

**Rec.: Arkadiusz Morawiec, Poetyka  
opowiadań Gustawa Herlinga-  
Grudzińskiego. Autentyzm –  
dyskursywność – paraboliczność. Kraków  
2000.**

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Wyraz „*Erde*” – ziemia – został oderwany od reszty strofy, przeniesiony do następnej i zde-rzony z postacią groźnej staruszki, co w efekcie dało wers: „*Erde... Mat' Syra Ziemia. Cze-ka*”. W tekście Wata „poetyckie zamieszkiwanie” nie może zgodzić się z „ziemią”, dwa żywioły – ludzkie nadawanie znaczeń i cykl natury, która rodzi i niszczy – zostają sobie wyraźnie przeciwstawione. Kontrast ten znajduje przedłużenie w sposobie budowania pej-zaży, szczególnie w końcowych partiach *Pieśni wędrowca*. Krajobrazy Wata modelowane są oczywiście wedle kulturowych wzorów: w *Pieśni IX*, a wcześniej w *Pieśni IV* nawiązują do malarstwa flamandzkiego. Natura jest tam przedstawiana w powiązaniu z ludzkimi two-rami, które wprowadzają porządek w dziką przestrzeń. Siatka dróg, regularne kształty do-mów stają się znakami ładu. Określenia takie, jak „święta pilność człowieka” albo „klej pracy” (*Pieśń IX*), przez topos gospodarowania łączą się z „gospodarowaniem” poetyckim, a więc nadawaniem znaczeń i kultywowaniem sensu. Tak pomyślany pejzaż jest jednak u Wata stale zagrożony przez erozyjne procesy natury. W *Pieśni IV* nad domostwami ludzi wiszą spiętrzone, gotowe upaść skały, w *Pieśni IX* z krajobrazu wydobyte zostają cyprysy, drzewa cmentarne oraz oliwki powiązane z postacią „*Mat' Syra Ziemia*”. Erozja dotyka więc w jakimś stopniu także znaczeń, a gest poety może okazać się wobec niej daremny.

Pytania związane z bliskimi parodii stylizacjami, zmiennymi rolami podmiotu oraz sceptycznymi odwołaniami do poetyckiej mocy nadawania sensu widzialnemu światu świadczą o tym, że perspektywa przyjęta przez Pietrych pozostawiła w mroku pewne istotne elementy poematu. Nie sposób było tego uniknąć. Dotychczasowa recepcja oraz autoko-mentarze Wata stworzyły bardzo silny nurt interpretacyjny, ciężący ku tradycji poezji meta-fizycznej, ku wydobywaniu z *Wierszy śródziemnomorskich* spójnej wizji świata. Wat narzucił krytykom rozumienie jego twórczości w kategoriach „księgi”, która rozwiązywała-by skomplikowaną szaradę jego powikłanej biografii. Przyjęcie takiego punktu widzenia okazało się płodne poznawczo. Oprócz recenzowanej tu książki Krystyny Pietrych ukazał się ostatnio przygotowany przez nią wraz z Jackiem Brzozowskim zbiór tekstów o poezji Wata<sup>8</sup>, a na KUL-u wydano niezwykle interesującą rozprawę Jarosława Borowskiego<sup>9</sup>. Dzięki tym i innym pracom twórczość Wata, starannie zanalizowana pod kątem związków z jego biografją, *Moim wiekiem* i zapiskami diarystycznymi, zaczyna ujawniać swoje czy-sto poetyckie własności. Na tle interpretacji ujmujących ją jako spójną całość uwidaczniają się momenty nieciągłości, miejsca, gdzie tekst poetycki przekracza intencje sformułowane w autorskich autokomentarzach. Być może, dopiero lektura *Wierszy śródziemnomorskich* w oderwaniu od biografii Wata pozwoli opisać zawile gry z konwencjami, cytatami i iro-nią, a więc dostrzec ich poetyckie skomplikowanie, a wraz z nim czysto literacką wartość. Aleksander Wat to nie tylko jeden z najsławniejszych zesłańców w literaturze polskiej, ale także – zgodnie z opinią Czesława Miłosza – jeden z najwybitniejszych poetów polskich XX wieku.

Tomasz Żukowski

Arkadiusz Morawiec, POETYKA OPOWIADAŃ GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO. AUTENTYZM – DYSKURSYWNOŚĆ – PARABOLICZNOŚĆ. Kraków 2000. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 270.

Książka Arkadiusza Morawca jest próbą wskazania kategorii analityczno-interpretacyjnych, które mogłyby być przydatne w studiach nad całą spuścizną fabularną pisarza. Autor pracy koncentruje się głównie na problemach genologii, które uznaje za kluczowe

<sup>8</sup> *Szkice o poezji Aleksandra Wata*. Red. J. Brzozowski, K. Pietrych. Warszawa 1999.

<sup>9</sup> J. Borowski, „*Między bluźniercą a wyznawcą*”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*. Lublin 1998.

dla literackiego kształtu opowiadań Herlinga. Badacza zajmuje przede wszystkim heterogeniczność formalna poszczególnych grup opowiadań oraz te zabiegi, dzięki którym utwory fabularne Grudzińskiego otwierają się ku innym gatunkom – zwłaszcza, według Morawca, niefikcyjnym. Problemy poetyki opowiadań sprowadzają się więc w tym ujęciu do pokrewieństw między uprawianą przez Herlinga odmianą opowiadania a reportażem, esejem i parabolą. Formalne podobieństwa do tych literackich i paraliterackich gatunków mają warunkować konstrukcję różnych poziomów semantycznych omawianych tekstów, od kreacji świata przedstawionego po znaczenia tekstu jako całości. Wyodrębnione w podtytule pracy kategorie autentyzmu, dyskursywności i paraboliczności analizuje Morawiec jako kolejne, zhierarchizowane poziomy konstrukcji opowiadań. Wyznaczony w ten sposób model lektury umożliwia, zdaniem autora, wskazanie sposobów, dzięki którym anegdota (fabuła) nabiera w utworach Herlinga znaczeń uniwersalnych.

Pierwsza część pracy (*Opowiadania – publikacje, recepcja, stan badań*) poświęcona jest wybranym problemom odbioru omawianych tekstów. Na marginesie prezentowanych ustaleń krytyków autor ustosunkowuje się do kwestii kluczowych nie tylko dla swoich propozycji interpretacyjnych. W tym miejscu porusza np. zagadnienia związane z decyzją pisarza o umieszczeniu utworów fikcyjnych oraz esejów w obrębie diariusza. Dlatego też stwierdzenia dotyczące związków opowiadań z *Innym Światem* oraz *Dziennikiem pisanym nocą* są bardzo ogólnikowe. Nie mówią nic istotnego o tym, czy teksty fabularne przekształcają, czy raczej kontynuują techniki artystyczne wypracowane przez Herlinga wcześniej. Heterogeniczność formy, którą uczynił Morawiec głównym przedmiotem swojej analizy opowiadań, cechuje w nie mniejszym stopniu *Zapiski sowieckie* i diariusz pisarza<sup>1</sup>.

Przyjęta przez Morawca metodologia zakłada, że opowiadania Grudzińskiego stanowią całość spójną artystycznie, powiązaną z dziennikiem, lecz nie podporządkowaną mu formalnie. Nawet zgadzając się z tą tezą, trudno zadowolić się wyjaśnieniami, że te dwie uprawiane przez Herlinga formy spaja wyłącznie tematyka. Autor pracy wspomina tylko o mikronowelkach zawartych w *Dzienniku pisanym nocą*, z których rozwijały się późniejsze opowiadania, lub o wykorzystywaniu fragmentów dziennika jako kompozycyjnych *ready mades*. Wzajemne powiązania między diariuszem a utworami fabularnymi są jednak o wiele bardziej skomplikowane, nawet jeśli pominąć tak przewrotne strategie Grudzińskiego, jak istnienie fikcji w samym dzienniku<sup>2</sup>. Zapiskom diariuszowym, które pojawiają się w obrębie utworów fabularnych, Morawiec przypisuje funkcję dokumentu sugerującego prawdziwość przedstawianej historii. W ten sam sposób rozpatruje rolę każdego tekstu włączonego w obręb fabuły lub wspomnianego w wypowiedziach narratora.

Pierwsza część książki jest właściwie chronologicznie uporządkowanym streszczeniem najważniejszych prac poświęconych opowiadaniom. Deklarując chęć zbadania ich recepcji, autor nie odwołuje się do żadnych prac z teorii odbioru. W rezultacie ogranicza się do zreferowania licznych interpretacji, z czego nie wynikają tezy ogólniejszej natury. Zupełne pominięcie kontekstu historycznoliterackiego prozy Herlinga mogło zostać zrekomensowane choćby tłem porównawczym, które wyznaczają dla niej teksty krytyczne. W tym ujęciu niktą całkowicie tak ważne zagadnienia, jak nowatorstwo czy tradycjonalizm omawianych dzieł, oczekiwania czytelnicze, jakie ta proza spełniała czy przełamывała, pozycja Herlinga w literaturze emigracyjnej. Morawiec sytuuje twórczość Grudzińskiego wśród wyodrębnionych przez Ryszarda Nycza „syw współczesnych”, zestawiając ją

<sup>1</sup> O bogactwie form współtworzących strukturę *Innego Świata* zob. W. B o l e c k i, „*Inny Świat*” *Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Warszawa 1994, s. 65–79.

<sup>2</sup> O zabiegach naruszających diariuszowy „pakt autobiograficzny”, które stosował ten pisarz, zob. G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, W. B o l e c k i, *Rozmowy w Neapolu*. Warszawa 2000, zwłaszcza rozdz. *Jak powstają opowiadania*.

pobieżnie z utworami Adolfa Rudnickiego, Juliana Strykowskiemu, Jarosława Iwaszkiewicza. Wobec tego nie uwzględnia znaczenia faktu, iż opowiadania powstawały w zupełnie innym środowisku i kontekście literackim.

Analityczna część pracy, *Zagadnienia konstrukcji opowiadań*, stanowi autorską propozycję opisu ich poetyki. Punktem wyjścia dla tej części uczynił Morawiec konieczność ustalenia nadrzędnej struktury gatunkowej, której realizacją są teksty fabularne Herlinga. Badacz uznaje za taki wzorzec opowiadanie, przeciwstawione o wiele bardziej zrygoryzowanej formalnie noweli. Potrzebę wyraźnego rozróżnienia tych gatunków w przypadku Grudzińskiego motywuje Morawiec dwójako. Odrzuca on bowiem cechującą niektóre omówienia krytyczne dowolność terminologiczną. Ponadto właśnie w otwartości formalnej opowiadania widzi tę cechę, która umożliwia pisarzowi poruszanie się na granicy różnych gatunków literackich i dokumentarnych, fikcji i faktu, relacji o zdarzeniach i o ich kreowaniu. Wśród wyznaczników opowiadania wskazuje te, które konstytuują teksty fikcjonalne Herlinga: wyrazistość kreacji osobowego narratora, liryzację wypowiedzi, luźną kompozycję fabuły i występowanie w utworze afabularnych dygresji. Badacz nie upatruje nowatorstwa Herlinga w samej strukturze gatunkowej jego opowiadań. Oryginalności pisarskiej doszukuje się raczej w zabiegach stosowanych przez autora *Wieży*, które umożliwiają wzbogacenie tej struktury poprzez wykorzystanie cech innych form wypowiedzi. Dokonawszy kluczowego dla swej analizy rozróżnienia opowiadania i noweli, Morawiec posługuje się w dalszej części pracy określeniem „nowelistyka” w znaczeniu ‘wszystkie opowiadania Grudzińskiego’. Ta niekonsekwencja terminologiczna, motywowana przez badacza jedynie brakiem w polszczyźnie analogicznego określenia dla zbioru, jest niezręcznością zupełnie zbędną, jako że rzeczownik „opowiadanie” nie należy przecież do kategorii *singularia tantum*.

Zdaniem Morawca najsilniej na literacki kształt opowiadań Herlinga oddziałał reportaż. Z niego wywodzić ma się zarówno tematyka, jaką porusza pisarz, jak i cała konstrukcja planu zdarzeń oraz kreacja narratora pierwszoosobowego. Celem tej strategii jest uprawdopodobnienie prezentowanej historii, przekonanie czytelnika o prawdziwości przedstawionych wydarzeń. Umożliwia to „stylizację na autentyk” – autentyk rozumiany jako sprawozdanie z faktów, w którym autor zawiera z czytelnikiem pakt „o rzetelnej wiarygodności zdarzeń i osób”. Morawiec dokonuje więc utożsamienia reportażu z autentycznym w interpretacji Jerzego Jarzębskiego<sup>3</sup>. O ile jednak Jarzębski wskazuje, jak współcześni pisarze tworzą fikcję, mistyfikacje literackie, deklarując równocześnie pełnię autorskiej asercji, o tyle autora recenzowanej książki interesują wyłącznie wyznaczniki dokumentu w opowiadaniach Grudzińskiego. Podstawowe kategorie służące do scharakteryzowania konstrukcji jego tekstów czerpie więc z literatury poświęconej teorii reportażu, a nie z poetyki dzieła literackiego. Autentyzmu historii stylizowanej na przekaz reporterski nie przełamują według Morawca nawet elementy fantastyki występujące w wielu opowiadaniach, gdyż wyraźnie pozbawia on istotniejszego znaczenia te zabiegi, które eksponują *stricte* kreacyjny charakter zdarzeń. Autor *Poetyki opowiadań* oczekuje od badanych przez siebie utworów, by w jak największym stopniu były realizacją tych założeń literackich, które przyświecają tekstom niefikcyjnym. W tym sensie chęć czytania opowiadań w oderwaniu od tła dziennikowego pozostaje jakby w sferze deklaracji – fikcja wydaje się interesująca dopiero wówczas, gdy zatraci swą wyrazistość. Rozwój pisarstwa Grudzińskiego zmierział zaś wyraźnie w odwrotnym kierunku.

Dyskursywność i parabolizacja umożliwiają, zdaniem Morawca, wprowadzenie znaczeń uniwersalizujących fabułę opowiadań. Autor pojmuje dyskurs jako typ wypowiedzi eksponującej ukonkretnione „ja” mówiącego. Jego wyekspozowanie w tekście literackim

<sup>3</sup> J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 337–364.

powoduje wypieranie fikcji i zdarzeniowości poprzez afabularne dygresje. Dla Morawca dyskursywność wiąże się przede wszystkim z genologicznym upodobnieniem opowiadań do eseju, a także do felietonu, szkicu literackiego, artykułu publicystycznego. Esezizację rozpatruje więc badacz jako zagadnienie związane nie ze sposobami prowadzenia narracji, ale z konstrukcją tekstu na wzór eseju. Za środki zmierzające do eseizacji opowiadań uznaje charakterystyczną dla Herlinga sytuację fabularną lektury cudzych tekstów czy ujawnianie przez narratora aktu kreacji własnej opowieści. Występowanie w opowiadaniach Grudzińskiego komentarzy autotematycznych, krytycznoliterackich i światopoglądowych umożliwia, zdaniem Morawca, utożsamienie podmiotu mówiącego z pisarzem. Konsekwencją tej heterogeniczności formy jest więc dwojaki status opowiadacza: w sferze zdarzeń to narrator pseudoasertujący, w warstwie komentarza zaś to narrator autorski asertujący – snuje on równoległą do akcji „fabułę intelektualną”.

Z refleksji metaliterackich odtwarza Morawiec program pisarski Grudzińskiego – jego główne założenie stanowi możliwość wyrażenia Tajemnicy. Takiej koncepcji pisarstwa służy najlepiej współkonstyтуująca formę opowiadań parabola i związana z nią kategoria paraboliczności. Tę ostatnią pojmuje badacz jako taką konstrukcję utworu, by odsyłał on spoza znaczeń dosłownych do sfery projektowanego przez tekst porządku pozaliterackiego (np. religijnego czy etycznego). W opowiadaniach Herlinga takie przejście do znaczeń naddanych umożliwia przede wszystkim analogia. Jest ona zarówno elementem konstrukcji utworu – w zakresie kreacji postaci czy przebiegu zdarzeń – jak i kategorią ontologiczną w świecie przedstawionym. Analogia warunkuje bowiem jego sposób istnienia: odzwierciedla ukrytą, ale nadrzędną motywację zdarzeń i ich ostateczny wymiar metafizyczny. Parabolizacja w największym stopniu wpływa na wieloznaczności omawianych opowiadań.

Proponowana przez Morawca metoda analizy kusi łatwością opisu opowiadań. Przechodząc z poziomu po reportersku prezentowanych zdarzeń, uwzględniając sposoby eseizacji, dochodzimy do warstwy uniwersalizującej znaczenia, a ów model lektury wyjaśnia wszelkie tajniki konstrukcyjne tych tekstów. Tak traktowana poetyka opowiadań Herlinga-Grudzińskiego, utożsamiona z problemami genologii, jawi się jako dość szczęśliwe połączenie cech kilku gatunków, i to przede wszystkim niefikcyjnych. Rodzi to pytanie, co chroni teksty fabularne Herlinga przed uznaniem ich za formy już tylko z pogranicza literatury. W rozdziałach *Autentyzm* i *Dyskursywność* Morawiec sprowadza wręcz analizę do mechanicznego wypreparowywania z konstrukcji opowiadań elementów zaklasyfikowanych jako wyznaczniki reportażu i eseju. Za przejaw reportażowości uznaje nawet brak u Herlinga tych technik narracyjnych, które służą penetracji psychiki postaci. Tymczasem we wszystkie teksty Grudzińskiego (diariusz, eseje i wiele opowiadań) wpisane jest przekonanie o niepoznawalności wnętrza człowieka, dla której sam autor, a także narrator jego utworów fabularnych deklaruje najwyższe poszanowanie.

Nie wydaje się również, by sama pozycja i kreacja narratora w pierwszej osobie, który występuje w większości opowiadań, była wynikiem ich stylizacji na reportaż. Spotykamy w nich bowiem sytuację zupełnie odwrotną – konsekwentne posługiwanie się autorską narracją pierwszoosobową konstyтуuje w najwyższym stopniu formę gatunkową i sposoby posługiwania się fikcją. To nie wpływ reportażu czy eseju na strukturę opowiadania wytwarza sugestię autentyzmu, lecz powiązanie zdarzeń z osobą opowiadającego. Bez względu na to, czy bierze on czynny udział w prezentowanych wypadkach, czy jest jedynie zdystansowanym do nich obserwatorem, jego świadome podjęcie relacji w największym stopniu kształtuje jej złożoną gatunkowo formę. Narrator opowiadań świadomie pełni rolę pośrednika pomiędzy historią, którą przedstawia, a czytelnikiem, dla którego ją konstruuje. Trudno precyzyjnie rozgraniczyć, który z jej wyznaczników stanowi efekt stylizacji na reportaż czy esej, tak jak trudno przekonująco stwierdzić, że ma to zasadnicze znaczenie dla poetyki opowiadań. Jednak każda ze wskazanych form opiera się na wyrazistej kreacji „ja” mówiącego i wyeksponowanej sytuacji narracyjnej. Morawiec niestety po-

mija gatunkową samoświadomość Herlinga, traktując jego propozycje terminologiczne jako *quasi*-nazwy. Niemniej stale powracające w podtytułach określenie „opowieść” nie jest przypadkowe, kładzie bowiem nacisk na decydującą dla kształtu utworu rolę podmiotu wypowiedzi. Podstawową strategię Grudzińskiego stanowi kreowanie opowieści na kanwie dwóch ciągle powracających tematów: literackiej (a więc konstruowanej) autobiografii oraz autotematyzmu. Nycz tak określa ten typ pisarstwa: „Herling kładzie nacisk na »klasycznie« nowoczesny motyw »pisanania sobą«: autobiograficznego podłoża fikcjonalnego pisarstwa, które okazuje się w konsekwencji również formą tekstualizacji własnego doświadczenia, a zatem związania na trwałe podmiotu piszącego z tekstem. [...] Obecność opowiadającego ujawnia się tutaj w opowiadanej materii, jeśli nie jako ślad przeżyć własnych, to jako ślad ponownego podjęcia opowieści”<sup>4</sup>.

Ograniczenie wielości ról narracyjnych, z jaką spotykamy się w opowiadaniach Herlinga, do roli reportera powoduje pominięcie wielu zagadnień z zakresu konstrukcji tych tekstów. Kreacja opowiadacza stanowi w nich bowiem dominantę kompozycyjną i to ona decyduje o sposobach prezentacji zdarzeń. Świat zewnętrzny oraz nawet najbardziej niezwykłe wypadki nie istnieją tu ze względu na ich rangę, jak ma to miejsce w reportażu – stają się niemal zawsze wewnętrznym doświadczeniem opowiadającego. Ujawniana przez narratora w pierwszej osobie chęć werbalizacji tego typu doznań, ich artystycznego opracowania, sprawia, że za najczęstszą rolę narracyjną można uznać rolę nie reportera, lecz pisarza. Reporterami można by nazwać jedynie narratorów *Gruzów* i *Błogosławionej, świętej* – co nie znaczy, że wpływa to na reportażowość samej formy opowiadania.

Narrator, rekonstruując dzięki źródłom pisany lub świadkom przebieg wydarzeń z przeszłości, dokonuje na oczach czytelnika aktu konfabulacji, a nie reporterskiego sprawozdania z faktów. Liczne teksty historyczne czy literackie (rzeczywiste i mistyfikowane) dotyczące prezentowanych zdarzeń reinterpreteruje, przypisuje ich bohaterom odmienną motywację działań, odmiennie rozkłada akcenty. Świadomie uprawia taki model pisarstwa, który można by nazwać „pisananiem wbrew” – temu, co napisał ktoś inny, temu, co przekazały opracowania historyczne poświęcone tym samym zdarzeniom. Konstruuje więc nową, własną opowieść. To z jej powstawaniem wiążą się wypowiedzi autotematyczne, krytycznoliterackie, czyli wyraźna u Grudzińskiego afabularna, dyskursywna warstwa opowiadań.

Widać to jasno nawet w tych tekstach, które Morawiec uznaje za najbardziej pokrewne wypowiedzi eseistycznej. Przetworzenie źródeł literackich i historycznych w *Kle Barabasa* czy *Labiryntie Casanovy* nie daje się sprowadzić do opowieści o innych książkach czy do zamiaru ich skomentowania. Obszerne partie tych opowiadań, będące streszczeniami dzieł innych pisarzy, stanowią niejako równoległą fabułę do tej, w której bierze udział narrator-bohater. Tę zasadę konstruowania fabuły ilustruje najlepiej *Kieł Barabasa*. Akcją właściwą jest wizyta pierwszoosobowego narratora w Benevento i poszukiwanie śladów relikwii tajemniczego Bar Abba. Zestawienie różnych wersji jego losów daje narratorowi możliwość ich zaprezentowania jako historii alternatywnych, pozostających zagadką nawet po dołączeniu kolejnego, własnego domysłu na ten temat. Z różnych literackich wcieleń Barabasa wykreował Grudziński zbiorowego bohatera swego tekstu. Tematyka opowiadania nie ogranicza się do wątku biblijnego. Na jego kanwie powstaje historia konstruowania fikcji, możliwości znalezienia nowej problematyki i zaznaczenia własnej indywidualności twórczej. To zamierzenie podkreślał pisarz wielokrotnie w autokomentarzach: „Dobry powieściopisarz czy nowelista treścią ukrytą w formie wyraża swój stosunek do życia. Ma o życiu niewiele do powiedzenia wprost po tym, co zostało już powie-

<sup>4</sup> R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*. W zb.: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000, s. 19.

dziane przez jego poprzedników, ale modulacją głosu, rytmem prozy, tonem narracji, dystansem i ustawieniem wobec opisywanego przedmiotu wydziera Wielkiej Tajemnicy swój drobny okruczek”<sup>5</sup>.

W uniwersum literatury, wśród powtarzających się motywów i rozwiązań wciąż można odnaleźć oryginalny sposób i ton opisywania świata. Jednym z podstawowych tematów swych opowiadań uczynił Grudziński sam proces ich powstawania, formułowanie własnego programu literackiego – w powiązaniu z przywoływanymi tekstami lub w opozycji do ich poetyki i treści. Te uwagi autotematyczne nie czynią jednak z fabuły pretekstu dla ich podjęcia (często sugeruje to Morawiec). Są osnową roli pisarza-narratora tematyzującego swoje poszukiwania „nowej, oryginalnej materii narracyjnej”, jak stwierdził Herling w *Mnologu o martwej mniszce*.

Strategia ta, frapująca i trudna do przeoczenia, niepokoi zwłaszcza tych krytyków, którzy musieliby uznać pisarstwo Grudzińskiego za modelową wręcz realizację technik postmodernistycznych...<sup>6</sup> Ich istotny składnik stanowią odwołania międzytekstowe. Morawiec traktuje je jako występujące w tkance opowiadań autonomiczne fragmenty o cechach innych gatunków – w linearnie rozwijającym się tekście dostrzega „wstawki” o odmiennej strukturze. Ogranicza się przy tym do wskazania funkcji, jakie one pełnią po wprowadzeniu do warstwy fabularnej: jako notatki, kroniki, dokumenty, z których narrator czerpie swą wiedzę. Pomija w ten sposób całą niezwykle bogatą i skomplikowaną sferę intertekstualności, kształtującą znaczenia, ale i kompozycję opowiadań Grudzińskiego. Wykorzystanie motywu cudzego tekstu przybiera bowiem u tego pisarza postać przewrotną i artystycznie wyrafinowaną, bliską przemyślnym grom tekstowym. Najwyraźniej widać tę praktykę na przykładzie *Prochów* i *Hamleta piemonckiego*. W obu opowiadaniach, w oczywisty sposób odwołujących się do *Zagłady domu Usherów* Edgara Allana Poe’go i *Hamleta*, występuje bohater ze względów osobistych zafascynowany utworem, będącym wzorcem fabularnym historii, w której on sam bierze udział. Loris zdaje sobie sprawę, że losy jego rodziny jakimś przedziwnym zrządzeniem przeznaczenia stanowią analogię do tragicznej historii Usherów – przebieg akcji, narratorskie komentarze potwierdzają to podobieństwo w całej pełni. Goffredo, obserwując dzieje rodu Maldorno, nie może oprzeć się wrażeniu, iż jest świadkiem współcześnie rozgrywającej się wersji Szekspirowskiej tragedii. Obaj bohaterowie są autorami własnych interpretacji interesujących ich dzieł – w ten sposób w opowiadaniu Herlinga pojawiają się mistyfikowane teksty prezentujące dodatkowe uogólnienie warstwy fabularnej. Notatki czy próby literackie znanych narratorowi postaci są niejako równouprawnionymi wobec jego relacji opracowaniami tej samej historii. Zabieg ów umożliwia więc pisarzowi rozbudowanie warstwy znaczeń swoich opowiadań.

Grudziński stosuje rozmaite strategie intertekstualne – od stylizacji na autobiografię, narrację dawnych kronik czy powieści grozy, poprzez wzmiankowanie konkretnych dzieł lub pisarzy, do posługiwania się (krypto)cytatami z cudzych tekstów. Stanowi to „cechę stałą i bez wątpienia wyróżniającą”<sup>7</sup> jego twórczości.

Cytowanie może pełnić u Herlinga rolę przejścia z poziomu fabuły do jej wykładni uniwersalnej – tak dzieje się choćby w *Dzumie w Neapolu* z odwołaniami do Camusa, Defoe oraz w *Gruzach*, gdzie narrator przywołuje Dostojewskiego i Kafkę. Zaskakującym wykozystaniem cytatu jest uczynienie z niego uogólnienia dla przeżyć bohatera. Taką dewizą dla Padre Rocca z *Pietà dell’Isola* jest aforyzm La Rochefoucaulda: „Stońcu ani śmierci

<sup>5</sup> Wypowiedź G. Herlinga - Grudzińskiego wybrana przez Z. Kudelskiego jako motto jego *Posłowie do Opowiadań zebranych* (wyd. 2, poszerzone. Poznań 1991).

<sup>6</sup> Zob. K. Uniłowski, *Herling van Meegeren*. „FA-art” 1997, nr 2/3, s. 38.

<sup>7</sup> R. K. Przybylski, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Poznań 1991, s. 131.

nie można patrzeć prosto w oczy”. Lęk przed samotną śmiercią przeżywał on nieustannie, ale nie było mu dane uchronić się przed nią i nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż nastąpiła ona w morderczej spiekocie capryjskiego lata... Widać wyraźnie, że cytowanie nie pełni tu funkcji ozdobnika erudycyjnego, lecz zostało przez Herlinga przemyślnie włączone w konstrukcję świata przedstawionego.

Jednym z zabiegów charakterystycznych dla tego pisarza jest ujawnianie wprost w opowiadaniu podobieństwo wydarzeń do fabuły innego tekstu literackiego. Narrator pierwszoosobowy sam prezentuje zdarzenia z własnej biografii jako opowieść przywodzącą na myśl historie znane z literatury. Dzięki temu nawet wystylizowane autobiograficznie opowiadania Herlinga jawią się równocześnie jako warianty fabuł wcześniejszych. Pociąga to za sobą radykalną zmianę w motywowaniu przebiegu akcji. Wydarzenia prezentują swą wzmoczoną (bo intertekstualną) literackość. Tak konstruowane są np. *Portret wenecki*, *Prochy*, *Don Ildebrando*, *Hamlet piemoncki*. Morawiec, wspominając w *Prochach* fragmenty *Dziennika pisanego nocą* i *Podróży do Burmy*, zupełnie pomija rolę odwołań do *Zagłady domu Usherów*, które warunkują rozwój zdarzeń i losy postaci. Gra prawdy i zmyślenia toczy się więc nie tylko między faktami z życia pisarza i narratora, lecz również między zmyśleniem „własnym” i „cudzym”.

Motywacją dla takiego sposobu postępowania się fikcją jest u Herlinga najczęściej sytuacja wspomnienia. Sięganie pamięcią wstecz odbywa się wówczas jakby w dwóch planach: pojawiają się fakty znane z jego biografii wplatanie we wspomnienia narratora-bohatera, będące już fikcją literacką. Przyjęcie przez narratora dodatkowej funkcji – wspomnienia i jednoczesnego konstruowania tekstu literackiego – umożliwił pisarzowi pokazanie, w jaki sposób „materia życia” staje się dla niego tworzywem literatury. Narrator mówi o zdarzeniach z pozycji nie tylko ich świadka, ale i pisarza nadającego im kształt artystyczny. Tę warstwę konstruującą narrację opowiadań Morawiec ujmuje raz jako reporterską technikę opracowywania zebranych materiałów, raz jako autotematyzm typowy dla esystryki. Owo rozróżnienie wygląda na zbędne, gdyż dotyczy jednego zagadnienia – wyrazistości roli autora tekstu. Nie pojawia się ona w opowiadaniach jako wynik stylizacji na gatunek niefikcyjny (reportaż czy esej), ale stanowi podstawowy sposób prowadzenia narracji. Strategia ta nie ulega zmianie nawet w tych tekstach, w których występuje fikcyjny narrator, a które Morawiec pomija: *Z biografii Diego Baldassara*, *Ugolone z Todi*, *Nekrolog filozofa*, *Krótką spowiedź egzorcysty*, *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998*. Wówczas mamy do czynienia z narracyjną sytuacją spisywania fikcyjnej (auto)biografii. W dwóch pierwszych utworach kreacja opowiadającego pozwala na dodatkową komplikację semantyczną: staje się źródłem ironii w stosunku do bohaterów opowiadań – awangardowego artysty i współczesnego filozofa.

Za pomocą odwołań intertekstualnych Herling konstruuje nierzadko również poszczególne elementy świata przedstawionego. Cytaty z dzieł literackich lub aluzje do nich pełnią funkcję prezentacji postaci. Tytułowa Suor Strega jawi się narratorowi jako błędny rycerz z powieści Cervantesa lub czarownica z dzieła Micheleta. Opisując wygląd mieszkańców miasteczka Montenero w *Don Ildebrando*, narrator porównuje ich do bohaterów prozy Schulza. Taka konstrukcja literackiego obrazu nie jest podporządkowana plastyczności przedstawienia. Związki międzytekstowe wprowadzają rodzaj skrótu myślowego: wskazują na charakterystyczne cechy obiektu, nie sprecyzowane jednak, gdyż objaśnione w innym tekście. Zabieg ten niejednokrotnie wzmacnia tajemniczość postaci i miejsc, która towarzyszy akcji wielu opowiadań. Sceneria zdarzeń może okazać się ludzko podobna do pejzażu z przywoływanych w opowiadaniu utworów – konstrukcja przestrzeni przypomina wówczas rozstawianie umownych dekoracji teatralnych. Tak dzieje się zwłaszcza w tych tekstach, które w sposób wręcz manifestacyjny odwołują się do wzorca powieści grozy, pozwalającej Grudzińskiemu swobodnie naruszać sztywne rozgraniczenia między realnością a fantasty-



ką<sup>8</sup>. Opowiadania te najpełniej realizują swoiste dla autora *Don Ildebrando* rozumienie prawdopodobieństwa, ostatecznie naruszające absolutyzowany przez Morawca wymóg autentyzmu. Prawdopodobne stają się bowiem te zdarzenia i rozwiązania fabularne, które pojawiły się wcześniej w tradycji literackiej. Włączone w biografię narratora w pierwszej osobie nie tracą one nic ze swego *stricte* antyrealistycznego charakteru, z powodzeniem podporządkowując sobie sugestię autentyzmu wypadków. Kilkakrotnie, jakby na marginesie głównego wywodu o jego przewadze, pojawiają się u Morawca takie stwierdzenia. Autor *Poetyki* nie rozwija jednak szerzej tego wątku, przyjmując *a priori*, iż przypisana Grudzińskiemu stylizacja na reportaż skutecznie przysłania efekt tajemniczości czy niesamowitości zdarzeń.

Ta metoda kształtowania przebiegu akcji wydaje się najważniejszą przyczyną czytelnicznych kontrowersji na temat wiarygodności lub niewiarygodności opowiadań Herlinga. Relacje między „prawdą” a „zmyśleniem”, „prawdopodobieństwem” a „literackością” interesowały wielu badaczy. Sam fakt oczekiwania „prawdziwości” jest z pewnością jedną z konsekwencji bliskich związków opowiadań i *Dziennika pisanego nocą*. Ale co dziwne, nawet rozpoznanie częstych u Grudzińskiego mistyfikacji, celowego wprowadzania w błąd odbiorcy, pociągało za sobą potrzebę wytłumaczenia takich praktyk wiarą w „dobrą wolę” pisarza. Tak interpretuje tę strategię Grażyna Borkowska: „Myślę, że chodzi o ten sam proces uwiarygodnienia, tyle że bardziej perwersyjny. Przyznanie się do kilku fantazji i niewinnych zmyśleń, mniej lub bardziej wyraźnie rozpoznawalnych, paradoksalnie wzmacnia efekt wiarygodności. Herling mówi tak: tutaj w istocie puściłem wodze fantazji, lecz cała reszta jest prawdą”<sup>9</sup>.

Ten argument łatwo można jednak odwrócić, przypisując Grudzińskiemu jeszcze bardziej perwersyjne intencje: tutaj wprawdzie nie skłamałem, lecz cała reszta jest zmyśleniem. Kategoria wiarygodności i prawdopodobieństwa nie oznacza bowiem w opowiadaniach możliwego do przewidzenia i racjonalnego wytłumaczenia rozwoju wypadków. Morawiec wyraźnie spycha na margines swych rozważań takie sposoby konstruowania planu zdarzeń, które nie dają się wyprowadzić z naiwnie rozumianego realizmu. Tymczasem sugestywność artystyczna wielu utworów fabularnych Herlinga tkwi w przewrotnym (momentalnym lub stopniowo ujawnianym) przełamaniu sugestii realności zdarzeń. Czytelnik z reguły bez sprzeciwu poddaje się rzekomo niekwestionowanemu autentyzmowi akcji – jego dostateczną gwarancją wydaje się autobiograficzne tło wypadków. Wyzwaniem lekturowym jest więc nie udowodnienie iluzji prawdziwości, lecz wskazanie tych sposobów, którymi Herling niemal niezauważalnie wprowadza do fabuły coraz bardziej nieoczekiwane zdarzenia.

Morawiec podporządkowuje reportażowości te środki, które służą Grudzińskiemu do tworzenia literackiego ekwiwalentu Tajemnicy. Jest ona wpisana we wszystkie poziomy semantyczne opowiadań – nie wyłącznie w sferę znaczeń kształtowaną przez mechanizmy parabolizacji, jak chce autor pracy. Tajemnicą pozostają bowiem sami dla siebie i dla narratora bohaterowie kolejnych utworów – nie wyjaśnione okazują się motywy ich działań, okoliczności śmierci. Określeniem „turniej hipotez” mógłby nazwać swoją historię nie tylko narrator *Cmentarza Południa*, również w innych opowiadaniach najważniejsza staje się sama próba zasugerowania czytelnikowi sakralnego wymiaru zdarzeń. Ewokuje go przede wszystkim z założenia antynaturalistyczna motywacja rozwoju akcji oraz stosunek opowiadacza do odtwarzanych przez niego wypadków. Morawiec przypisuje wszelkim działan-

<sup>8</sup> O sposobach wykorzystania przez niego motywów gotyckich zob. Herling-Grudziński, Bolecki, *op. cit.*, s. 159–179.

<sup>9</sup> G. Borkowska, *Herling-Grudziński: korzenie twórczości*. W zb.: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Red. Z. Kudelski. Lublin 1997, s. 184.

niom narratora nadrzędny cel: wydrzeć postaci jej tajemnicę. Żądza wyjaśnienia faktów wywołuje rzekomą „niedyskrecję”, „nachalność”, „wścibstwo” opowiadającego.

Taka postawa kłóciłaby się jednak z ujawnianym raz po raz przez narratora przekonaniem, iż dane mu było obserwować sytuacje zupełnie wyjątkowe, gdyż odsłaniające krańcowe doświadczenia ludzkie. Albo podkreśla on literackie wzorce własnej opowieści, albo prezentuje swoją rekonstrukcję przeszłości jako proces odsłaniania ukrytego w wypadkach „desenia losu”. Przejawem napięcia, z jakim śledzi historię ludzi, o których opowiada, jest również niezwykła powściągliwość emocjonalna w ukazywaniu dramatów, a co się z tym wiąże – poszukiwanie adekwatnego do ich wyrażenia języka.

Akcję opowiadań posuwa naprzód zazwyczaj przypadkowe, a decydujące dla wzbogacenia wiedzy narratora spotkanie z nowym informatorem, szczęśliwe znalezienie rękopisu rozwiązującego choć w części intrygującą go zagadkę. Sam narrator jest świadomy, że tropi nie sensację, lecz refleksy porządku metafizycznego odbite w biografiami jego bohaterów. W wielu opowiadaniach podkreśla fakt, iż cudze losy w przedziwny i niewyjaśniony sposób splatają się z jego własnymi, wzajem się przenikając i naświetlając. Wprost stwierdza w *Hamlecie pimonckim*, że cechą życiowych przypadków jest dla naszych oczu niewidzialność łączących je nici.

Narrator poznaje najczęściej dzieje postaci jakby w momentalnych odsłonach, po czym traci z nimi kontakt na wiele lat. Ma jednak głębokie przekonanie, że fakty, o które się otarł, wpłyną jeszcze na bieg jego życia. Dlatego narracja zdecydowanej większości omawianych tekstów ujawnia duży dystans czasowy między płaszczyzną zdarzeń a płaszczyzną snucia opowieści.

Ewolucja pisarstwa Herlinga, której Morawiec w ogóle nie bierze pod uwagę, zmierzała do eksponowania kreacyjnego charakteru zdarzeń. Stopniowo udział elementów fantastycznych stawał się coraz większy i w coraz większym stopniu rzutował na kreację narratora pierwszoosobowego. Jako przykład mogą służyć opowiadania z lat dziewięćdziesiątych – oniryczne w swej konstrukcji *Sny w pięknym Morodi* czy *Zima w zaświatach*, przywodząca na myśl Schulzowską podróż do Sanatorium pod Klepsydrą. Mimo świadectw odczytywania *Pragi Kafki* jako relacji z rzeczywistej podróży, trudno nie zauważyć, że sam tekst obnaża swą fikcjonalność dostatecznie jasno. Ujawnia ją parodia opowieści sensacyjno-spiegowskich, groteskowość przebiegu zdarzeń w ambasadzie, „literackie” pochodzenie Gregora Samsika czy żartobliwe potraktowanie Kafkowskiego motywu osaczenia. Tymczasem według ustaleń Morawca najistotniejsze dla literackiego kształtu tekstu nie będą tak wyrafinowane zabiegi literackie, lecz występujące w nim kryptocytaty z napisanego przez Herlinga reportażu *Wiedeń*.

Konstrukcji fabuły w opowiadaniach nie da się w żaden sposób podporządkować rozwiązaniom stosowanym w reportażu – potrzebę takiej operacji neguje bogactwo wypracowanych przez Grudzińskiego rozwiązań kompozycyjnych. Jego twórczość fabularna dostarcza doskonałych przykładów swoistej „samowystarczalności” wyobraźni – śledząc jej rozwój, dostrzega się narodziny wielu wątków, ich kolejne, wciąż modyfikowane realizacje. Ze stałego, oryginalnie przekształconego zestawu rozwiązań wysnuwał Herling wciąż nowe historie. Przywiązanie do własnego zasobu środków artystycznych Grudziński niejednokrotnie podkreślał. Uczynił z ich powtarzalności swoistą „filozofię kompozycji”, by posłużyć się sformułowaniem Poego<sup>10</sup> – jego spuścizną literacką autor *Prochów* darzył wielkim uznaniem. Teoretycznie od tego rozpoznania rozpoczyna Morawiec swe analizy, powołując się na opinie krytyków podkreślających wewnętrzną spójność artystyczno-ideową dzieła pisarza. Jednak koncentracja na problematyce genologicznej nie pozwala mu uchwycić, na czym tak naprawdę owa literacka jedność opowiadań polega.

<sup>10</sup> E. A. Poe, *The Philosophy of Composition*. W zb.: *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. Ed. by C. Bloom. New York 1998, s. 27–36.

Szczególnie widocznym jej przejawem są liczne związki łączące niektóre opowiadania we wzajemnie uzupełniające się całości. Znajdujemy w nich powtarzające się całości tekstowe, autocytaty, te same postaci lub wydarzenia. Można prześledzić, jak z epizodów jednego opowiadania rodzi się motyw przewodni dla dzieła powstałego po wielu latach, lub zauważyć, że raz wprowadzone elementy stają się dla Herlinga znakami istotnych dla niego problemów. Dzięki temu np. coroczna uroczystość neapolitańska skraplania się krwi św. Januarego, wspominana już w *Pietà dell'Isola*, stała się z czasem symbolem Cudu w ogóle – cudu, który najpełniej ujawnia transcendentálny porządek rządzący historią. „Między Cudem a Wulkanem”, tajemnicą a zagrożeniem zawieszony są prawie wszyscy bohaterowie Grudzińskiego – ten motyw powtarzający się w *Gruzach* i *Cudzie* symbolizuje więc sytuację egzystencjalną człowieka... Wśród opowiadań widać też wyraźne powiązania konstrukcyjno-tematyczne. *Krótką spowiedź egzorcysty* (1989) i *Ex Voto* (1996) poruszają w istocie ten sam problem – znalezienia się w kręgu niezależnego od nas zła. Jego źródło otrzymuje w obu tekstach kilka możliwych interpretacji: opętanie, skutki przeżyć z dzieciństwa i przemocy w rodzinie. Obie bohaterki łączy też wyraźne podobieństwo wyglądoów oraz przebiegu niewytłumaczalnej choroby ni to fizycznej, ni psychicznej, na którą cierpiały Rita i Clara. Na podobnej zasadzie można zestawić ze sobą *Drugie Przyjście* oraz *Jubileusz, Rok Święty* – przedstawiają one chaos, w jaki popadał Kościół w rozmaitych momentach swej historii. Taką sytuację pokazał pisarz w wieku XIII i przelomowym roku 2000. W obu tekstach na tle wyjaskrawionych wybuchów zbiorowych emocji ukazany został bezsilny wobec nich papież. Przychodzący powtórnie na ziemię Chrystus z *Opowieści średniowiecznej* rozkłada nad światem ręce w geście ponownego ukrzyżowania – w roku 2000 ten sam gest ponawia Jego słaby i bezradny namiestnik. Nie są to zbieżności przypadkowe; analizując poetykę opowiadań Herlinga, trudno nie dostrzec, że opiera się ona na powtarzalnych motywach lub ich wariantach, dzięki którym pisarz konstruuje swoje utwory.

Bardzo ciekawym rozwiązaniem konstrukcyjnym jest u Grudzińskiego wątek odnalezionego przez narratora rękopisu. Jego wprowadzenie uzasadnia w kilku opowiadaniach podobny rozwój zdarzeń, konstrukcję czasu (obejmującą wypadki sprzed stuleci oraz płaszczyznę narracji). Klasyczną realizację tego układu fabularnego odnajdujemy w *Srebrnej Szkatułce* oraz *Madrygale żalobnym*, choć jego pierwszą wersję wprowadził Grudziński już w *Wieży*, w postaci innej strony losy Trędowatego z Aosty i dramat jego szczególnego admirałora. Pisarz uniwersalizuje dzięki temu znaczenia tekstu – cytując Kierkegaard czy Mirabeau wprowadza nowe sensory tragicznej biografii. Historie zaczerpnięte przez narratora z włoskich kronik zostają poddane reinterpretacji dzięki temu, że odnaleziony dokument z przeszłości prezentuje zupełnie odmienny wizerunek głównego bohatera – postaci historycznej. Motyw ten pozwala więc pisarzowi na zaprezentowanie własnej wersji zdarzeń; jest jednym z elementów kompozycyjnych, które umożliwiają przeprowadzenie „literackiej rekonstrukcji” wypadków. Taką ich wizję sam Grudziński przedstawia jako szczególnie dla siebie pociągającą – zdecydowanie przeciwstawia ją „rekonstrukcji historycznej”, „martwej, zupełnie martwej” (*Dziennik pisany nocą*, 5 lutego 1987).

Morawca nie interesują wszakże te rozwiązania, które należałoby uznać za właściwe dla tego pisarza sposoby snucia opowieści. Badacz podporządkowuje je najczęściej strukturze reportażu. Tak interpretuje choćby motyw podróży narratora, którego traktuje jako turystę zauroczonego Włochami. Nie zauważa więc Morawiec wielu symbolicznych znaczeń, w jakie Herling wyposażył liczne wojaże swego opowiadacza. Przede wszystkim nie są to podróże kogoś poszukującego wyłączenie nowych wrażeń, pchanego żądzą przygód. Podróżowanie nie służy Grudzińskiemu do piętrzenia wypadków, przygody narratora nie wypełniają kolejnych fabuł. Wyjazd do innych miast lub zakątków włoskiej prowincji przenosi opowiadacza w centrum zdarzeń, które stają się osnową historii – od samej podróży

ważniejsze jest miejsce docelowe i to, co się w nim rozegrało. Najczęściej budowa tej przestrzeni wskazuje, że narrator dociera do „innego świata” ludzkiego cierpienia, dziwnych zajęć i nierzadko zdaje sobie sprawę, że znalezienie się w nim ma wymiar wkraczania w sferę tajemnicy. Tak oto opisuje on np. swą podróż do doliny Aosty: „Wjazd do Val d’Aosta musi na każdym podróżnym robić wrażenie przeskoku z królestwa światła do królestwa półmroku, strzeżonego po obu stronach przez ciężkie cienie skał. Istnieją doliny, gdzie światło dzienne wcieka skąpo przełęczami górskimi; tutaj dociera jakby spod ziemi. [...] Aosta jest miastem zamkniętym: wyszedłszy za rogatki większości dróg wylotowych, staje się w obliczu masywnego i groźnego muru Alp [...]”<sup>11</sup>.

Morawiec dostrzega wszakże i interesująco opisuje semantyczne nacechowanie przestrzeni w opowiadaniach Grudzińskiego – zwłaszcza motyw Rynku i Wyspy nabierających rangi „odprysku świata”. Ten sam sposób ukształtowania scenerii zdarzeń pojawia się jednak o wiele częściej i wyraźnie łączy się z pragnieniem narratora, by dotrzeć do symbolicznie wyizolowanego miejsca. Herling szczególnie chętnie posługuje się przestrzenią zamkniętą, groźnie „zaciskającą się” wokół głównego bohatera – stąd tak liczne u pisarza dosłowne i metaforyczne sygnały odcięcia od świata. Oprócz Rynku i Wyspy podobne funkcje pełnią miejsca, do których dociera pierwszoosobowy narrator, by zrozumieć zaszłe tam wypadki. Odwiedza on mroczny wąwóz z „nawiedzonym” domem, gdzie mieszkał dziwak Fasano, zniszczoną trzęsieniem ziemi górską wioskę, fatalną wieżę saraceńską czy zakład dla obłąkanych. Tutaj żyją ludzie pogrzebani za życia. Każde z tych miejsc staje się scenarią postępującej izolacji dla zamkniętych w nich bohaterów, prawie każde było w końcu areną przerażających czy tajemniczych zajęć. Wkroczenie do takiej strefy ma w sobie coś z wtajemniczenia czy podróży inicjacyjnej: wejścia w jednostkowy świat absolutnej samotności w cierpieniu. Z kreacją przestrzeni literackiej i związanych z nią postaci spłata się wyraziście bardzo spektakularny sposób rozwiązywania akcji – wkrótce po śmierci złamanego tragedią bohatera w zupełną ruinę popada również jego domostwo. Dzieje się to nierzadko w bardzo dramatycznych, podsycanych literackimi odwołaniami okolicznościach. Apokaliptyczna burza, na miarę tej, która kończy *Mistrza i Małgorzatę*, niszczy oniryczne Montenero w opowiadaniu *Don Ildebrando*. Również *Prochy*, palimpsest odślaniający swe pokrewieństwa z utworem Poego, wieńczy dosłowna zagłada domu Lorisów. Trzęsienie ziemi ostatecznie kładzie kres wszelkim śladom po panarejskiej wili współczesnych Usherów. Taki finał sugerują również w obrębie tej samej opowieści wzmianki *Po tamtej stronie* Kubina – książki zakończonej scenami rozpadu widmowego miasta, Perły.

Ze specyficzną kreacją przestrzeni wiąże się także inny element fabuły opowiadań. Odwiedziny miejsca zdarzeń z przeszłości stają się dla narratora niezbędnym uzupełnieniem opowiadanej historii i łączą się z przedziwnymi przeżyciami. W *Wieży, Srebrnej Szkatulce, Cmentarzu Południa, Madrygale żalobnym* narrator, niczym w opowieści gotyckiej czy historycznej, nawiedza stare zamczyska, ruiny, opuszczone siedziby ludzkie i doświadcza tam niezwykłego snu-widzenia. Doznając pozazmysłowego kontaktu z bohaterami interesujących go zdarzeń, gromadzi nieznanne szczegóły z ich życia. Scena wizyty w domostwie bohatera odpowiada momentowi największego zbliżenia do postaci, umożliwia zrozumienie jej losów czy najpełniejsze odczucie jej dramatu. Zdolność „innego widzenia” to często podkreślana predyspozycja narratora pierwszoosobowego – z całą pewnością nie ma ona nic wspólnego z uprawdopodobnianiem fikcji, lecz jest jednym ze środków jej tworzenia. Sam motyw snu pojawia się w opowiadaniach wielokrotnie i dopomaga w rekonstruowaniu przebiegu zdarzeń oraz w wyjaśnianiu ich wewnętrznej motywacji, nie opartej na na-

<sup>11</sup> G. Herling-Grudziński, *Wieża*. W: *Opowiadania zebrane*. Red. Z. Kudelski. Warszawa 1999, s. 25–26.

stępstwie przyczyny i skutku. Tym samym jego znaczenie zbliża się do niektórych wymienionych przez Morawca zabiegów parabolizacji fabuły – temu wątkowi nie poświęca on jednak uwagi. Najwyraźniej widać to w *Skrzydłach ołtarza*; zarówno w *Wieży*, jak i w *Pietà dell'Isola* sny głównych bohaterów wnoszą element porządkujący zdarzenia pełne niedopowiedzeń i niejasności. Sen zagęszcza sensory, ujawnia to, czego nie zdradzi człowiekowi realność. Dopiero we śnie Padre Rocca znajdujemy wyjaśnienie jego roli w dramacie Sebastiano i Immacolaty, bliski zaś obłądu Lebbroso podczas snu doświadcza łaski ukojenia, by móc dalej heroicznie znosić własne cierpienie i samotność. Stan zawieszenia między jawą a snem pozwala narratorowi *Wieży* najmocniej odczuć grozę egzystencji Trędowatego. W obu opowiadaniach cyklu widzenie sennie staje się znakiem wyższego porządku, do którego chaotyczna rzeczywistość nie ma dostępu. Jest formą poznania i daje możliwość interpretacji zdarzeń z innej perspektywy – snów u Herlinga nie gmatwają stłumione kompleksy, wyrażają one bardziej nadświadomość niż podświadomość człowieka. Ukoronowaniem tego wielokrotnie podejmowanego przez pisarza wątku są *Sny w pięknym Morodi*, opowiadanie, w którym Grudziński wykorzystuje nie tylko motyw snu, ale i techniki zbliżone do oniryzmu. Leszek Szaruga postrzega ów motyw z jeszcze szerszej perspektywy, twierdząc, że u autora *Zjaw Saraceńskich* „widzenie rzeczywistości nabiera cech widzenia sennego”<sup>12</sup>. W dwóch opowiadaniach z narratorem pierwszoosobowym jego sen zawiązuje akcję, podsuwając śniącemu obraz postaci, która stanie się głównym bohaterem – tak dzieje się w *Kle Barabasha* oraz w *Monologu o martwej mniszce*<sup>13</sup>.

Zdecydowanie najbardziej interesującymi ustaleniami Morawca są jego tezy dotyczące roli parabolizacji w kształtowaniu kompozycji i znaczeń opowiadań. Wskazane przez autora środki artystyczne stanowią podstawę warsztatu Herlinga, powracają u niego niejednokrotnie i można je uznać za kluczowe dla jego „filozofii kompozycji”. Morawiec nie rozpatruje tych elementów poetyki w kontekście synkretyzmu gatunkowego, jak czynił to odwołując się do wpływów reportażu i eseju na formę opowiadań. W odróżnieniu od poprzednich części książki rozdział *Paraboliczność* prezentuje konkretne rozwiązania fabularne, mechanizmy symbolizacji jako wypracowane przez pisarza oryginalne składniki struktury utworu. Zastosowanie kategorii analogii pozwoliło badaczowi dokonać interesujących interpretacji wybranych opowiadań – cyklu *Skrzydła ołtarza* oraz *Krótkiej spowiedzi egzorcysty*. Morawiec pokazuje, na ilu poziomach semantycznych tekstu odbywa się u Herlinga wprowadzenie znaczeń naddanych. Sugeruje je konsekwentne stosowanie wielkich liter w wyrazach, które uczynił pisarz znakami istotnej dla siebie problematyki, np. Cud, Dżuma, Tajemnica. Wielokrotnie też spotykamy u niego nazwy i nazwiska znaczące oraz szczególnie ważną symbolikę religijną, nacechowanie semantyczne układów czasoprzestrzennych. Wśród sposobów uniwersalizacji sensów wymienia autor pracy także wprowadzane przez Grudzińskiego w różnych funkcjach motywy malarskie, jak opisy konkretnych obrazów, powracający wątek artystycznych przedstawień Pasji. Zdaniem Morawca te skomplikowane zabiegi konstrukcyjne nie zaprzeczają autentyzmowi zdarzeń jako głównej strategii uprawdopodobniania fikcji literackiej. Trzeba jednak zaznaczyć, że o parabolicz-

<sup>12</sup> L. Szaruga, *Powracające kształty snów*. W zb.: *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Red. S. Wyslouch, R. K. Przybylski. Poznań 1991, s. 97.

<sup>13</sup> Introdukcja bohatera w opowiadaniach może nastąpić także poprzez wprowadzenie przez narratorkę literackiego lub malarskiego wizerunku postaci, która skupi na sobie uwagę opowiadacza. Tak zostają wprowadzeni do opowieści tytułowi Książę Mediolanu czy Don Ildebrando, Clara w *Ex Voto*, Alvi w *Portrecie weneckim*. Znaczenie tego motywu omówił W. Bolecki (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997, s. 69). Częstotliwość wykorzystania tego chwytu i jego stała funkcja przeczą ustaleniom Morawca, jakoby Herling posługiwał się wyłącznie reporterską techniką prezentacji bohatera poprzez relację osoby trzeciej.

ności opowiadań mówi autor *Poetyki* najczęściej na podstawie tekstów, w których nie występuje narrator pierwszoosobowy wystylizowany autobiograficznie. Jego zaś kreację badacz przeważnie wiąże z autentyzmem. Przywołane w tym rozdziale opowiadania z narratorem w pierwszej osobie – *Sny w pięknym Morodi* czy *Zima w zaświatach* – prezentują swoją kreacyjność w sposób jawny, zagadnienie autentyzmu więc nie odgrywa w nich istotniejszej roli. W tych tekstach, dla których najważniejsza jest parabolizacja, ujawnia się przede wszystkim wymyślna kompozycja, celowość każdego zastosowanego rozwiązania, misterny splot związków spajający cały świat przedstawiony. Morawcowi udało się znakomicie pokazać te skomplikowane układy znaczeniowe w *Wieży, Pietà dell'Isola, Drugim Przyszłości*, czyli w tych opowiadaniach, do których raczej nie da się zastosować jego ustaleń dotyczących autentyzmu.

Swoją model lektury i opisu opowiadań prezentuje autor jako stopniowe przechodzenie na wyższe poziomy konstrukcyjno-znaczeniowe. W tekstach tych nad warstwą zdarzeń zarysowuje się sfera dyskursu uogólniająca pewne treści, to zaś, co niewyraźne, zaprezentowane może być tylko w sposób pośredni i niedosłowny, paraboliczny. Trudno jednak wskazać wśród opowiadań jakiś tekst, który pozwoliłby zastosować w pełni tę metodę analityczną. Nie robi tego też sam Morawiec, skupiając się na odrębnym omówieniu poszczególnych grup opowiadań – reportażowych, eseistycznych, parabolicznych. Także część poświęcona czterem utworom (*Problematyka – interpretacje wybranych opowiadań*) nie zawiera takiej analizy, która pokazywałaby użyteczność zastosowania wszystkich trzech kategorii – autentyzmu, dyskursywności i paraboliczności – do opisu tego samego tekstu. Najbliżej tego założenia jest, paradoksalnie, odczytanie *Błogosławionej, świętej*, opowiadania, które, jak podkreśla sam Grudziński, zajmuje wyjątkową pozycję wśród jego utworów fikcyjnych. Pomimo szczególnie eksponowanej przez badacza aktualności czy wręcz interwencyjności *Błogosławionej...* (a więc cech reportażowych), Morawiec przyznaje, że najważniejsze są te zabiegi, które nadając tekstowi rangę uogólnienia, czynią go opowiadaniem. Po lekturze *Poetyki opowiadań Herlinga-Grudzińskiego* można mimo wszystko odnieść wrażenie, że jej autor większą rolę przypisuje właśnie tej warstwie tekstów, która w jego rozumieniu stanowić ma najniższy poziom ich kompozycji. Autentyzm bowiem i cechy reportażu dostrzega w największej liczbie opowiadań. Na to jednak trudno się zgodzić, gdyż jeśli opowiadania Herlinga tak głęboko zapadają w pamięć, to z powodu nie reporterskiej ich, lecz misteryjnej wręcz konstrukcji.

*Magdalena Rembowska-Płuciennik*

Anna Legeżyńska, GEST POŻEGNANIA. SZKICE O POETYCKIEJ ŚWIADOMOŚCI ELEGIJNO-IRONICZNEJ. (Indeks nazwisk opracował Michał Srebro). Poznań 1999, ss. 192. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Komitet redakcyjny: Barbara Judkowiak, Anna Legeżyńska, Barbara Sienkiewicz. Tom 17. „Prace Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza”.

Kolejna książka Anny Legeżyńskiej wprowadza czytelnika w problematykę literackich świadectw doznania schyłku i przeczucia końca. Nie opowiada jednak o dekadentyzmie. Autorka interpretuje serię wydarzeń w polskiej poezji współczesnej, które opatruje metaforycznym, podkreślającym ich pokrewieństwo epitetem „gest pożegnania”.

Owym oryginalnym zjawiskiem zachęcającym badaczkę do interpretacji i systematyzacji jest „melanz” elegii oraz ironii (s. 12).

Elegia przypisana postawie egzystencjalnego uwarżliwienia na stratę wydaje się oczywista i konwencjonalna. Zaciekawia zaś rozpoznanie związku melancholijnej dyspozycji ze zdolnością do ironicznego oglądu świata. Legeżyńska przypomina czytelnikowi, że re-