

Joanna BIELSKA-KRAWCZYK

## MEANDRY WIZUALNOŚCI W PROZIE GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO

*Kondycja oka jest podstawą specyficznego funkcjonowania zmysłu wzroku w tych tekstach Herlinga, z których dowiadujemy się o widzeniu rzeczy empirycznie niewidzialnych. Dzieje się tak za sprawą wiary pisarza w możliwość operowania przez człowieka nie tylko wzrokiem zewnętrznym, ale także wewnętrznym – którego idea nawiązuje do koncepcji poznawczych neoplatonizmu. Artystę interesuje takie spojrzenie na świat, które jest „zamurzone w poznawalnej zmysłowo rzeczywistości i jednocześnie uduchowione”.*

Wizerunek człowieka jako takiego oraz wizerunki postaci ludzkich w ich niezwykłym zróżnicowaniu i mnogości charakterów oraz wyglądów koncentrują na sobie w sposób szczególnie uwagę Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, co wynika tak z klasycznie humanistycznego nastawienia tego twórcy do świata, jak i z żywionego przezeń przekonania, że twarze ludzkie mówią często więcej niż wypowiedane przez ludzi słowa. Zaufanie do twarzy, które odnajdujemy w tej twórczości (choć nie jest ono konsekwentne, bo znaleźć można także przykłady wskazujące na niemożność „odczytania” drugiego człowieka), a w każdym razie zaufanie do jej wyrazu i zdolności komunikowania przez nią nawet najbardziej skomplikowanych stanów wewnętrznych człowieka wiąże się tutaj do jakiegoś stopnia z fascynacjami malarskimi pisarza (między innymi z jego zainteresowaniem twórczością portretową Rembrandta van Rijn czy Lorenza Lotta). Znajdzie też ono swoje ukoronowanie w opowiadaniu *Portret wenecki*. Przede wszystkim jednak stanowi część większej całości – projektu artystycznego, z jakim mamy do czynienia w przypadku dzieła Herlinga. Wkomponowane jest bowiem w pewien model sensualnego odbioru świata, w którym oko, wzrok, widzenie i generalnie wizualność odgrywają niezwykle ważną rolę.

Proza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego prezentuje określoną koncepcję widzenia, jednocześnie ujawniając specyficzne funkcje zmysłu wzroku oraz niezwykle rolę wizualności<sup>1</sup>. Przyglądając się temu dziełu pod kątem fokali-

---

<sup>1</sup> Por. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004, s. 23-119.

zacji wzrokowej<sup>2</sup>, w pierwszej kolejności należy pamiętać o uwagach pisarza dotyczących narządu będącego podstawą funkcjonowania zmysłu wzroku<sup>3</sup>. Autor *Oka Opatrzności*, uważnie przyglądający się ludzkim twarzom<sup>4</sup>, niejednokrotnie koncentruje bowiem uwagę na samym oku, na oczach – ich wyrazie oraz na spojrzeniach. Wygląd oczu jest dla niego ważnym elementem charakterystyki postaci. W jednej ze swoich wypowiedzi wyznaje: „Dla mnie oczy są w człowieku najważniejsze – są wzornikiem osoby ludzkiej [...] po oczach poznaję ludzi”<sup>5</sup>. Spojrzenie w oczy jest zatem dla pisarza ważnym źródłem wiedzy o człowieku. Już sam ich kolor stanowi niekiedy istotną informację – inny (nieco melancholijny i tajemniczy) typ bohatera sugerują bowiem zielonkawe oczy K. („o zielonkawych kocich oczach”<sup>6</sup>), odmienną zaś osobowość (mroczną i demoniczną) zapowiadają czarne oczy Suor Cateriny („o czarnych, ogromnych i przenikliwych oczach”<sup>7</sup>) z opowiadania *Suor Strega*.

Wzmianki o oczach stają się wymowne zwłaszcza wtedy, gdy oprócz koloru pojawiają się w opisach także inne jakości związane z ich wyrazem, wiele mówiącym o charakterze postaci i jej nastawieniu do świata, stając się – zgodnie zresztą z tradycją europejską – znakiem „indywidualnej tożsamości”<sup>8</sup>. W przypadku Suor Cateriny czytamy na przykład, że oczy były ozdobą jej twarzy, ale także odzwierciedleniem osobowości: „oczy, przenikliwe, głębokie, ostentacyjnie śmiałe i świdrujące rozmówcę, zapalające się niekiedy zimnym płomieniem, oczy, które bez przerwy i stanowczo mówiły”<sup>9</sup>.

W innych przypadkach pisarz zwraca uwagę na pustkę zionącą z oczu swoich bohaterów (żeby wspomnieć tutaj chociażby o oczach Klary z opowiadania *Ex voto* czy Fra Nafty z opowiadania *Podzwonne dla dzwonnika*). Niezwykłą energią emanują natomiast oczy postaci demonicznych – Don Ildebranda czy hipnotyzera w *Zimie w Zaświatach*. Te ostatnie przypadki przypominają, że w twórczości Herlinga oko jest nie tylko źródłem percepcji zmysłowej, ale bywa

<sup>2</sup> Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 6, s. 51-67.

<sup>3</sup> Zob. J. Młodkowsk i, *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.

<sup>4</sup> Zob. S. Wysłouch, *Odczytywanie twarzy. O spotkaniach Herlinga-Grudzińskiego ze sztuką Caravaggia, Rembrandta i Lotta*, w: „Cienie wielkich artystów”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013, s. 155-170.

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Wydawnictwo Szpak, Warszawa 2000, s. 170.

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, *Zima w Zaświatach*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1999, t. 2, s. 342.

<sup>7</sup> Tenże, *Suor Strega*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 2, s. 192.

<sup>8</sup> J.J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy*, tłum. T. Swoboda, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 6.

<sup>9</sup> Herling-Grudziński, *Suor Strega*, s. 192.

także narzędziem zbrodni. Nie tylko odbiera świat, nie tylko wyraża osobowość, ale także potrafi wpływać na życie innych (co najlepiej pokazane zostaje przez pisarza w utworach takich, jak *Oko Opatrzności*, *Don Ildebrando* i *Zima w Zaświatach*). Spojrzenie może być bardzo aktywne, stanowiąc formę demonicznej ingerencji w otaczającą bohaterów rzeczywistość. Oko nie jest więc w tej prozie ukazywane jako zwykły organ – nabiera charakteru metafizycznego. Zmysł wzroku zaś służy nie tylko do odbierania bodźców, ale także do ich wysyłania.

Kondycja oka jest podstawą specyficznego funkcjonowania zmysłu wzroku w tych tekstach Herlinga, z których dowiadujemy się o widzeniu rzeczy empirycznie niewidzialnych. Dzieje się tak za sprawą wiary pisarza w możliwość operowania przez człowieka nie tylko wzrokiem zewnętrznym, ale także wewnętrznym<sup>10</sup> – którego idea nawiązuje do koncepcji poznawczych neoplatonizmu<sup>11</sup>. Artystę interesuje takie spojrzenie na świat, które jest „zalnurzone w poznawalnej zmysłowo rzeczywistości i jednocześnie uduchowione”<sup>12</sup>, operujące „okiem kronikarza. Ale także okiem poety”<sup>13</sup> – dostrzegające barwy świata i surowe fakty, ale i prawdy ujawniane w meandrach pamięci, we śnie, poprzez nasze sumienie, za sprawą silnych uczuć, na pograniczu życia i śmierci czy chociażby wtedy, gdy wzrok ulega osłabieniu lub gdy człowiek patrzy kątem oka. Jednocześnie sposób widzenia jest tu silnie związany z osobowością patrzącego, gdyż – zdaniem pisarza – to osobowość ustala perspektywę widzenia.

Herling-Grudziński pokazuje to na przykładzie malarstwa – bardzo różnych zresztą autorów, takich jak: Duccio, Simone Martini, Piero della Francesca, Caravaggio, Rembrandt czy Corot, którzy w swoich obrazach utrwalili odmienne sposoby widzenia rzeczywistości, inne „odcienie spojrzenia”<sup>14</sup>. Herling w tym względzie prezentuje stanowisko nieco podobne do poglądów Johna Bergera, który uważa, że obrazy odzwierciedlają pewien sposób widzenia, a ten z kolei wypływa z określonego sposobu myślenia o świecie<sup>15</sup>. I te kwestie (dotyczące sposobu myślenia o świecie stojącego za określoną koncepcją przedstawieniową) interesują pisarza bardziej niż jakiegokolwiek sposoby porządkowania twórczości malarskiej związane z periodyzacją dokonywaną na gruncie historii sztuki czy

<sup>10</sup> Zob. I. F u r n a l, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto)portrecista*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z II sesji*, red. I. Furnal, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Kielce 1995, s. 70-80.

<sup>11</sup> Por. P l o t y n, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1959, s. 114.

<sup>12</sup> B i e l s k a - K r a w c z y k, dz. cyt., s. 35.

<sup>13</sup> T. B u r e k, *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie” Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Etos i arcyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R.K. Przybylski, Wydawnictwo a5, Poznań 1991, s. 10.

<sup>14</sup> G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, *Siena i okolice*, w: tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 21.

<sup>15</sup> Zob. J. B e r g e r, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008.

klasyfikacją stylistyczną. W konsekwencji wizualne aspekty obrazów postrzega on jako wyraz określonej interpretacji świata, co pozostaje zresztą w zgodzie z poglądami wielu specjalistów w dziedzinie obrazów wizualnych<sup>16</sup>.

Owe spojrzenia zaś, aby wydały się pisarzowi interesujące i godne uwagi, muszą ujawniać nie tylko wyglądy rzeczy, ale także ich sens, nie tylko kształty świata, ale również istotne aspekty ludzkiej egzystencji, nie tylko surowe prawdy doświadczenia, ale też metafizyczne horyzonty. Autor *Srebrnej Szkatułki* dociera do tych sensów, prawd i horyzontów za sprawą uwidacznianych wyglądków: postaci oraz ich domostw i otaczających pejzaży<sup>17</sup>, a także w wyniku koncentracji uwagi na zjawiskach światłocieniowych, które stały się ważną metaforą w obrębie jego twórczości<sup>18</sup>, czy barwnych<sup>19</sup>, wreszcie za pomocą opisywanych przez siebie dzieł sztuki, które stanowiły przedmiot jego szczególnego zainteresowania<sup>20</sup>. W konsekwencji poprzez wizualność generalnie i wizualność dzieł sztuki w szczególności Herling dociera na przykład do określonych prawd antropologicznych<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Por. S. S o n t a g, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 10n.; R. W i t t k o w e r, *Interpretacja symboli wizualnych*, tłum. A. Morawińska, w: *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 339; G. R o s e, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2010, s. 20.

<sup>17</sup> Por. W. B o l e c k i, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 143-154.

<sup>18</sup> Zob. K. N o w o s i e l s k i, *Sens światłocienia. Rzeczywistość zła a piękno w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Tytuł” 1996, nr 1-2, s. 60-69; M. J a s i ń s k a - W o j t k o w s k a, *Strefy mroku w opowiadaniach Gustawa Herlinga*, w: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, oprac. Z. Kudelski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 298-314; K. J e l ę ń s k i, *Źródło światła w pisarskim podziemiu*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, s. 337-340; M. W y k a, *Prawda, zmyślenie, kompozycja*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, s. 295-297. Por. też: P. S i e m a s z k o, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego*, Z. Herberta, J. Czapskiego, Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2000, s. 9-41; B i e l s k a - K r a w c z y k, dz. cyt., s. 184-250; B o l e c k i, dz. cyt., s. 63n.

<sup>19</sup> Por. B i e l s k a - K r a w c z y k, dz. cyt., s. 120-183. Zob. też: t a ż, *Kolorowe pisanie. Paleta Herlinga-Grudzińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 61(2005) nr 373, s. 175-194.

<sup>20</sup> Por. J. Z i e l i ń s k i, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: *Etos i artyzm*, s. 223-225; Z. F l o r c z a k, *Galeria Herlinga-Grudzińskiego*, „Polityka” 1994, nr 18, s. 4; M. K i t o w s k a - Ł y s i a k, *Srebrna Szkatulka*, „Więź” 1994, nr 11(433), s. 174; F u r n a l, dz. cyt., s. 64, 87-88; D. K u d e l s k a, *Herling-Grudziński a sztuka*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, s. 162-171; B i e l s k a - K r a w c z y k, *Między widzialnym a niewidzialnym*, s. 251-386. Zob. też: A. D ę b s k a - K o s s a k o w s k a, *Herling-Grudziński i dzieła sztuki*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, nr 5, s. 22-41; t a ż, *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009; J. B i e l s k a - K r a w c z y k, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2011.

<sup>21</sup> Zob. J. B i e l s k a - K r a w c z y k, *Gustaw Herling-Grudziński wobec treści antropologicznych sztuki dawnych mistrzów*, w: „Cienie wielkich mistrzów”, s. 95-112.

Szczególnie znamionym elementem wizualnej warstwy tekstów Herlinga jest operowanie barokowymi ze swej istoty efektami światłocieniowymi<sup>22</sup>, takimi jak te wspomniane w *Dzienniku pisanym nocą*: „Kościół był pusty i ciemny, tylko przed jednym z bocznych ołtarzy jarzył się las cienkich podłużnych świeczek. Mgnienie oka, nagle drżenie płomyków, nad wysepką światła twarz dziecka z Sokółki” (zapis z 5 grudnia 1973)<sup>23</sup>.

Pojawia się tutaj zatem mroczna przestrzeń rozświetlona słabym i migotliwym światłem świec, które rozprasza ciemność, nie likwidując jej, a w stworzonej w ten sposób „wyspie” światła widoczny staje się fragment postaci ludzkiej. Opis ten w pełni odpowiada sposobowi ukazywania rzeczywistości znanemu nam z siedemnastowiecznych obrazów. Oprócz tego typu tenebrystycznych ujęć, przypominających rozwiązania stosowane w malarstwie Georges’a de la Toura czy Rembrandta van Rijn, znaleźć możemy w prozie Herlinga jednak także romantyczne z ducha wizje, stanowiące jakby wypadkową stylistyki prac Caspara Davida Friedricha, Williama Turnera i Henry Füssli’ego: „Na dalekim horyzoncie zapłonęła jak gdyby podłużna luna i szybko rozrosła się do rozmiarów świetlistoczerwonego pasa, wspierającego nieboskłon. Widać też było później w tym pasie strzępiaste i bezkształtne (zdawało się) figury”<sup>24</sup>. Często powtarzają się też krajobrazy zalane intensywnym słońcem Południa, niczym w malarstwie van Gogha lub włoskich Macchiaiolic (,,Wystarczy podnieść oczy do góry, wtopić je w gorącą płytę nieba, ześliznąć się leniwym wzrokiem na pomarszczoną tarczę morza i zgubić nagle horyzont, by znaleźć się w świecie, który nie zna praw zniszczenia i śmierci”<sup>25</sup>). Budzić zainteresowanie powinno więc w przypadku prozy Herlinga stosowanie zmiennych „strategii” spojrzenia i upodabnianie go do wizji zawartych w przeróżnych nurtach malarskich. Nie występuje tutaj bowiem estetyczna jednorodność owych wizji.

Cytat przytoczony pod koniec poprzedniego akapitu przypomina zarazem, że u Herlinga wzrok w jakimś sensie umożliwia zakotwiczenie w życiu, a pewne obrazy posiadają moc niemal metafizyczną, stając się zapowiedzią wieczności. Niektóre aspekty wizualne świata przedstawionego przykuwają przy tym uwagę pisarza mocniej niż inne. Należą do nich przede wszystkim barwy oraz efekty światłocieniowe. Grudziński posługuje się chętnie symbolicznym kontrastem barwnym („Biały Moby Dick z zeszłego stulecia stał się

<sup>22</sup> Por. F u r n a l, dz. cyt., s. 63; B i e l s k a - K r a w c z y k, *Między widzialnym a niewidzialnym*, s. 13.

<sup>23</sup> G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, *Dziennik pisanym nocą 1973-1979*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 51.

<sup>24</sup> T e n ę c e, *Zjawy saraceńskie*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 2, s. 465.

<sup>25</sup> T e n ę c e, *Księżę niezłomny*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 1, s. 101.



w naszych czasach czarny”<sup>26</sup>), ale też – niezwykle poetycko – barwami wrażeńiowymi („posrebrzana gama ruchliwych zieleni”<sup>27</sup>). Autor *Piety dell’Isola* ukazuje w swoich tekstach piękno włoskich krajobrazów, koncentrując jednak uwagę także na zachodzących w nich zjawiskach niepokojących (takich jak łuny pożarów, dymy wulkanu czy trzęsienia Ziemi). Często powraca też do mrocznych wnętrz starych świątyń czy rozpadających się ludzkich domostw. Znamienna jest w tej prozie również rola słońca i zalanych jego jaskrawym światłem południowych pejzaży, jak też nokturnów ukazujących świat w blasku księżyca i gwiazd lub w chwiejnym i wątłym świetle świec.

Mamy tutaj zatem widoki rażącej wprost jasności, ale też upodobanie do półmroku i widzenia rzeczy na granicy ciemności i światła, wyrażające się kreowaniem obrazów wyłaniających się z cienia, który w prozie Herlinga pozostaje jakością wymowną i posiadającą wiele znaczeń. Wykorzystywane zaś przez niego chętnie kontrasty barwne i światłocieniowe podkreślają zawarty w tej prozie dualizm światopoglądowy, dychotomię dobra i zła, sacrum i profanum, ale też sygnalizują ważną dla tego pisarza jakość, jaką jest Tajemnica. Wizualność świata przedstawionego tych utworów z jednej strony więc inspirowana jest niejednokrotnie rozwiązaniami znanymi z historii malarstwa europejskiego, z drugiej zaś koresponduje z poglądami pisarza dotyczącymi kwestii aksjologicznych czy ontologicznych. Warstwa wizualna pisarstwa Grudzińskiego to zatem echo jego zafascynowania malarstwem, ale też swoiste uwiarygodnienie jego przekonań.

Zrozumiałe wydaje się w tej sytuacji, że wzrok jest w prozie Herlinga zmysłem najmocniej wyeksponowanym. Obudowując niekiedy wrażenia wzrokowe innymi doświadczeniami sensualnymi, pisarz odwołuje się jednak także do doświadczeń kinestetycznych („posrebrzana gama r u c h l i w y c h zieleni”<sup>28</sup>), czuciowych (na przykład gdy wspomina o gorączkowych wypiekach kwiatów), słuchowych („Podnoszą ku niemu główki i p r z e k r z y k u j ą c s i ę, w o ła j ą z e ś m i e c h e m”<sup>29</sup>) lub zapachowych („Przyduszony wzrok wymagał dłuższej chwili, by z gry plam świetlnych, cieni i czarnych zapadni ułożyć mapę półmroku. W powietrzu unosił się s t ę c h ły z a p a c h w i l g o c i i o s t r y – z g n i l i z n y”<sup>30</sup>). Na uwagę zasługuje więc tutaj między innymi współdziałanie wizualności z pozostałymi zmysłami. Wykorzystanie ich różnorodności prowadzi zaś ku poetyzacji wizji. Dobry przykład osiągnięcia tego rodzaju efektu znajdujemy w opowiadaniu *Wieża*: „Cisza jest tu absolutna: czasem tylko spada skądś ptak i odbiwszy się ciężko od ziemi, znika w zielonych koronach drzew jak zabłąkany kamień ze zbocza górskiego przebijający ciemną i nieruchomą powierzchnię jeziora; kiedy indziej ucho

<sup>26</sup> T e n ż e, *Dziennik pisany nocą 1989-1992*, Czytelnik Warszawa 1997, s. 40.

<sup>27</sup> T e n ż e, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, s. 35.

<sup>28</sup> Tamże (podkr. – J.B.K.).

<sup>29</sup> T e n ż e, *Wieża*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 1, s. 9 (podkr. – J.B.K.).

<sup>30</sup> Tamże, s. 27 (podkr. – J.B.K.).

ledwie chwyta przytłumiony dźwięk dzwonka z dalekiego pastwiska, podobny do echa dobywającego się słabo z dna głębokiej studni. Lepkie i gęste powietrze, nakrywające za dnia dolinę opalowym kloszem, unosi się z pierwszym powiewem wiatru dopiero o zmierzchu, gdy słońce dosięgnąwszy linii gór, czerwienieje na krótko chłodnym blaskiem i gaśnie<sup>31</sup>.

Pisarz próbuje w tych słowach przybliżyć czytelnikowi stan, który zyskuje znamiona poetyckości poprzez swoją oniryczność – stan „sennego odrętwienia”<sup>32</sup>, w jaki popada człowiek przybywający w okolice Aosty. Interesujące autora jakości (odrętwienie, sennaść) ewokowane są zaś za pomocą słów, które wskazują na minimalizowanie intensywności bodźców, zmierzanie ku ich stonowaniu, niemal „hibernacji”. Sygnalizują owe stany zróżnicowane zabiegi językowe – na przykład wyrazy takie, jak: „cisza”, „czasem tylko”, „spada”, „znika”, „ciemna i nieruchoma powierzchnia jeziora”, „ledwie”, „przytłumiony”, „z dalekiego”, „echo”, „słabo z dna głębokiej studni”, „gaśnie”. Jednocześnie obraz tworzony jest za pomocą różnych modalności zmysłowych (wzrokowej: „zielone korony drzew”, „ciemna i nieruchoma powierzchnia jeziora”, „opalowy klosz”, słońce czerwieniejące na linii gór, blask, który gaśnie; słuchowej: „cisza”, „ucho ledwie chwyta”, „przytłumiony dźwięk dzwonka”, „echo dobywające się słabo z dna głębokiej studni”; kinestetyczno-czuciowej: „spada”, „odbiwszy się ciężko od ziemi”, „przebijający”, „nieruchoma”, „chwyta”, „lepkie i gęste powietrze”, „nakrywające”, „unosi się”, „powiew wiatru”, „chłodny”), co nadaje temu opisowi pewną soczystość.

Chroni to też przed wrażeniem martwoty, które mogłyby powstać wskutek wykorzystania wspomnianych wyżej środków językowych (zastosowania sygnalizatorów sensorycznego diminuenda) i prowadzi ku osiągnięciu wrażenia pewnej równowagi. Opis ten wyjaśnia również, dlaczego ludzie nie doznają zawodu, przybywając w te strony – łączy on w sobie pokrzepiające sugestie życia toczącego się w przyrodzie (ptak, korony drzew, dźwięk dzwonek dochodzący z pastwiska i wielosensoryczny odbiór całości), z sugestiami odpoczynku i wyciszenia (cisza, zmierzch, powiew wiatru, spokojna tafla jeziora, zachodzące słońce). A to tłumaczy dlaczego, zdaniem autora *Snów w pięknym Morodi*, kontemplacja pejzażu może leczyć rozdarcia człowieka współczesnego. Cytowany tu i analizowany powyżej fragment opowiadania *Wieża* stanowi też doskonałe potwierdzenie spostrzeżenia jednego z krytyków prozy Herlinga, który zauważył, że opowiadanie to „prócz nadziei dla duszy, zawiera [...] i pociechę dla zmysłów”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Tamże, s. 18.

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> J. B i e l a t o w i c z, *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydeł ołtarza”*, w: *Herling-Grudziński i krytycy*, s. 254.

Warto też zauważyć, że Herling, opisując jedno wrażenie, korzysta niekiedy z określeń dotyczących dwóch różnych focalizacji. Przedstawiając powierzchnię jeziora, odwołuje się do jakości czysto wizualnej („ciemna”), ale też kinestetycznej („nieruchoma”). Podobnie jest z „chłodnym blaskiem” zachodzącego słońca, zamykającym ten opis (chłodny – focalizacja czuciowa; blask – focalizacja wizualna), czy z jaszczurkami, które w *Piecie dell’Isola* umykały z „szybkim szelestem”<sup>34</sup> (focalizacja kinestetyczna – umykanie, szybki; focalizacja słuchowa – szelest). Pojawiają się zatem w tej prozie elementy synestezji, chociażby w takim fragmencie *Piety dell’Isola*: „Usłyszał śpiew bez słów tak dziwny, jakby wszystkie kolory morza w zatoce zamieniły się w szklane kule o różnych tonach”<sup>35</sup>. Pisarz wzmacnia wrażenie poetyckiej sensualności także poprzez operowanie obrazami, które są częścią porównania (ptak spada jak zabłąkany kamień; przytłumiony dźwięk dzwonka jest jak echo dobywające się z głębokiej studni). Porównania te są do pewnego stopnia oksymoroniczne (ptak–kamień; dzwonek–studnia), łącząc elementy radosne (ptak, dzwonek) z posępnymi (kamień wpadający do ciemnego jeziora, głęboka studnia), co przyczynia się do powstania wrażenia pewnej tajemniczości, ale i – wspominanej już tutaj – równowagi.

W prozie Herlinga efekty wizualne łączą się jednak nie tylko z doświadczeniami pochodzącymi od innych zmysłów, ale także z emocjami. Niekiedy kreślone przez autora opisy, kreowane słowem wygłady czy widoki wydają się przyczyną pewnych stanów uczuciowych, które przeżywają bohaterowie. Tak jest chociażby w przypadku narratora opowiadania *Don Ildebrando*, który czuł się szczęśliwy, podziwiając widok roztaczający się za oknem szpitala: „Czułem się absolutnie szczęśliwy. [...] wpatrywałem się w Zatokę, w statki [...], w prywatne żagłówki i łodzie rybackie z takimi chyba uczuciami, jakie w młodzieńczych dziennikach opisywał Albert Camus, pełen miłości i zachwytu dla wybrzeży Morza Śródziemnego [...]. Nocą zaś prawie nie spałem, bojąc się na krótko nawet stracić to, co ofiarowywała. Morze cięte co jakiś czas długimi nożami światła, promenada wysadzana storczykami lamp ulicznych [...]. Niebo było czyste, ciemnoniebieskie, wybuchało co pewien czas fajerwerkami niewiadomego pochodzenia albo ciążyło nad Zatoką jak gruby, wielokolorowy dywan. [...] nad Zatoką połykałem rzadkie, przelotne łzy czystego szczęścia”<sup>36</sup>.

Innym razem jednak pisarz posługuje się wizualnością w celu już nie tyle wytłumaczenia, ile ujawnienia emocji postaci literackich. Efekty wizualne stają się wówczas źródłem wiedzy na temat ich przeżyć wewnętrznych, które

<sup>34</sup> G. Herling - Grudziński, *Pieta dell’Isola*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 1, s. 93.

<sup>35</sup> Tamże, s. 74.

<sup>36</sup> Tenże, *Don Ildebrando*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 2, s. 200n.



uwidaczniają się w ich wyglądzie i zachowaniach. Na przykład w zacytowanym właśnie opowiadaniu pisarz ukazuje stan Weroniki Angelini następująco: „Zbladła, usłyszawszy słowo *iettatura*. Po czym [...] szybkimi i drobnymi kroczkami ulotniła się za drzwiami swojego pokoju”<sup>37</sup>. Bładość twarzy i zachowanie wskazujące na chęć ucieczki od tego, co usłyszała kobieta, wyrażają tu po prostu jej przestrasz.

W niektórych sytuacjach jednak focalizacja wzrokowa zostaje wykorzystana przez pisarza jako nie tyle objaw, ile metafora stanu wewnętrznego, który Herling określa nie wprost, lecz właśnie poprzez kreowany obraz. Zamiast analizy psychologicznej otrzymujemy wówczas opis na przykład pejzażu, który swoim charakterem uzmysławia nam, co się dzieje z postacią. W opowiadaniu *Don Ildebrando* narrator, wspominając o swojej bezsenności, mówi: „Wokół umierają nagle wszystkie wiatry, układając się na gładkiej płycie morza jak mokre płachty, ciemnieje niebo, wiotczą żagle, zapada złowroga cisza [...] martwy krajobraz morski otworzył się i rozłożył w całej mojej istocie, stałem się wyłącznie jego ramą”<sup>38</sup>. To, co widzialne, wykorzystane zostaje tu do przybliżenia rzeczy trudno wyrażalnych, a przede wszystkim niewidzialnych (jakimi są procesy zachodzące w psychice).

Podobny zabieg stosuje Grudziński, mówiąc o stanie kultury. Często, komentując zachodzące w niej przemiany, po prostu je wizualizuje. Tworzy obraz, który w sugestywny sposób wyraża ich charakter. W przywoływanym tu już kilkakrotnie opowiadaniu *Don Ildebrando* funkcję taką spełnia opis popadającej w ruinę katedry. Poprzez to, co konkretne, wyrażone zostaje zatem to, co abstrakcyjne; poprzez widzialne – to, co niewidzialne. Często owa niewidzialność objawia się w prozie Herlinga jako zjawisko z pogranicza złudzenia wzrokowego. W *Cmentarzu Południa* narrator widzi coś, co „robi wrażenie”, co jest jak zjawa: „Nateżenie zieleni nie przeszkadzało grze świetlnych refleksów, które chwilami robiły wrażenie żywych istot, ludzi lub zwierząt, przemykających się błyskawicznie między drzewami”<sup>39</sup>. Są to sugestie wizualne niezwykłej rzeczywistości i oswajające czytelnika z możliwością istnienia innego jej wymiaru. Wizualność pozostaje bowiem w tej prozie na usługach niewidzialnego i często funkcjonuje jako epifania, łącząc się z tym, co metafizyczne.

Wymowny pod tym względem jest fragment opowiadania *Cmentarz Południa*, w którym aluzyjnie skonstruowanemu opisowi furtki cmentarnej, która najwyraźniej pełni tu funkcję symboliczną, towarzyszy stwierdzenie o charakterze antropologicznym, dotyczące przyrodzonej człowiekowi potrzeby

<sup>37</sup> Tamże, s. 208.

<sup>38</sup> Tamże, s. 221.

<sup>39</sup> T e n ę e, *Cmentarz Południa*, w: tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 2, s. 434.

tajemnicy: „Z roku na rok przymyka się jego furtka w bramie, lecz swoją szparą, coraz węższą, nie przestaje świadczyć, iż jest wciąż otwarta. Skąd się to brało? Ze świadomości otarcia się o zagadkę, która mimo indagacji trwa nadal nie wyjaśniona [...] przygasa i znowu zapala światelko przyrodzonej nam tajemnicy”<sup>40</sup>. Wizualność służy zatem w tej prozie między innymi potwierdzeniu istnienia metafizycznego wymiaru rzeczywistości.

Herling wykorzystał do tego celu również dzieła sztuki – zwłaszcza zaś obrazy malarskie, które – w przypadku twórczości tego autora i w momencie rozważania kwestii wizualności jego tekstów – są szczególnie ważne. Po pierwsze dlatego, że wizualność stanowi ich istotę (jak zauważa Lambert Wiesing, „obrazy istnieją w imię swej widzialności”<sup>41</sup>), po drugie ze względu na silne zainteresowanie nimi Grudzińskiego. Zajmując się malarstwem, pisarz dostrzega w nim często właśnie treści metafizyczne. Opisując *Guidoriccio* Simone Martiniego, autor zauważa, że „pejzaż i niebo tworzą razem obraz pustki, chwilami prawie metafizycznej”<sup>42</sup>. Malarstwo Ribery jest dla niego „modlitwą, prawdziwym pochodem ku rejonom niewidzialnym dla wzroku”<sup>43</sup>. Sztuka Caravaggia i Rembrandta potraktowane zostały natomiast jako rodzaj trafnego – zdaniem pisarza – zobrazowania porządku świata. Obrazy malarskie ujmowane są przez Herlinga jako wypowiedzi symboliczne, potwierdzające jego wizję rzeczywistości.

W swoich esejach o sztuce Grudziński wizualizuje przy tym nie tylko dzieła sztuki, co czyni chociażby wtedy, gdy opisuje obraz Rembrandta: „Naga Batszeba siedzi na łóżku, służebnica obmywa i wyciera palce jej nogi”<sup>44</sup>, ale także ich otoczenie („Pierwsza *Maesta* [...] świeciła po powstaniu w półmroku Katedry”<sup>45</sup>) oraz samych artystów („Chwiejną ręką udało mu się rzucić na płótno szkic do autoportretu [...] Twarz i oczy zalał mu pot”<sup>46</sup>). Pisarz chętnie pokazuje chwile z życia malarzy zmarłych przed wiekami, tworząc rodzaj miniatur biograficznych o charakterze spekulatywnym („Wyobrażam go sobie”<sup>47</sup>; „Obojętne [...] czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć”<sup>48</sup>). Artyści ci stają się zatem bohaterami sytuacji wyimaginowanych. Towarzyszą tym wizjom opisy samych obrazów – na ogół

<sup>40</sup> Tamże, s. 439.

<sup>41</sup> L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 19.

<sup>42</sup> Herling - Grudziński, *Siena i okolice*, s. 25.

<sup>43</sup> Tenże, *Ribera – Hiszpańczyk Partenopejski*, w: tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 92.

<sup>44</sup> Tenże, *Rembrandt w miniaturze*, w: tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 57.

<sup>45</sup> Tenże, *Siena i okolice*, s. 21.

<sup>46</sup> Tenże, *Rembrandt w miniaturze*, s. 61.

<sup>47</sup> Tenże, *Caravaggio: światło i cień*, w: tenże, *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, s. 37.

<sup>48</sup> Tenże, *Rembrandt w miniaturze*, s. 62.

bardzo zwięzłe i przeważnie w jakiś sposób korespondujące z wymyślonymi przez pisarza scenami z życia dawnych mistrzów. Pisarz bowiem po prostu tworzy wyobrażenia dotyczące artystów wyraźnie zainspirowane specyfiką ich twórczości. Wizualizując ostatnie chwile Caravaggia, Grudziński pisze: „W końcu rozpląszczył się martwy w dziwnej pozycji, jakby głowę odcięła mu od tułowia niska fala przyływu”<sup>49</sup>. Za chwilę zaś, w kolejnym podrozdziale eseju, dowiadujemy się, że „uderza predylekcja Caravaggia do motywu odciętej głowy”<sup>50</sup>.

Autor *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki*, przybliżając czytelnikom wygląd obrazów, o których pisze, wspomina o ich usytuowaniu (kościół, muzeum, ratusz, miejsce nad kominkiem), gatunku wypowiedzi (malarstwo ścienne, sztalugowe, płaskorzeźba), wreszcie prezentuje treści przedmiotowe i umowne przedstawięń (określając charakter postaci, ich usytuowanie i wygląd oraz ikonografię). Opisując zaś cechy plastyczne, posługuje się określeniami odnoszącymi się do kompozycji, waloru oraz barwy – wkracza wówczas na teren zagadnień interesujących historyka sztuki. Niekiedy jednak odwołuje się też w tym względzie do skojarzeń związanych z innymi sensorami – na przykład do wrażeń słuchowych (w opisie obrazów Duccia i Simone Martinięgo). Korzysta również z różnych kontekstów: biograficznego, kulturowego (na przykład gdy porównuje tron Madonny z obrazu Simone Martiniego do sprzętów używanych podczas ludowych festynów), a także kontekstu innych obrazów i cudzych komentarzy – zarówno eseistycznych, ekfrastycznych, jak i naukowych.

Herling, tworząc literackie sugestie wizualności dzieł sztuki, koncentruje przeważnie uwagę na tym, co jego zdaniem jest istotnym wyznacznikiem stylu danego artysty i stanowi o wartości jego wypowiedzi. Cechy te są zatem zmienne – raz będzie to kompozycja, rytm, harmonia (na przykład w przypadku Antelamiego), innym razem walory światłocieniowe (w przypadku Caravaggia i Rembrandta) lub pewien motyw (na przykład motyw pereł u Vermeera czy odciętej głowy u Caravaggia). Opisom tym zawsze towarzyszą komentarze – refleksje wskazujące na znaczenie zastosowanych przez artystę rozwiązań oraz wypowiedzi o charakterze wartościującym, stanowiące niejako cenzurkę wystawioną przez pisarza danej wypowiedzi artystycznej. Ocena ta zaś stanowi uzasadnienie zatrzymania przez Herlinga uwagi na wizualnej warstwie wybranych obrazów.

Podsumowując, należy zatem raz jeszcze podkreślić, że wizualność w prozie Herlinga wykorzystywana jest na wiele sposobów i tworzy prawdziwe meandry sensów oraz wizji, a w meandrach tych odbija się i moralizatorstwo

<sup>49</sup> T e n ż e, *Caravaggio: światło i cień*, s. 37.

<sup>50</sup> Tamże, s. 38.

pisarza, i jego poetyckie nastroje, i przekonanie o złożoności człowieka oraz świata, i wreszcie Tajemnica, którą Grudziński próbuje za pomocą swoich słów ewokować.