

ARKADIUSZ MORAWIEC

Łódź

OPOWIADANIA GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO (PODSTAWOWE ZAGADNIENIA GENOLOGICZNE)¹

Teksty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego - w tytule artykułu określone mianem *opowiadań* - od samego początku wzbudzały liczne wątpliwości co do ich struktury gatunkowej. Świadczy o tym często spotykane, zwłaszcza we wczesnych omówieniach utworów pisarza, posługiwanie się różnymi nazwami w odniesieniu do tego samego tekstu. Na przykład *Księcia Niezłomnego* określano raz jako „szkie”, kiedy indziej jako „nowelę polityczną”². Konstruowano nazwy dwuczłonowe, jak choćby „essayo-nowela”³, którymi usiłowano oddać hybrydyczność gatunkową utworu. Niejednokrotnie też charakteryzowano strukturę gatunkową utworów Herlinga w sposób opisowy: *Skrzydła ottarza* to - pisał krytyk - „traktat moralny w formie obrazowo-poetyckiej”⁴. W ten spo-

¹ Prezentowany artykuł stanowi fragment pracy zatytułowanej *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, obejmującej swym zakresem utwory powstałe w latach 1956-1998. Ustalenia dotyczące opowiadań opieram na edycji *Pism zebranych* pisarza (t. 1-10, Warszawa 1994-1998) oraz - w przypadku tekstów, które nie zostały nią objęte - na podstawie pierwodruków (numery dodatku do „Rzeczpospolitej” - „Plus Minus” z lat 1997-1998).

² Pierwsze określenie: K. Wierzyński: *Pochwała „Drugiego przyjęcia” Herlinga-Grudzińskiego*. „Na Antenie”, (Monachium) 1964, nr 5, s. VII; drugie: J. Wittlin: *Dar intelektu*. „Kultura”, (Paryż) 1965, nr 1-2, s. 221.

³ M. Chmielowiec: *Jak zbudowany jest „Most” Herlinga-Grudzińskiego*. „Tydzień Polski”, (Londyn) 1966, nr 26, s. 4.

⁴ J. Bielatowicz: *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydła ottarza”*. „Wiadomości”, (Londyn) 1960, nr 39, s. 1.

sób wielokrotnie powoływano do istnienia pseudonazwy genologiczne⁵. Kiedy zaś brakowało określeń o charakterze nazw, nawet rozbudowanych – zastępowano je wyliczeniem gatunków współkonstytuujących omawiany tekst⁶. Bezradność krytyków znajdowała ostateczny wyraz w stwierdzeniu, że pisarz jest wynalazcą „nowego gatunku prozaicznego”⁷. Opinię tę chętnie zresztą utwierdza sam Herling⁸, za nim natomiast i za krytykami podtrzymują ją literaturoznawcy. Na przykład, zdaniem Zdzisława Kudelskiego, Grudziński „w opowiadaniach (z pełną świadomością tego) tworzy zbliżony do prozy poetyckiej niemal odrębny gatunek, na pograniczu noweli, eseju i przypowieści”⁹. Powstaje pytanie: czy rzeczywiście jest Herling prawodawcą nowego gatunku?

W celu rozstrzygnięcia tej kwestii należy przede wszystkim kolejno rozpatrzyć dwie rzeczy: po pierwsze – ustalić, jaką nadrzędną strukturę gatunkową realizują omawiane tu utwory pisarza, czy w ogóle da się taką strukturę wskazać (a jeśli tak, to czy stanowi ją proponowane przeze mnie opowiadanie); po drugie zaś – zbadać, jakie formy ową (ewentualną) strukturę nadrzędną współkształtują. Terminologiczny chaos, na który natrafiamy w opracowaniach dotyczących twórczości Grudzińskiego, wynika w głównej mierze z mieszania obu tych, odmiennych przecież porządków. Nie znaczy to oczywiście, że oba porządki na siebie nie zachodzą; przeciwnie, wiadomo, iż – przykładowo – opowiadanie jako gatunek może posiadać cechy takich gatunków, jak przypowieść, reportaż, dziennik, list czy esej. Proponowany przeze mnie zabieg oddzielnego rozpatrzenia obu kwestii ma zatem charakter wyłącznie metodologiczny – chodzi o uporządkowanie zagadnień genologicznych

⁵ Por. S. Skwarczyńska: *Nie dostrzeżony problem podstawowy genologii*. w: *Problemy teorii literatury*. Wyb. H. Markiewicz. Seria 2. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1987, s. 100, 110.

⁶ Por.: „utwór ten *Pietà dell'Isola* – [przyp. A. M.] powstał z przedziwnej mieszanki prozy poetyckiej, pamiętnika, kroniki historycznej, szkicu o sztuce, urywków traktatu moralnego [...]” (J. Bielatowicz: *op. cit.*, s. 1).

⁷ Ibidem.

⁸ Por. wypowiedź pisarza: „Opieram się na kronikach, na jakichś analogiach, zestawieniach w sposób świadomy literacko. Wydaje mi się, że stworzyłem nową formę pisarską [...]. [...] myślę, że robię rzecz, którą kiedyś będą robić inni i jestem tutaj trochę prekursorem” (*Dawni mistrzowie. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*. Rozmawiał Z. Kudelski. w: Z. Kudelski: *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*. Lublin [1991], s. 145).

⁹ Z. Kudelski: *Pielgrzym Świętokrzyski...*, *op. cit.*, s. 112.

związanych z utworami pisarza. Najpierw zatem postaram się wykazać zasadność wybranego przeze mnie na określenie omawianych tekstów terminu „opowiadanie”, następnie zaś wskażę, jakie gatunki literackie, pograniczne i pozaliterackie współkształtują ową szczególną, zdaniem badaczy, formę Herlingowych utworów¹⁰.

Badacze, ale także sam autor, w odniesieniu do interesujących mnie utworów posługują się zwykle terminem „opowiadanie”¹¹. Niekiedy jednak zdarza się, iż zamiast niego pojawia się – funkcjonujący na zasadzie synonimu, choć w przypadku twórczości współczesnej rzadziej niż „opowiadanie” używany – termin „nowela”¹². Konsekwentnie, co stanowi wyjątek, mówi o noweli w odniesieniu do całości dorobku nowelistycznego Herlinga – Michał Głowiński¹³.

Takie wymienne używanie terminów „opowiadanie” oraz „nowela” związane jest z zatarciem w świadomości współczesnego odbiorcy odrębności gatunkowej noweli. Najczęściej włączana jest ona wraz z opowiadaniem w bardziej pojemną kategorię „krótkich form narracyjnych”. Trudno jednak zgodzić się, iż uznanie utworu za opowiadanie bądź nowelę pozbawione jest istotnego znaczenia¹⁴. Przede wszystkim dlatego, że tę drugą jako historycznie ukształtowaną formę gatunkową charakteryzują wyraźnie określone właściwości strukturalne. Do najistotniejszych należą: 1) zrygoryzowana, zwarta, prosta, jednowątkowa konstrukcja fabuły oparta na linii akcji i kontrakcji – od zawiązania konfliktu aż po rozwiązanie go i zamknięcie puentą wymowy akcji; 2) kon-

¹⁰ We wspomnianej pracy *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* określam rolę formotwórczą owych gatunków (co wnoszą do uprawianej przez pisarza formy, w jaki sposób ją modyfikują) i jaką funkcję pełnią w utworach (jakie treści są za ich pośrednictwem komunikowane).

¹¹ Termin ten najczęściej jednak nie podlega problematyzacji. Wynika to zapewne z faktu, iż określane nim przez badaczy utwory publikowane są w zbiorach opowiadań – więc jako opowiadania (bez zastrzeżeń) traktowane.

¹² Przykłady synonimicznych użyc obu terminów – zob. B. Chrzastowska: *Dramatyczne pytania Herlinga-Grudzińskiego („Wieża i inne opowiadania”)*. w: *Glosariusz od Młodej Polski do współczesności*. Pod red. T. Patrzalka. Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 370-376; G. Herling-Grudziński, W. Bolecki: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997, s. 178-179 (wypowiedź pisarza nt. *Pierścienia*).

¹³ M. Głowiński: *Muza zmyślonych podróży*. „Teksty Drugie”, 1991, nr 1/2, s. 199-203.

¹⁴ Tak rzecz ujmują B. Chrzastowska i S. Wysłouch – autorki *Poetyki stosowanej* (Warszawa 1987, s. 436-437).

strukcja zbliżona do dramatu; 3) ograniczenie czasu fabuły, a szczególnie akcji; 4) eliminacja elementów statycznych (opisowych); 5) przewaga formy podawczej opowiadania nad opisem, monologiem i dialogiem¹⁵. Nowelę w porównaniu z opowiadaniem cechuje większy rygorystyczny gatunkowy. Trudny do utrzymania – zwłaszcza wobec pojawiających się na początku dwudziestego stulecia nowych technik narracyjnych oraz rozszerzenia przez literaturę pola tematyczno-problemowego – zaczął on stopniowo ulegać rozluźnieniu. W XX wieku przewagę uzyskują formy konstrukcyjne bardziej swobodne, określane mianem opowiadania, przy czym obie formy gatunkowe – nowelę i opowiadanie – w wielu wypadkach cechuje przemienność: z jednej strony spotykamy wychylenie struktur nowelistycznych w kierunku narracji luźnych, z drugiej – dążenie niektórych opowiadań ku dramatyzacji charakterystycznej dla form nowelistycznych¹⁶.

Zasadniczo opowiadanie charakteryzowane bywa w sposób pośredni – poprzez przyjęcie definicji noweli jako negatywnego punktu odniesienia. W zestawieniu tym opowiadanie jawi się jako forma pod względem kompozycji mniej zwarta, jako „gatunek pograniczny” czy wręcz – na co trudno się zgodzić – jako gatunek nieukonstytuowany¹⁷. Oczywiście, między obiema formami istnieją liczne formy pośrednie. I choć czasem trudno ustalić, czy mamy do czynienia z nowelą, czy raczej z opowiadaniem, oba odnośne terminy okazują się przydatne jako poręczne kategorie opisowe, porządkujące dany materiał. Wśród elementów współkonstytuujących niektóre utwory Herlinga znajdziemy bowiem takie, które –

¹⁵ Zob. T. Cieślakowska: *Nowela*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1961, t. IV, z. 1, s. 222-228; *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 316-317 (hasło „Nowela”); *Słownik literární teorie*. Red. Š. Vlašín. Praha 1977, s. 231-232 (hasło „Novela”); M. Pietrowski: *Morfologia noweli*. Przeł. E. Pleszkun-Gawlikowa. „Przegląd Humanistyczny”, 1972, nr 1, s. 59-81; L. Fryde: *Problem noweli*. w: idem: *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966, s. 25-64; E. M. Мелетинский, *Историческая поэтика новеллы*, Москва 1990.

¹⁶ Zob. T. Cieślakowska: *Les transformations des formes épiques brèves: nouvelle, récit (Introduction à une discussion sur le problème)*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1961, t. IV, z. 1, s. 143.

¹⁷ Por. odpowiednio: B. Pięczka: *Teoria i typologia opowiadania* (1945-1963). Z zagadnień struktury i narracji. Wrocław 1975, s. 177-178; S. Melkowski: *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*. Toruń 1997, s. 307-308; W. Kayser: *Postawy i formy epickie*. w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Wybór, oprac. i przekład R. Handke. Kraków 1980, s. 181-182.

jak katastrofa, wyraźnie zaznaczona puenta czy przewaga relacji nad opisem – wychylają je w stronę noweli¹⁸. Zasadniczo jednak – co postaram się wykazać – teksty pisarza realizują strukturę gatunkową opowiadania.

Termin „opowiadanie” zdaje się też ściślej przystawać do omawianych utworów Herlinga aniżeli często używane, szerokie pod względem zakresu, ale ubogie w treść, określenia w rodzaju „krótkie formy prozatorskie” czy „krótkie formy narracyjne”. Raz dlatego, że proponowany przeze mnie termin wyklucza zawarte w *Dzienniku pisanym nocą*, a nie stanowiące przedmiotu mojej uwagi, anegdoty czy mikronowełe (można określić je mianem „krótkich form”), po wtóre zaś – trudno w przypadku liczących kilkadziesiąt stron utworów *Księżę Niezłomny*, *Pietà dell'Isola* czy czy *Prochy* mówić o formach krótkich. Niewątpliwie, utwór jednostronicowy różni się od utworu liczącego przeszło pół setki stron – także pod względem struktury (choćby w zakresie repertuaru możliwych do zastosowania form narracyjnych).

Przyjrzyjmy się zatem bliżej, czy faktycznie, a jeśli tak, to w jakiej mierze, omawiane utwory Herlinga podpadają pod kategorię opowiadania. Wśród wyznaczników tego gatunku do najistotniejszych, zdaniem badaczy, choć w poszczególnych przypadkach pozwalających się stosować bez szczególnego rygoryzmu, należą: 1) silne eksponowanie osoby narratora i okoliczności towarzyszących narracji (sytuacji narracyjnej) oraz tendencja do upodmiotowienia i ulirycznienia wypowiedzi; 2) ciąg zdarzeniowy o charakterze luźnym (następstwo zdarzeń zamiast skondensowanej budowy konfliktowej) oraz związane z tym: epizodyczność fabuły, obecność dygresji, partii opisowych i refleksyjnych; 3) ciążenie ku końcowi wyraźnie zaakcentowanemu i silnie eksponującemu subiektywne stanowisko narratora¹⁹. Cechy wymienione w ostatnim punkcie, zwa-

¹⁸ Konstrukcję nowelistyczną posiada, na przykład, przytaczana przez narratora *Rosyjskiego Niedźwiedzia*, wpleciona w utwór, opowieść Gogolewa (postaci utworu) o wydarzeniach, które uczyniły go prezydentem międzynarodowej spółki. Owa posiadająca strukturę noweli opowieść stanowi trzon fabularny opowiadania Herlinga. Z kolei opowiadanie *Pierścień* zawiera dwie (wplecione w mocno rozbudowany plan narracji) fabuły o strukturze noweli: streszczenie noweli *Andreuccio z Perugia* Boccaccia oraz podobną do niej opowieść (ustną nowelę) zasłyszaną przez narratora w powojennym Neapolu.

¹⁹ Zob. T. Cieślukowska: *Opowiadanie*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1961, t. IV, z. 1, s. 228-232; B. Pięczka: *op. cit.*, s. 164-183; *Słownik terminów literackich*, *op. cit.*, s. 329 (hasło „Opowiadanie”); S. Żak: *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*. w: *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*. Pod red. S. Żaka. Kielce 1994, s. 5-22.

szcza pierwsza z nich (wyraźnie zaakcentowane zakończenie), pojawiają się również w noweli; pozostałe – stosują się niemal wyłącznie do opowiadania.

Otóż w omawianych utworach Grudzińskiego, z konieczności traktowanych tutaj *en bloc*, znajdujemy wszystkie z wymienionych wyżej elementów strukturalnych opowiadania. Co więcej, składniki te stanowią o specyfice poszczególnych utworów, decydują o ich takiej a nie innej formie gatunkowej. Oczywiście, konkretne teksty w mniejszym lub większym stopniu odbiegają od wzorca „czystego” opowiadania (jeżeli w ogóle da się taki „wzorec” dla tego „pogranicznego” gatunku wyznaczyć). Niektóre z opowiadań niewątpliwie zbliżają się w stronę noweli, a także innych gatunków: eseju czy reportażu; niemniej jednak tym, co stanowi o swoistości omawianych utworów Herlinga, jest *dominacja* w nich składników strukturalnych konstytutywnych dla opowiadania. One wyznaczają nadrzędną strukturę gatunkową. Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Uwzględniając bogactwo form narracyjnych, jakimi posługuje się w omawianych utworach Herling, przyjąć należy, iż generalnie *stopień widoczności narratora* – co charakterystyczne dla gatunku opowiadania – jest w nich znaczny. Przede wszystkim w większości wypadków mamy do czynienia z narracją pierwszoosobową. Narrator uzewnętrznia się wówczas jako „ja”, opowiadając o zdarzeniach, których był świadkiem, w których uczestniczył lub które podlegają dokonywanej właśnie przezeń rekonstrukcji. Jednocześnie, wielokrotnie pojawiają się przy tym powiadomienia o okolicznościach towarzyszących faktowi opowiadania: wyraźnie eksponowana jest *sytuacja narracyjna*, najczęściej pisana (np. w *Krótkiej spowiedzi egzorcysty* narrator prezentuje siebie w trakcie zapisywania monologu-wyznania), ale też ustna (*Monolog o martwej mniszce* ma formę monologu wypowiedzianego). Co istotne, narrator eksponowany jest również w opowiadaniach z narracją (zasadniczo) trzecioosobową, będąc umieszczonym na zewnątrz świata przedstawionego. W takich wypadkach prezentuje on siebie jako autora prezentowanych „historii”, powiada o nich: „moja miniaturowa opowieść o cudzie” (*Cud*) czy „mój zmniejszony medalion księcia Mediolanu” (*Książę Mediolanu*). W tym wypadku mniej nawet istotna okazuje się forma gramatyczna narracji (pierwsza lub trzecia osoba), bardziej zaś kwestia związku opowiadającego z prezentowanym przezeń światem. W obu wspomnianych przypadkach mamy bowiem do czynienia z „ja”; w pierwszym jest ono jednak również postacią świata przedstawionego, w drugim – postacią opowiadającą (nie jest to

głos narratora anonimowego, przeciwnie – ujawnia się on nam jako opowiadający własną, choć zakorzenioną w odległej historii opowieść, ujawnia także swój do niej stosunek).

Obecność narratora podkreślają również pojawiające się w utworach zwroty do czytelnika, w rodzaju: „przyjrzyjcie mu się dobrze” (*Księżę Niezłomny*), „czy czytelnik uwierzy [...]?” (*Portret wenecki*), „To, co powiem teraz, skłoni wielu czytelników do uśmiechu i wzruszenia ramionami” (*Don Ildebrando*). Szczególnie wyraźnym zaś sygnałem obecności narratora są często występujące w utworach wypowiedzi o charakterze metajęzykowym, dotyczące zasad budowania tego właśnie, konkretnego tekstu. Można przyjąć, iż w wielu utworach – widoczne jest to najwyraźniej w *Cmentarzu Południa* – refleksje narratorskie (odautorskie) na temat źródeł i celu pisania oraz sposobu konstruowania tekstu, dominują miejscami nad płaszczyzną wydarzeń. W *Cmentarzu...* ważniejsza od rekonstruowanej sensacyjnej „afery dwojga kochanków” okazuje się kwestia niewyraźności języka, ograniczeń literatury, jej kształtu. Wprowadzany autokomentarz upodrzednia tutaj to, co opowiadane. W większości utworów proporcje między przedmiotem a metajęzykiem pozostają jednak zachowane: otrzymujemy i zajmującą opowieść (fabułę), i interesujące uwagi na temat sposobu, możliwości jej prezentacji.

Ekspozowanie narratora mniej jest natomiast widoczne w formułowaniu ocen i komentarzy odnoszących się do prezentowanego świata. W wypadku opowiadań Herlinga owe oceny stosunkowo rzadko bowiem bywają wyrażane wprost. Oceny bezpośrednie dotyczą zwykle elementów mniej ważnych, na przykład miejsc: „Potenza jest brzydkim miastem”, czytamy w utworze *Błogostawiona, święta*. W odniesieniu do elementów kluczowych – postaci czy podejmowanych problemów – oceny ujawniane są najczęściej w sposób pośredni. Zwykle narrator tylko sugeruje ocenę, dyskretnie zarysowuje swoje stanowisko. Komentarz, ocena ostateczna pozostaje w gestii czytelnika. W *Gasnącym Antychryście* czytamy: „cały sens [zaprezentowanej – przyp. A. M.] powiastki polega na jej niedomówieniach, białych plamach, zawieszeniach głosu; na tym, że nie stawia się w niej kropka nad ‘i’, nie ryzykuje komentarza [...]”. Wyjątek stanowią sytuacje – częste w opowiadaniach Herlinga – w których narrator (w tym przypadku można go utożsamić z autorem) polemizuje z bliżej określonymi poglądami. Najczęściej dotyczą one literatury; mamy tu więc do czynienia z przejawem metaliteratury. W takich wypadkach oceny i komentarze odnoszące się do cudzych, ale też i własnych, koncepcji oraz dokonań pisarskich formułowane są wprost, nie-rzadko w sposób dosadny, apodyktyczny – jak choćby w zawartej

w *Cmentarzu...* krytyce „rzemieślniczego”, czysto komercyjnego uprawiania literatury. Możemy znaleźć też wypadki ocen i komentarzy skierowanych poza rzeczywistość literacką. Najczęściej zawarte są one w dygresjach – zatem na marginesie prezentowanych wydarzeń. Niekiedy – jak w utworze *Jubileusz, Rok Święty* – wychylają one tekst w stronę publicystyki²⁰.

Z akcentowaniem pozycji narratora związana jest również – silnie w opowiadaniach Herlinga zaznaczona – tendencja do liryzacji wypowiedzi. Najbardziej widoczna jest ona we fragmentach opisowych odnoszących się do pejzażu. Można by tu przywołać kunsztowny, zmetaforyzowany, zbliżony do prozy poetyckiej opis Val d'Aosta w *Wieży* czy zbudowany w głównej mierze z porównań opis Neapolu w początkowym fragmencie *Księcia Niezłomnego* (Posillipo, dzielnica Neapolu, przyrównywana jest tu do „zielonej kotwicy miasta wczepionej w morze”, Neapol do „olbrzymiego skorpiona”, zaś księżyc świecący nad miastem – do lampionu). W obu przypadkach – a także we fragmentach wielu innych utworów pisarza – opis niejednokrotnie zmierza mniej w stronę rzeczowego przedstawienia stosunków między ukazywanymi zjawiskami i ich właściwościami (jakkolwiek zasadniczo pozostaje „rzeczowy”, precyzyjny), bardziej zaś podporządkowuje je ujęciu lirycznemu – służy przede wszystkim wytworzeniu odpowiedniej atmosfery, a jednocześnie stanowi odpowiednik przeżywanych przez narratora, skrywanych zwykle w innych partiach utworu, emocji. Zarazem jednak, poprzez szczególny dobór porównań oraz metafor, a także nadawanie ujmowanemu przedmiotowi (nie tylko pejzażowi) charakteru symbolicznego, wprowadzone zostają elementy interpretacyjno-oceniające; w tym przejawia się aspekt intelektualny opisu²¹.

Tak więc, zasadniczo w utworach Herlinga mamy do czynienia z charakterystyczną dla gatunku opowiadania dominacją narratora (jako elementu centralnego)²² nad prezentowaną przez niego sferą przedmiotową. Świat przedstawiony traci status bezwzględnej niezależności na rzecz ujawnionej sytuacji narracyjnej. Stanowi on punkt odniesienia dla orzeczeń podmiotu wypowiadającego, ukazywany jest przez pryzmat subiektywnego spojrzenia narratora. Ujęcie obiektywizujące – charakterysty-

²⁰ Zob. A. Morawiec: *Gry zmyślenia i prawdy*. „Twórczość”, 1998, nr 7, s. III.

²¹ Por. W. Bolecki: *Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Warszawa 1991, s. 75–76.

²² Por. B. Pięćka: *op. cit.*, s. 175–178.

czne dla noweli – podlega załamaniu. Oba plany – akt opowiadania oraz rzeczywistość przedstawiona – wzajemnie się przenikają; narracja odsyła wprawdzie do sfery przedmiotowej, ale jednocześnie stanowi wyraz subiektywnego doświadczenia narratora. W utworach Grudzińskiego – nad prezentacją przewagę uzyskują zabiegi o charakterze poznawczym.

Zatem nie tyle sam świat, ile raczej kwestia możliwości jego opisu staje się przedmiotem rozważań. Ona stanowi punkt wyjścia i zarazem cel narracji. Zagadnienie możliwości opisu świata, dotarcia do jego tajemnic, związana z tym kwestia „ułomności języka” (*Szczyt lata*), nieadekwatności środków, którymi dysponuje literatura dla ujęcia „rzeczy, wobec których nasza wyobraźnia rozkłada ręce” (*Wieża*) – sprawiają, iż Herling najczęściej rezygnuje z konstruowania przebiegów fabularnych o charakterze skończonym. Osłabieniu podlega logiczna motywacja następujących po sobie zdarzeń. Zamiast budowy konfliktowej, zmierzającej w stronę wyraźnie zaznaczonego rozwiązania – otrzymujemy strukturę otwartą, luźną, opartą przede wszystkim na prezentowaniu faktów, których naczelną zasadę porządkującą stanowią ujawniane przez narratora czynności o charakterze poznawczo-interpretacyjnym. Interpretacja dominuje nad warstwą zdarzeń. Do snucia refleksji wystarcza bowiem tylko wycinek rzeczywistości, zamiast ciągu przyczynowo-skutkowego – luźno powiązane jej fragmenty. Stąd obecność w opowiadaniach Herlinga, nie odgrywających większej roli w całościowym przebiegu zdarzeń, epizodów, partii opisowych, nade wszystko zaś dekonstruujących fabułę, wychylających utwory w stronę eseju – dygresji. Te ostatnie mają zwykle charakter autotematyczny, metaliteracki, choć przybierają również postać refleksji na tematy znane choćby z *Dziennika pisanego nocą*, takie jak: polityka (*Jubileusz, Rok Święty*), zagadnienie zła (*Don Ildebrando*), istota marzeń sennych (*Pietà dell'Isola*). Ponadto, pojawiają się dygresje dotyczące przemocy seksualnej w rodzinie (*Ex Voto*), neapolitańskich antykwariatów (*Madrygat żatobny*) czy hipnozy (*Zima w zaświatach*).

Wymienione jako ostatnie z wyznaczników gatunku opowiadania – ciążenie ku końcowi wyraźnie zaakcentowanemu i silnie eksponującemu subiektywne stanowisko narratora – przedstawia się w utworach Herlinga w sposób następujący. Otóż w większości wypadków ów koniec dobitniej niż w warstwie zdarzeń zaznacza się w planie ich prezentacji. Zwykle bowiem zakończenie planu fabularnego utworów posiada charakter otwarty: albo nie znamy dalszego, wciąż intrygującego losu postaci (co stało się z bohaterem opowiadania *Don Ildebrando?*),

albo prezentowane są różne, często niezupełnie wiarygodne, a niekiedy sprzeczne ze sobą jego wersje (np. losy zagadkowej postaci pielgrzyma w *Drugim Przyjściu*). Bywa też tak, że jeśli nawet dowiadujemy się, jaki ostatecznie los spotkał bohaterów (często jest to śmierć), możemy jedynie domyślać się, jakie przyczyny zadecydowały, że egzystencja ich potoczyła się w takim a nie innym kierunku (*Cmentarz Południa*, *Suor Strega*, *Szczyt lata*). Zakończenie fabuły znajduje zatem swe uzasadnienie, a zarazem dopełnienie, w wyraźnie zaznaczonym zakończeniu toku narracji – u Herlinga utożsamionego z aktywnością poznawczą podmiotu. Narrator często kończy swą opowieść w momencie wyczerpania się budujących ją, gromadzonych przez niego źródeł informacji.

Tutaj też dochodzi do głosu subiektywne stanowisko narratora, wyrażające się w przekonaniu o „nieprzenikalności materii i ułomności języka” (*Szczyt lata*), przekonaniu, iż „większość zdarzeń w ludzkim życiu posiada [...] cechę otwartości, niedomknięcia” (*Cmentarz Południa*). Jeśli zatem narrator dopisuje epilog, to jednocześnie zaznacza, iż stanowi on jedynie twór jego wyobraźni, zatem możliwą wersję wydarzeń (*Wieża*, *Labirynt Casanovy*). W tych zaś utworach, w których zakończenie czy dodany epilog są wyraźnie eksponowane, fabuła niejednokrotnie posiada charakter w jakiejś mierze pretekstowy (egzemplifikacyjny): końcowy fragment otwiera tekst w stronę przypowieści (*Most*, *Łuk Sprawiedliwości*)²³, lub też otwiera go na inny tekst. W *Pierścieniu* – narrator (autor) sam to zaznacza – epilog pełni funkcję wyraźnie stylizacyjną w stosunku do nowelistyki Boccaccia. Z epilogu *Portretu weneckiego* dowiadujemy się, że „Cała ta historia była w pewnej przynajmniej mierze nowoczesną wersją *The Aspern Papers*, opowieści weneckiej Henry Jamesa”. Epilog *Ofiarowania* skupia zaś w sobie polemikę z zawartą w starotestamentowej opowieści o ofierze Izaaka koncepcją wiary. Tak więc, nawet jeśli fabuła posiada wyraźne zamknięcie – co cechuje również nowelę – wypowiedzi narratora, zwłaszcza te o charakterze metaliterackim, otwierają utwory Grudzińskiego na inne teksty. W dorobku pisarza trudno wskazać takie, w których w sposób mniej lub bardziej widoczny nie byłyby ujawniane odniesienia międzytekstowe. Bogactwo tego rodzaju odwołań stanowi o specyfice opowiadań pisarza.

²³ W *Moście* poprzez aluzyjne (i stanowiące fabularny analogon epilogu opowiadania) przywołanie zakończeń dwóch dwudziestowiecznych powieści parabolicznych: *Procesu* F. Kafki i *Pod wulkanem* M. Lowry'ego; w *Łuku...* zaś poprzez odautorskie, przybierające niemal formę sentencjonalną, pytanie o siłę tkwiącego w człowieku pragnienia sprawiedliwości.

Oczywiście, intertekstualność nie stanowi kategorii gatunkowej. Możliwe jednak okazuje się wskazanie takich pośród gatunków, w których pojawia się ona częściej²⁴. Jej występowaniu sprzyjają formy o charakterze otwartym, nie dążące – jak nowela – do konstruowania spójnego, przejrzystego i konsekwentnego świata przedstawionego, zatem takie, które eksponują nie tyle ów świat, ile raczej fakt opowiadania o nim. Do takich form – przede wszystkim ze względu na samo usytuowanie narratora, który dominując nad warstwą przedstawioną, może przechodzić od wątku do wątku, od stylu do stylu, który chwilami nie tyle opowiada, ile opowiadając polemizuje – zalicza się z pewnością opowiadanie. Naturalnie, nasycenie opowiadań intertekstualnością bywa w przypadku poszczególnych utworów różne; w opowiadaniach Grudzińskiego jest ono znaczne. Cecha ta – obok przeanalizowanych przeze mnie wyznaczników gatunku – pozwala na używanie w stosunku do omawianych tekstów pisarza terminu „opowiadanie”.

Rzecz jasna – wspominałem już o tym – utwory Herlinga-Grudzińskiego nie stanowią ścisłej realizacji, niełatwego zresztą do wyznaczenia, wzorca gatunkowego opowiadania. Podkreślano, iż w wielu wypadkach wychylają się one w stronę innych gatunków: noweli, szkicu, traktatu, eseju, pamiętnika czy przypowieści. Trudno jednak dopatrywać się w owym otwarciu opowiadań na inne formy – co zdaje się czynić wielu krytyków – szczególnego nowatorstwa Herlinga. Przede wszystkim dlatego, iż opowiadanie jako forma o względnej tylko autonomii gatunkowej – otwarcie takie umożliwia. Jest ono niejako wpisane w jego strukturę; stąd też szeroki zakres możliwych realizacji gatunku. Tak więc, przykładowo: rozbudowany komentarz, intelektualizacja przedstawienia oraz dygresje myślowe prowadzą ku eseizacji opowiadania²⁵; typizacja oraz schematyzm postaci i zdarzeń wraz z sugerowanym znaczeniem ukrytym nadają mu charakter przypowieści; sugestie zapisu faktograficznego nadaje opowiadaniu cechę reportażowości. Ponadto, tendencje do eseiza-

²⁴ Zob. M. Głowiński: *O intertekstualności*. w: idem: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 100.

²⁵ Por. „każda wypowiedź z pogranicza gatunków zabarwiona dyskursywnie posiada mniej lub bardziej dobitne piętno jednoznaczności, niepowtarzalności” (podkr. A. M.) (A. Sulikowski: *O formach dyskursywnych w prozie powojennej*. w: *Studia o narracji*. Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1982, s. 247). Zatem źródło owej konstataowanej przez krytyków oraz badaczy niepowtarzalności utworów pisarza tkwi w znacznej mierze – w samej strukturze wykorzystywanych przez niego form wypowiedzi.

cji oraz parabolizacji, ale również wpływy reportażu zaznaczyły swą obecność w dwudziestowiecznej prozie na długo przed Herlingiem. Wtargnięcie do opowiadań eseju, literatury faktu oraz elementów parabolizujących – szczególnie widoczne jest jednak w literaturze polskiej w drugiej połowie lat 50. i później. Zatem powstające od roku 1956 opowiadania Herlinga, ze względu na ich gatunkową otwartość, zestawiać można z dokonaniem takich choćby pisarzy, jak Adolf Rudnicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Strykowski czy Jerzy Andrzejewski²⁶. Utwory pisarza – *sub specie* hybrydyzacji – wpisują się w nurt charakterystycznych przemian polskiej prozy. Zamiast więc konstatowanego przez piszących o Herlingu nowatorstwa, należałoby raczej podkreślić otwartość pisarza na inne gatunki, bogactwo wykorzystywanych przez niego w opowiadaniach – ujmowanych jako całość, ale też w pojedynczych utworach – form gatunkowych. Można by wszakże zgodzić się, iż w owym bogactwie tkwi pewne nowatorstwo.

Wśród przywoływanych przez pisarza form należy wyróżnić takie, które współkształtują nadrzędną formę opowiadania, w pewnej mierze modyfikują ją oraz takie, które wprowadzane są do opowiadań niejako na zasadzie cytatu, stanowią jeden z elementów rzeczywistości przedstawionej lub o niej informujący. Z drugim przypadkiem mamy do czynienia wówczas choćby, gdy narrator przytacza list jednej z postaci (*Zima w zaświatach*), fragment pracy naukowej (*Z biografii Diego Baldassara*) czy ludową legendę (*Wieża*). Tego rodzaju „cytowanie” (podkreślam cudzysłów!) form gatunkowych, a właściwie zawartych w nich konkretnych treści (przekazu), mniej mnie tutaj interesuje. Trzeba jednak przyznać, że czasami granica między przywołanym gatunkiem jako „tylko” „cytatem” a gatunkiem „aż” współkształtującym formę Herlingowych opowiadań okazuje się płynna. Bywa tak, że przywołanie notatki prasowej, treści reportażu czy felietonu (mało istotne w tej chwili, czy autentycznych) ma na celu „jedynie” wprowadzenie do prezentowanej historii (*Most*), potwierdzenie jej autentyzmu (*Zeszyt Williama Mouldinga, emeryta*) czy poszerzenie wiedzy na temat postaci i zdarzeń (*Portret weneki*). Bywa jednak i tak, iż owe przywoływane formy, obok pełnionych przez nie przykładowo wymienionych tu funkcji, mogą jednocześnie w pewnej mierze – wraz z innymi elementami utworu – decydować o spe-

²⁶ Zob. np.: R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 32-45; K. Wyka: *Funkcja solidarnej pamięci*. w: idem: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989, s. 152-172; S. Melkowski: *op. cit.*, s. 307-323; J. Paclawski: *Krótkie formy fabularne Juliana Strykowskiego*. „Przegląd Humanistyczny”, 1981, nr 10/12, s. 53-54.

cyficznej formie danego opowiadania. Tak więc, notatka prasowa – obok pełnionej przez nią funkcji, nazwijmy ją: uprawdopodobniająco-informującej – stanowi wraz z zastosowaną w opowiadaniu konstrukcją narratora (aktywnego, współuczestniczącego, relacjonującego) oraz planu zdarzeń (aktualnych, ściśle umiejscowionych w czasie i przestrzeni) jeden z elementów wychylających opowiadanie *Most* w stronę reportażu. Bezpieczniej byłoby zatem mówić, iż każdy z przywoływanych gatunków w jakiejś mierze współkształtuje formę opowiadań Herlinga. Niewątpliwie, znajdziemy wśród gatunków takie, których udział w wyznaczeniu struktury opowiadania pozostaje znikomy, jak choćby list²⁷, jak również takie, które sprawiają, iż w stosunku do opowiadań pisarza używane bywają – często bez jakichkolwiek zastrzeżeń, niekiedy zaś w charakterze przybliżeń – określenia w rodzaju: „reportaż”, „esej”, „przypowieść”. Tak na przykład, czytamy, iż opowiadania Herlinga „mogą być przez czytelnika nieobytego z formami krótkiej prozy mylone z eseistycznym reportażem”²⁸. Książka *Wieża i inne opowiadania* „traktowana jako całość jest rozpisany na poszczególne eseje studium osaczenia i samotności [...]”²⁹. Opowiadaniom *Most* oraz *Drugie Przyjście* nadaje zaś Herling „świadomie paraboliczny charakter”, *Most* „w całości jest parabola”³⁰.

Pośród wszystkich przywoływanych form gatunkowych, wspomniane trzy – reportaż, esej i przypowieść – zdają się najwyraźniej zaznaczać swą obecność w strukturze opowiadań Herlinga, współkształtować ją. W przypadku niektórych utworów można by nawet mówić o opowiadaniu-reportażu (*Most*, *Gruzy*), opowiadaniu-eseju (*Gasnący Antychryst*, *Labirynt Casanovy*, *Księżę Mediolanu*) czy opowiadaniu-przypowieści (*Most*, *Cud*, *Dżuma w Neapolu*, *Łuk Sprawiedliwości*). Nierzadko opowiadania łączą w sobie cechy różnych form: w *Łuku Sprawiedliwości* obok cech paraboli wskazać możemy elementy eseju, *Wieża* zaś – zdaniem Jana Paćławskiego – „reprezentuje często stosowaną przez Herlinga formę reportażowo-eseistyczną z uwzględnieniem zjawisk autotema-

²⁷ Wyjątek stanowi *Zielona Kopuła. Sycylijska opowieść epistolarna* z 1998 r., w całości niemal skomponowana w formie listów dwóch przyjaciół: niejakiego Rosaria oraz Gustava – pełniącego w jednym z fragmentów funkcję narratora.

²⁸ A. Litwornia: *Wydestylować przypowieść*. „Arkusz”, 1996, nr 4, s. 5.

²⁹ G. Filip: *Niezwykłe opowiadania Herlinga-Grudzińskiego*. „Odra”, 1989, nr 6, s. 100.

³⁰ B. Myrdzik: „*Most*” i „*Drugie Przyjście*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. w: *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*, op. cit., s. 162.

tycznych”³¹. Aby jednak uniknąć ograniczenia rozważań do tych trzech tylko form gatunkowych – tym bardziej, że ich obecność oraz udział w kształtowaniu poszczególnych opowiadań bywają zmienne – proponuję traktować je jako swoiste centra takich, obejmujących również inne formy kategorii porządkująco-interpretacyjnych, jak: autentyzm, dyskursywność i paraboliczność. W ramach tych trzech kategorii zasadne wydaje się rozważenie miejsca i funkcji pozostałych, obecnych w opowiadaniach Herlinga form gatunkowych (lub ich specyficznych wyznaczników): autobiografii, wspomnień, kroniki, wypowiedzi krytycznoliterackiej, wypowiedzi publicystycznej czy legendy. Pojmowane szeroko, powyższe kategorie pozwalają odnieść się również do problematyki pozagenologicznej – stanowić mogą medium opisu poetyki utworów pisarza. W tym miejscu jednak kwestię tę tylko sygnalizuję.

Otóż w opowiadaniach Grudzińskiego czynnikiem niezwykle istotnym, kształtującym sposób lektury, jest sugerowany w nich autentyzm prezentowanych zdarzeń. Narrator, wystylizowany zwykle na autora, stara się zakorzenić prezentowaną historię w sferze empirii, bądź to poprzez osobiste świadectwo, uczestnictwo w zdarzeniach, bądź też poprzez krytyczne wykorzystanie rozmaitych, ukazanych zwykle jako wiarygodne, materiałów i dokumentów. Jednakże warstwa zdarzeń nie stanowi najważniejszego wymiaru tych utworów, służy ona przede wszystkim – jako w znacznej mierze pretekst – do formułowania wypowiedzi o charakterze ogólnym, przybierających niekiedy znamiona eseju, wykraczających poza pieczołowicie, nierzadko w trybie reporterskim, zrekonstruowane przez narratora fakty. W sferze dyskursu podejmowane bywają – najczęściej ściśle ze sobą związane – zagadnienia możliwości wiernego przekazania prezentowanej historii, sensu pisarstwa, ale też kwestie światopoglądowe. Wynikające z języka naturalnego – często przez pisarza konstataowane – ograniczenia natury poznawczej powodują, iż kwestie zasadnicze, wykraczające poza sferę empirii, zatem zagadnienia metafizyczne – wyrażane mogą być jedynie w sposób pośredni, niedosłowny. Docieklivość narratora (i pisarza) przejawia się więc nie tylko w dążeniu do poznania określonych, jednostkowych faktów; chodzi przede wszystkim o próbę wskazania ukrytych reguł rządzących rzeczywistością, o wpisana w świat Tajemnicę. Nie sposób jej wyjaśnić,

³¹ J. Paclawski: „Skrzydła ołtarza” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (*Dylogia o samotności*). w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim II*. Pod red. I. Furnal. Kielce 1995, s. 39.

kimozna jednak się do niej choć trochę przybliżyć. Umożliwia to język p a r a b o l i: usiłowanie wpisania zdarzeń w wykraczające poza jedno-stkowe „nagie” fakty – modele kulturowe, przede wszystkim tradycję chrześcijańską, stanowiącą dla pisarza swoisty leksykon symboli i sensów. Tym sposobem, zaprezentowana (sugerowana jako) autentyczna opowieść staje się przypowieścią. Stanowi ona egzemplum, niejako powielenie fundującej ją (ogólnej) zasady. Tak więc, cierpienie mieszkanka lugańskiej wioski staje się – mocą analogii – cierpieniem Hiobowym (*Gruzy*), cierpienie kalekiego kamieniarza czy zgwałconej dziewczyny cierpieniem Chrystusowym (*Pietà dell' Isola*). Konkretna wyspa lub plac stają się Światem (*Pietà dell' Isola, Łuk Sprawiedliwości*).

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI STORIES (PROBLEMS OF LITERARY GENETICS)

Summary

Works by Gustaw Herling-Grudziński analyzed in this article evoke various questions as to their genetic structure, although they are usually regarded as stories. However, they realize the genetic structure of a story as their primary structure, which explains why the term “story” is used in the article instead of “novella” or “short narrative form”. The novella, as a historical genre form, becomes a negative reference point for the definition of a short story presented by the author. The short story as a literary genre is less consistent than a novella in terms of composition, it is “open” in a specific way which allows for the introduction of various literary forms. Some of its genetic features, also present in the works by Herling, are as follows: the narrator and the narrative situation are exposed, there is a tendency to objectify the text and make lyrical, the sequence of events is loose (which is connected with the introduction of episodic plot, the presence of digressions and descriptive as well as reflexive fragments), and, finally, the plot is open.

Among those literary and extra-literary genres which modify the structure of Herling's stories one should mention the journalistic report, the essay and the parable.