązany do starych kronik oraz prasowych doniesień kryminalnych Grudziński z pewnością podpisałby się pod następującą opinią rosyjskiego pisarza: „To, co odbiega od dokumentu, nie jest realizmem, lecz fałszem, mitem, fantazmatem, atrapą. W dokumencie natomiast - w każdym dokumencie - płynie żywa krew epoki”⁶²³. Mianem „dokumentu zaprawionego emocjami”⁶²⁴ określił Szalamow swoje *Opowiadania kołymskie*. Napisał: „Dążyłem do stworzenia autentycznego świadectwa epoki, niepozbawionego emocjonalnej sugestywności”⁶²⁵. I dalej wyznał:

Taka proza - to jedyna forma literatury, która może usatysfakcjonować czytelnika XX wieku. Po wtóre, przedstawiłem tu ludzi w szczególnie ważnym i wyjątkowym, nie opisywanym dotąd stanie, zbliżonym do stanu poza - człowieczeństwa [за человекчества]. Moja proza przechowuje szczątki, jakie ocalały w człowieku. Czymże są te pozostałości? Czy leżą one na nieprzekraczalnej granicy, czy poza nią istnieje już tylko śmierć - duchowa i fizyczna?⁶²⁶

Zacytowany fragment wyznacza perspektywę analityczną *Opowiadań kołymskich*, a co się z tym wiąże, także *Piętna*. Ocalałe resztki człowieczeństwa, o których wspomina rosyjski pisarz, bardzo często są przedmiotem analiz Herlinga-Grudzińskiego. Nie tylko w *Innym świecie*, ale także w takich opowiadaniach jak *Most* czy *Pietà dell'Isola*. W przeciwieństwie do Szalamowa Grudziński nie ma trudności w zdefiniowaniu „szczątków, jakie ocalały w człowieku”. Według niego są to: nadzieja, świadomość Transcendencji oraz ocalająca pamięć. Stan, o którym mówi Szalamow, czyli różne formy wytrącenia jednostki poza wspólnotę człowieczeństwa, również przynależy pisarskiemu imaginarium Herlinga. Dogłębnie zanalizowała je Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska.

622 Tamże, s. 199.

623 Tamże.

624 Tamże, s. 198.

625 Tamże.

626 Tamże.

Kolejną cechą wspólną obu twórców jest ich stosunek do fabuły. Szałamow napisał: „Moje opowiadania nie mają fabuły i tzw. typów charakterów. Na czym się opierają? Na przekazaniu informacji o rzadko obserwowanym stanie duszy, na krzyku duszy, czy czymś innym, czysto technicznym?”⁶²⁷. A Herling? Wielokrotnie zwierzał się z tego, że nie potrafi tworzyć fabuły, za to jego pisarstwo jest wnikaniem w metafizyczną Tajemnicę⁶²⁸.

W kwestii warsztatu pisarskiego, obok zaobserwowanych wspólnych doświadczeń oraz przekonań, warto odnotować i ten aspekt twórczości, który odnosi się do budowy zdań. Szałamow notuje: „Zdania w opowiadaniu powinny być lakoniczne i proste, jeszcze przed sięgnięciem po kartkę papieru i pióro należy usunąć to, co niepotrzebne”⁶²⁹. Tak sformułowaną receptę doceni Herling komplementując w *Piętnie* styl *Opowiadań kołymskich*.

Pora na odnotowanie różnic. Jedną z nich jest proces twórczy, który u Herlinga przebiegał powoli, utwory powstawały etapami, a pisarz mozolnie poddawał teksty wielu redakcjom. Szałamow tak opisuje swój proces tworzenia:

Najbardziej udane opowiadania napisałem od razu na czysto, tzn. przepisałem jeden raz z brudnopisu. W ten sposób powstawały najlepsze moje opowiadania. Nie robiłem dodatkowej obróbki, a jednak są one wykończone: mam takie opowiadanie *Krzyż*, zapisałem go tylko jeden raz, ale z nerwem, w imię nieśmiertelności i śmierci - od pierwszego do ostatniego zdania. Opowiadanie *Zmowa prawników* - najlepsze opowiadanie z całego zbioru, całe napisałem od razu⁶³⁰.

Odmiennej cechą obu twórczości jest stosunek pisarzy do cierpienia. Podczas gdy Herling uczynił z doznawanego bólu jeden z głównych tematów swojej prozy, Szałamow konstatuje: „Jakaś ogromna nieprawda kryje się w tym, że cierpienie staje się obiektem sztuki, że prawdziwa krew, męka, ból występują jako obrazy wiersza czy powieści. Zawsze jest to fałszywe, zawsze”⁶³¹. Są to paradoksalny, jeśli zważyć, że *opus magnum* rosyjskiego pisarza, *Opowiadania kołymskie*, są przepelnione bólem, a cierpienie nierozzerwalnie łączy się z koncentracyjnym światem łagrów.

Podobnie rzecz się ma ze skrajnie różnym stosunkiem twórców do kwestii wiary. Szałamow tak komentuje swój stosunek do Boga: „Nie wiadomo, co wynika z wiary w Boga, ale każdy widzi, jakie są konsekwencje niewiary, jaka jest jej cena. Dlatego mnie,

627 Tamże, s. 199.

628 Zob. R. Nycz, *Kryminalne opowieści metafizyczne*, dz. cyt.

629 W. Szałamow, *Nowa proza. Zapiski z lat siedemdziesiątych*, dz. cyt., s. 109.

630 Tamże.

631 Tamże.

wychowanego na innych ideałach, pociąg do religii dziwi bardzo”⁶³². W oczach Herlinga-Grudzińskiego Szałamow zbliża się do poznania Boga. Sądzony autor *Piętna* wywodzi z opowiadania Rosjanina pod tytułem *Zmartwychwstanie modrzewia*.

Michał Heller zanotował: „Szałamow jest zdania, że w prawdziwej biedzie, w warunkach stawiających go "poza dobrem i złem" człowiek zostaje sam, siebie samego mając za jedynego bliźniego. I te właśnie warunki stanowią próbę jego fizycznych i moralnych sił”⁶³³. Ten sam pogląd wyrażał Herling-Grudziński rozszerzając strefy wyłączenia na takie zjawiska jak *terremoto* czy *ferragosto*⁶³⁴. Mimo iż autor *Piętna*, w przeciwieństwie do Szałamowa, cenił nadzieję i jej transcendentny charakter, twierdził, że „człowiek jest za słaby, żeby szukać oparcia wyłącznie w sobie”⁶³⁵, to jednak akcentował silny związek samotności człowieka z próbą jego sił moralnych. Chociaż Szałamow przedstawiał się jako zdeklarowany ateista, trudno nie uznać braku konsekwencji w tej postawie, gdy czyta się jego opowiadania⁶³⁶. Jednym z wyraźniejszych przykładów delikatnych wychyleń w kierunku świadczenia transcendencji jest utwór pod tytułem *Zmartwychwstanie modrzewia*. Pisali o tym Jagodzińska-Kwiatkowska⁶³⁷ jak i Morawiec, zupełnie tak, jak Herling-Grudziński.

Piętno i pamięć

Treść i geneza utworu

Utwór ten po raz pierwszy opublikowano w szóstym numerze „Kultury” w roku 1982⁶³⁸. Wyjątkowość tego krótkiego opowiadania polega między innymi na tym, że po *Innym świecie* Herling wraca literacko do tematu sowieckich łagrów. W *Piętnie* życie i śmierć wieloletniego katorżnika i pisarza poddaje literackiemu przetworzeniu, kondensuje do

632 Tamże, s. 201.

633 M. Heller, *Świat obozów koncentracyjnych i literatura sowiecka*, dz. cyt., s. 277.

634 Na ten temat patrz: W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 120-140. Tego problemu dotyka również J. Jagodzińska-Kwiatkowska, patrz w: tejże, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 228-229.

635 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., s. 541.

636 Ten pogląd podzielają inni badacze. Morawcowi bliskie jest stanowisko Rafetto, która widzi w Szałamowie agnostyka. Zob. G. Herling-Grudziński, P. Sinatri, A. Rafetto, *Zapamiętane, opowiedziane. Rozmowa o Szałamowie*, dz. cyt., s. 274-275.

637 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 229.

638 G. Herling-Grudziński, *Piętno. Ostatnie opowiadanie kołymskie*, „Kultura” 1982, nr 6, s. 37-41.

lapidarnej formy nekrologu, by spod podszewki faktograficznej tekstu dobitniej wybrzmiał sens ogólny utworu.

Fabula opowiadania *Piętno* osnuta jest wokół śmierci Warłama Szałamowa. Umieranie rosyjskiego pisarza pełni funkcję metafory całego życia autora *Opowiadań kołymskich*. W tym utworze Herling odtwarza ostatnie godziny życia „Wielkiego Pisarza”. Znane z relacji świadków fakty uzupełnia Grudziński fikcyjną kreacją zdarzeń. Okoliczności śmierci rosyjskiego pisarza wywołują opowieść o jego życiu. Konstrukcja narracji natomiast pozwala Herlingowi na wkomponowanie w opowieść biograficzną oceny dorobku pisarskiego autora *Opowiadań kołymskich*. W ten sposób Herling spełnił swój zamierzony i wypowiedziany cel, jaki przyświecał mu w trakcie tworzenia *Piętna*, wystawił bowiem literacki pomnik „Wielkiemu Pisarzowi”.

Miejszem wydarzeń uczynił Herling szpitalną salę, w której bohater kończył życie. Po śmierci „Wielkiego Pisarza” akcja przenosi się do innego szpitalnego pomieszczenia, tymczasowo zamienionego na kaplicę. Fabula kończy się w momencie zamknięcia trumny z ciałem, na chwilę przed złożeniem jej do grobu.

Czas akcji opowiadania to trzy ostatnie dni życia Wielkiego Pisarza oraz kilka godzin obejmujących nabożeństwo pogrzebowe i pochówek. Dzięki retrospekcjom czas fabuły sięga daleko wstecz, bo aż do momentu pierwszego spotkania Szałamowa z Kołymą.

Utwór ten rodził się długo. Wyrastał z zapisów dziennikowych prowokowanych lekturą *Opowiadań kołymskich*. Pierwsza wzmianka Herlinga-Grudzińskiego o Warłame Szałamowie pojawia się w diariuszowych zapiskach z 14 marca 1971 roku⁶³⁹. Narrator *Dziennika* relacjonuje sprawozdanie ze spotkania zorganizowanego w maju 1965 roku na Uniwersytecie Moskiewskim. Uroczysty wieczór poświęcony był Osipowi Mandelsztamowi. W trakcie tego spotkania wystąpił Warłam Szałamow, który odczytał swoje opowiadanie *Sherry brandy*. Wokół tego epizodu narodził się z czasem materiał do mikrolegandy skomponowanej przez polskiego łągiernika na cześć rosyjskiego brata w niedoli. Jednakże *Piętno* nie jest tylko opowieścią o rosyjskim pisarzu. Można je bowiem odczytać jako tekst autotematyczny.

639 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 47.

Intertekstualność jako narzędzie pamięci

Intertekstualność jest pojęciem, które do literaturoznawstwa wprowadziła Julia Kristeva w 1969 roku. Jest to koncepcja, według której „każdy tekst literacki wchłania w siebie inne wcześniejsze teksty, jest więc siecią rozmaitych zapożyczeń”⁶⁴⁰. Michał Głowiński, który rozumiał intertekstualność jako „rzeczywiste występowanie tekstu w tekście”⁶⁴¹, precyzował, że mogą ją tworzyć „wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub — jeśli kto woli — znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika”⁶⁴².

W cytowanym tutaj artykule Głowiński analizuje typy intertekstualności według pomysłu Gerarda Genette’a. I tak, do pierwszego typu – intertekstualności właściwie – polski literaturoznawca zaliczył takie elementy jak cytaty i aluzję. Drugi typ relacji tekstowych to paratekstualność, w której obręb wchodzi „wszelkie komentarze do utworu zawarte w nim samym, a więc przedmowy, posłowania, tytuły, epigrafy itp.”⁶⁴³. O metatekstualności mówić można, gdy „w jednym tekście pojawiają się komentarze dotyczące tekstu innego, jest to więc relacja ze swej struktury krytyczna”⁶⁴⁴. Z typem czwartym – hipertekstualnością – mamy do czynienia wówczas, gdy „zachodzi relacja jednocząca tekst B (zwany przez Genette’a hipertekstem) z wcześniejszym tekstem A (określonym w tej książce mianem hipotekstu)”⁶⁴⁵. Architekstualność, czyli piąty typ obecności jednego tekstu w innym – powiada Głowiński za Genettem – polega na tym, że tekst „odsyła zawsze do ogólnych reguł, według których został zbudowany, co czasem bywa w sposób paratekstowy zaznaczone (»powieść«, »sielanka«, »esej«), czasem zaś przemilczane”⁶⁴⁶.

Tworząc *Piętno*, Herling-Grudziński wykorzystał wszystkie wymienione wyżej typy relacji jednoczących teksty. Tytuł, podtytuł opowiadania, potrójne motto oraz umieszczone w tekście liczne cytaty decydują o paratekstualnym związku *Ostatniego opowiadania kołymskiego z opus magnum* Warłama Szałamowa. Warto tutaj zauważyć, że motto składa się aż z trzech cytatów. Ten potrójny epigraf można interpretować jako jedną z form literackiego hołdu złożonego w tym utworze „prawdziwemu Wiecznemu Więźniowi”⁶⁴⁷. Komentarze

640 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 334.

641 M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4., s. 80.

642 M. Głowiński, *O intertekstualności*, dz. cyt., s. 77.

643 Tamże, s. 80.

644 Tamże.

645 Tamże.

646 Tamże.

647 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 691.

dotyczące poetyki utworów autora *Sentencji* stanowią istotną część *Piętna*. W zamyśle Herlinga pełnią one nie tylko funkcję metatekstualności, ale przede wszystkim budują pomnik wielkiego rosyjskiego pisarza. Związki *Piętna* z opowiadaniem *Sharry brandy* omówię w kolejnych akapitach, tutaj natomiast odnotuję tylko hipertekstualny charakter relacji, jakie łączą te dwa utwory. Architekstualność z kolei jest zarówno jawnie zmanifestowana podtytułem: *Ostatnie opowiadanie kołymskie* (który oczywiście nie zamyka kwestii genologicznych utworu), jak i ukryta.

W *Ostatnim opowiadaniu kołymskim* intertekstualność pełni funkcję narzędzia pamięci. Zastosowane w utworze zabiegi mnemotechniczne, takie jak powtórzenia, ewokacje i przypomnienia dotyczą zarówno sfery tekstu, jak i języka. *Elocutio* opiera się na pamięci o *Sharry brandy*, czyli na użyciu tych samych lub podobnych struktur leksykalno-retorycznych zaczerpniętych z opowiadania Szałamowa: „Poeta umierał” (*Sharry brandy*, s. 69) – pisze Szałamow. W *Piętnie* czytamy: „»Wielki Pisarz« umierał”⁶⁴⁸. „Poeta tak długo umierał, że już przestał rozumieć, że umiera” (*Sharry brandy*, s. 69) – relacjonuje Szałamowowski narrator. Podobnych słów użył Herling w odniesieniu do swojego bohatera: „Umierał od trzech dni, nie rozumiejąc, że umiera” (*Piętno*, s. 25).

I jeszcze jedno zestawienie cytatów. Szałamow w *Sharry brandy*: „Życie powracało do niego, to znów uchodziło, i wtedy umierał” (*Sharry brandy*, s. 69). Przywołany cytat ilustruje prowadzenie przez rosyjskiego pisarza narracji w rytmie przyływów i odpływów życia. Narrator *Piętna* podaje: „Życie uchodziło z niego wolno, tylko uchodziło, ani na chwilę nie wracało, na tę krótką bodaj chwilę, która umierającemu uprzytamnia umieranie” (*Piętno*, s. 25). Herling-Grudziński zrezygnował z zastosowanej przez Szałamowa w *Sharry brandy* sinusoidy, być może ze względu na chronologiczny charakter opowieści. Zastosowane przez Grudzińskiego zabiegi intertekstualne upodobniają *Piętno* do *Sharry brandy*. W świetle przytoczonych cytatów *Piętno* okazuje się być intertekstem w warstwie brzmieniowej, kompozycyjnej, tematycznej jak i gatunkowej.

Piętno jest zbudowane z cytatów oraz kryptocytatów zarówno Szałamowa, jak i samego Herlinga-Grudzińskiego. Z jednej strony Herling naśladuje styl Wielkiego Pisarza – wszelkie nawiązania do prozy Szałamowa odczytuję tutaj jako integralną część pomnika, jakim jest *Piętno* – z drugiej zaś cytaty, kryptocyfaty i aluzje literackie odwołują do całości dorobku samego Herlinga. W zawartych w *Piętnie* komentarzach dotyczących światopoglądu,

648 G. Herling-Grudziński, *Piętno*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 25. Wszystkie następne cytaty wg tego wydania. Lokalizacja w tekście.

życia i twórczości autora *Wiszery*, Grudziński powtarza sądy sformułowane wcześniej na łamach *Dziennika pisanego nocą*. Umieszczone w tekście aluzje literackie służą Herlingowi nie tylko do wzmocnienia oceny dorobku rosyjskiego pisarza. Wywołują temat sztuki, stosunku obu twórców do systemu komunistycznego, przywołują temat cierpienia i sensu egzystencji. Przede wszystkim jednak odnoszą się do pamięci.

Jak już wspomniałem, *Ostatnie opowiadanie kołymskie* Herling poprzedził trzema cytataми z Warłama Szalamowa. Można je potraktować niczym skróconą historię bohatera *Piętna*, można je także odczytać jako przesłanie. Pierwsze przytoczone zdanie: „To, co ja widziałem, tego człowiek nie powinien widzieć i nawet nie powinien wiedzieć” (*Piętno*, s. 25) jest cytatem z opowiadania Szalamowa pt. *Inżynier Kisielow*. W tłumaczeniu Juliusza Baczyńskiego to zdanie brzmi następująco:

To straszne zobaczyć łagier. Żaden człowiek na świecie nie powinien znać łagrow. W łagrowym doświadczeniu wszystko jest negatywne – co do jednej minuty. Człowiek staje się jedynie gorszy. I nie może być inaczej. W łagrze jest wiele tego, o czym człowiek nie powinien wiedzieć. (*Inżynier Kisielow*, s. 277).

To opowiadanie przywołuje Herling w *Piętnie* jeszcze raz. Pytanie: „Pozostał człowiekiem czy nie?” (*Piętno*, s. 27) jest przywołaniem rozważań narratora z opowiadania *Inżynier Kisielow*: „Wiele jest przykładów demoralizacji. A granica moralna jest bardzo ważną granicą dla więźnia. Jest to główny problem jego życia: czy pozostał człowiekiem czy też nie” (*Inżynier Kisielow*, s. 277).

Drugie zdanie pełniące w *Piętnie* funkcję motta brzmi następująco: „Przestraszyłem się strasznej siły człowieka, pragnienia i umiejętności zapominania” (*Piętno*, s. 25). Jest to zdanie z opowiadania Szalamowa pt. *Pociąg*:

Wszystko było jak zwykle: gwiazdy parowców, poruszające się wagony, dworzec, milicjant, bazar przy dworcu – tak jakbym się dopiero przebudził po wieloletnim śnie. Przeraziłem się ogromnej siły w człowieku, pragnienia i umiejętności zapomnienia. Zobaczyłem, że gotów jestem o wszystkim zapomnieć, wykreślić dwadzieścia lat ze swego życia. I to jakich lat! I kiedy to pojąłem, odniosłem zwycięstwo nad sobą. Wiedziałem już, że nie pozwolę mej pamięci na zapomnienie tego, co widziałem (*Pociąg*, s. 490).

Szalamow po raz kolejny dotknął tutaj problemu pamiętania o przeżytym złu. Powrót do normalności zdaje się być procesem naturalnym. Z pozoru, wystarczy zmiana otoczenia z łagrowego na przestrzeń wolną od przemocy, by wrócić do stanu sprzed uwięzienia.

Odautorski narrator *Pociągu* decyduje się pozostać wierny własnym doświadczeniom. Pisarz staje się w ten sposób uczestnikiem prawdy, jej aktywnym świadkiem. Odnosi zwycięstwo moralne nad naturalną chęcią powrotu do normalności. Postanawia wszystko pamiętać, ponieważ tylko w ten sposób może ocalić własną godność, teraz już żyjąc w „dużej strefie”. Cytowany fragment pokazuje stosunek Szalamowa do sowieckiego świata, który dzielił na „małą strefę” – łagier i „dużą strefę” – czyli społeczeństwo jeszcze niezagrowane.

Trzecie zdanie motto: „Chciałem być sam, nie bałem się wspomnień” (*Piętno*, s. 25) pochodzi z drugiego tomu *Opowiadań kołymskich*, z utworu *Wypadek*. Analizowane tutaj cytaty znakomicie zinterpretował Grzegorz Przebinda. Zacytuję w całości:

Tak razem zestawiona kołymska triada Szalamowa może być objaśniana przez pryzmat opowiadania *Piętno* też konsekwentnie trojako. Po pierwsze, autor *Opowiadań kołymskich* uważał łagier za doświadczenie skrajnie negatywne, od pierwszej do ostatniej godziny. Człowiek zatem nie powinien o łagrach niczego wiedzieć, ani nawet słyszeć o nich, była to bowiem deprawacja i dla nadzorców, i dla więźniów, dla eskorty i dla obserwatorów z zewnątrz, dla ludzi postronnych i dla czytelników beletrystyki. Po drugie jednak, owo pragnienie zapominania o sprawach i przeżyciach najstraszniejszych, może też być tak samo straszne, jak owe przeżycia. I po trzecie, to właśnie pamięć świadków, szczególnie ta spisana, staje się godną i sprawiedliwą postawą wobec ofiar, a zarazem przestrożą dla następnych pokoleń⁶⁴⁹.

W swej interpretacji krakowski uczonec podnosi fundamentalną kwestię granicznego doświadczenia łagrem. Szalamow nazwał łagier „dnem życia” (*Inżynier Kisielow*, s. 277), ale jego zdaniem samo zobaczenie tego dna nie było najstraszniejsze. Jak pisze: „najstraszniejsze jest, gdy owo dno staje się własnością człowieka, gdy miara jego moralności zapożyczana jest z łagrowego doświadczenia” (*Inżynier Kisielow*, s. 277). Herling, podobnie jak Szalamow wyczulony na moralne aspekty bytowania w obozie, korzysta ze słów rosyjskiego pobratymcy, by przypomnieć i przestrzec zarazem.

Negatywne doświadczenie obozu doprowadza pamięć do *extremum*. O tym, jak trudno (i dlaczego) zachować pamięć, Szalamow mówił wielokrotnie. W utworze zatytułowanym *Na suchej racji* odautorski narrator stwierdził: „Człowiek żyje dzięki właściwej sobie umiejętności zapomnienia. Pamięć zawsze gotowa jest pozbyć się tego, co złe, i zachować tylko to, co dobre” (*Na suchej racji*, s. 50). Z kolei w opowiadaniu *Kurs* narrator wyraził taką refleksję:

649 G. Przebinda, *Contra spem spero. Spotkania Herlinga z Szalamowem*, dz. cyt., s. 81.

Człowiek nie lubi przypominać sobie złego. Ta właściwość ludzkiej natury czyni życie lżejszym. Proszę to sprawdzić na sobie. Wasza pamięć stara się zachować to, co dobre i jasne, a pozbyć się tego, co ciężkie i ciemne. [...] Pamięć wcale nie »oddaje« przeszłości beznamiętnie, wszystkiego kolejno. Nie, ona wybiera tylko to, co weselsze, z czym łatwiej żyć. To jakby obronna reakcja organizmu. W rzeczywistości ta właściwość ludzkiej natury zniekształca prawdę. Ale co to jest prawda? (*Kurs*, s. 437).

Zacytowany fragment wywołuje temat ćwiczenia pamięci w przechowywaniu wszystkich bolesnych doznań. Ten wątek podjął również Herling-Grudziński w *Piętnie*. Mam tu na myśli trzecie zdanie użyte w funkcji motta. Prawdziwym powodem, dla którego autor *Opowiadań kołymskich* wymusza na własnej pamięci przechowywanie wszystkich doznanych cierpień, jest świadczenie prawdy. Z czasem to ćwiczenie pamięci stało się dla pisarza łatwiejsze, może mniej bolesne, skoro w *Sentencji*, utworze zamykającym *Opowiadania kołymskie*, wieloletni łagiernik wyznał: „zmniejszyła się moja potrzeba snu, zapomnienia, utraty pamięci” (*Sentencja*, 733).

Niemожność zapomnienia

Naturalnym rytmem pracy pamięci jest gromadzenie informacji, a następnie ich usuwanie. Czyszczenie nośnika pamięci jest niezbędne do tego, aby móc pamięć uzupełnić o nowe informacje, fakty, wrażenia. Opowiadając w *Piętnie* o doświadczeniach Wielkiego Pisarza, Grudziński skupia się na tym, co i dla autora *Opowiadań kołymski* było bardzo ważne: Czego (i dlaczego) nie można wymazać z zasobów pamiętania.

Herling-Grudziński uczynił pamięć głównym tematem *Piętna*. Bohater opowiadania, wieloletni łagiernik, pragnie uciec o swojej „kołymskiej przeszłości” (*Piętno*, s. 27). W tym celu, jak podaje narrator, Wielki Pisarz ćwiczy się w zapominaniu. Intensywność tego ćwiczenia jest tak mocna, że protagonista doświadczał zaniku poczucia czasu i miejsca: „Ogarniała go wówczas pustka, jałowa lekkość odrzucenia i wewnętrznego wydrążenia” (*Piętno*, s. 28). Podejmowane przez bohatera ćwiczenie okazało się jednak nieskuteczne, a zatarcie pamięci, paradoksalnie – niemożliwe.

Paradoks uporczywego trwania pamięci bohatera *Piętna* w kołymskiej przeszłości oraz niemożności jej zapomnienia ma swoje źródło w łagrowym doświadczeniu. Kołyma – jak wielokrotnie wyznawał Szalamow na kartach *Opowiadań kołymskich* – to przestrzeń zacierająca pamięć. I nie chodzi tutaj o to, że łagier przemocą rugował z pamięci więźniów

wspomnienia z ich życia na wolności. Ważniejszym czynnikiem okazuje się zdolność obozu do dosłownego, czyli fizycznego zjadania pamięci aresztantom. Więźniowie poddani silnej, długotrwałej przemocy, pozbawieni ciepła i jedzenia, fizycznie wyniszczani pracą ponad ich siły, dosłownie tracili umiejętność posługiwania się pamięcią oraz językiem.

Ciekawym przykładem tego zjawiska jest bohater opowiadania pt.: *Apostoł Paweł*⁶⁵⁰. Frühsorger – niemiecki pastor, więzień bardzo lubiany – żył w łagrze dzięki religii. Ciągłe się modlił, objaśniał *Ewangelię*, aż któregoś dnia zaczął zapominać imiona Apostołów. Pamięć wyuczona i wyćwiczona okazała się bezbronna wobec kołymskiego zjadacza. Przywracanie zdolności mówienia i rozumienia słów okazywało się procesem długotrwałym i bolesnym. Wymownie o tym mówi Szalamow w *Sentencji*:

Minęło wiele dni, zanim nauczyłem się przywoływać z głębin mózgu wciąż nowe i nowe słowa, jedno za drugim. Każde wydostawało się z trudem, pojawiało się nagle i każde oddzielnie. Myśli i słowa nie powracały ciągłym strumieniem. Każde powracało w pojedynkę, niekonwojowane przez inne, znane, i najpierw zjawiało się poprzez język, a potem wyłaniało się w mózgu (*Sentencja*, s. 736.)

Tytułowe słowo cytowanego opowiadania: „sentencja” długo pozostawało bez desygnatu. Dla wykształconego człowieka, na dodatek poety, to wyjątkowo traumatyczne doświadczenie. Bohater z trudem, trwało to cały tydzień, przeszukiwał zakamarki pamięci, by przywołać znaczenie tego rzeczownika. Po tygodniu wytężonej pracy pamięci znaczenie zapomnianego słowa wróciło, a ten powrót oznaczał także mimowolny powrót życia aresztanta. Szalamow użył tutaj czasowej metafory, która proces przypominania sobie oddaje obrazem pracy mózgu. Autor *Opowiadań kołymskich* robi tak wielokrotnie, pokazując również proces zapominania.

Uczestnik obozowego życia w wyniku oddziaływania długotrwałej przemocy traci władzę nad pamięcią. To, co pamięta oraz to, o czym, mimo wysiłków, nie może zapomnieć, nie zależy całkowicie od jego woli. Ćwiczenie pamięci może doprowadzić do usunięcia pamiętanych treści z nośnika. Dokonał tego Kubancew – główny bohater opowiadania *Prokurator Judei*⁶⁵¹. Akcja opowiadania toczy się w Magadanie, piątego grudnia 1947 roku. Był to jego pierwszy dzień pracy. Doświadczeniem, z jakim ten „świeżo przybyły z wojska, z frontu” (*Prokurator Judei*, s. 501) lekarz musiał się zmierzyć to był wyładunek trzech tysięcy więźniów z parowca „Kim”. W drodze do Magadanu więźniowie ci podjęli bunt. W celu

650 W. Szalamow, *Opowiadania kołymskie*, dz. cyt., s. 56-60.

651 Tamże, s. 501-503.

przerwania go, naczelstwo postanowiło zalać ładownie wodą „przy czterdziestostopniowym mrozie” (*Prokurator Judei*, s. 503). Ci, którzy przeżyli, mieli odmrożenia III i IV stopnia.

Wypadki, w których Kubancew brał udział, przekraczały jego doświadczenia frontowe. Poddany presji, zderzony z ogromem okrucieństwa lekarz „tracił zimną krew. Nie wiedział, jaki wydać rozkaz, od czego zacząć” (*Prokurator Judei*, s. 502), „palił, palił i czuł, że traci panowanie nad sobą” (*Prokurator Judei*, s. 501). Woń odmrożeniowych ran „pozostała na zawsze w zapachowo-smakowej pamięci Kubancewa” (*Prokurator Judei*, s. 502). Lekarz ten pamiętał również „każdego felczera spośród więźniów, ich imiona i nazwiska, każdą siostrę medyczną [...] kto z kim »żył« [...] stopień każdego naczelnika, zwłaszcza tych najpodlejszych” (*Prokurator Judei*, s. 503). Nie pamiętał tylko o odmrożonych więźniach z parowca „Kim”.

Doświadczenie, które zrelacjonował obserwujący lekarza narrator (wieloletni łagiernik Braude), Kubancew wyparł z pamięci: „Wszystko to należy zapomnieć, i Kubancew, człowiek zdyscyplinowany i posiadający silną wolę, tak właśnie postąpił. Zmusił siebie do zapomnienia” (*Prokurator Judei*, s. 503). Dokonał tego zaprzeczając pamięci ciała. Wyparcie traumatycznych doświadczeń okazało się w przypadku Kubancewa możliwe, ponieważ nie były dla niego aż tak bolesne. W końcu był świadkiem cudzego cierpienia. Sam nie doświadczał ciężkiej pracy, głodu, bicia i poniżenia. Jego uczestnictwo w relacjonowanych przez narratora wydarzeniach nie było pełne. Pozwalało Kubancewowi na oddzielenie uczestnictwa od obserwacji. Ten do niedawna frontowy lekarz posłużył się moralnością obozu do poradzenia sobie z obserwowanymi okrucieństwami łagru. Poddał się duchowemu zniewoleniu obozu, co uwidoczniło się, jak pisała Anna Rażny, w braku „poczucia winy z powodu uczestnictwa w złu obozu”⁶⁵². Zrobił coś, na co odautorski narrator tego opowiadania nie może sobie pozwolić.

Podsumowując poczynione w tym fragmencie obserwacje chcę zauważyć, że niemożność zapomnienia bierze się po pierwsze z siły doznawanego w obozie cierpienia. Przeżycia bohatera okazały się dla niego tak bolesne, że wypaczyły naturalną u człowieka wolną skłonność zapominania o przykrych doświadczeniach. Po drugie, Szałamow nie może zapomnieć, ponieważ nie może uciszyć głosu sumienia: „Przez całe życie – napisał Szałamow w opowiadaniu *Mój proces* – nie mogę się zmusić do tego, żeby łajdaka nazwać uczciwym człowiekiem. I myślę, że już lepiej nie żyć, niż nie móc rozmawiać z ludźmi lub mówić coś przeciwnego, niż się naprawdę myśli” (*Mój proces*, s. 462). W *Piętnie* jest

652 A. Rażny, *Literatura wobec zniewolenia totalitarnego*, dz. cyt. s. 149.

podobnie. Niechciana, bezskutecznie i siłą zmuszana do zaniku pamięć, utożsamiona z moralnym nakazem pamiętania dosłownie wydobyła się z wnętrza bohatera. Którejś nocy Wielki Pisarz, jak podaje narrator:

poczuł w piersiach gwałtowny ucisk. Próbował się z niego wyszarpnąć, ale ucisk wzmógł się, podpłynął do gardła i zamienił w duszność. Rozprężył go w końcu wybuch suchego szlochu, połączony z uczuciem łagodnego opadania w dół, przetykany słowem »nie, nie, nie« (*Piętno*, s. 28).

Zastosowana w cytowanym fragmencie metafora pamięci może być kojarzona z pracą żołądka. Jednakże jest to metabolizm niekontrolowany przez ciało bohatera. W tym przypadku trawienie obrazuje – jak pisze Aleida Assmann – usuwanie „niemożliwego do zniesienia ciężaru pamięci”⁶⁵³. Niemożność zapomnienia o tym, czego nikt nie chce znać i pamiętać potęguje tragizm wygnanego, opuszczonego i skazanego na zapomnienie bohatera.

Pamięć o wartościach najwyższych stanowi dla autora *Opowiadań kołymskich* rękojmię prawdziwości dawanego świadectwa, świadectwa, którego na wolności nikt nie oczekiwał. W opowiadaniu *Ból*⁶⁵⁴ skomentował Szałamow powrót ocalańców z Kołymy: „Istnieje świat i istnieją podziemia piekieł, skąd czasami ludzie wracają, nie ginąc w nich na zawsze. Ale po cóż wracają?” (*Ból*, s. 504). To pytanie retoryczne odsłania gorycz obojętności mieszkańców wielkiej zony na los i ból łagierników. W opowiadaniu *Wolny dzień*⁶⁵⁵ Szałamow napisał: „każdy człowiek tutaj ma coś swojego, coś, co jest najbardziej OSTATECZNE i najważniejsze” (*Wolny dzień*, s. 147). Dla niego tą wartością była poezja, „ulubione wiersze pisane przez innych, które przedziwnym sposobem pozostawały w pamięci, tam gdzie wszystko inne dawno już zostało zapomniane, wyrzucone i wygnane” (*Wolny dzień*, s. 147). Rosyjski pisarz ocalając wartości ostateczne nie szukał odniesień do transcendencji. W *Piętnie* za sprawą narratora Wielki Pisarz egzystuje w przestrzeni nasyconej znaczeniami i symboliką chrystologiczną.

653 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i połowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 111.

654 W. Szałamow, *Ból*, w: tegoż, *Opowiadania kołymskie*, dz. cyt., s. 504-511.

655 W. Szałamow, *Wolny dzień*, w: tegoż *Opowiadania kołymskie*, dz. cyt., s. 146-148.

Kwestie genologiczne

Narrator

Narrator, za którym ukrywa się sam autor, wypowiada się w trzeciej osobie czasu przeszłego. Według Morawca:

W opowiadaniu mamy narratora o wiedzy pozornie ograniczonej. Jego wszechwiedza przejawia się m. in. w znajomości przebiegu życia psychicznego bohatera, niewiedza zaś dotyczy pewnych elementów istotnych zwłaszcza dla interpretacji płaszczyzny metaforycznej tekstu. Jest tak jakby wiedza dotycząca przeżyć konkretnej postaci czy nawet szczegółowych zdarzeń z jej życia nie gwarantowała wiedzy o człowieku. Narrator wie zatem, co dzieje się w umyśle bohatera, nie wie natomiast, kim jest „starsza kobieta w białym kitlu” – jak się dalej przekonamy – będąca postacią nacechowaną symbolicznie⁶⁵⁶.

Narrator jest uważnym, wnikliwym obserwatorem. Oto kilka oderwanych cytatów. Pierwszy ewokuje miejsce akcji: „Pomieszczenie zamienione na kaplicę jest niewielkie i ciemne” (*Piętno*, s. 30). Drugi dotyczy prezentacji zgromadzonych żałobników: „trzydzieści osób z cienkimi, jarzącymi się świeczkami w palcach otacza trumnę ciasnym kręgiem” (*Piętno*, s. 30). Trzeci pokazuje chęć poznania myśli uczestników opisywanego wydarzenia: „Chciałoby się z tych twarzy odczytać cokolwiek, lecz wszystkie przyłgnęły spojrzeniami do twarzy zmarłego” (*Piętno*, s. 30). I jeszcze opis martwej twarzy protagonisty:

Jego twarz jest własną maską pośmiertną. Głębokie oczodoły, wydłużony i zastrzony nos, bruzdy jak od cięć na policzkach, gorzki, trochę szydery grymas ocalały z przedśmiertnego uśmiechu – tylko z twarzy od dawna martwej śmierć mogła zdjąć taką maskę (s. 30).

Warto zwrócić uwagę, że narrator cechuje symbolicznie i znaczeniowo opisywane osoby, wnętrza i zdarzenia. Podobnie czyni z gestami. Tak, jak w przypadku zrównania twarzy, więc i osoby, z maską pośmiertną Wielkiego Pisarza. Osoba – łacińska *persona* – oraz maska mają ze sobą wiele wspólnego. Wedle analizy Marcela Maussa prawdopodobnie pierwotny sens słowa *persona* oznaczał wyłącznie „maskę: „*Post factum* pojawiło się wyjaśnienie łacińskich etymologów, stwierdzające, że *persona* pochodzi od *per/sonare*, maska, przez (*per*), którą

656 A. Morawiec, *Szalamow według Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 134-135.

przechodzi głos (aktora)⁶⁵⁷. Figura teatru obecna jest w *Piętnie* również w epizodzie końcowym opowiadania. Komentarz narratora współbrzmi z ironicznym zapiskiem umieszczonym w *Dzienniku pisanym nocą*, z 20 stycznia 1988, gdzie Herling napisał: „Do szyby karetki pogrzebowej, która wiozła zwłoki Szałamowa na cmentarz, przyklepiona była przez szofera podobizna Stalina. Oto najkrótsze »opowiadaniem kołymskim« autorstwa nagiej rzeczywistości⁶⁵⁸”.

Maska pośmiertna ma także ścisły związek z pamięcią. Jak pisze Maria Warner: „wosk związany jest ze świadectwem i prawdą, i, podobnie jak ma to miejsce w przypadku maski wykonanej za życia bądź maski pośmiertnej, wzmacnia on zarówno przekonanie, jak i wiarę⁶⁵⁹”. W opowiadaniu wosk pojawia się także w postaci świec użytych do nabożeństwa pogrzebowego. Artefakty woskowe nie służą tylko zaakcentowaniu motywu *vanitas*. Odwołują się do utrwalonych w kulturze praktyk pamięciowych⁶⁶⁰. Wosk akcentuje także temat nadziei: płomień świecy symbolizuje „roztapianie się tego, co cielesne⁶⁶¹”, ale użyty w liturgii jest symbolem zbawienia. Co więcej: „wosk – jak podaje Warner – oszukuje śmierć; wosk udaje życie; jest jednocześnie prawdą i fałszem. Tę uwagę można odnieść do zastosowanej w opowiadaniu strategii autotematyzmu Herlinga.

W przytoczonym wyżej fragmencie *Piętna*, protagonista zajmuje centralne miejsce wydarzeń – trumna jest otoczona „ciasnym kręgiem” (*Piętno*, s. 30). Jest wielkim nieobecnym, adresatem wykonywanych nad nim czynności. Szczególną rolę na tej scenie pełni cisza, oddzielająca poszczególne części pogrzebowej uroczystości. W tym krótkim opisie przeważają epitety, z których jeden: „gorzki, trochę szyderyczy grymas” sugeruje reakcję zmarłego na oglądaną przez narratora sytuację. Słabe, zauważone tylko przez narratora, szyderstwo zastygłe na pośmiertnej masce Wielkiego Pisarza można zinterpretować jako wyraz zwycięstwa Szałamowa nad jego oprawcami. Umarł w więzieniu, ale jako wolny człowiek, ponieważ pamiętał wszystko do końca. Ocalił wolność „do której oprawcy nie mieli dostępu⁶⁶²”.

Zastosowanie czasu teraźniejszego zmienia perspektywę oraz dystans temporalny. Objawia fakt stopienia przeszłości z teraźniejszością. Protagonista pod wpływem naporu pamięci symbolicznie wrócił na Kołymę. W sali szpitalnej poczuł się jak w więzieniu, wróciły

657 M. Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcie „ja”*, w: *Antropologia kultury*, Warszawa 2002, s. 227.

658 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 510.

659 M. Warner, *Wosk. Żywe podobieństwo: maski pośmiertne*, „Świat i Słowo. Filologia, Nauki Społeczne, Filozofia, Teologia” 2012, nr 1, s. 15.

660 Tamże.

661 Tamże, s. 16.

662 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 541.

także nawyki wyrobione w łagrze: „Do paska przyciskał dłońmi, mocnym uchwytem obu dłoni, miseczkę z niedojedzoną kaszą i wetkniętą w nią łyżką” (*Piętno*, s. 26).

Narrator znajduje się wewnątrz opisywanych zdarzeń, stawia się w roli naocznego świadka, pozwala czytelnikowi przenieść się w konkretny (jeszcze niezakończony) moment relacjonowanej historii. Ten rodzaj narracji należy przyporządkować reportażowi, skoro narrator sam pełni rolę sprawozdawcy. Narrator eksponuje zagadnienie pamięci i związane z nią obozowe życie swojego protagonisty. Przeszłość prezentowanej postaci zna bardzo dobrze i często się do tej wiedzy odnosi, jednak kwestie biograficzne Wielkiego Pisarza nie są dla niego najważniejsze. To zadanie narrator *Piętna* zostawia „przyszłemu biografowi” (s. 27). Opowiadanie narratora jest podporządkowane biografii Szalamowa.

Sposób narracji zastosowany przez Grudzińskiego w *Piętnie* należy do strumienia świadomości, a dokładniej do formy, określonej przez Roberta Humphrey jako pośredni monolog wewnętrzny⁶⁶³. Z jednej strony jest to zabieg intertekstualny⁶⁶⁴, z drugiej zaś Grudziński często używa tego typu narracji⁶⁶⁵. Cechą charakterystyczną tej formy jest narracja prowadzona w trzeciej osobie. Istotna jest także, orientująca czytelnika w opowieści, stała obecność autora⁶⁶⁶: „Uśmiechał się: w jego słabym, ledwie dostrzegalnym uśmiechu cień męki splótł się z cieniem triumfu. Umarł, jak się zasypia po utrudzeniu długą wędrówką, zanurzając się lekko w czystą i czarną toń” (*Piętno*, s. 30). Zacytowany fragment dobrze ilustruje obecność odautorskiego komentarza sąsiadującego z opisem. I jeszcze jeden fragment zaczynający się opisem:

Zaciskał mocniej jeszcze miseczkę z dłońmi, wparł się kurczowo nogami w podłogę, by wytrwać w pozycji siedzącej. Wytrwał w niej do świtu czwartego dnia. Gdy zabielała szyba w oblodzonym oknie, opadła na poduszkę i podciągnął nogi. Z płytkiej drzemki wytrącił go dotyk czegoś ciepłego na twarzy, na głowie, na szyi. Nie miał już siły podnieść powiek, nie mógł nawet przez mgłę zobaczyć starszej kobiety w białym kitlu, która głaskała go, obejmowała i monotonicznie powtarzała jakiś okrzyk. Nie widząc jej i nie słysząc, przeczuwając tylko bliskość odtajania, wspominał kołymską Annę Pawłównę, drobną i wątłą kobietę, co przechodziła raz na złotej odkrywce koło ich brygady, wskazała ręką zachodzące słońce i krzyknęła: *Skoro uże, rebiata, skoro!* „Zapamiętałem

663 R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4, s. 255-283.

664 O tym, że *Piętno* jest wzorowane na *Sherry brandy*, w którym Szalamow zastosował strumień świadomości, już wspominałem.

665 Pośredni monolog wewnętrzny można odnaleźć w takich opowiadaniach jak *Pietà dell’Isola*, *Głęboki cień*, *Drugie Przyjście*. Na ten temat patrz: Z. Kudelski, *Studia o Gerlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 103-115 oraz A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 79-92.

666 R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, dz. cyt., s. 260.

ją na całe życie”, wyznał w swoim opowiadaniu. Zapamiętał ją na całe życie jako najpiękniejszy wizerunek i znak Nadziei. Tyle znaczyła tam wówczas nadzieja: wrócić do baraku i zwalić się na pryczę (Piętno, s. 29-30).

Opis postaci stanowi rozwinięcie wcześniejszych partii opisowych, przedstawiających sylwetkę, oraz twarz bohatera. Opis imituje, jak wyraził się Humphrey: „poczucie realności w przedstawianiu stanów świadomości”⁶⁶⁷. Przy czym przejście od opisu postaci do relacji jej świadomości odbywa się przy subtelnym użyciu aluzji literackiej. Pod wpływem odczuwanego dotyku uruchamia się w umyśle bohatera wspomnienie Anny Pawłowny. Jest to odwołanie do zacytowanego opowiadania *Deszcz*. Po wprowadzeniu cytatu następuje odautorska interpretacja, która uruchamia temat Nadziei. W komentarzu, jakim Szałamow opatrzył epizod z Anną Pawłówną, czytamy: „Wskazała [Anna Pawłowna – P. O.] na niebo, wcale nie mając na myśli świata pozagrobowego. Nie, ona tylko pokazywała, że niewidoczne słońce kloni się ku zachodowi, że zbliża się koniec roboczego dnia” (*Deszcz*, s. 33). Odautorski narrator *Piętna* interpretuje to zdarzenie inaczej niż Szałamow. Użyty rzeczownik „Nadzieja” zapisany wielką literą jest znaczący i odwołuje do transcendentnego wymiaru rzeczywistości. Co więcej, właśnie w tym momencie narrator znów porzuca punkt widzenia bohatera. Mówi, powtórzę jeszcze raz: „Tyle znaczyła tam i wówczas nadzieja” (Piętno, s. 30). Zdradza tym samym, że teraz, w momencie przyglądania się konającemu Wielkiemu Pisarzowi, prawa Kołymy już nie obowiązują. Zaraz też powołuje się na wielokrotnie cytowane w *Dzienniku pisanym nocą* słowa Dostojewskiego „Nie można żyć bez nadziei” (Piętno, s. 30). Zatem narrator kontynuuje temat nadziei podejmowany wielokrotnie nie tylko w opowiadaniach, czy wywiadach⁶⁶⁸, ale przede wszystkim w *Dzienniku pisanym nocą*. Tam właśnie Herling sformułował znacznie ostrzejszą opinię: „Nadzieja, nadzieja, którą i Szałamow, i Borowski uważali za przekleństwo więźniów Kołymy i Oświęcimia”⁶⁶⁹.

Narrator odautorski posługuje się cytatami. Przytacza fragmenty opowiadań przy pomocy cudzysłowu, tak, jak w *Dzienniku pisanym nocą*. W ten sposób czytelnik zostaje odesłany do opowiadań: *Protezy* oraz *Przystań piekiel*. Narrator odwołuje się także do konkretnych utworów Szałamowa używając tytułów opowiadań. W tym przypadku wywołuje *Krzyż* i *Ciszę*, obecne w *Piętnie* również w formie kryptocytatu: „Na każdej twarzy Kołyma wypisała swoje słowa, zostawiła swój ślad, wyrąbała dodatkowe zmarszczki, odcisnęła wieczyste piętno, niezmywalne piętno, niezatarte piętno” (*Piętno*, s. 31). I dla porównania

667 Tamże.

668 Na ten temat patrz w: tegoż *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Kraków 2000, s. 62-70.

669 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt. s. 944.

Szałamow: „na każdej, na każdej twarzy wypisała ona [Kołyma – P. O.] swe litery, pozostawiła swój ślad, wyryła dodatkowe zmarszczki, na każdej usadowiła plamy odmrożeń, piętna nie do zmycia – nacechowała swym niezniszczalnym znakiem!” (*Cisza*, s. 84).

Narrator stosuje także powtórzenia mające na celu zbudowanie nastroju. Najpierw, po modlitwach duchownego, jak relacjonuje narrator: „zaległa cisza” (*Piętno*, s. 30). Następnie po wystąpieniu jednego z uczestników pogrzebu: „i wtedy zaległa znowu cisza” (*Piętno*, s. 31). Czasami też stosuje aluzje. Ciekawym przykładem tego zabiegu jest opis postaci Wielkiego Pisarza. Oto cytat:

Siedział na łóżku wychudły, widać, że niegdyś wysoki i barczysty, teraz podobny do skamieliny albo ogromnego sopla lodowego o ludzkich kształtach. [...] Masywna bryła jego głowy, obrośnięta włosami jak skalnym mchem, wisiała nad miseczką w tak zastygłej pozie, z tak napiętym uporem, że zdawał się półprzymkniętymi oczami szukać czegoś drogiego i nagle zgubionego (*Piętno*, s. 26).

Obraz protagonisty przyrównanego do skały realizuje często przez Herlinga stosowaną metaforę okamienienia. Nasuwa się skojarzenie z *Wieżą* i legendą o *Pielgrzymie Świętokrzyskim*. Zresztą ostatnie zdanie *Piętna*: „Po trzykroć użyte PIĘTNO, poprzedzone tak dobitnymi przymiotnikami, wzmocnione wykrzyknikiem, brzmi w jego *Ciszy* jak biblijne przekleństwo i podziemny huk” (s. 31), koresponduje z ostatnim fragmentem *Wieży*:

Lubię go sobie wyobrażać – mówi narrator opowiadania o Trędowatym z Aosty – jak dociera wreszcie na kłęczkach na szczyt Świętego Krzyża i z okrzykiem triumfu osuwa się, bezgranicznie zdrożony i sterany przez czas, na nagie skały. Ten krzyk ginie natychmiast w ogłuszającym huku końca świata⁶⁷⁰.

Przytoczone cytaty pokazują podjęte tak w *Piętnie* jak i w *Wieży* motywy kamienia, drogi, zmęczenia, ale także wytrwałości oraz pielgrzyma:

Dla Grudzińskiego – pisał w swojej monografii Kudelski – pielgrzym to każdy człowiek w odwiecznej wędrówce życia, w nieustannym poszukiwaniu znaków [...] Skazany często [...] na cierpienie niezawinione. Niepewny, czy celem obranej drogi jest miejsce obecności Boga⁶⁷¹.

W kontekście cytowanych słów lubelskiego badacza postać Szałamowa wykreowana w *Piętnie* da się odczytać jako nośnik pamięci o metafizycznym porządku rzeczywistości.

670 G. Herling-Grudziński, *Wieża*, w: tegoż, *Skrzydła ołtarza*, Kraków 2001, s. 40-41.

671 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 86.

Wielki Pisarz jest pątnikiem na symbolicznej drodze podjętej w celu doświadczenia transcendencji. Jakkolwiek jest to interpretacja, która kłóci się ze światopoglądem Szałamowa, warto jednak zwrócić uwagę, że autor *Opowiadań kołymskich* również odwołał się do symbolu kamienia, gdy sam o sobie napisał w kontekście składania świadectwa:

Jestem jak okruch skamieliny
Co trafem wpadnie wam pod nogi,
By świat przed wami odkryć inny
I tajemnice geologii⁶⁷².

Obok cytowanych wyżej fragmentów jeszcze jeden, z utworu *Z lend-leasu* również nawiązuje do kamienia i geologii:

Na Kołymie – powiada narrator opowiadania – ciała nie przekazują się ziemi, lecz kamieniom. Przechowują one tajemnice, ale też je wyjawiają. Kamień jest bardziej pewny niż ziemia. Wieczna zmarzlina także przechowuje i ujawnia tajemnice. Każdy z naszych bliskich, którzy zginęli na Kołymie, każdy z rozstrzelanych, zabitych, których głód pozbawił krwi, może być jeszcze rozpoznany choćby po dziesiątkach lat. Na Kołymie nie było pieców gazowych. Trupy czekają w kamieniu, w wiecznej zmarzlinie (*Z lend-leasu* s. 723).

Kamień jest dla Szałamowa nośnikiem pamięci. Tak dokładnie zachowuje ciała zamęczonych więźniów, że można ich rozpoznać po rysach twarzy. W oczach pisarza skała to „gigantyczna areztancka mogiła, kamienna jama do wierzchu wypełniona niedającymi się zniszczyć zwłokami”⁶⁷³. Pod koniec tego opowiadania narrator wyznaje: „Ale trawa jeszcze mniej pamięta niż człowiek. Jeśli ja zapomnę, to i ona zapomni. Natomiast kamień i wieczna zmarzlina nie zapomną”⁶⁷⁴.

Moim zdaniem Grudziński świadomie nawiązał do *Z lend-leasu*. Wszak *Piętno* jest opowiadaniem zbudowanym na pamięci. „Wielki Pisarz” przypomina skałę, ponieważ pełni tę samą funkcję, co kamień: pamięta. Bohater *Piętna* jest martwy za życia – okamieniały – jednak strzeże pamięci. Nosi wyryte na swoim ciele znaki doświadczonego okrucieństwa, a tworzoną sztuką daje świadectwo łagiernemu światu. W *Dzienniku pisanym nocą* Herling napisał o Szałamowie: „jest wypalonym do cna kronikarzem kołymskiego piekła, jego

672 W. Szałamow, *Droga i los*, cyt. za M. Heller, patrz w: tegoż, *Świat obozów koncentracyjnych a literatura sowiecka*, dz. cyt., s. 272.

673 Tamże.

674 Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 725.

mistrzostwo jest efektem okamienienia”⁶⁷⁵. Kamień można także interpretować w odniesieniu do chrześcijańskiego światopoglądu Herlinga. Kamień, czyli fundament wolnego świata, nieusuwalne wartości cywilizacji opartej na Transcendencji. W odniesieniu do gatunkowych odchyłeń utworu w kierunku epitafrum nasuwa się jeszcze jedna interpretacja funkcji kamienia. Mam na myśli pomnik wystawiony Wielkiemu Pisarzowi, jakim jest *Piętno*. Tę interpretację potwierdza odautorski narrator, który cytuje wtopiony w narrację opowiadania *Dziennik pisany nocą*:

Tajemnica jego wytrwałości była prosta: „Zrozumiałem raz na zawsze, odczułem całym ciałem i całą duszą, że samotność to optymalny stan człowieka”. (podobna uwaga znajduje się w moim *Innym Świecie*). Taki był owoc „największego w dziejach ludzkości przewrotu społecznego”. Życ w nim z elementarną godnością mogli tylko ludzie zdolni do schronienia się w „optymalnym stanie człowieka”, zarówno na tak zwanej wolności, jak za kratami więzień i drutami obozów⁶⁷⁶.

W świetle przytoczonego cytatu *Piętno* należy odczytać jako pomnik wystawiony laickiemu świętemu, który ocalił własną godność i nie uległ deprawacyjnej machinie łagrowego bytowania.

Narrator opowiadania nie tylko jest uczestnikiem relacjonowanych wydarzeń, nie tylko opisuje bohatera oraz miejsce, w którym postać się znajduje. Na warstwę fabularną nakłada siatkę znaczeń, symboli i odniesień chrystologicznych. Dzięki takiemu zabiegowi możliwa stała się kreacja bohatera utożsamionego z cierpiącym Chrystusem.

Bohater: Warłam Szałamow

Pierwszoplanowym bohaterem *Piętna* jest „Wielki Pisarz”, Warłam Szałamow. Choć nazwisko autora *Opowiadań kołymskich* nie pada, to przecież podane okoliczności, w jakich bohater znalazł się w szpitalu, jego opis, a także fakty odnoszące się do biografii pisarza oraz cytaty z jego opowiadań, pozwalają na bezsporną identyfikację.

Narrator obserwuje Wielkiego Pisarza stojącego u progu śmierci. Umierający, samotny, przymusowo odizolowany od społeczeństwa i czytelników, były łagiernik został

675 Tamże, s. 487.

676 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 691.

wbrew własnej woli, za karę, umieszczony w szpitalu psychiatrycznym. Na skutek doznanej przemocy bohater cofnął się w przeszłość. Wydawało mu się, że znowu jest w łagrze:

Był już wtedy głuchy i ślepy. Wróciła doń Kołyma w strasznej postaci: nie rozstawał się z miską do jedzenia, okręcał szyję rącznikiem z obawy, że ukradnie mu go sąsiad na pryczy łagiernej, spał na gołym materacu, chowając pod nim prześcieradła, też z obawy przed obozowymi złodziejami⁶⁷⁷.

Pamięć mięśni uruchomiła się, gdy bohater znowu został pozbawiony wolności. Wróciły doń zachowania wyniesione z obozu: „przyciskał dłońmi, mocnym uchwytem obu dłoni, miseczkę z niedojedzoną kaszą i z wetkniętą w nią łyżką” (s. 26) oraz emblematy aresztanckiego życia: miseczka i łyżka – jedyny konieczny według Szałamowa ekwipunek więźnia⁶⁷⁸. Bohater siedział „przyczajony do odparcia kolejnego ataku” (s. 26). Wyćwiczone przez lata nawyki życia więziennego wróciły do Wielkiego Pisarza z chwilą przymusowego uwięzienia go w szpitalu, nie przypadkiem przypominającym więzienie. Sala, na której stało łóżko, przypominała mu więzienną celę:

pokoik o zakratowanym oknie, naprzeciw okutych drzwi z okrągłym wziernikiem, wzięty dniem w dwa ognie światła: z żarówki nad drzwiami i z oblodzonej szyby okiennej, omotany nocą promieniami żarówki. Na korytarzu rozlegały się czasem kroki, wybuchały krzyki i zlorzeczenia, zgrzytały klucze w zamkach; nie słyszał ich (*Piętno*, s. 26).

Powrót sfery infernalnej wykreował Herling przy użyciu znaczeń, jakie niosą sztuczne światło żarówki oraz lód na zakratowanym oknie pokoju-celi. Bohater przenosząc się po raz kolejny w przestrzeń doświadczenia, opuszczonego – jak się okazuje – tylko na chwilę, powraca jednocześnie pod działanie zła, którego pierwszym objawem jest przemoc utraty wolności. Wraca tutaj Herling do *Innego świata*, w którym jeden z jego bohaterów – Rusto Karinen – wyznał: „Od obozu nie można uciec”⁶⁷⁹.

Ponowne znalezienie się w łagrze tuż przed śmiercią bohatera wprowadziło go w stan okamienienia. Jego egzystencja jest sprowadzona do zaledwie dwóch instynktów: bycia i pamiętania. Herling celowo kreśli zredukowany obraz osoby, czym daje wyraz depersonalizacyjnej sile łagrowej instytucji. Ograniczenie osoby do ciała, a następnie sprowadzenie ciała do instynktów, było głównym celem obozowego wychowania.

677 Tamże, s. 850.

678 W. Szałamow, *Przystań piekiel* w: tegoż, *Opowiadania kołymskie*, dz. cyt., s. 316.

679 G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, dz. cyt., s. 200.

Fizyczną redukcję ciała wielokrotnie prezentuje Szałamow w swojej łagrowej prozie. Więźniowie bardzo często dokonują samookaleczenia, aby uwolnić się, choćby na chwilę, od niewolniczej pracy. Najbardziej wymownym utworem jest opowiadanie *Protezy*. Ale również w *Słowie nad trumną* pojawia się ten motyw: „A ja – mówi jeden z więźniów – chciałbym być samym kadłubem. Kadłubem człowieka, rozumiecie, bez rąk i nóg. Wtedy znalazłbym w sobie siłę, by im napluć w twarz za wszystko, co z nami robią” (*Słowo nad trumną*, s. 228).

Podobną kreację zastosował Herling w *Piętnie*. Narrator mówi o Wielkim Pisarzu: „widać, że niegdyś wysoki i barczysty” (*Piętno*, s. 26), teraz jest „wychudły” (*Piętno* s. 26), „podobny do skamieliny albo do lodowego sopła o ludzkich kształtach” (*Piętno* s. 26). I dalej opis narratora: „Masywna bryła jego głowy, obrośnięta włosami jak skalnym mchem, wisiała nad miseczką w tak zastygłej pozie” (*Piętno* s. 26). Bohater trwa w przeszłości, poza teraźniejszością i fizycznością: „nie odczuwa senności i starczego osłabienia” (*Piętno* s. 26)⁶⁸⁰, jest odporny na ból fizyczny, skoro „pobicie nie wydobywa z niego żadnego jęku” (*Piętno* s. 26).

Redukcja Wielkiego Pisarza zachodzi w *Piętnie* wraz ze stopniową przemianą bohatera w bryłę kamienia, w pomnik pełniąc jednocześnie metaforyczną funkcję upamiętnienia, wspierając także pisarski zamysł kanonizacji Szałamowa. Odautorski narrator wysyła wyraźny sygnał, w jaki konkretnie pomnik przeistacza się bohater *Piętna*. Jest to pieta, skoro tuż przed śmiercią Wielkiego Pisarza, który: „nie miał już siły podnieść powiek, nie mógł nawet przez mgłę zobaczyć starszej kobiety w białym kitlu, która głaskała go, obejmowała i monotonnie powtarzała jakiś okrzyk” (*Piętno* s. 29). Autor *Opowiadań kołymskich* nie musiał marzyć o staniu się kadłubem człowieka, by wymierzyć sprawiedliwość łagiernej cywilizacji. Jego twórczość stała się narzędziem, przy pomocy którego Szałamow opowiedział ogrom doznanych krzywd oraz wymierzył oprawcom sprawiedliwość. Wykreowany w *Piętnie* obraz „Wielkiego Pisarza” jest komplementarny z tym, jaki został nakreślony w *Dzienniku pisanym nocą*. Szałamow jest całkowitym przeciwnikiem komunizmu, o którym Herling powiedział: „Sam Szałamow, u progu śmierci, marzył o jednym: »bić każdym słowem w Stalina«”⁶⁸¹. O wyjątkowości „najwytrwalszego w

680 Bohater zapada w letarg, rodzaj snu wbrew naturze. M. Koźluk pisze: „Według klasycznej definicji snu letarg postrzegany jako synonim choroby charakteryzował się odrętwieniem zmysłów (*sensus topor*) oraz długotrwałym zapomnieniem (*oblivio tenax*)”. Patrz w: tejsze, *Mak hieroglifem zapomnienia*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Literaria Romanica” 2013, nr. s. 20.

681 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 667.

ZSRR Wiecznego Więźnia⁶⁸² zdecydowały przede wszystkim długoletnie więzienie, samotność oraz wytrwale dochowanie wierności człowieczeństwu.

Obok skamieliny oraz piety, figurą upamiętnienia uczynił Herling w *Piętnie* także ikonę. Do niej odnoszą się opisowe partie opowiadania, w których najważniejsze jest naturalne światło świecy. Przeciwwstawia je Herling sztucznemu, nacechowanemu negatywnie, oświetleniu, jakie daje żarówka. W *Piętnie* ikona została przywołana poprzez światło, które, jak pisze Paulina Sury: „ugruntowuje święty wizerunek”⁶⁸³, a ponadto „jest symbolem stwarzającego światła bożego”⁶⁸⁴. W *Ostatnim opowiadaniu kołymskim* ikona pełni tę samą funkcję co pieta: realizuje symbolikę pasyjną. Motyw ikony można także dostrzec w epizodzie otarcia chustą martwej twarzy bohatera. Tej czynności dokonuje jedna z kobiet tuż przed zamknięciem trumny z ciałem. Herling przytacza w ten sposób i zarazem powtarza, ewangeliczną opowieść o pierwszym gościu świętej Weroniki wobec idącego na Golgotę Chrystusa. Tak oto Herling literacko zrównuje Szalamowa z Chrystusem. Ponadto, przywołany przez Grudzińskiego motyw chusty oraz otarcia twarzy, nawiązuje do ikonicznych przedstawień twarzy Chrystusa. Ten zabieg interpretuję jako próbę skreślenia literackiej ikony⁶⁸⁵.

Motyw chrystologiczny widoczny jest także w użyciu liczby trzy⁶⁸⁶ oraz obrazie życia bohatera, który „żył i umarł w sposób godny”⁶⁸⁷, a śmierć protagonisty została wykreowana przez narratora jako zwieńczenie, „apogeum jego życia”⁶⁸⁸. Ponadto moment śmierci protagonisty, narrator przyrównuje do śmierci Chrystusa na Golgocie.

Bohater ma nie tylko zredukowane ciało. Również jego pamięć została sprowadzona do absolutnego, straszego minimum. Z całego swego długiego i dokładnie opisanego życia bohater pamięta tylko obraz Zatoki Nagajewo i pierwsze wrażenie, jakiego doznał na widok Magadanu. W wykreowanej przez Herlinga literackiej wizji Szalamow na progu śmierci wrócił na próg piekła: „Gdzieś daleko w tyle za oceanem, w innym, rzeczywistym świecie zgasła na zawsze jesienna jaskrawość barw. Tu, u bram Kołymy, z nieba ciekła na ziemię gęsta czern” (*Piętno* s. 27). Skazany na zapomnienie, całe życie zmuszany do wymazania swojej pamięci, bohater podejmuje trud – ostatni w życiu – ocalenia własnej przeszłości, a

682 Tamże, s. 691.

683 P. Sury, *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Floreńskiego*, „Estetyka i Krytyka” 2015, nr 4, s. 74.

684 Tamże, s. 75.

685 O *Piętnie* jako literackiej ikonie wspomniała Jagodzińska-Kwiatkowska. Patrz w: tejże, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 228.

686 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 231.

687 G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, dz. cyt., s. 91.

688 Tamże.

jedyne co wypełniało jego serce, to była „noc bez kresu” (*Piętno* s. 27), która „wypełniła go całego, nie pozostawiając miejsca na nic innego. Jak gdyby w jego żyłach popłynęła leniwie, wywołując swym przepychaniem tępy ból, czarna i gęsta krew” (*Piętno* s. 27). Ten znamieny opis nawiązuje do mitologicznego przekazu na temat rzeki Lete. „Noc bez kresu” można zinterpretować jako mityczną rzekę zapomnienia. Wypity z tej rzeki łyk wody przynosił człowiekowi zapomnienie i spokój. Wielki Pisarz, w którego żyłach płynie rzeka zapomnienia, nie odczuwa spokoju, a jedynie pozbawiony artykulacji „tępy ból”. Bohater „nie bał się dalej wspomnień, lecz zgodził się, by oniemiały; i by towarzyszyły mu dalej w jego własnej, postępującej niemocie” (*Piętno*, s. 29).

Historia Wielkiego Pisarza została zapisana w ciele protagonisty, a raczej – by pozostać wiernym tekstowi – odcisnięta w formie piętna. Pokrywające twarz zmarszczki, postawa wyniszczonego wieloletnim, niewolniczym trudem ciała, odruch chowania własnych rzeczy przed okiem innych ludzi – oto widoczne oznaki kołymskiego piętna. Twarz zmarłego jest – o czym przekonuje Jagodzińska-Kwiatkowska – „owym niezatartym tytułowym »piętnem«”⁶⁸⁹ które odcisnęła na nim Kołyma. Tytułowe piętno, to ciągle pamiętany i niedający o sobie zapomnieć ból doświadczonego w wymiarach biologicznym, społecznym oraz moralnym okrucieństwa. Piętno, znamię, pieczęć – oto wynik redukcji, jakiej został poddany Wielki Pisarz w ciągu wieloletniego umierania w kołymskim świecie.

Szałamow w *Piętnie* jest również wybitnym artystą, nazwanym przez odautorskiego narratora Wielkim Pisarzem, w sensie dosłownym i symbolicznym. Na łamach *Dziennika pisanego nocą* Grudziński wielokrotnie wyrażał się z uznaniem o prozie łagiernego pobratymca, jak choćby w zdaniu, w którym nazwał Szałamowa twórcą, „przed którym wszyscy literaccy »gułagiści« nie wyłączając Sołżenicyna, powinni schylić głowę”⁶⁹⁰. Bardzo ciekawe informacje przynosi zapisek z 15 kwietnia 1998 roku:

Jego zdania są proste, na pierwszy rzut oka ich tłumaczenie wydaje się bardzo łatwe. Sam zresztą, ilekroć mówi o swoim pisarstwie (rzadko), za własny ideał i za wzór „prozy przyszłości” uważa zwięzłą prostotę relacji, sugerując wręcz, że narratorami winni być dobrzy znawcy poszczególnych dziedzin rzeczywistości. A przecież jego proste zdania, przełożone na inny język poprawnie, mają dźwięk inny niż w oryginale. A zatem? Tajemnica wybitnej prozy, znakiem rozpoznawczym wielkiego pisarza, jest jej a u r a, właściwość niepokrywająca się ze stylem. Kto tej aury narracji Szałamowa nie potrafi w

689 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 231.

690 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 539.

przekładzie oddać, pozostanie tłumaczem wiernym, uczciwym, lecz w tonacji prozy Szałamowa dość od niego odległym. (...) chodzi o słuch egzystencjalny i sytuacyjny⁶⁹¹.

Zapisana przez Herlinga apologia twórczości Szałamowa współtworzy literacki pomnik rosyjskiego pisarza – w oczach Grudzińskiego – świeckiego świętego. Do opisu narracji autora *Protez* eseista Grudziński użył pojęcia „aura”, uzupełniając wykreowaną w *Piętnie* siatkę znaczeń i symboli chrystologicznych.

Medalion

Gustaw Herling-Grudziński wiele uwagi poświęcił artystom. Zajmowały go losy ludzi twórczych, do których należeli zarówno pisarze, malarze, jak i filozofowie. Można wyodrębnić zbiór wypowiedzi o malarzach: Vermeerze, Rembrandcie, Caravaggiu i Riberze⁶⁹², ale można także wydzielić teksty (tych jest o wiele więcej) o pisarzach. Zarówno zbiór esejów, jakim są *Upiory rewolucji*, jak i krótsze wzmianki, rozsiane na kartach *Dziennika pisanego nocą*, mają charakter wspomnieniowy oraz krytyczny. Tym, co łączy teksty Herlinga poświęcone czy to malarzom, pisarzom czy filozofom, jest ich niepewny status genologiczny.

Sześć medalionów poświęca Herling dwóm włoskim miastom oraz, wymienionym już, czterem malarzom. Szkice te można odczytać jako portrety miast i malarzy. Tytuł szkicu o Rembrandcie *Rembrandt w miniaturze* odsyła do gatunku, jakim jest miniatura. Cechy tych tekstów, na jakie chcę zwrócić uwagę to lapidarność, oddanie miniportretu, a więc rysunku twarzy oraz miniaturowy rozmiar dzieła literackiego: „W miniaturze czy *in nuce*? Wszystko jedno, liczy się intencja (i pragnienie) piszącego. Zamierzam zminiaturyzować olbrzyma, chcę wyłuskać jądro jego geniuszu”⁶⁹³. Ten, powzięty wobec sztuki holenderskiego malarza zamiar, Herling zrealizował najpierw wobec Szałamowa w *Piętnie*. Rozsiane w utworze cytaty z *Opowiadań kołymskich* są świetną realizacją zamiaru „zminiaturyzowania olbrzyma”.

Budowa *Piętna* również przypomina szkice poświęcone twórcom malarstwa i literatury. Biografia pisarza stanowi ramę konstrukcyjną utworu. Podobna jest także rola

691 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 825.

692 G. Herling-Grudziński, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Warszawa 1994.

693 G. Herling-Grudziński, *Rembrandt w miniaturze*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 734.

literackiej wizji. W szkicu o Caravaggiu Grudziński tworzy własną wersję epizodu z życia malarza⁶⁹⁴. W *Piętnie* rekonstruuje ostatnie godziny życia oraz okoliczności śmierci Wielkiego Pisarza. Kreowane przez siebie wizje wspiera Herling na mozolnie prowadzonych ustaleniach faktograficznych. Wizja wykracza poza *factum*, ponieważ tylko ona pozwala pisarzowi zbliżyć się do portretowanego bohatera i pomóc go zrozumieć. Ostatnią cechą wspólną przywołanych tekstów są elementy interpretacyjno-krytyczne dorobku interesujących Grudzińskiego artystów, mające na celu zbliżenie się do tajemnicy ich twórczości.

Pojęcia medalion, w odniesieniu do eseistycznych szkiców autora *Mostu*, użył również Kudelski. Autor *Pielgrzymy świętokrzyskiego* omawiając *Wyjścia z milczenia* wymienił portrety m. in. Jerzego Stempowskiego, Ludwika Frydego, a także Adama Ciołkosza, Zygmunta Hertza czy Józefa Czapskiego⁶⁹⁵.

Nekrolog i epitafium

Ostatnie opowiadanie kołymskie jest drugim utworem, którego gatunek można wiązać z nekrologiem. Pierwszym był *Gasnący Antychryst* – tekst powstały w 1978 roku, którego bohaterem uczynił Herling Fryderyka Nietzschego. Następnymi chronologicznie utworami były *Ugolone z Todi* oraz *Labirynt Casanovy* – oba napisane w roku 1983. Potem Herling napisał *Kamień filozoficzny* – utwór z roku 1988. Również *Głęboki cień* – opowiadanie o życiu i śmierci Giordana Bruna z roku 1994 należy zaliczyć do grupy tekstów, które sam autor nazwał nekrologami filozofów⁶⁹⁶.

Arkadiusz Morawiec nazywa *Piętno* „swoistym nekrologiem”⁶⁹⁷ warto więc przyjrzeć się związkom tego gatunku z opowiadaniem. W *Słowniku terminów literackich* czytamy, że „nekrolog to jest artykuł omawiający życie i dzieło osoby zmarłej, publikowany zazwyczaj niebawem po jej śmierci. Nekrolog ma formę bądź osobistego wspomnienia, bądź

694 G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 681-683.

695 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 53-54.

696 Pierwsze zestawienie wymienionych tekstów zostało opublikowane w rozmowie W. Boleckiego z Herlingiem-Grudzińskim na łamach „Tekstów Drugich”. Patrz: W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Nekrologi filozofów. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim rozmawia Włodzimierz Bolecki*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 132-154.

697 A. Morawiec, *Szalamow według Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 133.

rozprawy naukowej poddającej analizie dorobek zmarłego⁶⁹⁸. Takie formy można znaleźć w *Dzienniku pisanym nocą*. Mam tu na myśli wspomnienie Grudzińskiego: *Nicola: profil włoskiego przyjaciela*⁶⁹⁹ oraz bardzo osobisty obraz Konstantego Jeleńskiego⁷⁰⁰. Mimo, iż w opowiadaniu nie pojawia się imię i nazwisko osoby zmarłej – jeden z wyznaczników nekrologu⁷⁰¹, osoba, do której odnosi się użyte wyrażenie „Wielki Pisarz” dotyczy Warłama Szałamowa, zatem ten zastępnik imienia i nazwiska: „Wielki Pisarz” można uznać za formalne nawiązanie do nekrologu. Narratorskie komentarze zamieszczone w *Ostatnim opowiadaniu kołymskim*, odnoszące się do życia i twórczości Szałamowa można potraktować jako apologię rosyjskiego pisarza. Również autotematyczny wątek utworu odczytuję jako genologiczne nawiązanie do nekrologu. Data powstania *Piętna* także pozwala na szukanie związków opowiadania z nekrologiem.

Piętno wykracza poza wyznaczniki formalne gatunku, jakim jest nekrolog. Raz, że odtwarza okoliczności śmierci pisarza. Do tego to odtworzenie przebiegu zdarzeń ma charakter fikcyjny z przewagą nacechowania metaforycznego i symbolicznego. W opowiadaniu nie pojawia się także data i miejsce urodzenia osoby zmarłej. Biorąc pod uwagę fakt, że w chwili śmierci autor *Opowiadań kołymskich* nie był znany polskiemu czytelnikowi, można postawić hipotezę, że w tym miejscu *Piętno* z obszaru nekrologu otwiera się na kolejny gatunek współtworzący ten utwór, czyli na legendę „podlegającą kanonizacji”⁷⁰² a to w oparciu o intertekstualia utworów Mandelsztama, Szałamowa i oczywiście Herlinga⁷⁰³.

W odniesieniu do twórczości Grudzińskiego pojawiło się także pojęcie epitafium. Tak odczytuje Bolecki tom *Żywi i umarli*⁷⁰⁴. Cytowany wcześniej Grzegorz Przebinda w odniesieniu do *Piętna* mówił o „fabularnym epitafium dla Szałamowa”⁷⁰⁵. Takie spojrzenie na *Ostatnie opowiadanie kołymskie* uzasadnia omówione już motto. Epigraf był w starożytności oraz w średniowieczu napisem umieszczanym na pomnikach, rzeźbach lub nagrobkach. Epitafium to forma literacka charakteryzująca się, według *Słownika gatunków i rodzajów literackich*, żałobnym nastrojem tekstu⁷⁰⁶. Co więcej, może ono przybierać „formę

698 *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 338.

699 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 876-885.

700 Tamże, s. 439-442.

701 J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997, s. 34.

702 Tamże, s. 137.

703 Tamże, s. 137.

704 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt. s. 36.

705 G. Przebinda, *Contra spem spero*, dz. cyt., s. 80.

706 *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy – S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 223.

poetyckiego testamentu, stylizowaną na pożegnanie poety ze światem i zarazem wyrażającej jego posłanie do współczesnych lub przyszłych pokoleń⁷⁰⁷.

Jako epitafium można odczytać mowę pożegnalną wygłoszoną przez jednego z uczestników ceremonii pogrzebowej: „Na każdej twarzy Kołyma wypisała swoje słowa, zostawiła swój ślad, wyrąbała dodatkowe zmarszczki, odcisnęła wieczyste piętno, niezmywalne piętno, niezatarte piętno.” (*Piętno*, s. 31). Jest to cytat z opowiadania Szałamowa *Cisza*. Przytoczony fragment można interpretować zarówno jako przesłanie autora *Ciszy* skierowane do odbiorców *Opowiadań kołymskich*, jak i *memento*, którego adresatami są w *Piętnie* uczestnicy pogrzebu Wielkiego Pisarza⁷⁰⁸. Można także potraktować ten cytat jako osobiste zwierzenie Herlinga-Grudzińskiego wypowiedziane do czytelników *Piętna*.

W tym miejscu warto zauważyć, że Grudziński wykorzystał mit Szałamowa tworząc swój własny, literacki mit świętości „rosyjskiego świętego, męczennika łagrów”⁷⁰⁹. Fundując ów mit Herling powoływał się na to, że autora *Wiszery* „pogodzono pośmiertnie z Bogiem w prawosławnej uroczystości pogrzebowej”⁷¹⁰. Drugi powód leżący u podstaw próby wykreowania Szałamowa na świeckiego świętego, to uporczywe trwanie rosyjskiego pisarza po stronie wewnętrznej wolności. W *Dzienniku pisanym nocą* Herling wyznał: „Nie podobna wyzwolić się od żywotnego działania mitu, gdy się dzięki temu wkracza w inny wymiar, ogląda odbicie ziemskiej wędrówki człowieka w zwierciadle, o którym za orficką tabliczką chciałoby się powiedzieć, że jest bezdennym »jeziorem pamięci«”⁷¹¹. Oparcie się pokusie zapomnienia, jakie podjął Wielki Pisarz, było dla Herlinga heroicznym aktem obrony człowieczeństwa. Dla Grudzińskiego, podobnie jak dla Szałamowa zachowanie pamięci o zmarłych oraz ich cierpieniu ocala godność człowieka. Znamienny jest komentarz Grudzińskiego do opowiadania *Zmartwychwstanie modrzewia*: „Jest to opowiadanie-przypowieść o cudzie zmartwychwstania, o znaku nieśmiertelności wysyłanym z kołymskiego »królestwa lodu«”⁷¹².

707 Tamże.

708 J. Jagodzińska-Kwiatkowska interpretuje ten fragment jako biblijną klątwę. Patrz w: tejże, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 233.

709 Tamże, s. 234.

710 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 339.

711 Tamże, s. 62.

712 Tamże, s. 339.

Esej

W tym miejscu skorzystam z analizy autorstwa Romy Sendyki, która mówi o eseju ukrytym, czyli tekście eseistycznym „zbliżonym do wypowiedzi filozoficznej, czy krytyki literackiej”⁷¹³. Badaczka notuje użycie wobec eseju takich pojęć jak rozważania, szkic, krytyka, czy portret⁷¹⁴. Wszystkie te formy dają się odnaleźć w *Piętnie*. Esej, jak relacjonuje Sendyka, posiada zdolność do „splatania odmiennych dyskursów”⁷¹⁵, co również należy odnotować w przypadku twórczości Herlinga-Grudzińskiego.

Otwarta konstrukcja eseju umożliwia inkorporację „obcych głosów”⁷¹⁶. Stąd jego zaplecze intertekstualne: cytaty, aforyzmy, paradoksy, ale również „powtórzenia, refreniczność, powracanie motywów tematycznych, postaci, słów kluczowych”⁷¹⁷ i dygresyjność, strategia odkrywania i „ukrywania obecności piszącego”⁷¹⁸. Wypunktowane cechy eseju ukrytego odnoszą się również do twórczości autora *Piętna*.

Kolejne cechy tekstu eseistycznego to „refleksyjność”⁷¹⁹ oraz „zdolność inferencji: w list, dialog, traktat, pamiętnik, wspomnienie, dziennik”⁷²⁰. Wymienione tu formy podawcze współtworzą nie tylko *Dziennik pisany nocą*, ale także utwory prozatorskie i szkice krytyczne autora *Godziny cieni*. Ciekawym przykładem hybrydyczności gatunkowej jest również *Ostatnie opowiadanie kołymskie*. Niemniej istotną cechą eseju jest „dominanta autobiograficzna”⁷²¹, która w przypadku Herlinga-Grudzińskiego jest bardzo trudna do uchwycenia, skoro pisarz, wedle słów Krzysztofa Pomiana „zataja swe sprawy osobiste i swe solilokwia”⁷²². Należy jednak zauważyć, że cechą *Dziennika* jest – jak pisze Sendyka – ciągły „zapis pracy odkrywania przez piszącego siebie w tekście eseju”⁷²³. Świadczy o tym notatka Herlinga w *Dzienniku pisany nocą* opatrzona datą 3 lutego 1979:

Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznaczyć. 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

713 R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 132.

714 Tamże.

715 Tamże, s. 160.

716 Tamże.

717 Tamże, s. 172.

718 Tamże.

719 Tamże, s. 169.

720 Tamże, s. 173.

721 Tamże, s. 176.

722 K. Pomian, *Manicheizm na użytek naszych czasów*, w: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 5.

723 R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, dz. cyt., s. 176.

lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie dostrzegalny autoportret obserwatora i kronikarza⁷²⁴.

Cechy swego *opus magnum* sformułowane w tym manifest programowym w pełni odpowiadają wymogom, jakie wobec eseju wynotowała Sendyka. Historia okazała się ważnym tematem twórczości Herlinga. Podobnie jak on sam, jego bohaterowie również są zanurzeni w historii oraz przez nią boleśnie poranieni. Kreślony przez pisarza obraz tego żywiołu nie może być wolny od osobistego wątku – autoportretu obserwatora i kronikarza – ale także świadka i sędziego. Wymienione przez Grudzińskiego cechy dziennika da się przełożyć na opowiadania autora. Zmiamiennym tego przykładem jest *Piętno*.

Jak podaje Sendyka, z czasem esej „zaczął być pojmowany jako monografia ludzkiej duszy”⁷²⁵, bowiem posiadał on zdolność do sądzenia kondycji współczesnego człowieka. Ten wymóg eseju ukrytego realizuje również Herling. W rozmowie z Beatą Chmiel Herling-Grudziński wyznał: „Znalazłem zatem taką formę, która pozwala zapisać to, co najbardziej interesuje mnie w otaczającym świecie. Jestem jego obserwatorem, a opowiadania są pośrednim czy nawet metaforycznym sposobem komentowania”⁷²⁶. W odniesieniu do Grudzińskiego figura sędziego znalazła swoją artykulację przy okazji takich wielkich tematów pisarza jak zło, cierpienie, wiara, nadzieja, czy kondycja człowieka. Tak to zagadnienie skomentował Bolecki: „Twórczość Herlinga to prawdziwy krzyk człowieka XX wieku – *de profundis*, z jego głębin, twórczość, w której pisarz stawia pytania o sens nieszczęścia, o sens cierpienia i o przyczyny zła, którym przepełniony jest świat”⁷²⁷.

Totalitaryzmy – „choroba naszego stulecia”⁷²⁸ – jak określił Grudziński skutki oddziaływania ideologii nazistowskiej i komunistycznej to jedno z wcieleń zła, z jakimi, według Herlinga, zmagał się dwudziesty wiek. W tym kontekście *Piętno* można potraktować jako esej na temat zła upostaciowanego w totalitaryzmie sowieckim. Opowiadanie, którego bohaterem uczynił Herling „największego eksploratora, kartografa, kronikarza nieznanego archipelagu” (*Piętno*, s. 28) odczytuję jako esej ukryty, którego tematem są „cywilizacja więzienna”⁷²⁹.

Pozycja Herlinga sędziego brała się z osobistego doświadczenia zła, zwłaszcza ze strony ideologii komunistycznej, którą w *Ostatnim opowiadaniu kołymskim* po raz kolejny

724 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 547.

725 Tamże.

726 *Mówić prawdę. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim rozmawia Beata Chmiel*, „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11/795, s. 174.

727 W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 86.

728 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 77.

729 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 541.

surowo potępił. Negatywny osąd dokonany przez pisarza na historii naznaczonej ideologiami totalitarnymi wynikał z gruntownej znajomości systemu zniewolenia łagrowego oraz z wierności tradycji judeochrześcijańskiej, fundującej pojęcie człowieczeństwa, tak gorąco przez Herlinga bronionego: „Widząc – pisze Bolecki – ogrom zła, który dotknął ludzkość w XX wieku, Herling był przekonany, że tylko człowieczeństwo, które opiera się na pozaempirycznych, metafizycznych podstawach, może się oprzeć temu najgorszemu, co przynosi historia i natura”⁷³⁰.

W *Piętnie* obecność zła biorącego się ze zniewolenia komunistycznego jest ogromna, niemal przytłaczająca. Należy przy tym zauważyć, że narzucona przez narratora chrześcijańska perspektywa widzenia świata każe ustąpić złu. Nadzieja obecna w utworze decyduje o eschatologicznym charakterze śmierci bohatera. *Piętno* jest synekdochą świata, obrazem „cywilizacji więziennej”⁷³¹ widzianej przez pryzmat złamanego totalitaryzmem sowieckim losu Wielkiego Pisarza. W utworze świat odwróconych wartości zostaje pokonany, a godność człowieka – ocalona. Świadczy za tym następujący fragment opowiadania: „Uśmiechnął się: w jego słabym, ledwie dostrzegalnym uśmiechu cień męki splótł się z cieniem triumfu” (*Piętno*, s. 30).

Ostatnie opowiadanie kołymskie można także odczytać jako esej poświęcony polskiemu doświadczeniu wschodu. Narrator *Piętna* podaje: „Umarł, jak się zasypia po utrudzeniu długą wędrówką, zanurzając się lekko w czystą i czarną toń” (*Piętno*, s. 30). Ten cytat z *Piętna* przywołuje „wątek rosyjski”⁷³² w eseistyce Herlinga-Grudzińskiego. Jak pisał, wielokrotnie przywoływany autor *Pielgrzymy Świętokrzyskiego*: „W twórczości Grudzińskiego »sprawa Rosji« jest problemem uniwersalnym, kulturowym”⁷³³.

Podsumowanie

Łagrowy system wychowawczy zabijał pamięć więźnia o jego ludzkim życiu. Ten proces ilustrują stosowane przez Szałamowa w *Opowiadaniach kołymskich* i Grudzińskiego w *Piętnie* czasowe metafory pamięci pokazujące Kołymę jako żywioł zjadający pamięć ofiar

730 Tamże, s. 85.

731 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 541.

732 Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 57.

733 Tamże, s. 59.

GUŁagu. Niewolnicza praca w krótkim czasie przeistaczała więźniów w istoty całkowicie poddane obozowym prawom, zlagrowane, jeśli użyć w odniesieniu do nich języka opowiadań Borowskiego. Nastawiony na przetrwanie więzień odczłowieczał się, redukowałam do odruchów ciała wyzuteego z jakiegokolwiek metafizyki. W *Ostatnim opowiadaniu kołymskim* przypadek Szałamowa ilustruje postawę sprzeciwu wobec totalitarnego systemu poprzez zachowanie pamięci. Zapomnienie o życiu na wolności gwarantowało przemianę aresztanta w surowiec cywilizacji więziennej. Zachowanie pamięci natomiast godziło w ten system, ocalało człowieczeństwo, a w perspektywie pozaobozowej czciło ofiary łagrowego niewolnictwa. *Piętno* analizuje relację, jaka zachodzi między terapeutyczną bardziej niż oportunistyczną pokusą zapomnienia, a wysiłkiem pozostania wiernym pamięci.

Aleida Assmann pisze:

Zapomnienie stanowi w pewnych warunkach lekarstwo na brzemień przeszłości (...) sprawdza się (...) w wypadku symetrycznego rozłożenia przemocy (...). Zawodzi natomiast, gdy mamy do czynienia z asymetryczną i ekstremalną przemocą⁷³⁴.

System totalitarny poddał pamięć Wielkiego Pisarza silnej presji przemocy. W jej efekcie straciła ona naturalny rytm swojej pracy i, wryta w ciele, w postaci tytułowego piętna, nie poddała się leczniczemu, kojącemu zapomnieniu. Herling-Grudziński pokazał w *Ostatnim opowiadaniu kołymskim* pamięć doprowadzoną do ekstremum, które można zdefiniować jako długie doświadczanie deprawacji w postaci życia obozowego, następnie jako ekstremalne przeładowanie pamięci negatywnymi wspomnieniami, po trzecie jako przyjęty dobrowolnie moralny nakaz dawania świadectwa, wynikający *nota bene* z faktu bycia artystą. Tak zaprezentowane życie Wielkiego Pisarza jest tematem nekrologu – literackiej kanonizacji świętego – Warłama Szałamowa.

Autor *Innego świata* umieszcza pamięć, podobnie jak twórca *Opowiadań kołymskich*, w polu oddziaływania etyki chrześcijańskiej fundującej godność człowieka oraz wolność tworzenia, a zatem przynależność do kultury śródziemnomorskiej. Dla Herlinga pamięć istnieje tylko w kontekście, czyli w relacji do Transcendencji: fundamentu pamięci. Transcendencja zobowiązuje każdego, zwłaszcza artystów, także pisarzy, do udziału w pamiętaniu o tym, kim człowiek jest i co mu wolno. Służą temu symbole chrystologiczne oraz utożsamienie bohatera opowiadania z konającym Chrystusem.

734 A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 262.

Paradygmat pamięci, jaki wyłania się z analizy opowiadania, obecny również w twórczości Szalamowa, można określić słowami Assmann: „Pamiętać, aby nigdy nie zapomnieć”⁷³⁵. Użyte w opowiadaniu metafory pamięci należą zarówno do repertuaru figur przestrzennych (takich jak Kołyma, kamień, pieta lub ciało), jak i czasowych. Przeważają cielesne metafory pamięci, wśród których główną figurą uczynił Herling tytułowe piętno, nieusuwalne znamię boleśnie doznanego zła. Jednocześnie znak przekleństwa cywilizacji więziennej i symbol obowiązku świadczenia, wynikający z pisarskiego powołania.

Wielki Pisarz w Herlingowej kreacji umierał, ale pamiętał. Umarł, ale zdążył zostawić i uchronić od zniszczenia ufundowane na własnym losie, uniwersalne świadectwo. Bohaterowie *Gorącego oddechu pustyni* nie zdołali ocalić swojej pamięci, bo sprzeniewierzyli się pamiętaniu wspólnotowemu, dotyczącemu historii i kultury. W ich przypadku utrata pamięci równała się utracie życia, zarówno na poziomie biologicznym, jak i symbolicznym. Ksiądz Zeno, podobnie jak Szalamow w *Piętnie*, walczył ze złem, dzięki czemu, świadczonym przez całe życie dobrem, ocalił pamięć o sobie jako kapłanie Boga, który kocha. Violet i Derek odrzucili konieczność udziału w społecznym pamiętaniu, więc nie zdołali uchronić od zniszczenia własnej pamięci. Nie ocalili także pamięci o sobie. Ich śmierć oraz całkowite zniknięcie wszystkich śladów z nimi związanych odczytuję jako personalny i partykularny, ale czytelny, symptomatyczny sygnał apokaliptycznego kresu końca kultury, która świadomie zapomina o Transcendencji.

735 Tamże, s. 260.

ROZDZIAŁ III

Amnezja duszy – portret kultury u schyłku wieku. Gorący oddech pustyni

Stan badań

Wśród wielu opowiadań Herlinga-Grudzińskiego można znaleźć takie, którymi krytycy zajmowali się chętnie oraz te, którym nie poświęcano takiej uwagi. Do tej właśnie grupy tekstów wypada zaliczyć *Gorący oddech pustyni*. Opowiadanie to po raz pierwszy ukazało się w 1993 roku, na łamach „Kultury”⁷³⁶. Badaczami, którzy zainteresowali się tym utworem są Arkadiusz Morawiec, Włodzimierz Bolecki oraz Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska.

Autor *Poetyki opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* w rozdziale poświęconym temu tekstowi, trzecim wspomnianego opracowania, zatytułowanym *Pragnienie zapomnienia, potrzeba pamięci* skupił swoją uwagę na zagadnieniach dotyczących genealogii utworu. Zwrócił uwagę na istotną funkcję reportażu w konstrukcji opowiadania. Wyłonił i szczegółowo opisał użytą przez autora stylizację biograficzną wspierającą reportaż. W końcowych liniijkach omawianego rozdziału *Poetyki opowiadań* Morawiec zwraca uwagę na powinowactwo analizowanego opowiadania z przypowieścią. Z właściwą sobie wnikliwością pyta: „Czy zatem *Gorący oddech pustyni* nie jest przypowieścią o, jednocześnie, pragnieniu zapomnienia, ale i potrzebie pamięci, wyznaczającej – jak pamięć o księdzu Zeno – drogowskaz dla tych, którzy mogliby zbłądzić”⁷³⁷.

Autor *Poetyki opowiadań* zauważa, że w analizowanym opowiadaniu Herling podejmuje zagadnienie pamięci społecznej. Interpretując tytuł opowiadania, stwierdza: „Tytuł opowiadania jest metaforycznym określeniem straszliwej choroby, jaką jest amnezja. Właściwie ona to (...) jest bohaterem utworu”⁷³⁸. W amnezji Morawiec upatruje negatyw pamięci. Badacz poddał analizie funkcjonowanie choroby w utworze: wyłonił metafory

736 „Kultura” 1993, nr 7-8, s. 48-65.

737 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 216.

738 Tamże, s. 208.

odnoszące się do amnezji, dostrzegł oraz zinterpretował symboliczne sensory choroby. Wielopłaszczyznowość zagadnienia pamięci badacz widzi w kontekście cierpienia dotyczącego protagonistów opowiadania, których losy, jak twierdzi, są: „ukazane w perspektywie ostatecznej”⁷³⁹.

Morawiec notuje poczynione przez Herlinga zestawienie pamięci indywidualnej, o ekstremalnie zawężonym zasięgu, czego obrazem są losy Porterów, z pamięcią „budowaną w oparciu o relację możliwie szeroką”⁷⁴⁰. Analizując kontrast i wzajemne dopełnienie opowieści o losach postaci, badacz akcentuje otwartą postawę księdza Zeno wobec bliźnich oraz dobrowolne odgródzenie się od społeczności – taką formę egzystencji wybrała para Anglików. W amnezji badacz dopatruje się reakcji obronnej na doświadczane przez protagonistów zło.

Łódzki badacz przyporządkowuje Porterom doświadczenie zła, będące wynikiem przeżyć związanych z II wojną światową. Przy okazji tej pary protagonistów autor *Poetyki opowiadań* porusza także temat pamięci kultury, pamięci, jak się wyraził „o tym, co minione: o kulturach, społeczeństwach, historii”⁷⁴¹. W tym kontekście amnezja to, wedle niego: „chęć zapomnienia przez człowieka o okrucieństwach dwudziestego stulecia”⁷⁴².

Natomiast zło będące również wynikiem stanu kultury, w tym wypadku będące wynikiem życia w biedzie, nędzy i opuszczeniu, osadza Morawiec w sferze przynależnej w opowiadaniu księdzu Zeno. Uczczenie jego śmierci przez rybaków z Mergelliny badacz interpretuje jako znak pamięci społecznej o „człowieku świętym”⁷⁴³.

Kolejnym ważnym głosem krytycznym dotyczącym *Gorącego oddechu pustyni* jest pierwszy rozdział *Rozmów w Neapolu*⁷⁴⁴. To, w dużej mierze autorskie studium tekstu, rozpoczyna się od problemu biograficznej stylizacji narratora oraz zakorzenienia opowiadania w biografii Herlinga.

W rozmowie z Boleckim Herling wyjaśnił realistyczny rodowód postaci zamieszczonych w opowiadaniu oraz opowiedział o osobistych przejściach zdrowotnych, które sprawiły, że utwór mógł powstać. Rozmówcy wiele uwagi poświęcili kompozycji opowiadania, ze szczególnym uwzględnieniem jego ekspozycji oraz temu, co najważniejsze, czyli wielkiej filozoficznej metaforze dotyczącej istoty egzystencji. W komentarzu Boleckiego brzmi to tak: „Twoje opowiadanie jest (...) kreacją literacką, a nie wspomnieniem

739 Tamże, s. 209.

740 Tamże, s. 214.

741 Tamże, s. 215.

742 Tamże.

743 Tamże, s. 211.

744 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 5-32.

(...). Rozpoczynasz od wspomnienia, ale stopniowo budujesz metaforę jako filozoficzny traktat o życiu, miłości i śmierci⁷⁴⁵.

Bolecki mówi także o chorobie. Podobnie jak Morawiec, dostrzega w niej, po raz kolejny, metaforę:

Twoi bohaterowie są chorzy na serce, jednak samą chorobę traktujesz metaforycznie, ponieważ interesuje cię przejście od choroby ciała do choroby duszy. W ten sposób sala, na której leżą twoi bohaterowie, staje się metaforą życia⁷⁴⁶.

Przy okazji wyjaśnienia rodowodu księdza Zeno Boleckiego interesuje rola snów, tak często pojawiających się w utworach Herlinga. W tym momencie rozmowy Herling interpretuje tytuł swego opowiadania. Wyjawia swemu rozmówcy: „to opowiadanie mogłoby być zatytułowane »agonia i śmierć duszy«⁷⁴⁷. W tym momencie komentatorzy *Gorącego oddechu pustyni* skupiają się na tym aspekcie utworu, który jest dla nich najistotniejszy, czyli na wątku metafizycznym. O księdzu Zeno Herling mówi: „on walczy o uratowanie własnej duszy⁷⁴⁸. Wywołany problem duszy kieruje analizę Boleckiego i Herlinga w stronę roli, jaką religia odgrywa w życiu człowieka, a Bolecki w metaforze ptaka zamkniętego w dłoniach dostrzega symbolikę ikonograficzną.

Rozmówcy podejmują także temat memorii. Co prawda, nie definiują pamięci, nie systematyzują jej tak, jak uczynił to Arkadiusz Morawiec, jednakże obaj panowie sytuują pamięć w przestrzeni metafizycznej. W części poświęconej wyjaśnieniu przyczyn amnezji rozmówcy dochodzą do podobnych wniosków, jakie wyartykułował Morawiec. Włodzimierz Bolecki powiada:

w *Gorącym oddechu pustyni* zarówno Derek, jak i pisarz jako przyczynę tego ścierania się i ostatecznego unicestwienia uczuć wskazują (...) okrucieństwo świata. Bo choroba (...) przychodzi z zewnątrz, ze świata, a nie z wnętrza człowieka, czyli z jego woli czy uczuć. Faktycznie nie wiadomo, skąd się bierze amnezja – opowiadanie przedstawia nam tylko jej konsekwencje⁷⁴⁹.

745 Tamże, s. 8.

746 Tamże, s. 10.

747 Tamże, s. 13.

748 Tamże, s. 14.

749 Tamże, s. 27.

Herling potwierdza spostrzeżenie badacza: „Ale to jest stały motyw mojej twórczości – zawsze pisałem o okrucieństwie świata”⁷⁵⁰. I chwilę potem wyjawia, co motywowało go do napisania opowieści o Porterach:

Moją intencją w historii o Dereku i Violetcie było opowiedzenie, że miłość czy czułość są bardzo trudnym doświadczeniem, że bardzo trudno – w takich wypadkach, o których mówię – wytrzymać do końca, że te uczucia mogą się w końcu załamać pod wpływem tak strasznych doświadczeń. Nawet jeśli chodzi o ludzi, którzy już jakby nie żyją w realnym świecie – bo taki jest wypadek Violetty⁷⁵¹.

Rozmowa Boleckiego z autorem *Gorącego oddechu pustyni* odsłania poglądy Herlinga na temat pamięci. Grudziński widzi pamięć jako fundament wszelkich wartości. W kontekście analizowanego utworu najważniejszą wartością jest miłość. Uczucie to Bolecki nazywa: „buntem przeciwko ciemności, która czai się na człowieka”⁷⁵² oraz: „znakiem życia jako walki ze światem o istnienie”⁷⁵³. Herling zgadza się na postawiony znak równości między pamięcią i miłością. W przypadku Porterów walka protagonistów o zachowanie pamięci osobistej, jest beznadziejnym staraniem o przetrwanie ich wzajemnej miłości niszczonej przez zło, jakiego doświadczają. Jak stwierdza Bolecki: „dopóki miłość istnieje, w ludziach trwa walka z zagrożeniem, jakim jest to wszystko, co czai się na zewnątrz”⁷⁵⁴.

Wedle rozmówców amnezja to wojna pamięci i miłości toczona z zewnętrznymi wobec człowieka siłami zła. Jak wyraził się Bolecki: „ta choroba toczy wojnę z pamięcią, wrażliwością, świadomością, słowem, z duszą człowieka – wycina kolejne płyty tak, jak wojna likwiduje kolejnych ludzi”⁷⁵⁵. Okrucieństwo świata, z jakim zmagają się Porterowie, to – rzecz oczywista – II wojna światowa. W interpretacji przeprowadzonej przez Boleckiego i Herlinga amnezja jest metaforą zmagania o ocalenie pamięci osobistej. Wyrazem tej pamięci jest wzajemna miłość protagonistów.

Wątek pamięci księdza Zeno nie został przez Helinga zadowalająco obsłużony. Panowie dotykają, co prawda, kwestii duszy, a więc wpisują pamięć, powtórzą to raz jeszcze, w kontekst metafizyczny. Herling stwierdza, że ksiądz Zeno: „walczy o uratowanie swojej

750 Tamże, s. 27.

751 Tamże

752 Tamże, s. 30.

753 Tamże, s. 30.

754 Tamże.

755 Tamże, s. 29.

duszy – czuje, że coś się z nim dzieje, że coś mu tę duszę zżera⁷⁵⁶. Rodowód protagonisty okazuje się dla nich bardziej interesujący, niż interpretacja zagadnienia pamięci.

Kolejnym analitycznym głosem na temat *Gorącego oddechu pustyni* jest fragment książki Joanny Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej⁷⁵⁷. Autorka opracowania pod tytułem *Między światłością a szaleństwem* kontynuując dociekania poczynione przez Arkadiusza Morawca, podobnie jak on rozwija wątek funkcjonowania człowieka w kulturze oraz istnienia samej kultury. Co prawda, zgodnie z tytułem rozdziału poświęconego opowieści o księdzu Zeno i Porterach, interesuje ją amnezja jako przykład „nieodwracalnego, egzystencjalnego kryzysu”⁷⁵⁸. Badaczka łączy utratę pamięci z wyobcowaniem, rozpadem osobowości, rozbiciem więzi rodzinnych i społecznych. Najbardziej ją interesuje stan „liminalnego zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią”⁷⁵⁹. Sprowokowany amnezją stan rozpadu osobowości badaczka widzi jako „szaleństwo, które ustawicznie problematyzuje samo pojęcie człowieczeństwa, relatywizuje – stawiając pod znakiem zapytania – granice jego rozumienia i doświadczenia”⁷⁶⁰.

W metaforyzacji amnezji Jagodzińska-Kwiatkowska zwraca uwagę na symbolikę pustyni oraz na kontekst chrześcijański, czy szerzej biblijny, wywołany siatką symboli zastosowaną przez Herlinga w opowiadaniu. Akcentuje przy tym sakralizację duszy. Badaczka zauważa, że metafora stanowiąca tytuł utworu „gorący oddech pustyni” prowokacyjnie przeczy biblijnemu „tchnieniu życia”⁷⁶¹, w palącym słońcu widzi „złe oko” kosmiczne⁷⁶² oraz „ognisko procesu infernalnej entropii”⁷⁶³. Pustynię nazywa „miejszem pierwotnego wygnania”⁷⁶⁴. Ponadto badaczka przedstawia interpretację funkcji snu osoby cierpiącej na amnezję. Traktuje sen jako sposób wytchnienia w chorobie, rodzaju schronienia, ale także jako „formę ucieczki od otaczającego zła”⁷⁶⁵. Dostrzega także inną funkcję marzeń sennych doświadczanych w tej chorobie, Pisze: „sen dotkniętego amnezją zawiera obraz ewokujący znaczenie kosmogeniczne”⁷⁶⁶.

756 Tamże, s. 14.

757 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Szaleństwo pamięci, szaleństwo zapomnienia*, w: tejże, *Między świętością a szaleństwem. O postaciach i sytuacjach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 400-411.

758 Tamże, s. 400.

759 Tamże.

760 Tamże.

761 Tamże, s. 401-402.

762 Tamże, s. 402.

763 Tamże.

764 Tamże.

765 Tamże, s. 403.

766 Tamże, s. 402.

To, co u autorki *Między światłością a szaleństwem* jest charakterystyczne, to utożsamienie amnezji z szaleństwem. Według niej przyczyną owego szaleństwa może być „działanie złowrogich demonów”⁷⁶⁷, lub „oznaką prześladowań Boga chcącego w ten sposób spotkać się z człowiekiem”⁷⁶⁸. Poszukując przyczyn owego ukrytego w amnezji szaleństwa badaczka dostrzega wątek kulturowy opisywanej przez Herlinga formy cierpienia. Pisze bowiem: „Chodzi nie tyle już o szaleństwo pojedynczego człowieka, dwojga ludzi, lecz rozleglejsze podłoże samego zjawiska – szaleństwo historii XX wieku, której świadkami było małżeństwo Porterów”⁷⁶⁹. Badaczka dostrzega, podobnie zresztą jak Morawiec, tęsknotę protagonistów za „pierwiastkiem niezniszczalnym”⁷⁷⁰. Jako wymowny przykład tęsknoty ludzkości za transcendencją Jagodzińska-Kwiatkowska podaje krzyż „wypuszczony z rąk dopiero wraz z ostatnim tchnieniem”⁷⁷¹.

Kolejnym ważnym punktem rozważań zamieszczonych w analizowanym studium Jagodzińskiej-Kwiatkowskiej jest, zasygnalizowana ledwie, kwestia nierozłącznej więzi pamięci i tożsamości. Wedle badaczki pamięć staje się gwarantem ludzkiego trwania. Komentując losy księdza Zeno, pisze: „zawsze »coś« zostaje, zostaje jakaś *reszta*, a resztą tą jest *świadectwo* życia, ślad niezłomnej wiary”⁷⁷².

Kwestie genologiczne

Narrator

W *Gorącym oddechu pustyni* narrator posiada cechy dobrze znane czytelnikowi innych opowiadań Herlinga. Jedną z tych cech jest autobiograficzne wystylizowanie narratora. Herling-Grudziński nie kryje osadzenia swoich utworów w jego własnej biografii. *Gorący oddech pustyni* to przykład opowiadania, którego narrator jest „wystylizowany biograficznie”⁷⁷³. Informacja o tym, że narrator mieszka w Neapolu, że był żołnierzem w trakcie II wojny światowej – oto pierwsze jaskrawe dane pokrywające się z biografią Herlinga. Najsilniejszy sygnał powiązania opowiadania z prywatną historią autora stanowi

767 Tamże.

768 Tamże, s. 403.

769 Tamże, s. 411.

770 Tamże, s. 405.

771 Tamże, s. 407.

772 Tamże, s. 409.

773 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 207.

oczywiście informacja o przeżytym przez niego zawale serca i związanej z tym rekonwalescencją. Jest to znany fakt, do którego sam Grudziński odwołuje się wielokrotnie, jak chociażby w *Dzienniku pisanym nocą*:

zalecono mi na wychodnym ze szpitala po listopadowym zawale możliwie częste spacerowanie poranne. Trasę wybrałem sobie sam, lekarz postawił jeden tylko warunek: by była płaska, wolna od spięć pod górę. Idealne wydało mi się (i lekarzowi też) wejście przez ogród miejski nad morze, po czym długi marsz bulwarem nadmorskim do małego portu rybackiego Mergellina i stamtąd powrót do domu autobusem (pod górę)⁷⁷⁴.

Taką samą trasę w ramach kuracji będzie przemierzał narrator opowiadania w towarzystwie sędziego Ludovico. Do tych spacerów autor *Gorącego oddechu pustyni* odwołuje się również w *Dzienniku pisanym nocą*. Więcej informacji o biograficznym źródle okoliczności prezentowanych w opowiadaniu udzielił Herling w *Rozmowach w Neapolu*, gdzie przyznaje wprost:

Tak było i dlatego to opowiadanie zaczyna się od dokładnego przedstawienia rzeczywistych wypadków. W pierwszej części po prostu opisuję mój pobyt w szpitalu San Paolo, gdzie przebywałem po zawale. Autentyczna jest też w tym opowiadaniu historia księdza Zeno, którego położono na sąsiednim łóżku, obok mnie, a który potem zmarł⁷⁷⁵.

Osobiste uwarunkowania wynikające z biografii (doświadczane choroby i dolegliwości oraz podeszły wiek) poświadczają wagę poruszanego w opowiadaniu tematu. O tym, że Grudziński traktuje utratę pamięci bardzo osobiście, świadczy jego wyznanie poczynione w *Rozmowach w Neapolu*, gdy mówi o chorobie Alzheimera⁷⁷⁶. Temat „straszliwego konania na raka duszy”⁷⁷⁷ był dla niego naprawdę ważny, skoro poświęcił mu jeszcze jedno opowiadanie *Upadek domu Lorisów*.

774 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 664.

775 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 5.

776 Tamże s. 14.

777 Tamże.

Jakkolwiek osadzenie opowiadania w poetyce reportażu nie jest tak silne, jak w innych opowiadaniach Herlinga, sam fakt nawiązania do tego dziennikarskiego gatunku wart jest odnotowania. Takie cechy reportażu jak bazowanie na faktach oraz, jak wyraził się Morawiec: „sprawozdanie z rzeczywistości”⁷⁷⁸, ale także podejmowanie tematów ważnych i aktualnych, zrealizował Herling w *Gorącym oddechu pustyni*. Odwołanie do poetyki reportażu w przypadku opowieści o Porterach i księdzu Zeno służy w sumie Grudzińskiemu do podkreślenia, w typowy dla niego sposób, wagi poruszanego tematu amnezji.

Warstwa reportażowa w *Gorącym oddechu pustyni* jest widoczna przede wszystkim w postawie samego opowiadacza. Narrator przejawia cechy reportera, takie jak dociekliwość, zmysł obserwacji, zdolność kojarzenia faktów, zwracanie uwagi na z pozoru nieistotne szczegóły. W opowiadaniu dominuje narracja pierwszoosobowa – jeden z wyznaczników gatunku⁷⁷⁹. Narrator używa zaimka „ja”, czym utożsamia się z osobą autora, co – według Morawca: „stanowi jedną z głównych przesłanek decydujących o dokumentarnych, autentystycznych walorach gatunku”⁷⁸⁰. Do reportażu zbliża to opowiadanie także autentyzm miejsca. Widoczne jest to już na samym początku utworu, kiedy narrator – reporter ujawnia się w przedstawieniu współtowarzyszy z sali szpitalnej:

Naprzeciw mnie, w rzędzie łóżek pod przeciwległą ścianą, przykuwał uwagę młody, może dwudziestopięcioletni chory, nieruchomy, do pasa oparty na wzniesionym wezgłowie, ze wzrokiem utkwionym w suficie. Czasem opuszczał oczy i wtedy krzyżowały się na chwilę nasze spojrzenia⁷⁸¹.

Dociekliwy i uważny narrator przygląda się zachowaniu nie tylko pacjentów i lekarzy, ale także podgląda osoby odwiedzające chorych:

Godzina wizyt wyznaczona była o zmroku, przed wczesną kolacją. Przychodziła do niego codziennie śliczna dziewczyna; nie zważając na pozostałych chorych, kładła się nie ma obok niego i obcałowywała jego twarz, szyję, ręce. Po wizycie, za szklanymi drzwiami obrotowymi sali, przystawała na krótko, żeby się wypłakać w chusteczkę. Czego nie mógł widzieć jej ukochany, ale dobrze widziałem ja (*Gorący oddech pustyni*, s. 6).

778 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 71.

779 Tamże, s. 78.

780 Tamże, s. 79.

781 G. Herling-Grudziński, *Gorący oddech pustyni*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 5. Wszystkie następane cytaty wg tego wydania, lokalizacja w tekście.

Kompozycja opowiadania także nosi cechy reportażu. Korzystanie z wielu źródeł informacji, oraz redakcja uzyskanych materiałów ma znamiona reporterskie. Rolą wskazanych zabiegów jest sugerowanie prawdziwości opisywanych zdarzeń, których narrator jest do pewnego stopnia uczestnikiem. Nie jest natomiast protagonistą opowiadania⁷⁸². Wsparty wrodzoną dociekliwością, zdobywa informacje z opowieści zasłyszanych. Nie ucieka także przed komentarzem odnoszącym się do właśnie wysłuchanych relacji. Znamionym tego przykładem jest podsumowanie opowieści lekarki o księdzu Zeno. Podsumowując jej wersję historii kapłana, narrator mówi: „Wywód lekarki był dość mętny, robił chwilami wrażenie, że usiłowała się z czegoś wytłumaczyć. Ale prawdziwie brzmiały jego realia” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9). W trakcie trwających prawie dwa tygodnie spacerów z sędzią Ludovico narrator rozmawia na temat Dereka i Violet. Po każdej takiej rozmowie sporządza, jak sam mówi: „dość dokładne notatki” (*Gorący oddech pustyni*, s. 12). Następnie zgromadzone dane, uzupełnione o własne obserwacje, poddaje selekcji i kondensacji. Drobiazgowo rekonstruuje losy protagonistów, by z ich historii ułożyć własną opowieść. Nie kryje się z tym zabiegiem. Przywołany wcześniej Arkadiusz Morawiec pisze:

W opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego (...) nie mamy do czynienia wyłącznie z samym efektem: zmontowanym, w pełni wykończonym (wystylizowanym na reportaż) tekstem. Niejednokrotnie bowiem ujawniany jest sam moment „montażu”: literackiego opracowania zebranych materiałów⁷⁸³.

Przykładem takich czynności warsztatowych jest autotematyczna wypowiedź narratora *Gorącego oddechu pustyni*:

Zastanawiam się, jak przekazać jego opowieść w odcinkach (...) robiłem dość dokładne notatki, które leżą teraz na moim stole, zrezygnowałem w końcu z odtwarzania opowieści w pierwszej osobie (...). Postanowiłem wprowadzić własny porządek, skondensować ją maksymalnie, kazać narratorowi wystąpić w pierwszej osobie, rozdziały wyodrębniając na zasadzie logiki i chronologii wypadków (*Gorący oddech pustyni*, s. 12).

Całą opowieść o losach Porterów można odczytać jako reportaż o parze Anglików osiadłych w Agropoli.

Istotny wydaje się również związek opowiadania z esejem. Ze względu na podjęty w opowiadaniu temat nieuleczalnej choroby pamięci oraz przedstawienie losów protagonistów

782 Tamże, s. 208.

783 A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s., 91.

w „perspektywie ostatecznej”⁷⁸⁴ *Gorący oddech pustyni* można potraktować jako esej na temat stanu kultury. Temat amnezji również został przez Herlinga ujęty w poetykę eseju. W tym przypadku esej pozwolił autorowi opowiadania na przeniesienie utraty pamięci z planu medycyny czy prawa (reprezentowanych w utworze przez lekarzy i sędziego śledczego) na bardziej Herlinga interesujące pole symboliczne, kulturotwórcze – obsłużone przez pisarza. Jako że, wedle słów Barbary Skargi: „w wypadku Herlinga-Grudzińskiego język literatury mówi nam więcej i lepiej niż suche dokumenty”⁷⁸⁵. Definiowanie przez narratora, będącego porte-parole autora, amnezji jako „choroby duszy” wysuwa na pierwsze miejsce poczynione w opowiadaniu rozważania natury antropologicznej – nie medycznej – w celu postawienia diagnozy, sformułowania oceny kończącemu się „wilczemu wiekowi”.

Pisarskiej teorii dwóch stanów skupienia substancji, stosującej się także do dwóch koncepcji podmiotu (gdzie mówi się odpowiednio o zakładaniu „bezgranicznej plastyczności” człowieka bądź o wierze w jego „twarde jądro”), odpowiada Herlingowska teoria dwóch stanów czy raczej postaci rzeczywistości: jawnej lecz pozornej oraz istotnej lecz ukrytej. Albo inaczej jeszcze: rzeczywistości „surowej i dotykanej” a także dotkliwej (bo przynoszącej ból i cierpienie) oraz „innego wymiaru” rzeczywistości, „innej rzeczywistości”, zarazem niezniszczalnej i nie do uchwycenia⁷⁸⁶.

Kluczem do wyłowienia sensu płynącego z opowieści są losy bohaterów. Pierwszą postacią przedstawioną w opowiadaniu jest ksiądz.

Bohaterowie

Głównymi postaciami opowiadania są trzy osoby: Derek Porter, jego żona – Violet, oraz ksiądz Zeno. Ekspozycją postaci rządzi zasada kontrastu. Zestawienie skrajnie różnych osobowości, życiorysów oraz historii jest w pełni przez Herlinga sfunkcjonalizowane, służy bowiem autorowi do egzemplifikacji procesu „umierania duszy”⁷⁸⁷.

Protagonści *Gorącego oddechu pustyni* mają swoje pierwowzory w świecie realnym. W *Rozmowach w Neapolu* Herling-Grudziński wyznaje, że „to opowiadanie zaczyna

784 Tamże, s. 209.

785 B. Skarga *Świadectwo „Innego świata”*, „Kultura Niezależna” 1986, nr 19.

786 R. Nycz „Zamknięty odprysk świata”. *O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2, s. 37.

787 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 15.

się od dokładnego przedstawienia rzeczywistych wypadków. W pierwszej części po prostu opisuję mój pobyt w szpitalu San Paolo, gdzie przebywałem po zawale⁷⁸⁸. W kreacji Violet można doszukać się cech Krystyny Stojanowskiej – pierwszej żony pisarza. W cytowanej już rozmowie z Boleckim, Herling przyznaje, że Krystyna „tłumaczyła swój stan ducha dokładnie tak, jak tłumaczy go Violetta, czytając o tych wszystkich okropieństwach”⁷⁸⁹. Podobieństwo Krystyny i Violetty jest zamierzone. Herling wiele razy powoła swoją pierwszą żonę do istnienia na kartach opowiadań. Szczególnie często Krystyna będzie się pojawiać w tekstach z lat dziewięćdziesiątych.

Narrator, do pewnego stopnia bohater opowiadanej historii, sędzia – w tekście nosi imię *Ludovico*, a także młody sportowiec oraz ksiądz byli szpitalnymi towarzyszami autora. Wszystkich łączy sala szpitalna, od której zaczyna się ekspozycja opowieści.

Padre Zeno. Opiekun ubogich

Ksiądz, nazywany przez narratora Zeno, to – jak już wspomniałem – literacki odpowiednik realnie istniejącej postaci. Miał siedemdziesiąt lat, gdy trafił do szpitala. Z tym też momentem zaczyna się drobiazgowa obserwacja księdza. Nie tylko lekarze badają stan kapłana, czyni to także jeden z jego szpitalnych towarzyszy, również pacjent po zawale, narrator. Ciekawy wszystkiego, chwilami nawet wścibski narrator, odtwarza przebieg choroby kapłana. Za jego pośrednictwem czytelnik poznaje stan zdrowia zatopionego we śnie księdza, oraz jego przeszłość. Jednym ze szczególnych rysów tej postaci, jakie narrator w niej dostrzegł, było wielkie zmęczenie:

tak zmęczonej, obrzęklej ze zmęczenia twarzy nie widywało się często, chyba jedynie wśród kloszardów (po włosku barbonów); i wyglądem przypominał i wyglądem przypominał świątobliwego barbona, z metalowym krzyżem zaciśniętym w splecionych dłoniach (*Gorący oddech pustyni*, s. 5).

Historia księdza okazuje się równie smutna, jak jego twarz. Narrator sięga po kolejne źródło wiedzy o osobie kapłana. Tym źródłem jest lekarka pracująca w San Paolo. Według jej opowieści ksiądz Zeno: „był proboszczem w biednej, proletariackiej, ze znaczną

788 Tamże, s. 5.

789 Tamże, s. 28.

domieszką przestępców i prostytutek, parafii na peryferiach miasta” (*Gorący oddech pustyni*, s. 8). Chodzi o Bagnoli, dzielnicę Neapolu. Mówi o tym Herling w *Rozmowach w Neapolu*. W ostatnich latach swojej posługi, ksiądz zaczął odczuwać dolegliwości amnezji, co przejawiało się tym, że: „co jakiś czas przepadał gdzieś na długo, odwoziła go do domu policja nie tylko zabłąkanego, lecz zagubionego, ledwie pamiętającego, jak się nazywa i jaką pełni funkcję, rozpoznającego z trudem swoich parafian” (*Gorący oddech pustyni*, s. 7-8).

Zeno raz w miesiącu wędrował do Mergelliny. Motywy jego wypraw do sąsiednich parafii pozostały zagadką, chociaż znamienity jest komentarz starego rybaka, który ksiądz Zeno znał osobiście: „Miał dobre serce; ale widzieliśmy, że chce się tu odświeżyć, często w pogodę schodził do morza, mył długo twarz i ręce po zakasaniu rękawów. Dostawał też od nas trochę ryb i muli. Podobno oddawał je innym zaraz po powrocie do Bagnoli” (*Gorący oddech pustyni*, s. 11).

Motyw ablucji uruchomiony tutaj przez Herlinga, odsyła do symbolicznego, rytualnego obmycia. W przypadku księdza Zeno, na co dzień przygniecione troską o powierzonych mu ludzi, będzie to obmycie z ciężaru zła, jakiego doświadczał kapłan pracując w Bagnoli. Cykliczną wędrówkę protagonisty do portu w Mergellinie interpretuję jako powrót do źródła, powrót leczący ciało – kąpiel dawała mu fizyczne wytchnienie – ale przede wszystkim, obmywający duszę. Taką interpretację wzmacnia symbolika użytych w opowiadaniu barw. Bagnoli jest „czarne” (*Gorący oddech pustyni*, s. 11) nie tylko w sensie dosłownym, ale przede wszystkim metaforycznym⁷⁹⁰. Mergellina natomiast to przestrzeń nacechowana pozytywnie: przyjazna, bezpieczna, skąpana w „zielonkawobłękitnym morzu” (*Gorący oddech pustyni*, s. 11). Symboliczny charakter wędrówki kapłana do Mergelliny podkreśla również Morawiec.

Gdy narrator opowiadania przygląda się twarzy księdza po raz pierwszy, zwraca uwagę na wyryte wręcz na jego twarzy zmęczenie. Sen w przypadku tej postaci stanowił formę terapii chorego kapłana, który: „spał dniem i nocą, budził się tylko, by sięgnąć po szklankę wody na nocnym stoliku i w porze porannego posiłku” (*Gorący oddech pustyni*, s. 5). Jego sen można interpretować jako próbę nieuświadomionej, czynionej wbrew woli, ucieczki przed złem. Można odnieść wrażenie, że permanentnie śpiący ksiądz świadomie się w nim pograża. Taką sugestię na temat Zeno formułuje Morawiec. Ogromne zmęczenie i przemożna potrzeba snu obrazują trud życia opiekuna ubogich. Jak dowiadujemy się z relacji zasłyszanej od lekarki, czwarty zawał dosięgnął kapłana „w konfesjonale zaplątanego w swoich słabych,

790 Zwraca na to uwagę Morawiec. Patrz w: tegoż, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, dz. cyt., s. 210.

coraz słabszych przeblyskach pamięci”. Narrator tak komentuje szanse kapłana na wyzdrowienie: „Nie, nie było dla niego ratunku, szpital mógł tylko przedłużyć trochę okres przed piątym, fatalnym zawałem” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9).

Historia cierpiącego na amnezję księdza służy Herlingowi za kontrpunkt opowieści o Dereku i Violet Porterach. W przeciwieństwie do pary Anglików, ksiądz Zeno do ostatnich sił realizuje swoje powołanie. Symbolem tego jest trzymany w ręku aż do momentu śmierci krzyż. Przywiązanie – to fizyczne i symboliczne – kapłana do krzyża jest najważniejszym rysem tej postaci. Zeno realizował swoje powołanie w sposób całkowity. Nie tylko był społecznikiem. Służył ludziom uznawanym za margines społeczny. Ofiarnie pracował mimo choroby. W swoim życiowym trwaniu nakierowany był tylko na innych, bardziej niż on potrzebujących, dotkliwiej niż on sam skrzywdzonych, utrudzonych i samotnych. Żyjąc dla innych, nie zostawił dla siebie nic. Oddał im zdrowie, wszystko co miał, lub od innych otrzymywał.

Nawet leżąc na sali szpitalnej, w chwili kolejnego, jak się potem okazało śmiertelnego zawału serca, dbał o współtowarzyszy choroby. Narrator opowiadania tak to relacjonuje: „około drugiej (...) usłyszałem po prawej stronie rżenie. Bardzo ciche, tłumione, jakby ksiądz Zeno, mimo zapewne bólu, starał się nie budzić śpiących” (*Gorący oddech pustyni*, s 8).

Otwarta wobec ludzi postawa kapłana, niesiona ofiarnie pomoc biednym i odrzuconym, zostały nagrodzone. Ksiądz Zeno stał się częścią pamięci społecznej swoich wiernych. Kapłan doczekał się wyjątkowej nobilitacji. Rybacy z Mergelliny uhonorowali go tytułem swego patrona. Dla tych, którym służył, został świętym – częsty to motyw w pisarstwie Herlinga.

W przypadku tego protagonisty amnezja jest efektem przygniecenia złem. Tak częste u Grudzińskiego osadzenie bohatera w sferze „sakralnej nieczystości”⁷⁹¹ dotyczy również księdza Zeno. Tak długo bowiem przebywał w przestrzeni naznaczonej złem, że mimowolnie sam został nim dotknięty, a formą skażenia stała się amnezja. Aleida Assmann pisze:

Aktywne zapominanie jest wynikiem zamierzonych czynności, takich jak wyrzucanie na śmietnik lub niszczenie. Samo zapominanie to niezbędna i konstruktywna część wewnętrznych transformacji społecznych, ale gdy kieruje się je na inne kultury lub prześladowane mniejszości, staje się aktem destrukcyjnej przemocy. [...] Bierna forma

791 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między światłością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 16.

kulturowego zapominania odnosi się do niezamierzonych czynności, takich jak utrata, ukrycie, rozproszenie, zaniedbanie, porzucenie lub pozostawienie⁷⁹².

W myśl przytoczonych słów amnezja w odniesieniu do kapłana to efekt próby ratowania osobistej pamięci przed niszczącym, przez wiele lat doświadczanym codziennie złem. Słowa Aleidy Assmann odnoszą się także do Dereka i Violet. Te postacie najpierw w zamierzony sposób odcięły się od prywatnej pamięci, od osobistych korzeni. Potem zaś nie były w stanie uporać się z pamięcią nieprzygotowaną na taki wysiłek, jaki stał się ich udziałem. „Biebną formę kulturowego zapominania”, jakiej poddała się para Anglików, można interpretować jako zaniedbanie, porzucenie, a w konsekwencji utratę swego „twardego jądra”⁷⁹³ opartego na transcendencji. Potem przyszły doświadczenia wojenne, które nie dały się wyrzucić z pamięci. Bohaterowie nie byli w stanie ich zracjonalizować.

Na pierwszy rzut oka, wysiłki kapłana, by ratować swoją pamięć, można uznać za nieudane, gdyż w jego przypadku pamięć została przeciążona doświadczanym złem. Nadmiar cierpienia doprowadził do zniszczenia pamięci, a w konsekwencji do śmierci protagonisty. Jednakże ksiądz Zeno jest postacią głęboko osadzoną w metafizycznej sferze egzystencji. W rozmowie z Piłatem Jezus mówi: „Królestwo moje nie jest z tego świata” (J 18,3 6). Zakorzenie księdza Zeno w Ewangelii jest tak silne, że można mówić o upodobnieniu kapłana do Chrystusa. Ksiądz dosłownie wszystko co miał, a więc także i pamięć, poświęcił ewangelicznej idei. Z ludzkiego punktu widzenia Zeno nie otrzymał żadnej nagrody za swoje starania. Jednakże, interpretując jego los w świetle wartości, którym do końca pozostał wierny, można stwierdzić, że stracił życie, by je odzyskać. W rozdziale dwunastym Ewangelii według Św. Jana Jezus mówi do swoich uczniów:

Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie tylko samo, ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity. Ten, kto kocha swoje życie, traci je, a kto nienawidzi swego życia na tym świecie, zachowa je na życie wieczne (J 12, 24-26).

O funkcjonalnym charakterze protagonistów opowiadania świadczą cechy postaci. Najważniejszym rysem Zeno są, rzecz jasna, dotknięcie złem i ofiarnicze oddanie innym. Ksiądz całe życie, i do tego bez reszty, całkowicie w sensie dosłownym, poświęcił zmniejszaniu zła. Fizyczne umęczenie protagonisty oraz niezasłużone (niczym niezawinione, w czym Zeno przypomina Hioba) dotknięcie amnezją, z którą protagonista starał się walczyć, uruchamiają figurę niewinnej, niezasłużonej ofiary. Motyw świętego według Herlinga

792 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, dz. cyt., s. 75.

793 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 16.

znajduje swoją realizację w kreacji tej postaci. Kapłan dowiódł swej świętości, realizując swoje powołanie.

Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska widząc w padre Zeno Bożego szaleńca, oraz jego bliskość z postacią Chrystusa, kojarzy kapłana z błaznem, jurodiwym lub odszczepieńcem:

O błazeńskim, jurodiwym wizerunku świadczą choćby zewnętrzne cechy kapłana, wygląd kloszarda, kogoś bezbrzeżnie utrudzonego, wręcz zdegradowanego fizycznie, bezdomnego *barbona*, z metalowym krzyżem zaciśniętym w splecionych dłoniach. Jak każdy odszczepieniec, nie rozumiany do końca przez swoich, ale także przez obcych, odepchnięty przez świat, wykorzeniony, wyzuty nawet z siebie samego, żyje w swoistym „świecie odwróconym”, w którym – paradoksalnie – tylko sen staje się miejscem metafizycznej aktywności, źródłem odpoczynku (odpocznienia?) i pozornego wytchnienia⁷⁹⁴.

Postać księdza Zeno jest przykładem krańcowego oddania przesłaniu Ewangelii. Za tak skrajne oddanie swemu powołaniu kapłan płaci bezdomnością w świecie oraz wykorzeniem ze społeczności. Ofiarny ksiądz nie znalazł akceptacji wśród członków swego stanu. Opiekując się rybakami z Mergelliny, wchodził na instytucjonalnie obcy teren, czym narażał się na „niechęć proboszcza z miejscowych kościołów Matki Boskiej Śnieżnej i Matki Boskiej Położnej” (*Gorący oddech pustyni*, s. 11). Tę informację o padre Zeno interpretuję jako odautorską krytykę Kościoła instytucjonalnego, niezdolnego podjąć wyzwania, jakie niesie trudna i bolesna rzeczywistość. Natomiast ksiądz doczekał się nobilitacji od swoich podopiecznych. Upamiętnienie przez rybaków z Mergelliny śmierci kapłana jest nie tylko świadectwem ich wdzięczności, ale także pamięci o dobru, jakie im świadczył. Ci, którymi opiekował się ksiądz Zeno, taką opinię przekazali narratorowi o swoim dobroczyńcy: „nie było lepszego od niego człowieka, tak gotowego zawsze do pomocy” (*Gorący oddech pustyni*, s. 11).

Ten szczególny wyraz pamięci można interpretować jako kolejny znak upodobnienia księdza Zeno do Chrystusa. Wszak i do mieszkańców Bagnoli odnoszą się słowa Jezusa: „Nie potrzebują lekarza zdrowi, ale ci, którzy się źle mają” (Ł 5, 31). Amnezję utrudzonego pracą kapłana można traktować jako dar ukojenia od nadmiaru zła, z którym Zeno stykał się, wypełniając swoje powołanie. Można także interpretować ją jako „zbawienną i kathartyczną moc zapomnienia, otwierającego nowy początek w nowym życiu”⁷⁹⁵.

794 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 404.

795 J. Rybowska, *Na skraju dróg i wód – Pamięci i Zapomnienia*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria Romanica 2013, nr 8, s.10.

Przedstawiona opinia rybaków o księdzu skłania do tego, by widzieć jego codzienność jako drogę od jednego potrzebującego do drugiego. Postępując w ten sposób, padre Zeno realizuje postawę postulowaną przez narratora (i autora), bowiem według Herlinga los jednostki musi być złączony z losem społeczności. Autorska interpretacja postaci kapłana kieruje uwagę czytelnika *Rozmów w Neapolu* w stronę transcendencji. Jednakże Herling-Grudziński, gdy definiuje amnezję jako „agonię i śmierć duszy”⁷⁹⁶, posiłkuje się poglądami Franza Kafki. Według opinii Herlinga Kafkowskie „twarde jądro”⁷⁹⁷, coś „czego nic i nikt nie może zniszczyć”⁷⁹⁸, to właśnie dusza⁷⁹⁹.

Postać księdza Zeno uruchamia nie tylko trop metafizyczny interpretacji opowiadania, ale także kulturowy. Oto senna wizja błędzenia kapłana, której doświadczył narrator uruchamia plan symboliczny tekstu, w którym los jednostki jest odbiciem stanu społeczności, wręcz całej kultury współczesnej pisarzowi. Jednym z sygnałów pozwalających na taką wykładnię *Gorącego oddechu pustyni* jest następujący fragment:

Tymczasem wszystko jak gdyby się pomieszało. Wspomnienie ostatniego, śmiertelnego zawału księdza Zeno i podsunęta mi przez wyobraźnię wizja jego kołowania na bezdrzewnej równinie, na spalonym świeżo polu: szedł przed siebie, wracał, stawał i dłońmi zasłaniał czerwoną twarz, znów szedł naprzód krokiem pijanego i znów wracał, zataczając się, człowiek jedyny, człowiek odepchnięty przez świat, człowiek nieświadomy swego istnienia (GOP, s. 20).

W tych kilku liniijkach Herling streszcza swoją autorską diagnozę współczesnego człowieka oraz świata u schyłku XX wieku. Warto zwrócić uwagę na kilka cech. Przede wszystkim jest to przemożna, dojmująca samotność jednostki w groźnej, obcej, nieznannej i niebezpiecznej przestrzeni. Potem stan uwięzienia zaznaczony w wizji kołowania, błędzenia na świeżym pogorzeliisku. Wymienione cechy wzmacnia, poruszająca się z trudem, postać księdza: „krokiem pijanego”, bez konsekwentnie obranego kierunku. Przedstawiony w wizji człowiek z jednej strony jest konkretny – to ksiądz Zeno, z drugiej zaś to człowiek w ogóle, świadek i uczestnik końca wieku, „człowiek jedyny” – mówi narrator. Przedstawiony tu apokaliptyczny obraz nie jest czymś wyjątkowym w twórczości Herlinga-Grudzińskiego. W szczegółowym opisie poruszania się postaci można usłyszeć narratora *Listu Lorda Chandosa* Hugo von Hofmannstahla. Taka interpretacja zacytowanego fragmentu *Gorącego oddechu*

796 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 13.

797 Tamże s. 16.

798 Tamże.

799 Tamże, s. 16.

pustyni znajduje swoje potwierdzenie w *Dzienniku pisanym nocą*. W diariuszowym zapisku pod datą 8 kwietnia 1978 roku Herling notuje: „Nasz wiek jest wiekiem utraty centrum”⁸⁰⁰ i chwilę dalej precyzuje: „centrum między rzeczywistością i tajemnicą”⁸⁰¹.

Dotkniętego amnezją kapłana można umiejscowić po stronie bóstwa Mnemozyny, które, jak twierdzi Joanna Rybowska:

Pełni funkcję skarbnicy kultury każdej polis. Na tak pojmowanej „tabliczce Pamięci” zostały wyryte wydarzenia historyczne, obyczaje, zwyczaje, prawa ludzkie i boskie. W takim ujęciu, Mnemosyne byłaby więc nie tylko opiekunką prowadzących rozmowę, Pamięcią poszczególnych dusz, ale także Pamięcią każdej zbiorowości, dobrze zarządzanej i podlegającej rozumnym prawom⁸⁰².

Wymienione przymioty bogini dobrze ilustrują postać księdza Zeno. Dla swoich podopiecznych z Bagnoli kapłan ten był przecież żywą „tabliczką pamięci” o metafizycznym wymiarze życia, o prawach boskich. Ewangeliczną posługę kapłana można także nazwać pracą pamięciową. Zeno przypominał swoim parafianom, ludziom naznaczonym brakiem perspektyw na wyjście z poniżenia ekonomicznego i moralnego, udręczonych biedą, odrzuceniem, ciężką pracą, że Chrystus – ich Zbawiciel, Brat, cierpiał tak samo jak oni, czym ich życiu przywrócił godność. Zeno świadcząc pomoc mieszkańcom Bagnoli przypominał im o godności i dawał nadzieję, nadzieję umocowaną w metafizycznym porządku każdej ludzkiej egzystencji.

Derek i Violet

Historia pary protagonistów zaczyna się w latach dwudziestych XX wieku, z chwilą ich przybycia do Włoch. Derek i Violet, nieprzypadkowo, mają wtedy tyle lat „co wiek dwudziesty” (*Gorący oddech pustyni*, s. 13). Niedawno ukończyli studia archeologiczne na Oksfordzie. Narrator nie dotarł do informacji o dzieciństwie i młodości postaci. Wiadomo, że pochodzili z zamożnych rodzin, skoro bez wynagrodzenia, ochotniczo, pracowali przy wykopaliskach w Paestum.

800 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 383.

801 Tamże.

802 J. Rybowska, *Na skraju dróg i wód – Pamięci i Zapomnienia*, dz. cyt., s.7.

Postanowili osiedlić się we Włoszech i w krótkim czasie stali się częścią kulturowego krajobrazu Agropoli – gdzie zamieszkali. Narrator opisuje parę archeologów jako kochających się, bardzo bliskich sobie ludzi: „stanowili parę, o której często mówiono: „coraz rzadziej spotyka się tak zakochanych” (*Gorący oddech pustyni*, s. 13). Praca archeologa polega na przywracaniu pamięci. Z tym wiązała przyszłość protagoniści. Jakie były powody wyboru takiej profesji? Czytelnik jest pozbawiony wiedzy na ten temat. Narrator również przemilcza tę kwestię. Można się tylko domyślać. Jednym z powodów może być chęć poznania przeszłości. Innym, równie istotnym powodem, może być potrzeba przeżycia przygody, ekscytacji wynikającej z ujawnienia skrywanych przez setki lat tajemnic. Równie dobrym powodem wyboru takiej drogi życiowej jest kaprys. Protagonisci byli wystarczająco majątni, by nie musieć pracować zawodowo, stąd można wnosić, że archeologia stanowiła dla nich panaceum na życiową nudę. Tak obraną ścieżkę interpretacyjną potwierdza rozbrat postaci z przyjętą przez nich w młodości drogą życiową.

W planie symbolicznym opowiadania wybór archeologii będącej *modus vivendi* można zinterpretować również jako sposób na zakorzenie się w świecie. Bohaterowie poszukiwali miejsca, gdzie mogliby się osiedlić, zakotwiczyć. W Agropoli znaleźli, przynajmniej tak myśleli, swoje miejsce na ziemi. Skoro jednak nie mogli się zakorzenieć (niby byli „swoi”, a jednak wciąż obcy), próbowali opowiedzieć swoją traumę. Stąd ich twórcze zaangażowanie w malarstwo i rzeźbę. Paradoksalnie, ich (dobrowolne, czy nie – tego nie wiadomo) odcięcie się od własnej przeszłości leżało u podstaw zainteresowania archeologią, czyli naukowym metodycznym odkrywaniem przeszłości oraz przywracaniem pamięci. Paradoks ich losu polega na tym, że tracąc więź z przeszłością własną, nie mogli odnieść sukcesu w dziedzinie archeologii, ponieważ w opowiadaniu Herlinga oba te porządki odnoszą się do jednej rzeczywistości, do pamięci: indywidualnej (rodzinnej) lub wspólnotowej (społecznej, kulturowej, historycznej).

Podjęta próba zakończyła się niepowodzeniem. Uczestnictwo protagonistów w odkryciach archeologicznych, tych dosłownych, odbywających się w Paestum oraz symbolicznych, dziejących się w pamięci osobistej Porterów, nie przyniosło im wiedzy, której najbardziej potrzebowali. Narrator oznajmia, że nieudana współpraca z włoskimi kolegami „po fachu”, stanowiła tylko pretekst do pożegnania się z odkrywaniem pamięci. Porterowie porzucili archeologię, by poświęcić się sztuce, ale znowu nie tej po herlingowsku prawdziwej, chcącej dotrzeć do istoty rzeczy. Swoimi artystycznymi wytworami protagonisci nie zdołali jednak przekroczyć progu rzemiosła. Deprecjonując artystyczne wysiłki swoich bohaterów, Herling potwierdza spostrzeżenia Hansa Georga Gadamera:

Żyjemy w nowoczesnym świecie przemysłowym. A ten świat nie tylko zepchnął na margines naszej cywilizacji widzialne formy rytuału i kultu, ale uczynił jeszcze więcej – zniszczył rzecz... Nie ma już rzeczy... Są egzemplarze, które można dowolnie często nabywać, bo są dowolnie często wytwarzane... Ale nie doświadczamy w nich rzeczy. Nie uobecnia się w nich nic, co nie dałoby się zastąpić, ani trochę życia, nic z dziejów... Każde dzieło sztuki jest jeszcze czymś takim, czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyskuje i potwierdza się porządek⁸⁰³.

Derek – współczesny *homo faber* jest metaforą człowieka zamkniętego na metafizyczny porządek dostrzegalny przy pomocy dzieł sztuki. Rzeźby Portera są jedynie przedmiotami produkowanymi niemalże przemysłowo.

Opowiadanie własnej przeszłości jest związane z kwestią rozpoznawania tożsamości. Losy Porterów dowodzą ciągłego trwania protagonistów w kryzysie tożsamościowym. Izolacja od rodziny, próba osiedlenia się w obcym sobie kraju, na końcu odgrodzenie się od świata mieszkańców Agropoli i Vallo – to czytelne figury zamknięcia, którego nie da się sprowadzić do samego procesu chorowania. Status majątkowy Dereka i Violet, język oraz ich angielskie pochodzenie również odgrywają rolę muru odgradzającego protagonistów od świata. Paradoksalnie – miłość – główna, obok amnezji, dominanta tego, co można nazwać modusem egzystencji bohaterów zawiera w sobie znamiona izolacji. W przypadku Porterów, ich wzajemne uczucie stało się przyczyną separowania protagonistów od świata zewnętrznego: najpierw rodziny (o której przecież nic nie wiadomo), następnie od miejscowych, którzy szybko uznali ich za „swoich”. Na końcu wreszcie, Derek i Violet odgrodzili się od przeszłości i historii.

W przeciwieństwie do księdza Zeno, Porterowie reprezentują przestrzeń związaną z boginią Lete. Jak pisze cytowana już Rybowska:

Lete zaś to bóstwo bezpłodne, zamieszkujące tereny jałowe, które albo przynosiło śmiertelnym mdłą vegetację w ponurym królestwie Persefony, albo umożliwiała ponowne wcielenie, ale nie błogi koniec. Lete jako synonim Śmierci symbolizowała ostateczny koniec i pustkę⁸⁰⁴.

Przytoczoną charakterystykę bogini Zapomnienia można odnieść do pary protagonistów opowiadania. Chodzi o dosłowną bezpłodność Porterów, którą mieszkańcy Agropoli interpretowali jako pozbawienie ich bożego błogosławieństwa. Nie bez znaczenia pozostaje

803 H. S. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 139.

804 J. Rybowska, *Na skraju dróg i wód – Pamięci i Zapomnienia*, dz. cyt., s. 16-17.

także ich wygodne życie, które w istocie okazało się wegetacją. Jeszcze jeden rys tych postaci wiąże je z Lete. Dolina Zapomnienia kojarzona jest także z beztroską⁸⁰⁵. Wszelkie sposoby, jakich imali się Porterowie w celu uniknięcia wspólnotowego losu, interpretuję jako chęć spędzenia życia bez utraień, nieszczęść, trosk i obowiązków.

Żeby tego dokonać, co dla ludzi majątnych wcale nie nastroczało wielkich trudności, protagoniści już w młodości postanowili zamknąć się przed światem. Tak odizolowani od prawdziwego życia, zamknięci w sztucznej, spreparowanej dla siebie, skrojonej na własną miarę egzystencji, stracili kontakt z rzeczywistością. W tak przeprowadzonym odcięciu się od świata należy szukać katalizatora przyszłych zdarzeń losowych „sympatycznych Anglików” (*Gorący oddech pustyni*, s. 13). Dopełnieniem losu Porterów okazała się utrata pamięci. Dotknięcie ich amnezją stanowi konsekwentne dopełnienie ciągu zdarzeń decydujących o losie Dereka i Violet.

Pobyt Porterów we Włoszech przerwała II wojna światowa:

W maju 1939 roku, gdy nad Europą zawisły ciemne i groźne chmury, Porterowie Wyjechali do Anglii. W Londynie spędzili całą wojnę, on jako urzędnik biura wojskowego (był słabego zdrowia, fizycznie kruchy), ona jako sanitariuszka w szpitalu wojskowym (*Gorący oddech pustyni*, s. 15).

Na pozór wojna oszczędziła Porterów. Ani Derek ani Violet nie byli fizycznymi ofiarami działań wojennych, nie odnieśli także ran cielesnych. Narrator relacjonuje:

Podczas wojny Violet była energiczna, sprawna i zawsze uśmiechnięta jako sanitariuszka w szpitalu wojskowym koło Guildford. Lubiano ją i ceniono. On pracując w jednym z londyńskich urzędów wojskowych, mógł mieszkać w ich dawnym mieszkaniu na Chelsea. Widywali się co tydzień albo dziesięć dni (*Gorący oddech pustyni*, s. 17-18).

Przytoczony fragment ilustruje „wojenne życie” protagonistów. Nie różni się ono zbyt od egzystencji w czasie pokoju. Porterowie mieli ograniczony kontakt z wojną. Brak skoszarowania oraz rozłąki z Violet w przypadku Dereka, a w przypadku pani Porter, wyzwolona energia życiowa – oto, zdawałoby się jedyne, emblematy ich wojennych doświadczeń. Obraz cierpienia wywołanego przeżyciami wyniesionymi z wojny narrator dostrzega w zachowaniu Violet. Pierwszymi symptomami są zmiany w zachowaniu oraz wybór lektur:

805 Tamże, s. 9.

Gdyby natężył był dostatecznie wzrok, dostrzegłby pewnie, że staje się inna: w życiu domowym, przed sztalugami, w rozmowach, w miłości. A przede wszystkim w lekturach. Pochłaniała z dziwnym nienasyceniem literaturę o okrucieństwach wojennych, o które nie otarła się prawie w szpitalu na prowincji, które znała głównie z bombowych nalotów na Londyn. Nie chciała o tym mówić, czytanie stało się jakby jej czysto prywatnym, ekskluzywnym obrzędem. Zamykała co wieczór książkę z twarzą, zdawało się, osmaloną płomieniem. W łóżku była sztywna, napięta, nie pozwalała się zbliżyć do siebie (*Gorący oddech pustyni*, s. 18).

Z wojny nikt nie wychodzi bez szwanku. Przedstawione w powyższym fragmencie reakcje bohaterki są obrazem przepracowywania przez nią wojennej traumy. Szczególnym znakiem jest zachłanność protagonistki w czytaniu o tym, czego sama nie doświadczyła. Lekturę Violet widzę jako znak ogromnej chęci współuczestnictwa w losie innych, nie tylko bardziej doświadczonych ofiar. Głębokie współodczuwanie przeczytanych treści maluje się na twarzy Violet, wręcz „osmalonej płomieniem”. Ten „czysto prywatny, ekskluzywny obrzęd” należy odczytać jako akt odzyskiwania utraconego kontaktu z rzeczywistością, przywracanie pamięci o konieczności uczestnictwa we wspólnym losie. W trakcie czytania cudzych relacji, bardziej okrutnych niż wojenne doświadczenia, z jakimi borykała się Violet, protagonistka odbudowywała swoją tożsamość. Odkrywana i zarazem odczuwana przez Violet w cudzych relacjach przeszłość, stanowiła kontekst jej osobistej pamięci. Być może, także cudza pamięć stanowiła formę dowodu jej własnego, choć właśnie znikającego, istnienia.

Odnalezienie drogi do prawdziwego, szczerego kontaktu z rzeczywistością nie powiodło się. W świadomości Violet uprawianie sztuki miało być sposobem na powrót do świata. Lektury cudzych wspomnień wojennych miały jej to ułatwić. Okazało się jednak, że jest to niemożliwe. Uprawiana przez nią sztuka okazała się nieautentyczna jak jej kontakt ze światem. Malarstwo, zamiast odbudowywać autentyczne relacje Violet, uleczyć ją z amnezji, skatalizowało chorobę kobiety. Sztuka, którą tworzyła, okazała się jałowe. Tworząc swoje obrazy, bohaterka nie potrafiła nadrobić braku głębokiego, rzeczywistego kontaktu ze światem i ludźmi, z weryfikującym negatywnie jej bycie w czasie doświadczeniem II wojny światowej.

Derek Porter, podobnie jak Violet, jest postacią tragiczną. Oboje są naznaczeni rysem bogini Lete, która, jak podaje Rybowska: „jest siłą destrukcyjną, która odrywa duszę

od tego, co wieczne, szczęśliwe, boskie, pełne rozumu i wiedzy, chociaż umożliwia człowiekowi jego własny, odrębny byt”⁸⁰⁶.

Kiedy Derek zauważa pierwsze symptomy choroby swej towarzyszkę życia, ze wszystkich sił stara się jej pomóc. Najpierw, opiekuje się żoną. Jak powiada narrator: „starał się wytropić przyczyny i okoliczności” (*Gorący oddech pustyni*, s. 16) choroby. Nie szczędzi sił i środków, by zdiagnozować, a w konsekwencji wyleczyć Violet. Według relacji narratora, w miarę narastania choroby, do Agropoli „coraz częściej przyjeżdżali »goście z dużych miast« (włoskich i zagranicznych) (...) w których domyślano się lekarzy” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15-16). Mimo wielkiego poświęcenia i miłości jego wysiłki pozostają bezowocne. Jak stwierdza narrator: „jego twarz była odbiciem jej stanu” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15). Wymowny jest moment choroby Violet, nazwany przez sędziego Ludovico „punktem krytycznym” (*Gorący oddech pustyni*, s. 19):

Było to letnią nocą, gdy Violet obudziła się nagle z przejmującym okrzykiem: „Gdzie jestem?!” Porter wziął ją w ramiona, drżała jak mały ptak ze zwichniętym skrzydełkiem w złożonych łukowato dłoniach. Był wstrząśnięty. Powtarzał machinalnie: „Derek, Agropoli”, obsypywał pocałunkami jej rozgrzaną twarz. Nie reagowała na te czułości, chociaż przytuliła się do niego” (*Gorący oddech pustyni*, s. 19).

Od tego momentu zaczyna się także zmiana stosunku Dereka do żony. Mimo tego, że Porter „nie chciał albo nie był w stanie poddać się oczywistości” (*Gorący oddech pustyni*, s. 19), to przecież, jak podaje narrator: „Codzienne fakty powiązane łańcuchem stałego i wciąż szybszego pogorszenia wznosiły między Porterem i żoną gładką, matową ścianę, nie do zburzenia, nie do przebiccia nawet” (*Gorący oddech pustyni*, s. 19). Przyszedł w końcu i ten moment, w którym Derek zrozumiał, że, jak mówi narrator: „jedyne, co może jeszcze dla Violet zrobić, to opiekować się nią z nieustającą czułością aż do jej śmierci. Wierzył i liczył na to, modląc się w duchu, by tak się stało, że przeżyje ją i nie zostawi jej samej” (*Gorący oddech pustyni*, s. 21).

Wkrótce potem zauważa początki amnezji. Narrator tak to relacjonuje: „Naraz uświadomił sobie, że materia jego pamięci staje się podobna do postrzępionego i zetłalego sukna, które wkrótce zacznie rozłazić się całkowicie” (*Gorący oddech pustyni* s. 21). Protagonista zdał sobie sprawę, że jego choroba jest „nie odbiciem, lecz skutkiem choroby żony” (*Gorący oddech pustyni* s. 21). Narrator dokonuje skrócenia i kondensacji historii

806 Tamże, s. 9.

Porterów w świetle pracy pamięci i zapomnienia. Warto temu fragmentowi poświęcić chwilę uwagi. Zaczę od cytatu:

Byli ze sobą tak głęboko związani od chwili spotkania na studiach, tak stronili zawsze od otoczenia, tak się we dwójkę odizolowali od świata (w pewien sposób nawet podczas wojny, nie mówiąc już o pobycie we Włoszech), że przeszłość Portera przeglądała się w przeszłości żony i na odwrót. Choroba Violet uczyniła bezużytecznym dla niej lustro Dereka. Ale dla niego stłukła, rozbiła na drobne odpryski lustro Violet. Został skazany na utratę pamięci, gdyż utracił uczestnika i świadka swej przeszłości. (...) Jego przeszłość skurczyła się do okresu choroby Violet (*Gorący oddech pustyni*, s. 21).

Użyty w cytacie symbol rozbitego lustra odsyła do takich znaczeń jak „życie, przeznaczenie”⁸⁰⁷, ale także „przekaznik informacji”⁸⁰⁸, „jasnowidzenie zdarzeń minionych, obecnych i przyszłych”⁸⁰⁹. Według wierzeń ludowych bowiem, lustro „odbija często duszę człowieka, jego troski, wspomnienia, uczucia, wywołuje obrazy ludzi, którzy stawali przed nim w przeszłości”⁸¹⁰. Ciekawa jest adnotacja Kopalińskiego, że lustro „nie tylko odbija obrazy świata, ale też wchłania je, zatrzymuje i w szczególnych warunkach ukazuje na nowo”⁸¹¹. Wyodrębnione znaczenia w oczywisty sposób odnoszą się do *Gorącego oddechu pustyni*.

Przytoczone słowa ilustrują antytezę losu i sztuki Herlinga-Grudzińskiego. Życie protagonistów w izolacji i, w konsekwencji, ich bycie poza światem, doprowadzają Porterów do kryzysu. Narrator mówi o pamięci prywatnej protagonistów odciętej od pamięci społecznej. Jedyną przeszłość jaka była dla nich istotna, to była historia ich miłości. Zapisem przeszłości Violet były wspomnienia: jej o mężu, jego o żonie. Nośnikiem pamięci był dla niej jej mąż. Sprawnie funkcjonująca pamięć osobista stanowiła formę klucza do przeszłości i tożsamości. Amnezja Violet zniszczyła klucz, kod dostępu do obu (jego i jej) zasobów pamięci.

Violet odczuwa przemożne, jak mówi narrator: „wieczne, nienasycone pragnienie” (*Gorący oddech pustyni*, s. 21). Był to jedyny odruch woli protagonistki, która: „Potrafiła wypijać litry wody i soków, jak wyprażona na nasłonecznionym piasku” (*Gorący oddech pustyni*, s. 21). Użyta w opowiadaniu metafora pustyni egzemplifikuje stadium wygnania, wykorzenia Porterów. Violet, mimo postępującej choroby, malowała. Jak powiada

807 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 204.

808 Tamże, s. 204.

809 Tamże.

810 Tamże.

811 Tamże, s. 205.

narrator: „w jej pejzażach nic nie przypominało tego, na co patrzyła; poruszała się rzeczywiście wśród zagadkowych rojeń czy widzeń, gdzie morze i niebo stawały się stopem rozległej, żółtawoczerwonawej przestrzeni pustynnej” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15). Wizje przenoszone na płótno malarskie można interpretować jako próbę wizualnej, racjonalizacji amnezji. Można także dostrzec tutaj Herlingowy, krytyczny komentarz na temat współczesnej sztuki, odległej od rzeczywistości i transcendencji.

Derek postanawia skrócić cierpienia żony i uśmierca ją, następnie próbuje popełnić samobójstwo. Odratowany przez rybaków staje przed sądem, przyznaje się do winy i zostaje skazany. Po opuszczeniu więzienia wraca do Anglii. Jego dalsze losy pozostają zagadką, nie są istotne z punktu widzenia opowieści.

Jak pokazały późniejsze losy protagonistów, Porterowie nie poradzili sobie z przeszłością i terażniejszością. Dotknęła ich amnezja. Masa i ciężar wspomnień, niemożność ich wypowiedzenia oraz przepracowania sprawiły, że bohaterka, nie mając oparcia w terażniejszości, żadnego zakotwiczenia w „tu i teraz”, nie była w stanie obronić się przed chorobą. Nadmiar pamięci doprowadził Porterów do choroby, której metaforyczną nazwą jest „gorący oddech pustyni” (*Gorący oddech pustyni*, s. 19). Perypetie „sympatycznych Anglików” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15) posłużyły Herlingowi do konstrukcji metafory ludzkiego świata, choćby – jak w tym przypadku – zbudowanego na szczerzej miłości i wielkim oddaniu, zawsze tylko pozornie idealnego. Kolejny raz autor *Portretu weneckiego* przestrzega przed zapomnieniem o transcendencji – prawdziwych korzeniach – bezpiecznej egzystencji człowieka. Ludzka miłość okazała się za słaba, nie wystarczyła protagonistom, którzy najpierw próbowali odgrodzić się od świata, a potem pokonać amnezję.

Amnezja.

Tekstualizacja choroby

Metafory odsyłające do skojarzeń z medycyną ustępują, gdy wiedza naukowa napotyka na swoje ograniczenia. W opowiadaniu jest to moment, w którym utrata pamięci oglądana jest w świetle zetknięcia świata fizycznego, poznawalnego naukowo (na przykład przy użyciu instrumentów oferowanych przez medycynę), z rzeczywistością, do której

człowiek ma bardzo ograniczony dostęp. Dlatego właśnie metafizyczne źródło pamięci, a z nią i zapomnienia, jest punktem odniesienia do interpretacji losów postaci opowiadania.

W pierwszej części utworu narrator wyznaje: „chciałbym stworzyć atmosferę choroby” (*Gorący oddech pustyni*, s. 6) Metafory związane z chorowaniem odnoszą się do pierwszej części opowiadania, czyli do ekspozycji. Najpierw pojawia się sala szpitalna: „tuzin łóżek” (*Gorący oddech pustyni*, s. 5), personel oddziału chorujących na serce, oprzyrządowanie pacjentów oraz szpitalna rutyna: „po śniadaniu robiono mu jak wszystkim kardiogram” (*Gorący oddech pustyni*, s. 5). I inny przykład: „Godzina wizyt wyznaczona była po zmroku, przed wczesną kolacją” (*Gorący oddech pustyni*, s. 6).

Następnie czytelnik poznaje towarzyszy w chorobie. Narrator odtwarza dokładny opis sali:

Po mojej prawej stronie leżał ksiądz, którego reakcją na zawał był nieustanny sen (...). Naprzeciw mnie, w rzędzie łóżek pod przeciwległą ścianą, przykuwał uwagę młody, może dwudziestopięcioletni chory (...). Odgadłem dzięki srebrnemu pucharowi na stoliku, że był sportowcem, któremu zawał podciął naraz skrzydła w locie (...). Mój sąsiad z lewej strony nie był ani milczący, ani szczególnie rozmowny (*Gorący oddech pustyni*, s. 5-6).

Powodem pobytu narratora w szpitalu jest oczywiście zawał serca. W tym momencie opowiadania opis postaci bardzo przypomina historię choroby. Historia znajomości obejmuje czas pobytu w szpitalu i rekonwalescencji. Relacjonując przeszłość sędziego narrator nie omieszcza informacji o ilości przebytych zawałów oraz okolicznościach im towarzyszących: „Drugi, neapolitański zawał określono (tak samo jak mój) *acuto*, na szczęście syn był akurat w domu i zawiózł go »na syrenie« do *San Paolo*, gdzie miał przyjaciela kardiologa” (*Gorący oddech pustyni*, s. 7). Tę samą strategię narrator zastosował wobec księdza Zeno.

Wśród metafor odnoszących się leczonej przypadłości Herling stosuje porównanie: „Chore serce podobne jest do nocnego złodzieja” (*Gorący oddech pustyni*, s. 8). Śmierć natomiast animizuje, gdy pisze, że ta „skrada się na palcach” (*Gorący oddech pustyni*, s. 8). Przy opisywaniu choroby, najpierw problemów z sercem potem z pamięcią, narrator posługuje się metaforami i porównaniami ewokującymi błądzenie i śmierć:

Wszystko, co dalej nastąpi, będzie w znacznej, jeśli nie przeważającej, mierze poruszaniem się w tej sferze ludzkiego życia, którą chorzy odczuwają resztkami swego

instynktu (albo przeżywają bezwiednie) jako nagłe, gwałtowne zaciemnienie przed powolnym bądź szybkim schodzeniem w dół. Choroba, ciężka choroba oczywiście, ma różne oblicza, ale zawsze błąka się na nich grymas zwiastujący odejście. (*Gorący oddech pustyni*, s. 6)

Zacytowany fragment pełni funkcję wprowadzenia tematu opowiadania: czyli ciężkiej choroby zakończonej śmiercią. Można się w nim także doszukać eseistycznego charakteru wypowiedzi narratora na temat natury choroby. Narrator dostrzega podwójną funkcję snu w przebiegu choroby. Ta funkcja jest oczywiście zależna od stanu zdrowia chorego, od jego predyspozycji. Zatem sen może być „przedśmiertny” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9) – jak w przypadku księdza, albo leczniczy – jak w przypadku narratora, który szpital opuszcza i zdrowieje.

Po takim sygnale rozpoczęcia rozważań następuje prezentacja całego katalogu chorób okresu starczego: „Kiedy pewnego popołudnia zastanawialiśmy się z sędzią, jakie są najcięższe choroby starości – oczywiście chorobie serca towarzyszył rak – ksiądz Zeno szepnął nagle cicho: gorący oddech pustyni” (*Gorący oddech pustyni*, s. 7). Są to ostatnie zdania pierwszej części opowiadania. To one wprowadzają główny obiekt rozważań i zarazem przedmiot śledztwa narratora – amnezję.

W przypadku choroby Violet metafory medyczne będą przemieszane z figurami zaczerpniętymi z języka sądowego. W rozmowie z narratorem sędzia stwierdza:

Często dochodzenie sądowe podobne jest do setek prześwieleń rentgenowskich. Z nadzieją, że odsłoni się nagle jakaś ukryta plamka. Niech pan pamięta, że chodziło o trudne do zrozumienia, niepojęte zabójstwo. Przynajmniej w pierwszych stadiach śledztwa (*Gorący oddech pustyni*, s. 13).

W wypowiedzi sędziego etapy śledztwa zestawione są ze stadiami choroby. Oto kolejny przykład mariażu sali sądowej z salą szpitalną: „W jednym zdaniu Derek napomknął, że »doświadczenia wojenne nadwątlily siłę ducha mojej żony«. To zdanie, po staroświecku zatroskane, sędzia Ludovico przytoczył dosłownie, uważał je bowiem za pierwszy zapis „chorobowych zaburzeń Violet” (*Gorący oddech pustyni*, s. 14).

Połączenie języka medycyny z terminologią sądową to świadomy zabieg, mający na celu dowartościowanie dochodzenia do istoty rzeczy metodami wypracowanymi na polu sztuki. Spotkanie trzech dziedzin, trzech narzędzi poznania: naukowej – w postaci medycyny i prawa – oraz artystycznej, reprezentowanej przez narratora, w obliczu obiektu analizy – amnezji – skazuje poznanie rozumowe na porażkę. Samo definiowanie amnezji musi się

oprzec o język metafory odległy od terminologii medycznej czy prawnej. Poznanie racjonalne ustępuje poznaniu artystycznemu, które nie musi być irracjonalne, a przecież tylko ono, ze względu na deklarowaną postawę narratora-pisarza, jest otwarte na transcendencję i umożliwia tym samym pełniejszy wgląd w analizowany przypadek.

Figury zamknięcia

Użyte w opowiadaniu środki stylistyczne ewokujące stan uwięzienia, z jednej strony budują klimat chorowania na amnezję, z drugiej zaś ilustrują egzystencjalną sytuację postaci. Oto przykłady epitetów budujących nastrój uwięzienia. W przebiegu choroby księdza Zeno narrator wychwycił, że „odwoziła go do domu policja nie tylko zabląkanego, lecz zagubionego” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9). Chwilę dalej mówi się o kapłanie, że „czwarty zawał dosięgnął go w konfesjonale zaplątanego w (...) przebłyskach pamięci” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9). Podobnego epitetu użył narrator w stosunku do sędziego Ludovico, który: „wiódł żywot emeryta omotanego swoimi drobnymi przyzwyczajeniami” (*Gorący oddech pustyni*, s. 10).

Kolejne sygnały zamknięcia protagonistów odnoszą się do ich odbioru przestrzeni. Sędzia Ludovico tak wyraził się o Porterach: „przyłgnęli kurczowo do Agropoli i jego okolic, bardzo rzadko wyjeżdżając tam, gdzie mogli nasycić oczy arcydziełami sztuki włoskiej” (*Gorący oddech pustyni*, s. 13). W oczach sędziego para Anglików ograniczyła swoją przestrzeń do miejsca zamieszkania. Przytoczone zdanie odnosi się do tego etapu życia Porterów, w którym protagoniści rozstali się z archeologią i oddali się tworzeniu sztuki, jednocześnie rezygnując z koniecznego, a w każdym razie niezmiernie użytecznego i w ich wypadku, ze względu na miejsce pobytu, bardzo ułatwionego kontaktu z arcydziełami włoskiej architektury, malarstwa czy rzeźby.

Inne znaki zamknięcia protagonistów są związane z doświadczaną przez nich amnezją. Na początku swej choroby Violet, jak relacjonuje narrator: „nie rozpoznawała za mglistą zasłoną wieloletnich przecież znajomych” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15), pogłębiając w ten sposób i personalizując swoją izolację. Malując bohaterka „poruszała się wśród zagadkowych rojeń czy widzeń” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15), tracąc tym samym kontakt z rzeczywistością. Następny, dosadniejszy, bardziej bezpośredni sygnał uwięzienia przynosi

fragment obrazujący zamknięcie się Porterów w przestrzeni domowej. Narrator relacjonuje: „Sędzia Ludovico pamiętał dobrze tę datę, 14 września 1958: oznaczała całkowite wycofanie się Violet z życia w Agropoli i początek jej »choroby«, jak to zamknięcie się w domu nazwał Derek” (*Gorący oddech pustyni*, s. 15). Od tego momentu Violet jest dosłownie zamykana przez męża na klucz, ilekroć ten wyjeżdżał do Vallo i do Neapolu w poszukiwaniu lekarzy, którzy mogliby ją wyleczyć z amnezji.

Amnezja ma cechy więzienia. Samo chorowanie na nią można potraktować jako odbywanie kary zakończone wykonaniem wyroku. Chorowanie wymusza na pacjencie poddanie się przymusowej izolacji. Protagonisci opowiadania doświadczają osaczenia chorobą, poddają się jej porządkowi. Amnezja, którą Jagodzińska-Kwiatkowska interpretuje jako stan wyłączenia, osacza protagonistów, dosłownie zamyka postaciom dostęp do świata, ale także więzi ich i odbiera im władzę nad ciałem oraz świadomością. Utrata pamięci uniemożliwia życie społeczne, a także odcina choremu dostęp do jego własnej psychiki. Dotknięcie bohaterów amnezją jest dla nich jak wyrok. Zarówno dla Violet, jak i dla księdza jest to wyrok śmierci. Proces chorowania, pokazany na tych dwóch przykładach, odbywa się w zamknięciu. W obu przypadkach nie ma mowy o procesie leczenia. Jak stwierdza narrator: „naprawdę jednak pozostaje tylko opieka i ciągły nadzór, osoby dotknięte amnezją nie zdają sobie sprawy z tego, co robią” (*Gorący oddech pustyni*, s. 16). Protagonisci podejmują, co prawda, walkę z chorobą, ale wszelkie wysiłki zatrzymania amnezji okazują się nieskuteczne.

W przypadku Violet oraz księdza Zeno figury zamknięcia można dostrzec na kilku poziomach opowieści o ich zmaganiach z amnezją. Pierwszy – to wymiar społeczny. Bohaterowie doświadczają izolacji od społeczności, w której egzystują. Zeno odwiedza swoich podopiecznych, ale traci pamięć i gubi się w przestrzeni, błądzi, nie wie, gdzie się znajduje. Violet zamyka się przed światem, ogranicza kontakty towarzyskie, zamyka się w domu. Drugi poziom zamknięcia, nazwę go osobistym, pokazuje zamknięcie protagonisty, które zachodzi w nim samym. Bohater cierpiący na amnezję próbuje się schronić w swojej psychice. W efekcie postępów choroby, która zawłaszcza swoją ofiarę, tak ksiądz Zeno, jak i Violet, doznają degradacji psychiki, lub duszy – jak chce tego Herling-Grudziński.

Figura uwięzienia jest dostrzegalna w opowiadaniu w związku z doświadczeniem choroby. Stopień uwięzienia można mierzyć etapami amnezji. I tak najciężej chorzy leżą w izolacji, następni są ci pacjenci, którzy przebywają wspólnie z innymi chorymi na jednej sali, potem ci, którzy mogą opuszczać sale szpitalne w celu odbycia krótkiego spaceru po korytarzu:

Chodziliśmy wolno, niosąc ostrożnie nasze serca jak kule z kruchego szkła, od dyżurki lekarza do dużego okna, które po przeciwnej stronie zamykało korytarz widokiem brudnego i zachwaszczonego pola oraz chłopców grających w piłkę nożną (*Gorący oddech pustyni* s. 7).

Wyjątkiem wśród szpitalnych „spacerowiczów” jest ksiądz Zeno, bowiem: „pozwolono mu na spacer po korytarzu, żeby przed śmiercią miał chociaż złudzenie stanięcia na nogach” (*Gorący oddech pustyni*, s. 9). Ostatnią grupą chorych są ci, którzy wracają do domu i rekonwalescencję odbywają poza przestrzenią szpitalną. Ci pacjenci również cierpią na dolegliwości związane z różnego rodzaju ograniczeniami, wynikającymi z choroby i procesu leczenia.

Parabolizacja amnezji

Gustaw Herling-Grudziński należy do tej grupy twórców, którzy chętnie sięgają po przypowieści, a paraboliczność tekstów Herlinga właśnie u autora *Przemiany* ma swoje, niejedyne, ale bardzo istotne źródło⁸¹². Jak sam wielokrotnie o tym wspominał, autor *Ex Voto* jest zakorzeniony w pisarstwie Franza Kafki. Herling z upodobaniem sięga po gatunki uprawiane przez autora *Procesu*. Wykorzystuje także, wypracowane przez Franza Kafkę, instrumenty służące budowaniu paraboli. Co więcej, autor *Podzwonnego dla dzwonnika* wielokrotnie odwołuje się do pojęć kluczowych pisarstwa Kafki. Za przykład niech posłuży wspomniane już wcześniej przeze mnie „twarde jądro”, utożsamione przez Herlinga z duszą. Herling uważa Kafkę za pisarza religijnego⁸¹³. Kolejnym węzłowym Kafkowskim problemem, dla autora *Dziennika pisanego nocą*, jest zagadnienie tworzenia literatury i jej odbioru. Na kartach swego diariusza Herling zanotował:

Przy pozorach »normalności«, a nawet pewnej konwencjonalności, proza Kafki ma cechy narracyjnego rytuału. Od epizodu do epizodu, od opisu do opisu, od dialogu do dialogu rośnie wrażenie uczestniczenia w upartym i rozpaczliwym poszukiwaniu Boga, którego

812 O związkach paraboli Kafki i Herlinga-Grudzińskiego wspomina Monika Siekańska. Patrz w: tejsze, *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypowiedzenia*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2, s. 114.

813 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 486.

imię nie zostaje nigdy głośno wymówione. Ten rytuał okazuje się nadaremny, ale jest nieuchronny i będzie się powtarzał zawsze, dopóki żyje człowiek rzucony w świat, jak w apologu *Przed Prawem*⁸¹⁴.

Te same cechy ma pisarstwo Herlinga-Grudzińskiego. Kontemplacyjne doświadczanie fabuły jest także Herlingowym przepisem stosowanym do jego własnych opowiadań, a Kafkowski „człowiek rzucony w świat”, to protagonista każdego opowiadania autora *Mostu*. Wiele komentarzy Grudzińskiego na temat prozy Kafki można traktować jako obszerny przypis Herlinga do swojego pisarstwa.

W przypadku autora *Skrzydeł ołtarza* szczególną rolę w parabolizacji pełni funkcjonalizacja jednostek chorobowych, jak dżuma, trąd czy amnezja, będących zawsze znakiem erozji więzi społecznych. Warto zwrócić uwagę na związek, jaki zachodzi między zasięgiem oddziaływania konkretnej choroby, a przypisywaną jej przez Grudzińskiego funkcją. I tak, dolegliwości o zasięgu epidemicznym (wspomniana dżuma i trąd), wedle autora *Mostu* niszczą całe społeczności: dziesiątkują populacje, dewastują społeczeństwa, deformują narody. Natomiast amnezji przyporządkowuje Herling mniejszy zasięg oddziaływania, ogranicza go bowiem do kręgu rodziny, w której znajduje się niedomagająca osoba. Nie tylko wszak choroby, ale także inne zjawiska o charakterze społecznym, jak *ferragosto*, czy *terremoto* służą autorowi *Drugiego przyjscia* za narzędzia budowania paraboliczności.

W rozmowie z Boleckim na temat *Gorącego oddechu pustyni* pojawia się motyw postępowania sądowego. Rozmówcy komentują rolę sędziego Ludovico. Zastanawiają się również nad zależnościami między funkcją sędziego i pisarza. Zdaniem Herlinga pisarz zastępuje sędziego, ponieważ analiza prawnicza nie jest wstanie dotrzeć tam, gdzie dociera kontemplacja pisarza. Jak wyraził się Grudziński, pisarz jest zarazem „narratorem i sędzią”⁸¹⁵. *Gorący oddech pustyni* nie jest czystą fikcją, ponieważ zawiera w sobie sąd nad amnezją. Zdekodowanie środków stylistycznych pokazuje amnezję jako fenomen, którego atrybutami są: zamknięcie, uwięzienie, wydanie oraz wykonanie wyroku. Proces chorobowy okazuje się być postępowaniem sądowym, procesem bardzo przypominającym ten, którego uczestnikiem był Józef K. Związków między *Gorącym oddechem pustyni* a *Procesem* jest więcej.

Początek postępowania sądowego destabilizuje życie Józefa K. Podobnie dzieje się w przypadku Porterów i księdza Zeno. Gdy w ustabilizowanym życiu Porterów pojawia się

814 Tamże.

815 W. Bolecki, G. Herling-Grudziński, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 22.

amnezja, czyli obcy protagonistom, metafizyczny porządek rzeczywistości, wprowadza to do ich życia stan zagrożenia. Podobnie do K., Porterowie nie utożsamiają się z porządkiem moralnym, którego znakiem jest choroba. Derek chciał sam określić sens zdarzeń, czyli zapanować nad amnezją, tak samo jak Józef K. próbował samodzielnie uporać się z prowadzonym przeciwko niemu postępowaniem. I jeszcze jeden rys wspólny: zarówno K., jak i Porterowie nie zmieniają swego stosunku do rzeczywistości o tyle, o ile nie potrafią poznać swojej winy. Pytanie, które samo się w tej sytuacji narzuca, jest takie: Kto jest sędzią i na kogo wydaje wyrok? Jednoznacznej odpowiedzi brak. Biorąc pod uwagę, niezmienną w prozie Herlinga, supremację aspektu metafizycznego nad rzeczywistością, dostrzegalną oraz policzalną, należałoby uznać, że za wszystkimi zrządaniami stoi *Deus absconditus*. Analiza postaw protagonistów wobec świata prowadzi do wniosku, że amnezja, a w jej konsekwencji śmierć poprzedzona bolesnym rozpadem osobowości, jest, w przypadku Porterów, efektem utraty kontaktu z rzeczywistością, rezultatem odwrócenia się od niej i braku umiejętności wyjścia z tak pojętej izolacji. Tak może wyglądać ich wina. Według Franza Kafki „estetyczne rozkoszowanie się bytem można osiągnąć jedynie poprzez pokorne przeżycie moralne”⁸¹⁶. Tego właśnie pragnęli i do tego dążyli Porterowie.

Herling-Grudziński nazwał *Proces* nowoczesną wersją Księgi Hioba, powieścią o „winnym bez winy”⁸¹⁷. W tej figurze dostrzec można postać Zeno. Podobnie jak Józef K., protagonistę *Gorącego oddechu pustyni* wchodzi w „labirynt Prawa”⁸¹⁸. Dotknięty amnezją ksiądz Zeno, mimo śmierci, ocala pamięć o sobie za sprawą dobra, jakie świadczył, lub za sprawą Prawa, któremu wiernie i z oddaniem służył. Porterowie ponoszą klęskę – ogień strawił pozostałości, materialne nośniki pamięci. W obu przypadkach: Zeno i Porterów „Trybunałem nieustającym”⁸¹⁹ jest konieczność „uczestnictwa w ludzkim cierpieniu”⁸²⁰ oraz w pokonywaniu samotności „na przekór obojętnemu milczeniu świata”⁸²¹.

Niebagatelne wydają się związki *Gorącego oddechu pustyni*, zwłaszcza dotyczące pary Anglików, z innym tekstem Kafki. Mam na myśli wielokrotnie komentowaną przez Herlinga *Przemianę*. Zarówno protagonista Kafki zamieniający się w karakona, jak i dotknięci amnezją Porterowie, funkcjonują przede wszystkim w przestrzeni rodzinnej. W *Dzienniku pisanym nocą* Herling zanotował: „*Metamorfoza* Kafki na pozór doprowadza do absurdalnej skrajności samotność człowieka w najbliższym otoczeniu (także rodzinnym), w

816 F. Kafka, *Dzienniki*, Kraków 1969, s. 246.

817 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 663.

818 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt. s. 37.

819 Tamże.

820 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 663.

821 Tamże.

rzeczywistości jest hipostazą wyłączenia ze świata⁸²². To samo można powiedzieć o *Gorącym oddechu pustyni*. Samotność to uczucie towarzyszące nie tylko Porterom, ale także księdzu Zeno. Domownicy Georga Samsa z ulgą przyjmują śmierć bliskiego. Podobnie reaguje Derek Porter, który przecież przyspiesza agonię swojej żony. Zjawisko „wyłączenia ze świata” to rys charakterystyczny prozy Herlinga, a w kontekście oddziaływania amnezji opisanej w *Gorącym oddechu pustyni* nie wymaga dodatkowego uzasadnienia⁸²³.

Nie tylko zanik więzi między członkami rodziny łączy *Przemianę* i *Gorący oddech pustyni*. Utwór Herlinga cechuje także „Kafkowska samotność człowieka wobec sił wyższych”⁸²⁴ oraz depersonalizacja. W *Dzienniku pisanym nocą* 28 lipca 1977 Herling-Grudziński zanotował: „Utarło się mówić w związku z dziełem Kafki o prefiguracji Państwa-Lewiatana, o człowieku, który nie działa, lecz jest działany przez anonimowe i wszechmocne siły”⁸²⁵. Amnezja zniewala całkowicie protagonistów Grudzińskiego. Zaczyna się od rosnącej izolacji, będącej skutkiem niemożności wypowiedzenia własnych doznań:

Całkowita wzajemna nieprzejrzyistość ludzi; całkowite zamknięcie jednych przed drugimi przy równoczesnej pewności, że każdy z nas zamyka w sobie własne piekło; niezdolność języka do wyrażenia, czy choćby zakomunikowania, indywidualnych bólów. Żadna z postaci występujących w przypowieściach i metaforach Kafki nie ma twarzy, żadna nie próbuje nawet odsłonić swego wnętrza⁸²⁶.

Podobny zabieg stosował Herling wobec swoich bohaterów. Violet Porter doświadcza przemiany, w kilku miejscach podobnej do tej, jaką przechodzi Georg Samsa. Protagonistka w wyniku amnezji traci cechy ludzkie. Zmiany psychiczne, których bohaterka doświadcza, jak: utrata pamięci, wspomnień, kontaktu z otoczeniem oraz własną świadomością, idą w parze ze zmianami fizycznymi protagonistki. Dodać należy zmiany w jej zachowaniu: zeszywnienie ciała, nieruchome, wielogodzinne trwanie w jednej pozycji, milczenie i, w końcowej fazie choroby, nieobecność. Amnezja zamienia osobę Violet w coś podobnego do człowieka.

Kolejnym wspólnym punktem obu zestawianych tekstów jest doświadczany przez postacie Kafki oraz Herlinga głód transcendencji. Według Herlinga-Grudzińskiego Kafka był pisarzem „na wskroś metafizycznym”⁸²⁷. Zdaniem autora *Gorącego oddechu pustyni*

822 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 931.

823 Zob. J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt. s. 400-413.

824 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 507.

825 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 458.

826 Tamże.

827 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 930.

opowiadanie pod tytułem *Przemiana* pokazuje „ogoloconą sytuację człowieka w świecie”⁸²⁸, człowieka dręczonego żywą tęsknotą, jak wyraził się Grudziński, do: „czegoś poza nicością lub ponad nią”⁸²⁹. Protagonisci *Gorącego oddechu pustyni*, niczym bohaterowie Kafkowskich przypowieści egzystują, jak wyraził się Herling, w atmosferze „obecności sił wyższych, którym człowiek opłatywany przez rzeczywistość chciałby choć raz zajrzeć w oczy, ponosząc wciąż klęskę, a mimo to nie dając do końca za wygraną”⁸³⁰. W innym z kolei zapisku *Dziennika pisanego nocą* Grudziński zanotował:

człowiek nie może żyć bez uporczywej ufności w coś niezniszczalnego w sobie samym, bywa wszakże przez całe życie nieświadomiony owej niezniszczalnej rzeczy i jedną z form tej ustawicznej nieświadomości jest wiara w Boga⁸³¹.

Taka jest postawa nie tylko postaci Herlinga, ale również jego narratora. Eksplikacją tej tezy są losy protagonistów *Gorącego oddechu pustyni*. Ksiądz Zeno – ten, który miał ufność, wierzył – pozostawił po sobie trwały ślad, ocalił pamięć o sobie. Przeciwnie ma się rzecz z parą Anglików przedstawionych w opowiadaniu. Oni – pozbawieni przymiotu, który według Herlinga-Grudzińskiego jest tak ważny – giną bez śladu. W notowanych na łamach *Dziennika pisanego nocą* komentarzach do twórczości autora *Procesu*, w zapisku z siódmego czerwca 1991, bodaj najobszerniejszym, jaki Herling sformułował, zapisana została taka myśl: „Kafka, do końca nie mając śmiałości nazwania po imieniu *Sacrum*, opisał ujrzane na mgnienie oka Objawienie”⁸³². Tak wygląda również jeden z najważniejszych problemów twórczości Herlinga.

W paraboli amnezji można widzieć kontynuację zapisu brutalnych doświadczeń, jakie stały się udziałem Herlinga-Grudzińskiego: pisarza, intelektualisty, sędziego i uczestnika traum XX wieku. Podobnie, jak czynił to przy użyciu metafory dżumy, *ferragosto*, czy *terremoto*, Herling kreśli paralełę: amnezja – doświadczenie zła, by pokazać działanie siły destrukcyjnej dla człowieka i kultury, a istniejącej od zawsze (w miarę upływu lat, toczenia się biegu historii, zmieniającej tylko swoją postać). Tak o tym pisze Andrzej Zieniewicz:

podtrzymywana przez Herlinga-Grudzińskiego łączność między światem wyborów moralnych z dzisiaj a pamięcią łagru w Jercewie – to nie są tematy dające się podjąć w krainie fikcji i pozadokumentalnie. Tworzą dwudziestowieczne przekroje rzeczywistości,

828 Tamże, s. 393.

829 Tamże.

830 Tamże, s. 115.

831 Tamże, s. 928.

832 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 932.

wzory poczucia rzeczywistości [...] organicznie spojone z historiami życia [pisarzy – dop. G. M.] i bez tych historii, czy poza nimi, nie mogące uzyskać właściwego wyrazu⁸³³.

Dociekliwość w ustalaniu faktów, weryfikacja danych, również tych, które z punktu widzenia sędziego śledczego są bezużyteczne, przy zastosowaniu metafor i symboli sprawia, że przypadki amnezji Porterów oraz księdza Zeno, choć tak różne i nieprzystające do siebie – mają wspólny mianownik.

Symbolem odnoszącym się do amnezji jest – uruchomiona już w tytule – pustynia. Jak pisze o Joanna Jagodzińska-Kwiatkowska: „doświadczenie pustyni jest doświadczeniem stopniowej utraty życia, a dokładniej (...) jego *principium*, jakim jest dusza”⁸³⁴. Symboliczna pustynia to nie tylko miejsce „pierwotnego wygnania”⁸³⁵. W *Gorącym oddechu pustyni* pustynia to także forma bytowania człowieka w kulturze wyzbytej *sacrum* i *sanctum* oraz bycia, lub raczej niemożności w świecie, skoro po domu Porterów zostaje zaledwie spłachetek czarnych zgliszczy.

Konsekwencją przebywania na pustyni jest pragnienie. Protagonisci dotknięci amnezją doświadczają dosłownej potrzeby zaspokojenia braku płynów w organizmie, jednak istotniejsza jest symboliczna warstwa znaczenia pragnienia. Przykład protagonistów prowadzi do wniosku, że współczesny Herlingowi człowiek odczuwa pragnienie transcendencji. W cyklicznych obmyciach Zeno w Mergellinie realizuje się tęsknota kapłana za żywym kontaktem z *sanctum*. Porterowie nieświadomiamy sobie potrzeby doświadczenia transcendencji, są metaforą współczesnej, spauperyzowanej, zamkniętej na potrzeby innych kultury. Jak pokazuje opowiadanie kultury, według Herlinga skazanej na utratę pamięci i śmierć.

Można postawić tezę, że opowieść o losach protagonistów dotkniętych amnezją staje się w planie metaforycznym parabolą obumierania kultury. Trwanie postaci w stanie „śmierci za życia” jest jednym z objawów sytuacji kryzysu w kulturze.

833 A. Zieniewicz, *Obecność autora. (Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej)*, w: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 142.

834 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem.*, dz. cyt., s. 401.

835 Tamże, s. 402.

Schyłek, Koniec, Katastrofa, Apokalipsa

W tej części rozdziału interesować mnie będzie zagadnienie schyłkowości zapisane w twórczości autora *Gorącego oddechu pustyni*. Najpierw ustale podstawowe definicje pojęć, potraktowanych w dalszej części wywodu synonimicznie, następnie prześlę doświadczenie Schyłku zapisane w *Dzienniku pisanym nocą*, jako że to *opus magnum* Herlinga jest nośnikiem jego pamięci kulturowej. Będzie to niezbędne, by przejść do ewokacji Końca zawartej w opowiadaniach. Takie potraktowanie tematu Katastrofy przygotowuje grunt do odczytania apokalipsy ewokowanej w *Gorącym oddechu pustyni*.

Definicje

Słowo „kryzys” posiada ogromną ilość znaczeń i używane jest w wielu kontekstach. Słowo to pochodzi z języka greckiego („krino”), gdzie pierwotnie oznaczało „oddzielać” lub „odróżniać”, a także osądzać. Jak zauważa Leszek Kołakowski, „kryzys” oznacza „nie tyle jaką zmianę negatywną, ale gwałtowne przerwanie”⁸³⁶. Wedle słów filozofa „kryzys”: „oznacza mgliście wszelkie formy negatywności: upadek, słabnięcie, niedostatek, patologię”⁸³⁷. Warto jeszcze uzupełnić powyższą definicję o spostrzeżenia poczynione przez innego polskiego filozofa. Leszek Gawor stwierdza: „pojęcie kryzysu łączy ściśle z czasem historycznym. To czas historyczny, poprzez kumulację zdarzeń niekorzystnych dla jednostki lub grup społecznych, »generuje« niekiedy sytuacje kryzysowe”⁸³⁸.

Pojęcie Katastrofy również jest bogate w znaczenia i mnogość użyć. Podobnie jak kryzys, „katastrofa” pochodzi z języka greckiego i oznacza „przewrót”, nagłe i nieoczekiwane wydarzenie niosące ze sobą negatywne skutki. W dalszej części wywodu będę używał pojęcia „katastrofa” w myśl wykładni zaproponowanej przez Jensa Herlth’a, dla którego:

katastrofa to nic innego jak narzędzie przydania oczywistości jakiemuś stwierdzeniu. Katastrofa służy uwidocznieniu pewnego procesu, który wcale jeszcze nie jest widzialny na poziomie powierzchniowym, ale który, według narratora tekstu katastroficznego, jest w

836 L. Kołakowski, *O tak zwanym kryzysie chrześcijaństwa*, w: tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn, 1984, s. 158.

837 Tamże.

838 L. Gawor, *Próba typologii myśli katastroficznego*, „Kultura i wartości” 2015, nr 13, s. 11.

najwyższym stopniu niebezpieczny i relewantny dla przyszłego losu jakiegoś zbioru ludzi, jakiegoś społeczeństwa albo narodu⁸³⁹.

Zjawisko katastrofizmu będzie mnie interesowało jako zmiany w kulturze. Andrzej Kołakowski twierdzi:

katastrofizm jest „[...] rodzajem postawy kulturowej wyrastającej z prób oswojenia historii, a to ze względu na to, że ma on zarazem charakter diagnostyczny i prognostyczny, ocenia, wartościuje i przewiduje (wieści, ma charakter prospektywny), [...] jest silnie nacechowany aksjologicznie, odwołuje się do wartości, a nie tylko do wiedzy, apeluje o realizację wartości [...]”⁸⁴⁰.

Katastrofizm według Herlinga

W postawie światopoglądowej autora *Innego Świata* nie sposób doszukać się wierności konkretnej wizji Końca, choć niewątpliwie pisarz czuł się spadkobiercą katastroficznych refleksji zrodzonych w środowisku awangardy. Można przyjąć, że autor *Snów w pięknym Morodi* rozumie katastrofizm podobnie jak Stanisław Ignacy Witkiewicz, lub Max Scheler, to znaczy jako: „aktualną lub rychłą zagładę wartości, uznawanych za szczególnie cenne”⁸⁴¹.

W oparciu o rozważania przywoływanego już wcześniej Gawora zestawienie poglądów katastroficznych autora *Innego Świata* z twórcą *Szewców* wydaje się zasadne. Witkacy według Gawora:

w obiektywnym historycznie procesie zaniku uczuć metafizycznych – źródła religii, sztuki i filozofii, stanowiących o istocie zachodnioeuropejskiej kultury – upatruje przyczynę upadku Zachodu. Upadek ten jednak nie oznacza całkowitej likwidacji cywilizacji europejskiej. Oznacza tylko jej powolne i wręcz niezauważalne przekształcanie się w zupełnie odmienną formację kulturową⁸⁴².

839 J. Hertl, *Nad przepaścią historii. Wątki katastroficzne w retoryce mesjanizmu polskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2011, s. 81.

840 A. Kołakowski, *Historia, kultura, katastrofa*, „Przegląd Filozoficzny” 1995, nr 2, s. 48.

841 M. Szpakowska, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1976, s. 38.

842 L. Gawor, *Próba typologii myśli katastroficznej*, dz. cyt., s. 17.

Zacytowany fragment można odnieść do katastroficznej wizji przyszłości kultury wyznawanej przez Herlinga-Grudzińskiego, wedle którego podstawowe wartości, na których kultura jest zbudowana, giną, czego widocznym znakiem jest deformacja więzi społecznych.

Bliskość Herlinga do katastrofizmu kulturowego widzę w jego krytycznej postawie wobec degeneracji dziejowej, jakiej wedle artysty kultura europejska doświadczyła w XX wieku. Z eschatologiczną zaś wersją katastrofizmu łączy pisarza stosunek do cierpienia i Transcendencji. Na kartach *Dziennika pisanego nocą*, w esejach i opowiadaniach Herling stale przypomina o konieczności powrotu na Golgotę, pod Krzyż. Artysta wielokrotnie wyrażał przekonanie o metafizycznym wymiarze rzeczywistości. Przykładem niech będzie koncepcja pamięci Herlinga, którą pisarz dziedziczy po św. Augustynie. Świadczy o tym chociażby umiejscowienie pamięci w duszy, skoro amnezję autor *Gorącego oddechu pustyni* nazywa „agonią duszy”. Herlingowa deklaracja wiary w transcendentne pochodzenie ładu moralnego, jaki powinien obowiązywać w kulturze, pozwala wysnuć wniosek, że Grudziński jest wyrazicielem, jak powiada Gawor: „teleologicznej perspektywy historiozoficznej wyznaczonej apriorycznie przez Transcendencję (Boga czy Absolut)”⁸⁴³. Herlinga-Grudzińskiego należy zaliczyć do tych myślicieli, którzy narastającą atmosferę kryzysu kultury upatrywali, i tu jeszcze raz odwołam się do przemyśleń Gawora: „w zaniku, przykładowo, religijności, materializacji kultury, jej umasowieniu, zmierzchu twórczych elit czy w kryzysie prawdy”⁸⁴⁴.

Herlingowi-Grudzińskiemu obcy jest „zdecydowany pesymistyczny finityzm”⁸⁴⁵. Za przykład niech posłuży stosunek autora *Drugiego przyjścia* do takich pojęć jak: wolność, dobro, pamięć, czy nadzieja. Pisarz stale przypomina o nadziei i niezmiennie ją ceni. Wymowny jest komentarz twórcy, dotyczący nadziei właśnie, zamieszczony w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*, gdzie Heling pisze: „bywają okoliczności, gdy nadzieja może być przekleństwem”⁸⁴⁶ i chwilę potem dodaje: „uważam, że w żadnych warunkach bez nadziei żyć nie można. I choć może się komuś wydać nonsensem mieć jeszcze nadzieję, to jednak jeżeli chce się coś zrobić, to bez nadziei jest to niemożliwe”⁸⁴⁷.

W poglądach Grudzińskiego dotyczących wizji Końca można także doszukać się śladów alternatywnego katastrofizmu partykularnego. Wedle Gawora pogląd ten: „akcentuje przede wszystkim erozję istotnych wartości decydujących o specyfice poszczególnych kultur

843 L. Gawor, *Próba typologii myśli katastroficznej*, dz. cyt., s. 10.

844 Tamże, s. 17.

845 Tamże, s. 19.

846 G. Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, dz. cyt., s. 65.

847 Tamże, s. 68-69.

(cywilizacji)⁸⁴⁸. Dotyczą one moralności oraz religii, są przede wszystkim natury duchowej. Herling był niestrudzonym obrońcą moralności oraz bezwzględny krytykiem nacjonalizmu, a nade wszystko bolszewizmu i nazizmu. Ekspansję tych ideologii zawsze traktował jako dowód upadku kultury europejskiej oraz jako zaprzeczenie pamięci o korzeniach cywilizacji Zachodu. Uparcie też wzywał do powrotu do korzeni, do ratowania ginących wartości. Te właśnie cechy postawy pisarza łączą go z myślicielami takimi jak Jacques Maritain, Nikołaj Bierdiajew, czy Florian Znaniecki.

Poczucie schyłkowości zapisane w *Dzienniku pisanym nocą*

Wyniesione z wojny doświadczenia takie jak: nowy porządek ideologiczno-polityczny, nigdy niezaakceptowana przez Herlinga sowietyzacja, rugowanie ze zbiorowej pamięci oraz tradycji wartości humanistycznych, skłaniają autora *Innego świata* do pozostania na emigracji. Środkowoeuropejski intelektualista, jakim jest Herling, wybiera samotność i izolację, wręcz fizyczną, od ojczystego języka. Zagrożona kultura europejska niszczy na jego oczach, stary świat bezpowrotnie odchodzi w przeszłość. Z tym większą uwagą i skupieniem autor *Dziennika pisanego nocą* kontempluje to, co minione. Okazji dostarcza mu kontakt ze sztuką. Biografie artystów, życie dzieł malarstwa, poglądy pisarzy i myślicieli.

W miarę upływu lat, przecucie końca stanie się coraz silniejsze. Zapiski *Dziennika pisanego nocą*, dostarczają bogatego materiału do analizy. Pod datą 9 lipca 1972 roku Herling notuje:

Śpi już ociemniała Dragonea, przed moim oknem wyrósł czarny mur, ani dźwięku, ani błysku. Skąd biorą się nocne stany lękowe? Skąd to nagłe zerwanie się z krzesła, gwałtowne bicie serca, szukanie oparcia w odgłosie własnych kroków? Nie mamy doświadczenia śmierci, mamy wyłącznie doświadczenie (mgliste) półśmierci, czyli snu, i ćwierćśmierci, czyli absolutnej samotności. Ale wyobrażamy sobie istotnie ciemności bez granic łatwiej niż światło miłosierdzia. Wyobraźnia bez doświadczenia, albo z doświadczeniem ułomnym i ulotnym, to jest lękodajna męka. Wszystkie ucieczki – do ludzi i do Boga – w niej posiadają swoje źródło. Nie byłoby zapewne Kościoła – boskiego i międzyludzkiego – gdybyśmy w niekończącą się noc, w czystą czerń za

848 L. Gawor, *Próba typologii myśli katastroficznej*, dz. cyt., s. 19.

oknem potrafili patrzeć bez zmrużenia powiek. Umierać nie umierając: okrzyk świętego Jana od Krzyża zna też jawna bądź zakamuflowana mistyka laicka⁸⁴⁹.

Noc i metafizyczny lęk przed Nieznanym, przed „ciemnościami bez granic”. W cytowanym fragmencie *Dziennika* Herling wyraża poczucie zbliżającego się Końca, niesprecyzowane, nienazwane, wymykające się, niczym sen, satysfakcjonującej werbalizacji doświadczenie „czystej czerni za oknem”. I przywołuje motto wielu swoich protagonistów: „umierać nie umierając”. W *Gorącym oddechu pustyni* realizatorem przywołanej dewizy świętego Jana od Krzyża będzie umęczony codziennością kapłan Zeno.

Pod datą 31 stycznia 1973 Herling deklaruje wprost: Czas najwyższy założyć, w kąci tego dziennika, małe archiwum apokaliptyczne⁸⁵⁰. Nazwiska jakie cytuje to: Cioran, Ionesco, Montale. Są też Polacy: Lebenstein, Herbert, Stempowski. Herling cytuje fragment listu Jerzego Stempowskiego: „Być może na pisarzy i artystów spada obowiązek odważnego i upartego spoglądania w otchłań rozwierającą się pod naszymi stopami”⁸⁵¹. Do tych słów Herling będzie się odwoływał wielokrotnie, zawsze w kontekście starcia ludzkiego z nieludzkim, fizycznego z metafizycznym.

Motyw Kościoła pojawia się również w kontekście Końca. Pod datą 12 listopada, Heling zamieszcza opis pięciodniowej wizyty Jana Pawła II w Neapolu. O powodach pielgrzymki pisze:

Prawdopodobnie pomyślana była jako ostra kuracja *in extremis*, zastosowana wobec ciężko chorego na raka, z przerzutami na wszystkie niemal organy ciała (gdyż taka jest sytuacja w Neapolu). Jakiś ksiądz w roli mistrza ceremonii przed wjazdem papieża na plac wykrzykiwał ciągle przez głośnik słowo *speranza*, wzywając nadaremnie tłum do podchwytywania intonowanych pieśni kościelnych. Przyglądałem się stojącym obok mnie ludziom: mieli twarze zmęczone, poszarzałe, bez krzty odświętności czy ferworu religijnego, twarze, do których najmniej pasowała właśnie *speranza*. Ożywiły się nieco w momencie wjazdu papieża na plac w szklanej klatce. Zerwała się i szybko ucichła burza oklasków. Gdy z ust Jana Pawła II zaczęły padać uroczyste słowa – praworządność, godność, odpowiedzialność, odwaga, solidarność, miłość – twarze wokół mnie znowu przygasły i poszarzały. Nie, nie było śladu „nadziei”⁸⁵².

849 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 163-164.

850 Tamże, s. 225.

851 Tamże.

852 Tamże, s. 743.

Z przytoczonego fragmentu wyziera niepokojący stan kryzysu duchowości. Zdaniem Herlinga, wzywianie nadziei, jednej z trzech cnót chrześcijańskich, przez zgromadzony tłum jest sztuczne, anemiczne, wręcz zaklinające rzeczywistość. Wyreżyserowane przez księży zachowania wiernych, autor *Dziennika pisanego nocą* kontrastuje z szarością i apatią twarzy zgromadzonych na spotkaniu z papieżem ludzi. „Szklana klatka” to oczywiście metafora odnosząca się do *papa mobile*, ale jej użycie ma wydźwięk pejoratywny w odniesieniu do Jana Pawła II – zwierzchnika Kościoła, który, według Grudzińskiego, nie jest w stanie zaradzić dolegliwościom trawiącym miasto (czyli Kościół i całą cywilizację zachodniego świata). Papież jest zamknięty w swojej klatce. Jest oddzielony od swoich wiernych, a co za tym idzie, jego osąd rzeczywistości, jest błędny, a przekaz nietrafiony. Zatem kuracja, jak się wyraził Herling „*in extremis*” nie może przynieść dobrego rezultatu.

Stojący na placu, wśród ludzi pisarz formułuje przyczynę obserwowanego stanu świata: „Na tym polega niepowstrzymana w ostatnich latach degradacja Neapolu: przestał wierzyć w cuda”⁸⁵³. I wcale nie chodzi o powszechną sekularyzację, ile o dehumanizację. Problemem nie jest wycofanie Kościoła z kultury, ile wzmożona ekspansja zła. W opinii autora *Dziennika pisanego nocą* coraz silniej zauważalna obecność zła jest symptomem zbliżającej się apokalipsy.

Herling okazuje się także wrażliwym obserwatorem świata przyrody. Nic więc dziwnego, że jako mieszkaniec nadmorskiego „byłego miasta snów”⁸⁵⁴ dostrzega *finis mundi* w obrazie zdegradowanej działalności człowieka natury. Pod datą 10 lipca 1973 roku zapisał notatkę w całości poświęconej „agonii morza”⁸⁵⁵. Zapisek to szczególny, ponieważ pozbawiony odautorskiego, uogólniającego komentarza. Autor dziennika notuje:

Dla mnie „agonia morza” streszcza się w letnim obrazie zatoki. Kiedyś z Santa Lucia (gdzie mieszkał Słowacki) oglądało się u progu lipca przezroczysty niebieski klosz nad posrebrzaną gamą ruchliwych zieleni. Teraz szary, zmatowiały klosz nieba zamyka, czarną ciężką wodę, martwą jak jezioro Averno u wejścia do Hadesu⁸⁵⁶.

Zacytowany fragment jest częścią większej całości poświęconej umierającej przyrodzie okolic Neapolu. Zaobserwowana przez Herlinga różnica między tym, co było kiedyś, a tym, co jest obserwowane dziś, ogranicza się do obrazu Zatoki Neapolitańskiej. Autor bierze na cel oglądu zaledwie zmiany barw. To mu wystarcza. Wniosek jest jeden: przyroda (a z nią świat)

853 Tamże, jak w przypisie 36.

854 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 246.

855 Tamże, s. 245.

856 Tamże, s. 246.

umiera na oczach widza. Neapol – niegdyś, jak wyraził się Herling: „miasto snów”, dziś jest przedprożem piekieł. Porównanie nieba nad Zatoką do Averno uruchamia znane z mitologii nawiązanie do świata podziemi, bowiem, wedle wierzeń starożytnych Rzymian, Averno – wulkaniczne jezioro w okolicy Neapolu – było bramą do Hadesu.

Końcowy fragment zapisu z 10 lipca przynosi obraz morza widzianego (i słyszanego) z rybackiej łodzi:

Pod nawisami skał niedostępnych od strony lądu, dokoła grot, trafiają się płaty „zdrowego morza”, przebliski czystych wspomnień w gorączkowym i duszącym koszmarze. Jest to iluzja, zwodnicza powłoka, którą niszczy byle dłuższy podmuch wiatru. Głębiny bulgot w załomach skał i w gardzielach grot wydobywa na wierzch śmiertelne oznaki gnicia i ropienia⁸⁵⁷.

W zacytowanym fragmencie wody Zatoki Neapolitańskiej pełnią funkcję mitycznego Styksu. Tym, co najbardziej Herlinga zajmuje, jest naturalny stan agonii cywilizacji.

Motywy wypalenia, wręcz wysuszenia słońcem, trwania letargicznego oraz pustyni pojawiają się w opowieści o losach Porterów i księdza Zeno. Znamienne, że refleksje tanatyczne są wywołane kontemplacją ruin. Przykładem niech będzie *Paestum – pojawiające się w Dzienniku* w 1971, w zapisie z 15 sierpnia, a zatem na długo przed przywołaniem *Paestum w Gorącym oddechu pustyni*. Wspominając swoje wyprawy do tego słynnego zakątka Półwyspu Apenińskiego Herling zwraca uwagę na drobną zmianę w tym wyjątkowym krajobrazie, dla niego na tyle symptomatyczną, że pozwalającą snuć refleksje o zmierzchu cywilizacji:

W dawnych wycieczkach do Paestum nieodłączną częścią krajobrazu było dla mnie stado kruków, nadlatujące w równomiernych odstępach czasu z ostrym krakaniem od strony Agropoli, przysiadające na szczycie Świątyni Neptuna i odlatujące z powrotem za linię drzew. Przepadło, uprzykrzyło sobie odwiedziny Paestum: różowego powietrza nad świątyniami nie rozdziera już czarna chmara, wieczorami nie dochodzi złowróżbne krakanie. Jest to być może definitywny nekrolog romantycznej epoki Paestum, która począwszy od *Italnische Reise* Goethego ściągała na równinne i malaryczne pustkowie melancholijnych pielgrzymów z północy, a pod koniec ubiegłego stulecia osiągnęła swój

857 Tamże, jak w przypisie 40.

punkt kulminacyjny w manii samobójstw w antycznych dekoracjach, na tle nagich szkieletów piękna: ruin⁸⁵⁸.

Przedstawione w diariuszowej notatce Paestum można odczytać jako *signum temporis*. Znak zmiany na gorsze. Pejoratywna, bo przedstawiona jako wroga człowiekowi, jest terażniejszość naznaczona samobójstwami dokonującymi się w „antycznych dekoracjach”. Miejsce dla starożytnych Greków święte, dla nowożytnych oraz autorowi *Dziennika* współczesnych, jedynie atrakcja turystyczna lub świetny *entourage* do gwałtownego (czytaj bezbożnego) zakończenia życia. Przywołane cytaty z *Dziennika pisanego nocą* dowodzą wagi tematu poruszanego także w opowiadaniach, dlatego też następne akapity dotyczyć będą przecucia schyłku przedstawionego przez pisarza w opowiadaniach.

W prozie autora *Drugiego przyjscia* wojna (najpierw – co oczywiste, bo ugruntowane w biografii Herlinga – II światowa, potem wojenne doświadczenie Bałkanów, skomentowane w opowiadaniu *Błogosławiona, święta*) oraz wszelkie choroby mające postać epidemii są jawnym znakiem schyłku cywilizacji śródziemnomorskiej. Przykładem niech będzie zapisek – jeden z wielu – *Dziennika pisanego nocą* z 31 sierpnia 1973 roku, dotyczący wybuchu cholery w Neapolu:

Cholera szaleje w Neapolu. Rozsadnikiem są, zdaje się, mule. Morze w agonii uderzyło martwiejącą falą. (...) Kto, znając dobrze nasze zakłamate folklorystycznie miasto, słyszy słowa »cholera w Neapolu«, czuje nagle cierpienie skóry: nie na dźwięk słowa »cholera«; na dźwięk słowa »Neapol«. W moim dzienniku sporo jest śladów tej zgrozy (na zapas), wśród neapolitańskich przyjaciół zdobyłem sobie od dawna opinię kraczącego przed szkodą maniaka⁸⁵⁹.

Obserwowane i na bieżąco notowane w *Dzienniku pisanym nocą* zmiany zachodzące w kulturze, zmiany zapowiadane i sygnalizowane, zdaniem Herlinga, przez katastrofy rozgrywające się w sferze natury, pisarz traktuje jako konsekwencję powszechnego, w jego opinii, świadomego odwrócenia się od przeszłości, od tego, czego próbowała nas ona nauczyć, czego on – więzień łagrów – nauczyć się od niej zdołał. Zaprzeczanie zasobom pamięci, zapominanie o minionych, bolesnych doświadczeniach, sztuczne, dokonywane w imię doraźnej wygody wypieranie doznanych i doświadczanych krzywd prowadzi do zatarcia granic między dobrem a złem. Utrata busoli wskazującej kierunek ku dobru, czyli ku ludziom, czego przykładem są losy Porterów, sprawia, że kultura niszczeje i obumiera. Upadkowi

858 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 86.

859 Tamże, s. 252-253.

kultury towarzyszy zwykle indyferentyzm religijny, rosnący egoizm o hedonistycznym zabarwieniu oraz zanik więzi społecznych.

Poczucie Końca zapisane na kartach opowiadań

Literackie świadectwa poczucia zbliżającego się Końca to nie tylko zapisy zawarte w *Dzienniku pisanym nocą*, ale także w opowiadaniach. Znamienne przykłady takich utworów to: *Prochy. Upadek domu Lorisów*, *Ex voto*, *Szczyt lata*. *Opowieść rzymska*, *Jubileusz*, *Rok święty*, *Zima w zaświatach*. *Opowieść londyńska*, *Schronisko lunatyczne*, *Sny w pięknym Morodi*, *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998*. Wymienione tytuły są przykładami utworów fabularnych napisanych wyłącznie w latach 1995–1998, w których Herling-Grudziński kontynuuje i rozwija podjęte wcześniej w *Dzienniku pisanym nocą* wątki apokaliptyczne.

Podobieństwa wymienionych utworów wynikają z faktu obecności motywów apokaliptycznych. Jedną z realizacji motywu Końca jest scena finałowa opowieści o losach protagonistów opowiadań *Upadek domu Lorisów* oraz *Gorący oddech pustyni*.

W przypadku *Gorącego oddechu pustyni* ostatnie ślady istnienia pary Anglików niszczy przypadkowy pożar ich domu. To doszczętne wypalenie można odczytać jako efekt apokalipsy. Po postaciach nie pozostaje żaden materialny, ani społeczny ślad. Pamięć o nich gwałtownie, chciałoby się powiedzieć tragicznie, znika. Kolejny motyw odwołujący do apokaliptycznych obrazów, jaki można odnaleźć w tym opowiadaniu, to senna wizja narratora, której treścią jest błędzenie księdza Zeno po pustyni. W kontekście apokalipsy wpisanej w opowiadanie warto przywołać postać Violet dotkniętej amnezją, tkwiącą w somnambulicznym odrętwieniu nad malowidłem, a ściślej nad bohomazami jej autorstwa. Obok tych najmocniejszych sygnałów, powtórzę raz jeszcze: ognia wypalającego ziemię do zgliszczy, błędzenia po pustynnym pustkowiu oraz dotkliwego pragnienia, można dostrzec jeszcze inny znak apokaliptyczny. Mam na myśli poddanie protagonistów przemożnej sile, która – nie bez ich winy, a z czasem bez ich udziału – odbiera im jakąkolwiek władzę nad swoim duchem, ciałem i otoczeniem.

Opowiadaniem podobnym pod wieloma względami do *Gorącego oddechu pustyni* jest tekst o dwa lata młodszy, czyli *Prochy. Upadek domu Lorisów*.

Jak w przypadku historii Porterów, również i tu protagoniści zmagają się, bezskutecznie, ze swoimi relacjami w stosunku do najbliższych. Czytelnik może się tylko domyślać prawdziwej przyczyny głuchoty, na jaką zapadła córka Lorisów – Irina. Narrator zdaje się wskazywać na wypaczone relacje w stosunkach Mariny i Lorisa, co – według niego – może skutkować brakiem miłości rodziców do dziecka: „W ich miłości, w ich wzajemnej czułości tkwiło coś specjalnego, niespotykanego w stosunkach męża i żony. Przypisywałem to ich bliźniaczemu podobieństwu, nawet fizycznemu”⁸⁶⁰. Podobne są relacje osobiste Lorisów i Porterów. Tak jedni, jak i drudzy wycofali się ze świata. Lorisowie całkowicie odgradzili się od społeczności, rodziny i przyjaciół dopiero po stracie córki. Podobnie jak Porterowie pogrążyli się w samotności na skutek działania amnezji, tak Lorisowie odcięli się od świata, tkwiąc w żałobie po tragicznej śmierci córki. Oba małżeństwa, obie miłości, nie wytrzymują próby czasu. Pod wpływem ciężkich doświadczeń losowych – rozpadają się. Dom Lorisów również ginie bez śladu, podobnie jak dom Porterów. Z tą drobną wszakże różnicą, że po uderzeniu pioruna, zapada się w morzu. Z miłością Lorisów dzieje się to samo, co z ich domem na Panarei – ginie pod wpływem naturalnej, acz gwałtownej erozji. Willa zapada się w morzu, opowiadanie dobiega końca. Herling wykorzystuje motywy apokaliptycznego pożaru, po który sięga chętnie i w różnych odsłonach, oraz biblijnego potopu.

Opowiadanie *Ex voto*, jest kolejnym tekstem Herlinga traktującym o relacjach rodzinnych, stwarzającym kontekst istotny z punktu widzenia *Gorącego oddechu pustyni*. Głównym tematem tego utworu autor uczynił pedofilię. Poczucie apokalipsy ewokowane jest przemożną, wręcz fizycznie wyczuwalną obecnością ekspansywnego Zła powszechnie obecnego we Włoskich rodzinach, gdzie, jak relacjonuje jeden z bohaterów opowiadania: „Wszyscy śpią pokotem obok siebie, więc ojciec – słynny tyraniczny *padre padrone* – robi w nocy z córkami, co chce, a zniszczona matka milczy ze strachu. Boją się również synowie bądź sami przykładają rękę do zbrodni”⁸⁶¹. Wykreowane w opowiadaniu oddziaływanie zła jest tak silne, że ustępują wobec niego nawet benedyktyni. Główna postać Zła to według narratora: „rozkwit pedofilii, seksualnego bezwstydu starszych wobec dzieci, zwłaszcza ojców wobec młodziutkich córek”⁸⁶². Tej patologii towarzyszy w opowiadaniu czytelny znak natury: dręczące okolice pożary. Można je odczytać jako ewokację Końca. Ogień, obok oczywistego ornamentu wspierającego gotycyzm, pełni w tym opowiadaniu podobną funkcję,

860 G. Herling-Grudziński, *Prochy. Upadek domu Lorisów*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 292.

861 G. Herling-Grudziński, *Ex voto*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 411.

862 Tamże.

jak w *Gorącym oddechu pustyni* oraz *Upadku domu Lorisów*. Płonące wokół San Vincenzo – miejsca wydarzeń opowiadania – lasy są taką samą realną oznaką nadchodzącego Końca cywilizacji, jak opis popadającego w ruinę kościółka świętego Wincentego czy pożar domu Palmerów. Oto krótka relacja narratora *Ex voto*: „klasztór z wyłamanymi oknami, kościółek (czy kaplica) z drzwiami, które zabito na krzyż deskami. Prosperowało jedynie w dole erotyczne klepisko, gdzie śladów nawet nie pozostawiły benedyktyńskie ule i ładna niegdyś winnica”⁸⁶³.

Dokładny opis strategii diabelskiej, polegającej, według słów Arkadiusza Błażejewskiego na: „upowszechnieniu zła i spotęgowaniu jego wszechobecności”⁸⁶⁴ można zobaczyć w opowiadaniu *Don Ildebrando* wydanym w 1997 roku. W opowieści o Fausto Angellinim czyli Fauście Anielskim „wywodzące się z pamięci inkwizycyjnych prześladowań zło łączy się tu z przejawami współczesnych nieszczęść”⁸⁶⁵. Właściwa etapom millenijnym refleksja o rychłym nadejściu Złego, poczyniona przez jedną z postaci opowiadania – egzorcystę, Padre Stefano – dowodzi, jak wiele wspólnego mają ludzie żyjący w cieniu Końca. Wspomniany ksiądz egzorcysta mówi: „Wystarczy patrzeć dzień w dzień dookoła siebie, czytać gazety, oglądać telewizję i filmy. Wszędzie Zło, rosnące, zachłanne, rozwydrzone, podszyte delektacją”⁸⁶⁶.

W miarę upływu lat, przecucie końca stanie się coraz silniejsze i nabierze bardziej osobistego charakteru, również z powodu kłopotów zdrowotnych i realnego zagrożenia życia wynikającego z choroby serca. Taki jest *casus* opowiadania *Sny w pięknym Morodi*. Ten utwór można odczytać jako bardzo osobisty. Jest tak ze względu na materiał fabularny, którego dostarczyła przeszłość autora. Próba rozrachunku z własną pamięcią i biografią – wcale nierzadki przypadek w twórczości Herlinga – jest o tyle znamienity, że sięga aż do korzeni pisarza, do Suchedniowa. Treść osobistej pamięci autor *Snów w pięknym Morodi* umieszcza w sferze prywatnego mitu, w „umarłej nieodwołalnie zaprzeszłości”⁸⁶⁷. W ten sposób dokonana racjonalizacja zasobów pamięci utrudnia jej przekaz, zamazuje przeszłość w gąszczu metafor i symboli. Co więcej, skazuje Herlinga-Grudzińskiego na konfrontację z interpretacjami dalekimi od projektowanych czy oczekiwanych. Niewątpliwie jednak opowiadanie pod tytułem *Sny w pięknym Morodi* stanowi formę podsumowania, rozrachunku z własnym życiem.

863 G. Herling-Grudziński, *Ex voto*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 399-400.

864 A. Błażejewski, *Diabeł uczłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitatis Lodzianensis Litteraria polonica” 2001, nr 4, s. 186.

865 Tamże.

866 G. Herling-Grudziński, *Don Ildebrando*, w: tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1999, s. 219.

867 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2., dz. cyt., s. 684-685.

Jubileusz, Rok Święty to tekst w którym Herling-Grudziński bodaj najsilniej odwołuje się do wątków millenarystycznych. Opowiadanie jest literacką wizją świętowania przez Kościół katolicki roku 2000 jako Roku Świętego. Wykreowana przez autora atmosfera przejścia Rzymu, z nim całego świata chrześcijańskiego, w nowy, XXI wiek, pełna jest zjawisk, które można uznać za apokaliptyczne. I tak, spodziewany przez kurię rzymską natłok pielgrzymów w ramach obchodów Roku Świętego okazał się tak duży, że część, wcale nie mała, przybyszów do Wiecznego Miasta z oczywistych przyczyn nie mogła znaleźć miejsca w hotelach. Skutkiem tego lokowano się w namiotach na okolicznych polach i, jak powiada narrator-kronikarz: „Wśród mieszkańców namiotów wybuchły nierozpoznane choroby, w rozmiarach niemal epidemicznych. Bezradna wobec nich była służba sanitarna”⁸⁶⁸. Chorobom towarzyszył brak moralności, którego łupem padały także zgromadzenia zakonne: „Nieuchronna *promiscuità* sprzyjała szerzeniu się chorób i pewnej rozwiązłości, w klasztornych izbach noclegowych zaś podcięła chrześcijańską surowość obyczajów, nierzadko wciągając w swoje odmęty także zakonnice”⁸⁶⁹.

Pojawiły się także zjawiska rodem nie tyle ze średniowiecza katedr, ile ze średniowiecza sekt i religijnych patologii, jakie towarzyszyły zjawiskom w rodzaju nocnych procesji błagalnych⁸⁷⁰. Obchody Jubileuszu wpłynęły także na obraz samego Rzymu. Kronikarz powiada: „Pierwsza fala [pątników - uzup. P. O.] zamieniła Wieczne Miasto z przyległościami w jeden wielki śmietnik. Nie w tym sensie jedynie, że do szczytu doszło zanieczyszczenie, wywołując bezradność asenizatorów”⁸⁷¹. Klimat millenijny, wbrew oczekiwaniom organizatorów, objawił słabości człowieka w ogóle, a wraz z nimi, także słabość instytucji Kościoła. Wraz z fizycznym zanieczyszczeniem zaobserwowano znaczące obniżenie poziomu moralności, ale także powszechną akceptację takiego stanu rzeczy: „Epidemie i choroby lżejsze pozostawiły swój »ogon«. Upadek obyczajów sięgnął dna albo co najmniej zbliżył się do dna (...). Grozą przejmował fakt symbiozy czy osmozy rosnącej, historycznej czasem, religijności i jak gdyby nobilitacji, egzaltacji grzechu”⁸⁷². Symbol katastrofy o wręcz kosmicznym rozmiarze przedstawia Herling, używając metafory komety w odniesieniu do opisywanych zjawisk zachodzących na oczach narratora.

868 G. Herling-Grudziński, *Jubileusz, Rok święty*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 3., dz. cyt., s. 576.

869 Tamże.

870 Zob. tamże, s. 577.

871 Tamże, s. 579.

872 Tamże.

W świecie szerzy się terroryzm i konflikty o podłożu religijnym, a do podzielonego i skonfliktowanego z innymi wyznaniem Kościoła wkrada się, co wedle kronikarza-narratora dostrzega tylko papież, zjawisko dla Kościoła najgroźniejsze – letniość i obojętność:

W samotni swego gabinetu papieskiego, rzucając niekiedy okiem na stary krucyfiks, zastanawiał się (...) czy ostatecznie podrygi zapału religijnego nie ustępują powoli miejsca zwykłej obojętności zrzeszenia; tej wewnętrznej obojętności, która popycha ludzi do ciepła gromady, niezależnie od tego, co taka wspólnota oznacza i do czego duchowo zobowiązuje⁸⁷³.

Obojętność wyznawców wobec istoty chrześcijaństwa, traktowanie wiary przez uczestników millenijnych uroczystości jako jeszcze jednego obyczaju, jest jaskrawym obrazem kultury w stanie kryzysu. W opowiadaniu kilkakrotnie pojawia się motyw *Via Crucis*. Jednakże to szczególne chrześcijańskie nabożeństwo, pamiątka Golgoty, służy Herlingowi do pokazania, że wyeliminowanie religii, rozumianej jako przestrzeń autentycznego spotkania człowieka z *sacrum*, zamienia uczestniczące w tym nabożeństwie osoby w pozbawioną duchowych więzi, gromadę ludzi. Wręcz namacalna apokalipsa, wykreowana w tym utworze, realizuje się przez człowieka, który zapomniał o Chrystusie na Krzyżu. Społeczeństwo pamięci zamieniło się w samookłamującą się człowieczą masę. Stąd zakończenie opowiadania: „Jubileusz, Rok Święty. Wygłodzeni ludzie zabici, kościoły spalone”⁸⁷⁴ oraz przewrotne, o ekspiacyjnym podłożu, złudzenie jakoby papież był przybity do krzyża⁸⁷⁵. Ocena współczesności sformułowana na kartach tego opowiadania jest surowa, podobnie, jak ocena Kościoła.

Amnezja – jeden z objawów Końca

Napisany w 1993 roku *Gorący oddech pustyni* można uznać za pierwszy tekst prozatorski, w którym Herling-Grudziński dokonuje bilansu XX wieku. Protagonisci opowiadania służą autorowi do opisu, a następnie osądu kondycji człowieka i kultury. W swojej ocenie, na plan pierwszy Herling wysuwa kategorię pamięci, wpisując się w dyskurs toczony przez najświetniejszych intelektualistów epoki. Grudziński, podobnie jak Czesław

873 Tamże, s. 590-591.

874 Tamże, s. 594.

875 Tamże.

Miłosz, broni tezy, wedle której wiek XX cechuje się »odmową pamiętania«⁸⁷⁶, a ponowoczesna współczesność to po prostu „czas niepamięci”⁸⁷⁷.

Wedle Herlinga amnezja jest jedną z chorób, kolejną po dżumie epidemią, niszczącą współczesną kulturę. Pamięć rozumianą jako „esencjalna właściwość człowieka”⁸⁷⁸ Herling sytuuje tuż obok religii, stąd amnezję autor *Gorącego oddechu pustyni* definiuje jako śmierć duszy. Wyraża tym samym ciągłość z antyczną myślą filozoficzną, która zapomnienie rozumiała jako śmierć, rozpad i chaos⁸⁷⁹. Podobną funkcję pełni amnezja w *Gorącym oddechu pustyni*. Bohaterowie zetknięci z okrucieństwami wojny, stają się uczestnikami i ofiarami Kryzysu. Najpierw przez zanik przeżyć metafizycznych, następnie przez utratę, jak wyraził się cytowany już wcześniej Golka „spoistości społecznej”⁸⁸⁰.

Zło w postaci ideologii totalitarnych to, według Herlinga, bodaj największe zagrożenie dla śródziemnomorskiej cywilizacji. ale u schyłku XX wieku również niebezpieczne okazało się zapomnienie o fundamentach kultury. Pamięć definiująca judeochrześcijańską tożsamość Zachodu, została, zdaniem Herlinga, porzucona. Współczesna kultura, z wygody oraz poprawności politycznej, zapomina o moralności, odwraca się od Boga, wierząc, że nauka stanowi wystarczające remedium na duchowe problemy cywilizacji:

Jeśli potworności naszego stulecia uznać za wielką dżumę, co z minionych wieków przeniknęło do współczesności? (...) świadomość nowoczesnego człowieka pozostała (...) w niewoli dziewiętnastowiecznego »prawa naukowego« postępu. Zanika podskórna wiara, że Zło można oddalić, nie można go pokonać; usycha ukryty głęboko korzeń tragizmu naszej egzystencji⁸⁸¹.

Herling-Grudziński stale poświadcza kulturotwórczą rolę religii. Jak wskazuje Marian Golka:

religia ukazuje etos danej cywilizacji, tworzy kodeks moralny i system wartości obowiązujący jej uczestników, formułuje normy społeczne, kształtuje mentalność i ład społeczny. Zazwyczaj też religie dostarczają odpowiedzi na podstawowe pytania, jakie stawiają sobie ludzie⁸⁸².

876 M. Golka, *Cywilizacja współczesna i jej globalne problemy*, Warszawa 2012, s. 343.

877 Tamże.

878 Tamże, s. 345.

879 Tamże.

880 Tamże, s. 223.

881 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 457-458.

882 M. Golka, *Cywilizacja współczesna i jej globalne problemy*, dz. cyt., s. 20.

Według Herlinga religia, jak żadna inna sfera ludzkiego bytu, tak mocno związana jest z pamięcią, gdyż stanowi fundament wszelkich wartości, z których najważniejszą jest miłość. Zdaniem autora *Gorącego oddechu pustyni* bez niej można myśleć o przewycięzeniu kryzysu współczesnej, ponowoczesnej kultury.

Los Porterów pokazuje, do czego, według Herlinga, prowadzi zapomnienie o społecznych obowiązkach, o regułach bycia wśród ludzi, sprowadzających się do dzielenia z nimi losu niezależnie od tego, jaki on jest. Porterowie żyjący w oderwaniu od domu, funkcjonowali wygodnie, ale jałowo: bez więzi i zobowiązań, co doprowadziło ich do klęski. Produkcją społeczeństwa konsumpcyjnego na masową skalę, oparte na modelu Porterów, ponowoczesna kultura skazuje się na wyginięcie.

W *Dzienniku pisanym nocą*, na marginesie lektury Hermanna Hessego *Podróż na wschód*, Herling-Grudziński notuje: „Zanik zmysłu rzeczywistości stawia naturalną i niezniszczalną tęsknotę do mitu tuż obok ślepego, agresywnego irracjonalizmu”⁸⁸³. Postaciami, które obrazują tak często krytykowany przez Grudzińskiego „zanik zmysłu rzeczywistości” są z pewnością Porterowie.

Dokonywana przez Herlinga diagnoza stanu kultury trawionej amnezją jest sceptyczna, by nie powiedzieć brutalna. Finał opowiadania, a ściślej to, co zostaje po Porterach, to odautorski projekt przyszłości cywilizacji, która świadomie, przedkładając wygodę codzienności, zapomina o swoich korzeniach oraz przebytych w ciągu dziejów doświadczeniach. Zapomina przede wszystkim o miłości.

Nakreślone efekty działania amnezji, przypadłości na którą nie ma lekarstwa i nieznane są przyczyny jej uaktywnienia, co więcej, która jest zaraźliwa, swoje ofiary degradowuje fizycznie, duchowo i moralnie, a zostawia po sobie tylko czarną pustynię, można potraktować jako „sekret Dzikiego Boga”⁸⁸⁴, przy pomocy którego *Deus Absconditus* dokona swojej apokalipsy. Herling-Grudziński znów podąża tutaj diagnozą sformułowaną na długo przed publikacją *Gorącego oddechu pustyni*. Franz Kafka w rozmowie z Gustavem Janouchem powiedział:

Szarą, bezforemną i dlatego bezimienną masą staje się ludzkość tylko przez odstępstwo od prawa kształtującego formę. Wtedy nie ma także Góry i Dołu; życie zostaje spłaszczone do nagiej egzystencji; nie ma dramatu, walki, lecz tylko ścieranie się materii, upadek⁸⁸⁵.

883 G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1., dz. cyt., s. 248.

884 Tamże, s. 168.

885 G. Janouch, *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, Warszawa 1993, s. 238.

Zagrożona amnezją terażniejszość okazuje się wrogą człowiekowi pustką. Nie tylko przez brak Boga, ale także przez brak punktów odniesienia, takich jak Dobro i Zło. Przyszłość, pozbawiona oparcia w bezpiecznej, osadzonej na niezmiennych fundamentach aktualności nie istnieje. Człowiek dotknięty amnezją, wyjęty z kultury, narażony na degradację ducha i ciała, świadomy rychłego zaniku wszystkich śladów, jakie mógłby po sobie zostawić, do czego przecież podświadomie dąży, absolutyzuje swe cierpienie. Natomiast pamięć (dopóki jeszcze w nim się tli) o utraconej miłości, najpierw ukochanej osoby, następnie Boga, wzmacnia pragnienie śmierci. Wypaczona egoizmem Porterów miłość służy Herlingowi do sformułowania diagnozy współczesności, której obrazem, o czym pisze Jagodzińska-Kwiatkowska są „ruiny świata wewnętrznego i katastrofy w wymiarze całego kosmosu”⁸⁸⁶. Miłość będąca fundamentem ładu, okazuje się wartością wypaczoną przez egoizm.

Tekstualizując amnezję w *Gorącym oddechu pustyni* Herling-Grudziński przedstawił dwa sposoby traktowania pamięci. Pierwszy model pokazał postawą księdza Zeno, który dobrowolnie uczestniczył w losie ludzi i choć utracił swoją osobistą pamięć, ocalił pamięć o sobie, co w jego osobistej i społecznej praktyce oznacza także, a może nawet przede wszystkim pamięć o Bogu, którego był kapłanem. Drugi model zaprezentował Grudziński poprzez los Porterów, którzy odmówili udziału we wspólnocie pamiętania i tracąc pamięć osobistą, stracili szansę na utrwalenie śladów swojej egzystencji. Egoizm wygodnego życia Porterów skonstrastował Herling z ofiarą, jaką Zeno złożył z siebie, pomagając, nie swoim przecież, parafianom.

Pozytywne wartościowanie postawy kapłana eksponuje krytyczne stanowisko autora wobec współczesnej, spauperyzowanej kultury, skoncentrowanej na kamuflowanym indywidualizmem egoizmie. Kultury skazanej – zdaniem Herlinga – na unicestwienie. Metaforą egzystencji człowieka w świecie, który zapomniał o Transcendencji, jest bezprytność błądzenie po pustyni. Życie tylko dla siebie, w oderwaniu od metafizycznego wymiaru rzeczywistości, używając metafory Grudzińskiego – na metafizycznej pustyni – staje się wrogiem człowiekowi i go unicestwia.

W *Gorącym oddechu pustyni* Herling-Grudziński pokazał pamięć w stanie zagrożenia, pamięć zaatakowaną przez amnezję. Zastosowane w utworze czasowe i przestrzenne metafory pamięci ilustrują widoczne na ciele ubytki trawionego chorobą pamiętania. Najważniejsza figura memorialna tego opowiadania zapisana jest w jego tytule.

886 J. Jagodzińska-Kwiatkowska, *Między świętością a szaleństwem*, dz. cyt., s. 399.

Zakończenie

Pietę dell'Isola, *Piętno* oraz *Gorący oddech pustyni* próbowałem odczytać jako opowieści Herlinga-Grudzińskiego o pracy pamięci, którą można przedstawić jako proces przebiegający między amplitudami pamiętania i zapomnienia, wyznaczonymi przez utratę pamięci i anamnezę, niemożność zapomnienia i nieodwracalną amnezję.

Grudziński analizował trzy warstwy europejskiej pamięci: pamięć o Golgocie, pamięć o GUŁagu oraz pamięć o II wojnie światowej. Zaproponowane przeze mnie zestawienie omawianych tekstów pozwala dostrzec, ujętą w formę synekdochy, historię pamięci kontynentu europejskiego od przedpiśmiennych początków naszej kultury, poprzez „doświadczenie ruin”⁸⁸⁷ do ponowoczesności włącznie. Tę pierwszą warstwę opisuje *Pietà dell'Isola*. W tym utworze Herling, po raz pierwszy po *Innym świecie*, zabrał głos w sprawie konieczności udziału we wspólnym losie i cierpieniu. Pamięć o GUŁagu, oprócz *Zapisków sowieckich*, obsługuje *Ostatnie opowiadanie kołymskie*. Nakreślona tymi dwoma tekstami historię naszego kontynentu kończy apokaliptyczne memento w postaci *Gorącego oddechu pustyni*, którego tematem jest pamięć zaatakowana amnezją, lub – bardziej precyzyjnie – przyszłość kultury zapominającej o Transcendencji.

Spośród narzędzi oferowanych przez różne metodologie literaturoznawcze do analizy tekstów wybrałem te, które oferują opisanie związków pamięci z przestrzenią i z ciałem. Zastosowanie mapy pomogło odkryć żywą przeszłość zachowaną w krajobrazie Wyspy. Metafory obsługujące te relacje to figury śladu, ścieżki, wykopaliska, ale także blizny oraz piętna. Procesy charakteryzujące pracę pamięci oddał Herling przy pomocy figur czasowych: snu i przebudzenia, niszczenia, obumierania, ale także wydobywania za powierzchnię, bolesnego wydzielenia z siebie na zewnątrz.

Jak pisał Marek Zaleski: „Metafora nie zastąpi przykładu. Symbol nie zastąpi konkretności”⁸⁸⁸. Dlatego też autor *Pięty* egzemplifikuje konkretne postawy wobec memorii. Nie stroni przy tym od przedstawienia swojego stanowiska. Zdaniem twórcy *Piętna* pamięć od zawsze była zagrożona. Zawsze też potrzebowała zdecydowanej postawy kogoś, kto mógłby

887 A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 276.

888 M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 206.

jej bronić. Sebastiano, Wielki Pisarz oraz ksiądz Zeno składają się na zestaw postaci, które można określić mianem strażników pamięci. Sebastiano okazał się strażnikiem rodzinnej ziemi. Szałamow został herosem zdolnym wynieść pamięć z łagrowej czeluści, *Padre Zeno* ofiarnie pomagał tym, o których nikt nie chciał nawet pamiętać. Pozytywni bohaterowie analizowanych w pracy opowiadań ilustrują stanowisko swego twórcy wobec pamięci.

Po przeciwnej stronie umieścił Herling przykłady postaw zagrażających pamięci oraz konsekwencje, jakie wynikają z rezygnacji z trudu pamiętania. Wśród zagrożeń, obok ideologii komunistycznej, w równym rzędzie stawia autor *Piętna* egoizm i fałszywą wygodę spokojnego życia.

Analiza użytych przez Grudzińskiego figur pamięci pozwoliła zaobserwować uczestnictwo Herlinga w procesie transponowania wiedzy i doświadczenia na temat II wojny światowej w kulturę pamięci. Uniwersalizując pamiętanie autor *Piętna* wykracza poza ograniczenia narzucone przez pamięć narodową. Bohaterów Grudzińskiego zamkniętych w obrazach: *homo viator*, pielgrzym, *homo patiens* definiuje przede wszystkim przynależność do świata wartości kultury śródziemnomorskiej. Postulowany przez autora *Gorącego oddechu pustyni* obowiązek pamiętania, który „konstytuuje się wokół zbrodni, klęsk i katastrof, poczucia winy oraz chęci oddania hołdu ofiarom”⁸⁸⁹, wydaje się być tożsamy z tym, jaki wyłania się z toczonych obecnie debat publicznych i refleksji akademickich. Aleida Assmann pisze: „W odróżnieniu od ofiar żydowskich, ofiary stalinizmu, tj. osoby, które deportowano, torturowano, wykorzystywano do pracy przymusowej i zamordowano, nie zostały jeszcze włączone do europejskiej pamięci”⁸⁹⁰. Przytoczone słowa niemieckiej uczonej przypominają postulat formułowany przez Herlinga.

889 *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, dz. cyt., s. 287.

890 A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, dz. cyt., s. 294.

Summary

Figures of memory in Gustaw Herling-Grudzinski's stories *Pietà dell'Isola*, *Piętno*, *Gorący oddech pustyni*

A domain of Gustaw Herling-Grudzinski's prose is the cultural memory including experiences of the generation that was faced up to the tragedy of the Second World War. It is straightly connected with the experience of camps and emigrations. An author of a treatise examines figures of memory in stories: *Pietà dell'Isola*, *Piętno* and *Gorący oddech pustyni*. As far as we are talking about the story titled: *Pieta dell'Isola* the author is interested in the memory of an Island and the way in which the memory is shown by Herling. In the story *Piętno* Grudzinski come back to the labor camp theme. The author of the dissertation explains intertextual references of *Piętno* to written works of Varlam Shalamov included in *Ostatnie opowiadanie kolymskie*. Moreover, the author indicates *Piętno* as a literary canonization of Russian prisoner in the labor camp made by Grudzinski. The last chapter is about *Gorący oddech pustyni*. Herling shows a picture of a culture touched by amnesia where the loss of memory and metaphoric death of a soul mean to forget about transcendence. The author of the dissertation reads the way that Grudzinski remembers. The creator of *Dziennik pisany nocą* presents a role of a guard of the memory and as the fundamental of culture presents the duty of knowing and preserving the remembrance of the past. Grudzinski believes that refusing taking part in the society of memory gives serious consequences including: loss of metaphysical sense of reality and subservience to totalitarianism.

Bibliografia

1. Bibliografia podmiotowa

Teksty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wykorzystane w pracy:

Biała noc miłości. Opowieść teatralna, Warszawa 1999.

Cud. Dżuma w Neapolu, Kraków 1998.

Dziennik pisany nocą, t. 1., Kraków 2011.

Dziennik pisany nocą, t. 2., Kraków 2012, który zawiera: *Caravaggio: światło i cień*, *Rembrandt w miniaturze*, *Piętno*.

Dziennik pisany nocą, t. 3., Kraków 2012, który zawiera: *Gorący oddech pustyni*, *Prochy*, *Upadek domu Lorisów*, *Ex voto*.

Godzina cieni. Eseje, Warszawa 1997.

Gorący oddech pustyni, Warszawa 2000.

Inny świat. Zapiski sowieckie, Kraków 2000.

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

Opowiadania zebrane t. 1 i 2, Warszawa 1999.

Skrzydła ołtarza, oprac. W. Bolecki, Kraków 2001.

Sześć medalionów i Srebrna Szkatulka, Warszawa 1994.

Upiory rewolucji, Lublin 1992.

Wyjścia z milczenia. Szkice, Warszawa 1998.

2. Bibliografia przedmiotowa

a) opracowania poświęcone twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wykorzystane w pracy

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

Bielska-Krawczyk J., *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011.

Bolecki W., „*Inny świat*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Warszawa 1997.

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

- Bolecki W., *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Dziennik pisany nocą Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego” im. A. Mickiewicza, 1993 nr 28.
- Bolecki W., G. Herling-Grudziński G., *Nekrologi filozofów. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim rozmawia Włodzimierz Bolecki*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6.
- Bolecki W., Herling-Grudziński G., *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997.
- Bolecki W., Herling-Grudziński G., *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000.
- Czapliński P., *Kryminalne opowieści metafizyczne*, „Kresy” 1997, nr 31.
- Czapliński P., *Przewodnik po Herlingu*, „Megaron” 1997, nr 33.
- Czapliński P., *Kryminalne opowieści metafizyczne*, „Kresy” 1997, nr 31.
- „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, pod red. A. Stankowskiej, M. Śniedziewskiej, M. Telickiego, Poznań 2013.
- Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu –Grudzińskim*, pod red. S. Wysłouch i R. K. Przybylskiego, Poznań 1991.
- Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*, wybór i oprac., Z. Kudelski, Lublin 1997.
- Jagodzińska-Kwiatkowska J., *Między świętością a szaleństwem. O postaciach i sytuacjach liminalnych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Bydgoszcz 2013.
- Jagodzińska-Kwiatkowska J., *Wątki orfickie w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Littera Antiqua” 2012, nr 5.
- Kudelski Z., *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991.
- Kudelski Z., *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998.
- Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2006.
- Mówić prawdę. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim rozmawia Beata Chmiel*, „Przegląd Powszechny” 1987, nr 11/795.
- Nycz R., „*Zamknięty odprysk świata*”. *O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” nr ½ 1991.
- O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II. Materiały z sesji*, red. I. Furnal, Kielce 1995.
- Przebinda G., *Contra spem spero. Spotkania Herlinga z Szalamowem*, „Studia Pigioniana” 2020, nr 2.
- Przybylski R. K., *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań 1991.
- Reiter A., *Epitet w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Język Artystyczny”, 2001, nr 11.

Rembowska M., *Wybrane zagadnienia kompozycji opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2001, nr 4.

Skarga B., *Świadectwo „Innego świata”*, „Kultura Niezależna”, 1986, nr 19.

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

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

Tomaszewski F., *Izaak Babel w czterech odsłonach (polskich)*, w: *Odessa w literaturach słowiańskich*, pod red. J. Ławskiego i N. Maliutiny, „Colloquia Orientalia Bialostocensia” 2016, nr 21.

b) pozostałe opracowania i teksty

Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów, pod red. A. Mencwła, Warszawa 2002.

Apatowicz F., *„Ma voix aigre et fausse...” (Sherry brandy Warłama Szalamowa: tekst, metatekst, intertekstualność)*, w: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj, Katowice 1996.

Apatowicz F., *Problem gatunku Opowiadań kołymskich Warłama Szalamowa a ich edycje w języku polskim*, „Napis” 2018, nr 24.

Apatowicz F., *Warłama Szalamowa reportaż ze świata umarłych*, w: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. P. Fasta i L. Rożka, Katowice 1994.

Apatowicz F., *Wielki gniew – biografia Warłama Szalamowa w perspektywie autorskiego mitu kreowanego*, w: *W kręgu literatury rosyjskiej*, Gdańsk 1996.

Apatowicz F., *W poszukiwaniu prawdy artystycznej. Wizja literatury Warłama Szalamowa*, w: *Pejzaż od nowa malowany. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, pod red. J. Sałajczykowej, Gdańsk 1994.

Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, Kraków 1987.

Arystoteles, *Poetyka*, Warszawa 1988.

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. i połowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. nauk. R. Traba, Warszawa 2008.

Assmann J., *Pamięć zbiorowa i kulturowa*, tłum. S. Dyroff, R. Żytyńiec, „Borussia” 2003, nr 29.

Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.

- Bednarek B., *Mit dionizyjski w poezji greckiej od Homera do Eurypidesa*, Kraków 2015.
- Błażejowski A., *Diabeł uczyłowieczony – wersje współczesne*, „Acta Universitatis Lodzianis Litteraria polonica”, 2001, nr 4.
- Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Konteksty”, 2002 nr 3-4.
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Czaja D., *Czy historia się powtarza*, „Konteksty”, 1997 nr 1-2.
- Delaperrière M., *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006.
- Drawicz A., *Szalamowowskie pukanie od dołu*, „Dialog” 1989, nr 10.
- Eliade E. *Aspekty mitu*, Warszawa 1998.
- Eliade E., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henry Roquetem*, Warszawa 1992.
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, Warszawa 2018.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.
- Gadamer H. S., *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 2000.
- Genius loci w kulturze europejskiej. Kampania i Neapol. Szkice komparatystyczne*, pod red. T. Sławka i A. Wilkonia przy współudziale Z. Kadłubka, Katowice 2007.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, Łódź 1987.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1990.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986
- Goćkowski J., *Laboratorium antropologiczne: relacja obserwatora uczestniczącego: relacja obserwatora uczestniczącego*, w: „Slavia Orientalis” 2002, nr 4.
- Golka M., *Cywilizacja współczesna i jej globalne problemy*, Warszawa 2012.
- Graves R., *Mity starożytnej Grecji*, Warszawa 1969.
- Halbwasch M., *Spoleczne ramy pamięci*, przełożył i wstępem opatrzył Marcin Król, Warszawa 1969.
- Heller M., *Świat obozów koncentracyjnych i literatura sowiecka*, Paryż 1974.
- Herlth J., *Nad przepaścią historii. Wątki katastroficzne w retoryce mesjanizmu polskiego* *Historia – Pamięć – Tożsamość w edukacji humanistycznej*, t. 2, pod red. Z. Budrewicza i M. Sienko, Kraków 2013.
- Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4.
- Janouch G.: *Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia*, Warszawa 1993.
- Kadłubek Z., *Esej o eseju*, „Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie”, 2014, nr 14.

- Kafka F., *Dzienniki*, Kraków 1969.
- Kałużny J., *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna”, 2007 nr 3.
- Kaniowska K., *Antropologia i problemy pamięci*, „Konteksty” 2003, nr 3-4.
- Kerenyi K., *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, Kraków 2004.
- Kmiecik M., *Lęk przed świtem albo o nadziejach płynących z ciemności. Przypadek Aleksandra Wata*, „Ruch Literacki” 2014, 3/324.
- Kolbuszewski J., *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997.
- Kołąkowski A., *Historia, kultura, katastrofa*, „Przegląd Filozoficzny”, 1995, nr 2.
- Kołąkowski L., *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn, 1984.
- Komornicka A., *Poetyka przypowieści ewangelicznych*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 1994, nr 3.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Kotkowska D., *Całość i τέλος pamięci Kościoła*, „Biblioteka Teologii Fundamentalnej”, 2010, nr 4.
- Koźluk M., *Mak hieroglifem zapomnienia*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Literaria Romanica” 2013, nr s. 20.
- Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997.
- Kulesza D., *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948*, Białystok 2006.
- Kulesza D., *Polska literatura obozowa. Kilka pytań o syntezę, której nie ma*, „Acta Le Nouveau Petit Robert”, Paryż 1993.
- Kulikowska M., *Recepcja prozy Warłama Szalamowa. Próba systematyzacji*, „Kultury Wschodniosłowiańskie – oblicza dialog”, t. 4, Poznań 2014.
- Lengauer W., *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994.
- Leociak J., *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nawrockiej, Warszawa 2007.
- Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, nr 1508, Katowice 1995.

- Madyda A., *Problematyka genologiczna i moralna „Opowiadań kołymskich” Warłama Szalamowa*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne IV, Filologia Rosyjska” 1994, z. 281.
- Majewski J., *Śmierć apofatyczna. Dionizos w „Pannach z Wilka” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Diagonali” 2013, nr 2.
- Marzec G., *Ekonomia pamięci*, Warszawa 2016.
- Mickiewicz, *Dziady cz. III, Ustęp*, w: tegoż: *Utwory dramatyczne*, t. 3, Warszawa 1982.
- Migal I., „Człowiek – strzęp przegranej historii”: o Warłamie Szalamowie, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej i R. Traby, Warszawa 2014.
- Morawiec A., *Literatura w lagrze, lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009.
- Morawiec A., *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014.
- Myga-Piątek U., *Pamięć krajobrazu – zapis dziejów w przestrzeni*, „Studia Geohistorica”, 2015 nr 3.
- Nora P., *Między pamięcią i historią*
- Nora, *Między pamięcią i historią*, „Archiwum”, 2009, nr 2.
- Nowaszczuk J., *W kręgu religijności antycznej – misteria eleuzyńskie. Od mitu do kultu*. „Colloquia Theologica Ottoniana” 1/2014.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, pod red. M. Saryusz-Wolskiej, Kraków 2009.
- Parandowski J., *Mitologia*, Londyn „PULS”, 2002.
- Pąckiński M., *Literatura łagrowa i lagrowa – ku interdyscyplinarnej definicji gatunku*, „Napis” 2018, nr 24.
- Pejzaż od nowa malowany. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, pod red. J. Sałajczykowej, Gdańsk 1994.
- Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo* pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj, Katowice 1996.
- Pismo Święte Starego i nowego testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. piąte na nowo opracowane i poprawione, Poznań 2002.
- Plit F., *Krajobraz kulturowy – czym jest?*, Warszawa 2011.

- Pomian K., *Manicheizm na użytek naszych czasów*, w: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, dz. cyt., t. 1
- Przestrzeń – literatura – doświadczenie. Z inspiracji geopoetyki*, pod red. T. Gęsiny i Z. Kadłubka, Katowice 2016.
- Raźny A., *Kołyma w twórczości Warłama Szalamowa. Opis zniewolonego sumienia*, „Studia Litteraria Polono-Slavica 2”, Warszawa 1996.
- Raźny A., *Literatura wobec zniewolenia totalitarnego. Warłama Szalamowa świadectwo prawdy*, Kraków 1999.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Rybowska J., *Na skraju dróg i wód – Pamięci i Zapomnienia*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Litteraria Romanica, 2013 nr 8.
- Sariusz-Skapska I., *Warłama Szalamowa opowieść o strefach zapomnienia*, „Znak” 1993, nr 3.
- Saryusz-Wolska M., *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy*, Poznań 2009.
- Sekita K., *Złote tabliczki orfickie*, „Kronos” 2011, nr 4.
- Sekita K., *Związki Dionizosa ze światem zmarłych w świetle świadectw*, „Littera Antica” 2011, nr1.
- Sendyka K., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków
- Siekańska M., *Paraboliczna opowieść o Zagładzie. Forma jako możliwość wypowiedzenia*, „Pamiętnik Literacki” CVIII, 2017, z. 2.
- Słownik języka polskiego*, Warszawa 1986.
- Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy – S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich* pod. red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 1988.
- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. drugie, poszerzone i poprawione, Warszawa 1998.
- Smaga J., *Aleksander Solżenicyn i Warłam Szalamow (wnioski z łagrowej martyrologii)*, „Slavia orientalis” t. 47, 1998, nr 3.
- Smaga J., *Tadeusz Borowski i Warłam Szalamow*, w: *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, nr 1508, Katowice 1995.

- Stefanowska Z., *Historia i profesja*, Warszawa 1962.
- Sucharski T., *Literatura Holocaustu, literatura gulagu? Literatura doświadczenia totalitarnego!*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 5”, 2007.
- Sury P., *Mistyka i metafizyka światła. Szkic z myśli Pawła Floreńskiego*, „Estetyka i Krytyka”, 2015, nr 4.
- Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, pod red. P. Fasta i L. Rożka, Katowice 1994.
- Szacka B., *O pamięci społecznej*, „Znak” 1995, nr 5.
- Szałamow W., *Nowa proza. Zapiski z lat siedemdziesiątych*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.
- Szałamow W., *Opowiadania kołymskie*, t. 1, 2 i 3, Poznań 2017, zawierają następujące opowiadania wykorzystane w pracy: *Ból, Deszcz, Miłość Komandora Tolly’ego, Przystań piekiel, Wolny dzień, Z lend-leasu, Sentencja*.
- Szałamow W., *Wiszera*, Warszawa 2000.
- Szpakowska M., *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1976.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (les lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4.
- Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 4(42).
- Szybalski K., *Kulturowe znaczenie wolności w opowiadaniu Warłama Szalamowa Ostatni bój majora Pugaczowa*, w: *Wolność w kulturze rosyjskiej*, pod red. H. Kowalskiej-Stus, A. Krzywdzińskiej, Kraków 2015.
- Vernant J. P., *Mityczne aspekty pamięci*, „Konteksty” 57, 2003, Nr 3-4.
- W kręgu literatury rosyjskiej*, Gdańsk 1996.
- Warner M., *Wosk. Żywe podobieństwa: maski pośmiertne*, „Świat i Słowo. Filologia, Nauki Społeczne, Filozofia, Teologia”, 2012, nr 1.
- Wolność w kulturze rosyjskiej*, pod red. H. Kowalskiej-Stus, A. Krzywdzińskiej, Kraków 2015.
- Wolski P., *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie Holocaustu*, Warszawa 2013.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Żakowski J., *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002.