

## JĘZYK SZTUKI W OPOWIADANIACH GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO — PORTRET WENECKI

Artykuł przybliży etapy kształtowania się wrażliwości artystycznej w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W opowiadaniach tego pisarza sztuka oraz język sztuki pełnią, jak się okazuje, rolę fundamentalną — szczególnie odkąd Herling-Grudziński odbył podróż do Włoch, o której sam pisał, że miała na jego późniejsze wybory estetyczne ogromny wpływ. Arcydzieła Italii odcisnęły na piśmarstwie Herlinga-Grudzińskiego tym większe piętno, że spędził on tam większość życia. Rola, jaką dzieła sztuki pełnią u Herlinga-Grudzińskiego nie ma jednak nic wspólnego ze współczesnym estetyzmem literackim. "Forma" jest u pisarza funkcją "treści", rolą twórcy jest odnalezienie słów adekwatnych dla opisu rzeczy. Na najwyższym poziomie dzieła oraz język sztuki okazują się być nośnikami treści metafizycznych w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

**Słowa kluczowe:** Gustaw Herling-Grudziński, sztuka, Włochy, estetyka, dyskurs metafizyczny.

Po spotkaniu z Włochami, sztuka (rozumiana przede wszystkim jako malarstwo i jego arcydzieła) zaczyna wpływać na Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jako osobę, a język sztuki staje się jednym z najważniejszych elementów jego twórczości.

Moje zainteresowanie malarstwem, pisze Herling, to skutek mojego spotkania z Włochami. Przedstawiłem ten epizod dość wyraźnie w pierwszym rozdziale *Portretu weneckiego*, opowiadając o mojej podróży jako żołnierza. To rzeczywiście był początek. Niewątpliwie Włochy zrobiły na mnie kolosalne wrażenie: oglądanie kościołów, galerii malarstwa, architektury miast włoskich — wszystko to coś we mnie obudziło. Ważną rolę odegrało też małżeństwo z Krystyną, która była malarką i która pasjonowała się malarstwem. Towarzyszyłem jej, gdy malowała. Ale najważniejsze było to, że po prostu znalazłem się w centrum dorobku malarskiego i architektonicznego sztuki europejskiej i po prostu poruszałem się w nim z ogromną przyjemnością, czasem — nawet z rozkoszą. Po prostu pokochałem sztukę. We Włoszech, gdzie po prostu wychodziłem z domu i od razu wpadałem w żywioł sztuki [9, 363–364].

Pierwsze opowiadanie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego to *Księżę Niezłomny* z 1956 roku. Jednakże, mimo iż było to pierwsze (również pierwsze "włoskie") opowiadanie autora, nie zawarł go on w swoim pierwszym zbiorze pt. *Skrzydła ołtarza* z 1960 roku. Znalazły się tam natomiast *Wieża* i *Pietà dell'Isola*, które również można uznać za "włoskie opowiadania" z powodu miejsc (Aosta, Capri), które autor wybrał na tło akcji. Herling uważał zawsze *Wieżę* za początek swojej drogi twórczej i rodowód próby narracyjnej (np. rozmawiając z Włodzimierzem Boleckim):

*Wieża* była początkiem mojej nowej drogi twórczej, to znaczy inicjowała niemal wszystko, co potem napisałem, a co mogłbym określić jako próbę uchwycenia innego wymiaru rzeczywistości. Nie chcę nadużywać słów, ale uważam, że z natury i z upodobań jestem pisarzem o zainteresowaniach metafizycznych. W każdym razie, typ narracji

wypróbowany w *Wieży* stał się potem — jeśli tak mogę powiedzieć — moją pisarską właściwością. *Wieża* była jakby opukiwaniem i obchodzeniem tematu, który potem rozwijałem i który w różny sposób dojrzywał w moich kolejnych opowiadaniach. Mogłbym powiedzieć, że jako narrator zadebiutowałem dopiero tomem *Skrzydła ołtarza*. Oczywiście, najpierw był *Inny świat*, który ma też wszystkie cechy mojej narracji, ale jest jednak dla mnie czymś innym. *Skrzydła ołtarza* były moją prawdziwą próbą narracyjną. Po napisaniu tych opowiadań, co mi zajęło mnóstwo czasu, byłem bliski odłożenia pióra i rezygnacji z pisania. Ale jakoś dałem sobie z tym radę [9, 152–154].

Można przypuszczać, że to brak odniesień do sztuki jest jednym (i chyba najważniejszym) z powodów, dla których Herling wykluczył *Księża Niezłomnego* ze swojego pierwszego wyboru opowiadań. Począwszy od *Wieży*, przez całą resztę życia pisarza, sztuka i język sztuki będą miały fundamentalną rolę w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W *Wieży* obecność sztuki jest namacalna i bardzo znacząca. Już na początku opowiadania, opisując swój pokój, bohater (tożsamy — jak się zdaje — z autorem) mówi:

Mimo że duży i wygodny, pokój posiadał jedno tylko okno, które nie wystarczało, by rozproszyć panujący tu od świtu do zmierzchu półmrok i wysuszyć w kątach liszaje wilgoci. Nadgryzione przez korniki meble, krzesła i kozetka o wyliniałych obiciach ze skóry, gąszcz pajęczyny w kominku i na półce z książkami, lustro nad komodą w złoczonej niegdyś ramie, które odbijało twarz jak przez smugę sadzy — wszystko to zdawało się doskonale harmonizować z czterema szyćkami Piranesiego na ścianach. Kto widział bodaj raz w życiu jego szyćchy, ten wie, że Piranesi gustował w ruinach i potrafił z nich wydobyć akcent ciała odpadającego od kości. W uczonej dysertacji o jego *Więzieniach* Aldous Huxley pisze, że wyrażają "doskonałą bezcelowość": "schody nie prowadzą donikąd, stropy nie podpierają niczego" [7, 6].

W tym pierwszym "włoskim" opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego z r. 1958 już po paru stronach

autor zachowuje się wobec sztuki tak, jak będzie to robił całe swoje twórcze życie. Herling wykorzystuje krytyczne opinie (w tym wypadku opinie Aldousa Huxley'a w roli krytyka sztuki) do wyrażenia własnego przekazu. Zaczyna od uwag oraz pojęć użytych przez kogoś innego, żeby zbudować własną wizję.

Herling historykiem nie jest, więc nie krępują go ani specjalistyczny język, ani ekspertyzy znawców, ani teoretyczne spory. Ufa swemu wyostrzonemu spojrzeniu, swojej intuicji. Wykracza więc poza dzieła malarza poza jego biografię, poza to, co może dać wiedza, daje natomiast świadectwo tego, co można poczuć i czego można doznać, co można zobaczyć jedynie oczyma wyobraźni [2, 113].

Uwagi, pojęcia, intuicje, czyli język sztuki kogoś innego są mu potrzebne, żeby potwierdzić przed światem, że to, co on będzie wyrażał ma podstawę, ma logikę, ma sens, a jednocześnie jest funkcjonalne pod narracyjnym względem. To nie tylko wynik jego myślenia o tym albo innym obrazie. W jego opowiadaniach opinii różnych historyków sztuki (albo intelektualistów, którzy się zajmują historią sztuki) jest naprawdę bardzo dużo. Aldous Huxley i jego ocena *Więzień* Piranesiego ciągle będą wracać w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, po raz ostatni w *Don Ildebrando* z 1996 roku [8, 228]. Ale tylko w swoim *Dzienniku pisanym nocą* Herling analizuje opinię Huxley'a. W notatce z ósmego stycznia 1983 roku pisze on:

Długo trafiała mi do przekonania uwaga Aldousa Huxleya o *Więzieniach*, wyrażających "doskonałą bezcelowość" ("schody nie prowadzą donikąd, stropy nie podpierają niczego"). Aż zrozumiałem w końcu [...] że Huxley mylił się gruntownie [...] Bezcelowość w *Więzieniach*? Wszystko w tych "inwencjach" jest doskonałe, geometrycznie celowe. Schody prowadzą dokądś celowo: do losu człowieka uwięzionego w świecie, który jest tylko jego własnym tworem. Stropy podpierają coś celowo: ciężar ludzkiego samouwięzienia. Zaplanowane wymyślnie konstrukcje, z kondygnacjami schodów w kształcie ogromnych śrub czy pras, z dźwigniami, kołowrotami, zwisającymi sznurami i łańcuchami, robią wrażenie architektonicznych narzędzi tortur. *Więzienia* są geometrią zamknięcia, samowystarczalną architekturą podziemia, sennym i przejrzywym zarazem majakiem wiecznej opresji [4, 292].

Nie chodzi tu o prawdziwe zdystansowanie się Herlinga-Grudzińskiego do opinii Aldousa Huxleya, a raczej o fakt, że prawdziwą opinię artystyczną Herlinga-Grudzińskiego mamy tutaj — w *Dzienniku*, a nie w opowiadaniach, w których ciągle przytacza opinię Huxleya o *Więzieniach*.

Mimo że Herling spędził większość życia we Włoszech wśród arcydzieł i że doskonale znał historię sztuki, gdy w jego opowiadaniach mowa o niej, obecny jest zawsze (albo prawie zawsze) jakiś "wyższy głos", który gwarantuje prawdziwości tego, co autor będzie wyrażać. Takie wykorzystanie cudzych głosów

krytycznych dotyczących sztuki jest przejawem ogólnej postawy autora, który zwykle zapewnia czytelnika, że fakty, o których będzie mówił w danym opowiadaniu, są realne. Gwarantuje to po pierwsze pisząc (prawie zawsze) w pierwszej osobie oraz korzystając z różnorodnych środków "technicznych".

Na przekór współczesnemu estetyzmowi literackiemu u Herlinga "forma" jest zawsze funkcją "treści", a pisarz to nie ten, kto kreuje w wyobraźni nowe światy lub proklamuje całkowitą nieprzystawalność świata słów i świata rzeczy, ale ten, kto po norwidsku stara się "odpowiednie dać rzeczy słowo". Rzeczywistość jest dla niego wielowymiarowa: barwna i groźna, niewyczerpana i tajemnicza. To nie tylko sfera faktów o wymiarze historycznym widzianych przez pryzmat biografii, kroniki czy dokumentu. To także obiekt oglądu metafizycznego, który przez warstwę anegdoty, opis pejzażu czy dzieła sztuki stara się dotrzeć do niezmiennego jądra bytu. Recenzenci *Dziennika pisanego nocą* słusznie dostrzegają w nim dwa nurty: kronikarski i metafizyczny. To spostrzeżenie śmiało można odnieść do całej twórczości Herlinga [14, 102].

Cytowanie cudzej opinii czy intuicji krytycznej jest kolejnym środkiem gwarantującym czytelnikowi prawdziwość przedstawionych w tekście faktów. W swoich opowiadaniach Herling przytacza opinie innych krytyków, a w *Dzienniku* o nich dyskutuje. Cytaty w opowiadaniach Herlinga bez żadnych objaśnień czy analiz ze strony autora mają jeden sens — mówią czytelnikowi, że pisarz naprawdę widział ten obraz, że zainteresował się nim do tego stopnia, że znalazł przynajmniej jedną opinię krytyczną na jego temat.

Malarstwo jest bardziej związane z materią rzeczy, choćby przez konkret farb i płótna, niż słowo, jest bliższe dotyku, dokładniej podpowiada kształty, do pewnego stopnia silniej pobudza wyobraźnię. Jest to szczególnie cenne przy tematach związanych z pojęciami abstrakcyjnymi jak dobro, zło, piękno, miłość itd. Wielokrotnie podkreślano stałą obecność w utworach Grudzińskiego problemów moralnych, rozważań o bólu i cierpieniu. Herling, dociekając czy istnieje jakaś logika objawiania realnej mocy dobra i zła, szuka przykładów z różnych epok. Wybiera świadectwa tych, którzy też dociekali sensu własnego życia mimo doznanych cierpień. Ale tajemnica pozostaje nadal nieuchwytna "między tym, co widzę, i tym, co mówię". Sztuka przypomina o niej także wtedy, gdy odbiorca nie ma powodów, by o niej pamiętać [10, 144].

Swojej opinii krytycznej jednakże o tym albo tamtym obrazie Herling w opowiadaniach rzadko daje. Robi tak dlatego, że język pisarza w opowiadaniach jest już językiem sztuki, który się powstaje z osobistych analiz autora w *Dzienniku* oraz z sądów innych intelektualistów. "Tylko to, co w dzienniku jest sprawą jego morfologii, w opowiadaniach staje się środkiem ekspresji, sposobem wprowadzenia

aluzji i zasygnalizowania ukrytych sensów”, pisze Irena Furnal [3, 158]. Można powiedzieć, że używany przez Herlinga w opowiadaniach język jest wynikiem “spotkania” między jego osobistymi analizami oraz analizami innych krytyków. W prozie Grudzińskiego nic nie dzieje się przypadkowo. Każdy szczegół jest tam jak z sądu w *Dzienniku* — chciałbym podkreślić — o *Więzieniach* Piranesiego, gdzie “wszystko jest doskonałe, geometrycznie celowe”. Możemy mówić o języku sztuki nie tylko dlatego, że jest to język, gdzie każdy szczegół jest tak doskonale wkomponowany w całość. Język w opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego jest językiem sztuki ponieważ sztuka (rozumiana przede wszystkim jako malarstwo) jest w konkretny sposób wzorem prozy. “Jako miłośnik i znawca malarstwa, które przekłada na literaturę, Herling pragnie ją do niego przybliżyć stylem” [14, IV].

Przez całe swoje życie Gustaw Herling jako autor opowiadań balansuje na granicy różnych opozycji. Warto w związku z tym rozpocząć od przypomnienia, że pisarz wysoko cenił samą kategorię granicy i pogranicza — uznając, że to, co ważne w sztuce, dotyczy zawsze strefy granicznej. Nie powinno więc dziwić, że tak kształtował swoją materię pisarską, iż można — za Włodzimierzem Boleckim — uznać, że “wszystkie utwory Herlinga-Grudzinskiego [...] są [...] traktatem o granicy” [1, 40]. Dobro—Zło jest chyba tą najważniejszą z tych opozycji. Zaraz po wojnie pierwszą opozycją do rozwiązania staje się jednak dla Herlinga bycie-nie bycie. Właśnie dzięki sztuce jego odpowiedź jest pozytywna, twierdząca, ale autor potrzebuje narzędzia, którym może tworzyć i analizować te najważniejsze dla niego opozycje. Wzorem prozy tego typu się staje technika malarstwa *chiaroscuro* Caravaggia:

Uważa się jego (tzn. Caravaggia) *chiaroscuro* za narzędzie osłaniania niewidzialnego. Jest zarazem formą tajemniczego przesłaniania widzialnego. W światłocieniu Caravaggia tkwi potrzeba upowszechnienia, dotykającego udratyzowania w życiu, wrażliwości i wyobraźni religijnej [5, 151].

Grudziński nieustannie myśli o Caravaggiu. Rewolucyjność malarstwa Caravaggia, zdaniem Herlinga, polega na “zacieraniu zbyt wyraźnych granic” [2, 116]. Jak włoski malarz ciągle miesza światło i mrok, tak Gustaw Herling czyni to z realnym i nierealnym oraz z Dobrem i Złem. Robi tak, aż czytelnik zupełnie traci wyczucie, czy wydarzenia opowiadane są prawdziwe czy nie.

Herling-Grudziński jest mistrzem takiego pisarskiego działania, gdzie układa się kompozycję własną z pionków zrobionych przez realność. I wszystko zależy teraz od indywidualnych ruchów na tej szachownicy. Czasem metoda — podstępna — zwodzi czytelnika. Gdzie prawda, gdzie zmyślenie — zdaje się zapytywać. I na tym polega tajemnica pisarstwa Herlinga. Nadawać prawdzie pozór zmyślenia, fikcję zaś ubierać w szaty faktu [15, 10].

W takim wymiarze (sztucznie zbudowanym) autor poszukuje razem z czytelnikiem swoich opowiadań sensu istnienia. “Pisarstwo Grudzińskiego jest wędrówką przez piekielnie kręgi: historii, polityki, choroby, szaleństwa, natury; w samym ich centrum tkwi człowiek — “najniższy krąg nieszczęścia”, pisze Janusz Majcherek [11, 264].

Uważam, że za manifest literacki Herlinga-Grudzińskiego można uznać *Portret wenecki*, tzn. opowiadanie z 1993. W tym opowiadaniu autor osiąga prawdopodobnie punkt kulminacyjny swojej sztuki. Wszystko tam jest absolutnie doskonałe, a każdy element ma wiele znaczeń. Mam tu na myśli przede wszystkim Herlinga język o sztuce, który staje się w toku opowiadania językiem sztuki i językiem artystycznym. Opinii innych krytyków o malarstwie w ogóle, o sztuce portretu, o Lorenzu Lotcie jest wiele w tym opowiadaniu, ale po raz kolejny te opinie są tylko narzędziem, żeby zagwarantować, czytelnikowi, że wszystko w opowiadaniu jest realne. Gustaw Herling interesuje się raczej językiem sztuki niż językiem o sztuce. W *Portrecie weneckim* jego proza jak *chiaroscuro* Caravaggia jest doskonała, każdy element jest a równocześnie nie jest, jest realny i nierealny, ma podwójne znaczenie. “Opozycja: noc-dzień, ciemność-światło jest podstawową opozycją organizującą znaczeniowo i artystycznie całą prozę Herlinga-Grudzińskiego [...] Wystarczy powiedzieć, że nie noc ustępuje w niej przed światem dnia, lecz dzień przegląda się w głębinach nocy”, pisze Irena Furnal [3, 157]. Opozycja noc-dzień, ciemność-światło w rękach pisarza Herling-Grudzińskiego się staje językiem artystycznym oparty na *chiarosuro* Caravaggio’a, a więc językiem jako ciągłym mieszeniem prawdy i fikcyjności oraz jako ciągłą grą z czytelnikiem, żeby dojść do tego obszaru, “w którym granice między realnym a nierealnym, między istnieniem a nieistnieniem stają się problematyczne” [1, 68].

W *Portrecie weneckim* Herling używa sztuki (malarstwa), żeby przekazać światu swój wzór literacki. Jest on jak Contessa Terzan, która maluje (fałszywy) obraz Lorenza Lotta, podwójny portret Dobra i Zła. Cały świat myśli, że to prawdziwy obraz Lotta, ale dla autora (oraz dla czytelnika) ta sytuacja odzwierciedla współistnienie bycia/nie-bycia oraz (przede wszystkim) współistnienie Dobra i Zła. To, co Herling robi w *Portrecie weneckim*, przypomina to, co pisze o Caravaggiu w swoim *Dzienniku*:

Caravaggio w wielu płótnach zderzał realne z irrealnym (...) ale nigdy nie udawało mu się w sposób tak przejmujący nasycić obraz własnym życiem, własnym losem. Po długim patrzeniu *Dekapitacja Jana Chrzyciela* odsłania swój sekret autobiograficznej metafory. Namalował ją okrutnik z nadmiaru miłości [6, 625].

W twórczości Herlinga-Grudzińskiego sztuka to element konstrukcji prozy autora (chodzi tutaj o *chiaroscuro* Caravaggio), a współcześnie element (jeden z najważniejszych) rozwiązania tajemnicy

współistnienia Dobro-Zło. Pisze o Zofia Mocarska-Tycowa o prozie Herlinga:

Jest to zdumiewająca proza, która ukazując najstraszniejsze, najbardziej mroczne i odrażające strony człowieka, zarazem jest pełna współczucia i miłości. Miłości do człowieka i świata. Proza, która niesie pokrzepienie, choć nigdzie go w sposób deklaracyjny nie wypowiada, która chce pokazać obszary zła, by

uświadomić czytelnikowi powagę sytuacji i potrzebę czujności oraz ekstremalnego, heroicznego wysiłku przekraczania własnych ograniczeń [12, 56].

Naprawdę tu chodzi o prozę, która chce pokazać obszary zła, a która to robi przez konkretne użycie sztuki i malarstwa oraz ich modeli. W tym sensie można konkretnie napisać o języku sztuki w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

## LITERATURA

1. Bolecki W. Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Plejada, Warszawa 1991.
2. Dębska-Kossakowska A. Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki, Neriton, Warszawa 2009.
3. Furnal I. Między kroniką a mitem, w: Herling-Grudziński i krytycy, UMCS, Lublin 1997.
4. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1980–1983, Czytelnik, Warszawa 1996.
5. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1984–1988, Czytelnik, Warszawa 1996.
6. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą 1993–1996, Warszawa, Czytelnik, 1998.
7. Herling-Grudziński G. Opowiadania zebrane I, Czytelnik, Warszawa, 1999.
8. Herling-Grudziński G. Opowiadania zebrane II, Czytelnik, Warszawa 1999.
9. Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei, Szpak, Warszawa 1997.
10. Kudelska D. Herling-Grudziński a sztuka, w: "Kresy", 1993, nr. 14.
11. Majcherek J. Obecność Herlinga-Grudzińskiego, w: "Przegląd Powszechny", 1989, nr. 5 (813).
12. Mocarska-Tycowa Z. O tajemnicy cierpienia w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, w: "W drodze", nr. 4 (212).
13. Pomian K. Manicheizm na użytek naszych czasów, w: Gustaw Herling-Grudziński, Dziennik pisany nocą 1971–1972, Res Publica, Warszawa 1990.
14. Waśko A. Prawda i parabola, w: Herling-Grudziński i krytycy, UMCS, Lublin 1997.
15. Wyka M. Prawda, zmyślenie, kompozycja, w: "Dekada Literacka", 1991, nr. 22.

*У статті розглянуто еволюцію художньої манери в оповіданнях Густава Герлінґа-Ґрудзінського. У творах цього письменника мова та мистецтво мови виконують фундаментальну функцію, особливо після подорожі по Італії, що справила великий вплив на автора. Шедеври високого мистецтва Італії формували смак і критерії Густава Герлінґа-Ґрудзінського. Проте він не впадав у звичний в його часи естетизм. «Форма» стає у письменника функцією «змісту», а роль творця полягає у віднайденні властивих слів для опису суті.*

**Ключові слова:** Густав Герлінґ-Ґрудзінський, мистецтво, мова, Італія, естетика, метафізичний дискурс.

*The article studies evolution of Gustaw Herling-Grudzinski's artistic style in his short stories. The language and the art of language play the basic function in his works, especially after his trip to Italy that had a great impact on him. The masterpieces of Italian high art formed a taste and criteria of Gustaw Herling-Grudzinski. But he didn't fall into aestheticism that was common at his time. "Form" becomes the function of "content", and the role of an author is in finding the inherent words for describing the essence.*

**Key words:** Gustaw Herling-Grudzinski, art, language, Italy, esthetics, metaphysical discourse.