

# Ewa Jaskółowa

---

"Biała noc miłości" Gustawa  
Herlinga-Grudzińskiego : "wędrowki  
po tekstach"

---

Język Artystyczny 11, 113-124

---

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## *Biała noc miłości* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego — „wędrowki po tekstach”

Każda próba ponowienia tematu miłości może wydać się banalna, zwłaszcza że, jak zauważa się coraz częściej, sposób mówienia o uczuciach bywa infantylny lub płaski, a czasem zwulgaryzowany. Mówi o tym Gustaw Herling-Grudziński w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*: „Sprawia mi przykrość, kiedy widzę, że miłość, znak naszego człowieczeństwa, jest we współczesnym świecie tak zwulgaryzowana, że mówi się o niej dziś w taki sposób, jakby chodziło o umycie zębów.”<sup>1</sup> Być może to spostrzeżenie sprowokowało go do ponownego podjęcia tematu, tym razem za pośrednictwem tekstów literackich, w których utrwalił najpełniejszą wiedzę o uczuciach. Pisarz postanawia porozumieć się z czytelnikiem, w ten właśnie sposób jakby realizując pogląd P. Ricouera, że literatura to źródło wiedzy o wszystkich dramatycznych, intymnych i najskrajniejszych emocjach człowieka. *Biała noc miłości* to utwór, w którym została podjęta próba przywrócenia miłości nadrzędnego miejsca wśród uczuć decydujących o człowieczeństwie. Gra tekstami: jawna i ukryta prowadzi do wtajemniczenia możliwego tylko na granicy spełnionego życia.

Opowiadania Herlinga-Grudzińskiego postrzegane są jako szczególny wariant „poetyki modernizmu”, która stanowi jeden z wyznaczników literatury XX wieku. Włodzimierz Bolecki, podnosząc tę kwestię, podkreśla znamienne dla pisarza zasadę przywoływania tekstów w tekście. Pisze on: „(...) niemal każdy utwór Herlinga to rodzaj palimpsestu nadbudowanego nad jakimś wcześniejszym tekstem: kroniką, najczęściej kroniką włoską, wspomnieniem, notatką gazetową, legendą lub zasłyszaną opowieścią, najczęściej neapolitańską albo cytatami z książek.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> G. Herling-Grudziński: *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*. Oprac. i przygotowanie do druku W. Bolecki. Kraków 2000, s. 137. Następne cytaty z tej publikacji będą lokalizowane w tekście przez podanie numeru strony.

<sup>2</sup> W. Bolecki: *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 14.

Wydany w 1999 roku utwór *Biała noc miłości* z podtytułem „opowieść teatralna” stanowi szczególny przykład „modernistycznej strategii porozumienia między nadawcą a czytelnikiem”. Poczynając od tytułu, a kończąc na *Dwu epilogach*, prowadzona jest finezyjna „gra tekstami”, którą autor opowieści eksponuje, wprowadzając aluzje do tytułów opowiadań i dramatów rosyjskich autorów. *Biała noc miłości* tytułem, a jeszcze wyraźniej mottem, odsyła do opowiadania Fiodora Dostojewskiego pt. *Białe noce*, kodując jakby dwa momenty uczucia: początek i koniec, narodziny i śmierć. Nasuwają się wszakże pytania: Czy ostentacja ta nie jest jakimś kamuflażem? Czy autor przypadkiem nie próbuje sprowadzić czytelnika na manowce? Zwłaszcza że wszystkie sygnały nawiązań są nadzwyczaj jawne, dookreślone, nie wymagają nawet sięgnięcia po teksty oryginału, bo pisarz sam przywołuje sytuacje z utworu, do którego nawiązuje. Wiedząc, że Gustaw Herling-Grudziński lubi mistyfikacje, może warto zastanowić się, czy utwory, które z ogromną siłą narzuciły mi się podczas lektury *Białej nocy miłości*, nie stanowią dla tej powieści jakiegoś punktu odniesienia. Nie należą one ani do wielkiej literatury rosyjskiej, ani włoskiej, tak często przywoływanej w drugim rozdziale, zatytułowanym *Twarze Wenecji*. Chodzi o dwa opowiadania Stanisława Balińskiego z tomu *Miasto księżyców: Rodzeństwo o zmierzchu i Tajemnica duetu miłosnego*<sup>3</sup>.

W „opowieści teatralnej” Herlinga-Grudzińskiego przedstawiona jest historia rodzeństwa (przyrodniego), które swe dorosłe życie spędziło jako małżeństwo. Narrację prowadzi dwu narratorów: zewnętrzny, auktorialny, który buduje całą grę z czytelnikiem, i Łukasz Kleban (*Sir Luka*) bohater opowieści, ślepnący stary reżyser, emigrant z Polski, który mieszkał w Londynie i przybliżył tamtejszej publiczności dzieła twórców rosyjskich. Za jego wypowiedziami „ukrywa się” w części narracji ów opowiadacz zewnętrzny. Perspektywa końca życia oraz zagrożenie, wynikające z postępującej ślepoty, prowokują do retrospekcji. Kazirodczy związek można uznać za prowokację i choć w rozmyślaniach bohaterów pojawiają się wahania, czy był on tak prawdziwy, jak sądzą oboje, to w sposobie narracji nie ma elementów, które budowałyby sensację, czy stanowiłyby ocenę postępowania obojga kochanków. Jest natomiast on czymś w rodzaju symbolu związku doskonałego, w którym braterstwo, przyjaźń i erotyzm stanowią kwintesencję najlepszych uczuć.

Opowieść snuta przez zewnętrznego narratora rozpoczyna się w październiku 1998 roku, kończy się dwoma epilogami, z których pierwszy dopowiada dzieje do roku 2003, drugi do 2001 roku. Różnica jest konsekwen-

<sup>3</sup> S. Baliński: *Miasto księżyców*. Warszawa 1924. Zbiór opowiadań jest debiutem literackim autora związanego z grupą Skamander. W roku 1965 w Londynie wydany został drugi zbiór opowiadań, zatytułowany *Talizmany i wróżby*, w którym znalazły się także nieco zmienione, ze zmodyfikowanymi tytułami, utwory z tomu debiutanckiego.

cją kompozycyjnego zabiegu w *Dwu epilogach*, z których każdy pokazuje inne, możliwe następstwa nieudanej operacji oczu. W pierwszym ślepotą potęguje samotność bohatera, ucieczkę w siebie, a jego śmierć prowadzi do wyzwolenia z cierpienia zarówno jego, jak i żony-siostry, przeżywającej odalenie i ból.

Urszula pozostawiona w samotności podsumowuje swój związek z bratem zupełnie odmiennie niż on w swych przedśmiertnych marzeniach. Jego „życie snem”, które stanowi nawiązanie do tytułu teatralnej sztuki Calderóna, różni się zasadniczo od jej wątpliwości. On przeżywa raz jeszcze w marzeniach — prowokowanych nasennymi tabletkami — to wszystko, co było jego radosnym doświadczeniem.

Ona dawała się wciągać w proces wątpienia. Cofała się w przeszłość, wspominała błaha na pozór i szybko przemijające epizody, zatrzymywała się nad nimi z uwagą. Raz cofnęła się do wielkiego grodzieńskiego otwarcia. Jak mogła zapomnieć, że to ona przekonała Łukasza o konieczności „zdradzenia” noweli Dostojewskiego, o potrzebie jej swoistej adaptacji? Czy nie była to adaptacja celowa, byle tylko odpędzić cień „tego trzeciego”, już umarłego, tego, który u progu młodości wtajemniczył ją był w miłość fizyczną? (...) Tak grzebiąc się w minionych dziejach, analizowała przeoczone kiedyś zjawiska (...). I pod zafałszowaną mimo woli, a kto wie, czy nie świadomie zakłamaną pokrywką odnajdywała tak zwaną „inną prawdę”.<sup>4</sup>

Jej śmierć jest jednocześnie końcem opowieści doprowadzonej dalej, do 2003 roku.

Drugi epilog prowadzi do innego zakończenia. Szczęśliwi przez całe życie kochankowie w dramacie kalectwa odnajdują nowe siły do dalszego życia. Nie samotność staje się ich losem, lecz porządkowanie w poczuciu przyjaźni i bliskości swojego życia, aż do momentu decyzji o wspólnym samobójstwie, gdy Urszula dowiaduje się w 2001 roku o swojej nieuleczalnej chorobie.

Tak precyzyjnie określone ramy czasu w „teatralnej opowieści” są wyrażoną mistyfikacją. Zwykle daty podawane w opowiadaniach Grudzińskiego nie przekraczają momentu powstawania utworu. Fabuły budowane bowiem na ich podstawie przynależą do literatury faktu lub ją „udają”. *Biała noc miłości* ma fabułę fikcyjną, co sygnalizowane jest z jednej strony czasem zdarzeń fabularnych przekraczających czas pisania utworu określony na końcu: luty—czerwiec 1999; z drugiej — ostentacyjną grą literackimi tekstami. Fabuła jest wszakże „utkana” także z reminiscencji i wspomnień z dzieciństwa, połączonych z doświadczeniem i przemyśleniami człowieka osiemdziesięcioletniego. W *Najkrótszym przewodniku po sobie samym* czytamy:

<sup>4</sup> G. Herling-Grudziński: *Biała noc miłości*. Warszawa 1999, s. 111. Następne cytaty z tego samego wydania będą lokalizowane w tekście przez podanie strony.

Tuż przy domu rodziców był staw, który nazywaliśmy ciemnym, łąka za rzeczką i olchowa grobla, która już nie istnieje (...). W mojej minipowieści pt. *Biała noc miłości* opisałem scenę miłosną, która rozgrywa się na łące nad brzegiem rzeki — to jest reminiscencja przeżyć z mojego dzieciństwa, to jest ta sama łąka, ten sam brzeg tej samej rzeki.

(s. 10)

Wskazówki pisarza równie dobrze mogą oświetlić, jak i zaciemnić źródła jego pisarskich pomysłów i fabularnych rozwiązań. Precyzja literackich adresów bywa podejrzana, może bowiem prowadzić do ukrycia niejednych związków, relacji i powiązań. Utwór Herlinga-Grudzińskiego to taki, w którym fikcyjna fabuła zbudowana została z autobiograficznych reminiscencji, literackich fascynacji i autorefleksji doświadczonego pisarza. Autobiograficzne reminiscencje ujawnia w wypowiedziach poza omawianym tekstem, literackie fascynacje odkrywa w sposobie budowy fabuły utworu, a autorefleksje przenosi także z innych swych opowiadań.

W opowiadaniu pt. *Głęboki cień* pojawia się na przykład refleksja zupełnie podobna do tej, która skłoniła Łukasza do budowania niemej autobiografii. Narrator *Głębokiego cienia* (pewnie także w konsekwencji doświadczeń samego Herlinga-Grudzińskiego) dość kategorycznie wypowiada się na temat ewokacyjnych zachowań człowieka w obliczu zagrożenia życia. „Panuje przekonanie, że tuż przed śmiercią całe życie przesuwają się przed oczami konającego z zawrotną szybkością. Czy to przekonanie jest uzasadnione, trudno powiedzieć. Z absolutną natomiast pewnością, poświadczoną wieloma przykładami, wolno wskazać nieodparty ewokacyjny impuls więźnia. Po pierwszym wstrząsie utraty wolności nadchodzi prędzej czy później moment powolnego zanurzenia się w przeszłości (...). Więźniów należy podzielić na dwie kategorie: tych, którzy wspominają chaotycznie, skacząc po wypadkach z pominięciem, a nawet celowym zburzeniem, ich kolejności; i tych, którzy od pewnego wybranego punktu swego życia odtwarzają po porządku jego bieg, jakby w myślach pisali autobiografię [podkr. — E.J.]”<sup>5</sup>.

*Sir Luke* stawał się „więźniem”, czyniły go nim starość i postępująca ślepotą. Ta sytuacja zyskuje w utworze znamiona metafory:

(...) w najbliższym czasie miał żyć w przestrzeni ograniczonej do spojrzeń elementarnych.  
 (...) Obudził się z postanowieniem, że zupełnie inaczej zabierze się do planowanej ostatnio autobiografii: nie, nie musi być napisana, wystarczy, jeśli będzie — rozdział po rozdziale — w milczeniu odtworzona i opowiedziana. Ale wtedy opowie samemu sobie także to wszystko, czego nigdy nie powierzyłby pióru i nie wyznał papierowi. Oraz zielonym oczom czytelniczki, śpiącej teraz u jego boku.

(s. 10—11)

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński: *Głęboki cień*. W: Tenże: *Gorący oddech pustyni*. Warszawa 2000, s. 14. Pierwodruk „Kultura” 1994, nr 7.

Gustaw Herling-Grudziński napisał zatem książkę, której kompozycyjne elementy stanowią kwintesencję „modernistycznego” sposobu porozumiewania się z czytelnikiem za pośrednictwem cytatów i odesłań do innych tekstów literackich. Można przypuszczać, że także tych, których tytułów nie ujawnił w swej minipowieści. Spróbujmy więc „przewędrawać” od tekstów wskazanych, do tekstów „zakamuflowanych”.

Podtytuł utworu motywowany jest w dwojaki sposób. Po pierwsze, główni bohaterowie całe swe dorosłe życie wiążą z teatrem. Teatr jest fascynacją i czymś w rodzaju przeznaczenia, którym naznaczony zostaje Łukasz. To rodzaj fatum, które dziedziczy jako konsekwencję teatralnych fascynacji po matce. Po drugie, teatr staje się elementem terapii obojga bohaterów — Łukasza i Urszuli. Rodzeństwo pod wpływem teatralnej adaptacji *Białych nocy* „przeradza się” w małżeństwo. Role zagrane w teatralnej przeróbce noweli Dostojewskiego pozwalają Urszuli zapomnieć o tragicznej śmierci ukochanego, Łukaszowi zaś — na ujawnienie skrywanych uczuć, znacznie przekraczających granice braterskich relacji.

„Gra” tytułem noweli buduje jednocześnie wielorakie znaczenia utworu Herlinga-Grudzińskiego. Oksymoroniczny tytuł opowiadania Dostojewskiego — *Biała noc*, choć sygnalizuje niezwykle zjawisko atmosferyczne, bo znane tylko mieszkańcom północnych krańców Ziemi, wskazuje przede wszystkim na czas niezwykle zdarzeń. Białe noce w utworze autora *Zbrodni i kary* to czas oczekiwania młodej dziewczyny na ukochanego, który się spóźnia. Wszak wiadomo, że niezwykłość i tajemniczość białych nocy sprzyja narodzinom nowego uczucia, które wydaje się bliskie. Zjawia się jednak oczekiwany ukochany, z którym dziewczyna odchodzi, zostawiając w samotności nowego przyjaciela.

Autor adaptacji opowiadania Dostojewskiego — Łukasz Kleban — radykalnie wkracza w zakończenie utworu. Oczekiwany kochanek nie przychodzi, dziewczyna zakochana w petersburskim marzycielu znajduje w jego ramionach prawdziwe szczęście. Zagrana przez rodzeństwo przeróbka noweli, staje się sposobem odkrycia uczuć kochanków:

Stali się wtedy kochankami. „Jestem twoją siostrą i kochanką. Kochałam cię zawsze” — szepnęła nad ranem. Wierzył w to, bo chciał wierzyć. „Nie — odparł — jesteś moją siostrą i żoną. Ja też kochałem cię zawsze (co było absolutną prawdą)”. Tak odbył się ich ślub w Grodzie, nierozzerwalny do końca życia.

(s. 43)

Zmiana zakończenia w teatralnym przedstawieniu jest zatem początkiem ujawnienia miłości, która z siostrzanej przeistoczyła się w erotyczną. Przypomniana zaś u końca życia zamyka je z poczuciem spełnienia. Po nieudanej operacji oczu w Wenecji, zanim jeszcze lekarz ogłosił wyrok:

(...) na jego twarzy pojawił się uśmiech. Krzyknął wątłym, lecz radosnym głosem: „Biała noc w Wenecji”. Jednym susem skoczyła do wezglowia, wspięła się na palce, zarzuciła mu ręce na szyję. On także otoczył jej szyję rękami. Całowali się jak młodzi, jak niegdyś w Grodnie, wciąż niesyci, ich głosy plątały się we wspólnym okrzyku: „Biała noc w Wenecji!” Ona pierwsza poprawiła ten okrzyk: „Biała noc miłości!”

(s. 103)

Warto wszakże zwrócić uwagę na swoistą kontaminację tytułów utworów literackich — *Białych nocy* Dostojewskiego i *Nocy w Wenecji* Tomasza Manna. W Wenecji odbyła się operacja oczu, ale to miejsce symboliczne. Tu bohaterowie szukają swojej przeszłości, tu zaczyna się historia bohatera opowiadania Tomasza Manna; w utworze Herlinga-Grudzińskiego w Wenecji bohater ślepnie, by wyraźniej „zobaczyć” własne życie.

Biel nocy niewiele ma tu wspólnego z atmosferycznym zjawiskiem, jest przede wszystkim konsekwencją nieudanej operacji, gdy czytamy dosłowne znaczenie przedstawionej historii, ale w poprawionym okrzyku jest poczucie wspólnoty, przynależności — czystej, wiernej miłości (biel to wszakże jej symbol). Biel łączy się z absolutem, oznacza jednocześnie koniec i początek, jest znakiem wtajemniczenia. Ale symbolika tego wtajemniczenia zdaje się zwielokrotniona przez przywołanie także tytułu opowiadania Manna — *Noc w Wenecji*, można ją odczytać w opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego. Biel nocy to znak końca dotychczasowego życia i początku czegoś zupełnie nowego, to początek wtajemniczenia, którego dwojakie konsekwencje ujawnione zostają w dwu epilogach. Zapowiada je motto — słowa anonimowego autora z XVII wieku: *Koniec? Tylko Bóg wie, co jest prawdziwym końcem. A czasem nie wie nawet On.* (s. 104).

Utwór nie zostaje więc zakończony jednoznacznie. Konsekwencją przytoczonej sentencjonalnej myśli jest przekonanie o „otwartości” każdej historii. A skoro tak, to pisarz — znów prowokacyjnie — zamieszcza dwa epilogi: dramatyczny i pokazujący sposób przetrwania złego losu. Pierwszy jest fabularną opowieścią o samotności, nad którą refleksyjnie zatrzymuje się pisarz w *Najkrótszym przewodniku po sobie samym*: „Straszną rzeczą jest samotność. Czasem jest niemożliwa do zniesienia. Miłość bywa niekiedy ucieczką przed samotnością, a zawsze przed nią chroni” (s. 138). Dlatego drugi epilog, zatytułowany *Na śmiertelnym kobiercu* pokazuje sytuację człowieka, który „jest nawet dla siebie istotą bardzo trudną do przeniknięcia i zrozumienia. Nie ma dnia, w którym można by sobie powiedzieć: dosyć, zrobiłem wszystko. (...) Jest się żywym, dopóki się czymś żyje, dopóki spełnia się swoje powołanie.” (s. 135, 136).

Dwoma epilogami zasygnalizowana zostaje sytuacja „otwartości” tekstu, bo możliwe są różne konsekwencje przedstawionego w utworze etapu życia, a człowiek, który przyjmuje role jak w teatrze, może próbować reżyserować je w różny sposób tak długo, jak długo trwa życie. Wydaje się, że koniec

jest nieuchronny — nieudana operacja, ślepotą, samotność, śmierć. Ale pisarz jako motto dwu epilogów wpisuje słowa, które świadczą, że nad „końcem” też można postawić znak zapytania. I stawia go, budując dwa właśnie — a nie jeden, jak do tego przywykliśmy — epilogi. I można — jak sądzę — zastanowić się, czy tylko dwa są możliwe. Zdaje się, że wybory należą do reżysera życiowego spektaklu.

Na początku „biała noc” była odkryciem miłosnych fascynacji, zdarzyła się jako następstwo teatralnego spektaklu. Ale role kochanków zostały już odegrane i może z nich pozostać albo pustka (epilog: *Życie snem*), albo — jak w drugim epilogu: *Na śmiertelnym kobiercu* — zrodzi się nowe znaczenie białej nocy miłości.

Istnieje wzrok, którego nie potrafi ciemnością zasnuć żadna ślepotą. Wzrok miłości dawnej, umarłej, żywionej kiedyś i wciąż, przez lata, podsyconej komunią ciał; i nowej, białej miłości bezcielesnej, która w drodze do śmierci wygasa wolno jak rozżarzone węgle w popiele, lecz do samego końca grzeje i strużkami dymu przekłuwa mgłę. (...) Została im do końca — długa, krótka? — biała noc miłości.

(s. 117)

*Noc w Wenecji* zdaje się odkrywać nowy typ doświadczeń, staje się początkiem tak jak w utworze Tomasza Manna. Białe noce odegrane na scenie teatralnej przed laty i noc w Wenecji, przywołana tytułem opowiadania i przeżyta po chirurgicznym zabiegu w tym mieście, stały się znakami nowego wtajemniczenia.

Ostatnia z pierwszą odkryły taką prawdę, która zamknięta była zupełnie przed bohaterami opowiadań Stanisława Balińskiego. Opowiadań ukrytych, utajnionych, lub w istocie zapomnianych przez Herlinga-Grudzińskiego, gdy tworzył swoją historię o miłości niebanalnej.

*Biała noc miłości* kilkoma swymi elementami odsyła do tekstów, które nie są aż tak prowokacyjnie ujawnione. Na samym początku powieści, gdy Łukasz zaczyna oswajać się ze swoją sytuacją samotności, przywołuje słowa poety, nie określając jego nazwiska: „Zrozumiał fizycznie, co znaczą słowa poety »w czterech ścianach mego bólu«” (s. 13). W innym miejscu myśli Urszuli biegną także w kierunku utworu gdzieś przez nią przeczytanego, jakby zdawała sobie sprawę z jakiejś uniwersalnej prawdy wypływającej z jej związku z bratem.

Tak, tak, kochała go naturalnie, z każdym rokiem starości bardziej. A przecież czuła wyraźnie, z rosnącą wyrazistością, że jej miłość składa się z dwu uczuć, równoczesnych i nieodwracalnie odmiennych. Była jego żoną i siostrą. Ale nie żoną-siostrą. Czytała kiedyś piękną nowelę o identycznej parze przed wieloma stuleciami. Jak bardzo była przejęta emocjonalną dramatycznością tego związku, jak świetnie autorka grzech przemieniła w cnotę (...).

(s. 95—96)



Cudze słowa, poetyckie i literackie kreacje stają się rodzajem filtra, przez który przepuszczane są myśli bohaterów i sytuacje, w których zostali przedstawieni. Ten sposób kreacji jest sposobem uniwersalizacji przedstawianego problemu, odbanalizowania tego, co postrzegane bywa jako banalne.

Mnogość zatem powiązań z różnymi tekstami, aluzji i przemodelowań stanowi wyraźną zasadę kompozycyjną utworu, budującego nowe znaczenia nad tymi, które są przywołane w sposób bardziej i mniej wyrazisty. Podjęta z czytelnikiem swoista gra tekstami prowadzi do wielorakich odczytań, które mogą zmierzać albo do drobiazgowego śledzenia wątków przeniesionych z innych tekstów i konsekwencji tegoż, albo do skupienia na tym, co najbardziej jawne. Można też potraktować jako zaproszenie, by sięgnąć do tekstów, które wydają się jakoś „grać”, choć nie zostały tak wyraźnie wyeksponowane.

Kontekst opowiadań Stanisława Balińskiego narzuca się ze względu na kilka kwestii. Po pierwsze, do *Tajemnicy duetu miłosnego* odsyła sytuacja narodzin uczucia jako konsekwencji odgrywania ról teatralnych kochanków; po wtóre, tytuł pierwszego rozdziału *Rodzeństwo* przywołuje tytuł opowiadania *Rodzeństwo o zmierrchu*; po trzecie, w tym właśnie opowiadaniu i w powieści Herlinga bracia obarczeni są tą samą ułomnością — utykają na jedną nogę. To są zewnętrzne sygnały, które uzasadniają przywołanie przeze mnie utworów Balińskiego. Oba opowiadania Stanisława Balińskiego, wydane w zbiorze debiutanckich nowel poety w roku 1924, budują aurę tajemniczości, wyrastając z młodopolskiej (modernistycznej) tradycji. I o ile *Rodzeństwo o zmierrchu* jest tu przywołane jedynie na zasadzie luźnego skojarzenia z tytułem i postacią kalekiego brata, o tyle *Tajemnica duetu miłosnego* antycypuje nie tylko historię narodzin miłości, lecz także znamieny dla Herlinga-Grudzińskiego sposób tworzenia. Pisarz ten zwykle wskazuje jako źródło swych inspiracji jakiś cudzy tekst. Opowiadanie Balińskiego kończy następujący zwrot do czytelnika: „Jeszcze parę słów do czytelnika. Krótka informacja: opowiadanie powyższe nie jest zmyślane. Osnułem je na urywkach rękopisu pamiętnika Doroty Jerliczówny, córki Tomasza Jerlicza, metrykanta Kancelarii Mniejszej Koronnej — dla teatru zbiegłej z domu i po sześćoletnich triumfach i zawodach nagle tragicznie zmarłej, jesienią tysiąc osiemset piątego roku.”<sup>6</sup>

Prawdziwy czy sfingowany pamiętnik staje się więc źródłem opowiedzianej historii. Z opowiadaniem Herlinga-Grudzińskiego łączy ją teatralna sytuacja, w której znaleźli się bohaterowie. Poza tym wszystkie elementy *Białej nocy miłości* odwracają historię „duetu miłosnego”. Łukasz zmienia zakończenie noweli Dostojewskiego, by przekroczyć magiczny próg związku z siostrą.

<sup>6</sup> S. Baliński: *Tajemnica duetu miłosnego*. W: Tenże: *Miasto księżyców*. Warszawa [b.r.w.], s. 94.

Uczucie łączące rodzeństwo otrzymuje swą teatralną (artystyczną) formę, dzięki której zostaje wyartykułowane. Rodzeństwo w swojej grze scenicznej odkrywa prawdę o sobie, co pozwala na ich trwałą związek. Aktorzy zaś duetu miłosnego przenoszą role sceniczne na swe role życiowe. Teatralność, a zatem sztuczność sytuacji, w którą się wikłają, bardzo szybko ich demaskuje. Powtarzane przez nich słowa miłości są nie ich, ujawniają sztuczność wynikającą z konwencji i nie uzasadnioną na scenie. „Było to parę króciutkich zwrotek, śpiewanych na przemian przez nią i niego, w których oboje wypowiadają miłość za pomocą prymitywnych, lecz niezawodnych symbolów poetyckich.”<sup>7</sup> Opowiadanie Balińskiego odsłania zatem dość banalną już dziś prawdę o odmienności sztuki i życia. Życie demaskuje każdą skonwencjonalizowaną formę wypowiedzi, odrzuca nazbyt sentymentalne formuły, demaskując ich trywialność.

W opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego zmienione zostaje w adaptacji teatralnej zakończenie noweli Dostojewskiego, by aktorzy mogli wypowiedzieć prawdę swoich uczuć, a nie „papierowych” bohaterów. Odmiennosc sytuacji w obu utworach ma różne konsekwencje. Kochankowie, których uczucie rodzi się na scenie, rozstają się samotni. Ich miłości starczyło tylko na tyle, by odegrać przekonująco swe role w teatrze. Kochankowie zaś, którzy na scenie znajdują środki, by wyrazić swe uczucia, znajdują również sposób na utrwalenie tego związku poza sceną. Można by zatem — przywołując sposób myślenia P. Ricoeura — rzecz ująć tak: sztuka w utworze Gustawa Herlinga-Grudzińskiego staje się sposobem rozpoznania tajemnicy uczuć, wiedzy o różnorodnych odcieniach miłości, cierpienia, bólu, niepewności, w końcu nienawiści.

Radykalna weryfikacja zakończenia noweli Dostojewskiego umotywowana zostaje w zakończeniu owej „niemej autobiografii” myślanej przez Łukasza przed wyjazdem do Wenecji na operację oczu. Narrator zwierza się:

Moja niema autobiografia domaga się pewnego morału. Dotyczy on roli *Białych nocy* w moim życiu, w połączeniu z rolą Czechowa (...). Morał, według mnie, jest taki. Wiedząc o tym czy nie, Rosjanie widzą w miłości „piękną chorobę”. Antidotum, lekiem na „piękną chorobę” jest kolejna, jeszcze większa miłość. W żadnej na świecie literaturze podskórna wiara w lek miłości nie jest tak silna. Dostrzegłem w drobnym stosunkowo motywie na kartach *Białych nocy*, gdzie samotnik petersburski leczy Nasteńkę, ona zaś, nie zdając sobie z tego sprawy, wytrąca go miłością z choroby samotności (...) i sama wychyla się ze swojej skorupy na świat dzięki jego miłości.

(s. 66–67)

Oto jak uzmysłowiona zostaje rola literatury w procesie poznawania samego siebie. Finalna scena noweli Dostojewskiego w adaptacji Łukasza jest jednocześnie otwarciem Urszuli na nową miłość — po dramatycznej pier-

<sup>7</sup> Tamże, s. 83.

wszej, tragicznej, bo zakończonej śmiercią ukochanego i ujawnieniem przez Łukasza tajemnicy swej miłości do siostry. Miłości skomplikowanej nie tylko sytuacją kazirodztwa, ale także winy za to, że nie pospieszył na pomoc tonącemu kochankowi siostry. Za pośrednictwem zatem teatralnego przedstawienia wyrażone zostają skomplikowane relacje uczuciowe, które dalekie są od trywialności i banału. I to skomplikowanie w retrospektywnym oglądzie starych ludzi (bo historia opowiadana jest z perspektywy Łukasza, ale narrator auktorialny kryje się także za myślami Urszuli) wyraża jeszcze głębszą prawdę o człowieku w ogóle.

Gdy natomiast powrócimy do historii opowiedzianej w *Tajemnicy duetu miłosnego*, widzimy jakby odwrócenie sytuacji. Banalna historia miłosna przedstawiana na scenie może wzruszać lub bawić swoim sentymentem. Przeniesiona poza scenę staje się trywialna i pusta. Ale przywołane tu opowiadanie Balińskiego ważne jest — jak się zdaje — nie tylko i nie przede wszystkim, dlatego że buduje historię swoiście odwróconą w porównaniu z przedstawioną w utworze Herling-Grudzińskiego, choć można by mówić o odmiennych konsekwencjach znaczeniowych wynikających z przemodelowania tekstu wcześniejszego. Tyle tylko, że wówczas należałoby udowodnić, iż w istocie utwór odsyła do opowiadania z początku wieku. A tak jednoznacznej i kategorycznej tezy nie można udowodnić. Kontekst natomiast Balińskiego pojawia się ze względu na teatralną sytuację zarysowaną w tekstach obu autorów i przede wszystkim ze względu na — zasygnalizowany tak wyraźnie w *Tajemnicy duetu miłosnego* — zabieg skorzystania z „cudzego tekstu” celem zbudowania opowiadania. Można by zatem wskazać, że sposób określony przez W. Boleckiego mianem „modernistycznej strategii” porozumiewania się z czytelnikiem, którego szczególnie rodzaj reprezentuje Gustaw Herling-Grudziński, jest swoiście antycypowany już w początkach XX wieku, właśnie w opowiadaniach Stanisława Balińskiego — zwłaszcza, że opowiadania te mogą być odczytane także jako próba wykorzystania różnego rodzaju skandalizujących notatek prasowych do zbudowania tzw. literatury wysokiej.

Trudno powiedzieć, na ile świadomie — i czy w ogóle świadomie — nawiązał Gustaw Herling-Grudziński do opowiadania Stanisława Balińskiego. Gdy jednak oglądamy same tylko utwory literackie, może nasunąć się refleksja, że mamy oto do czynienia z rodzajem zamknięcia XX-wiecznego sposobu tworzenia literatury. U progu tego wieku debiutujący tomem opowiadań, późniejszy poeta-emigrant, pędzący swe życie w Londynie, zapowiada zaledwie ową „grę tekstami”, która stanie się dla innego pisarza-emigranta zasadą jego pisarstwa. Być może to czysty przypadek, lecz — oglądany z perspektywy skończonego już XX wieku — może nabrać szczególnego znaczenia, zwłaszcza że przekroczenie ram stulecia i tysiąclecia zaznaczone jest tak wyraźnie w powieści Grudzińskiego: w pierwszym epilogu Łukasz

umiera 23 października 2001 roku, w drugim zaś — oboje popełniają samobójstwo 22 października 2001 roku.

Problem świadomości przekraczania wieku, jakby uświadomienia sytuacji końca i początku jednocześnie, wydaje się interesujący również dlatego, że w innym utworze wydanym w 2000 roku<sup>8</sup>, w ostatnim rozdziale, pełniącym funkcję epilogu, także mamy do czynienia ze świadomym wkroczeniem w następne stulecie i tysiąclecie. W 2002 roku umiera zakonnik franciszkański, cudem uratowane — z norymberskiej pożogi „kryształowej nocy” — żydowskie dziecko. W tym opowiadaniu rok 2002 pełni funkcję szczególną — wprowadza w „czas” trzeciego tysiąclecia chrześcijaństwa, dopełniając jednocześnie symbolikę bijących dzwonów, „cudownych i niepokojących, które będą towarzyszyć następnym wiekom chrześcijaństwa”. Symbolika ta to temat na oddzielny szkic. Tu wszakże warto zauważyć, że w ostatnich swych utworach wprowadza Grudziński jeszcze jeden, nowy sygnał „gry” z czytelnikiem, objawiający się w narracji przekraczającej ramy czasu teraźniejszego jako czasu opowiadanych (pisanych) historii. Epilog dla tych zabiegów napisany został zupełnie niespodziewanie przez „reżysera”, którego pomysłów nikt już nie może odmienić. Los sprawił, że utwór, o którym mowa, stał się zamknięciem twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Jego nagła śmierć w lipcu 2000 roku może prowokować jeszcze inne odczytania *Białej nocy miłości*. I warto podkreślić, że ten artykuł jest jedynie rodzajem rekonesansu, który otwiera dalsze i znacznie głębsze odczytania ostatniego utworu.

<sup>8</sup> Por. G. Herling-Grudziński: *Podzwonne dla dzwonnika*. Warszawa 2000.

Ewa Jaskółowa

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI'S *WHITE NIGHT OF LOVE (BIAŁA NOC MIŁOŚCI)*  
— „WANDERINGS THROUGH TEXTS”

Summary

The author does an interpretation of Gustaw Herling-Grudziński's work pointing at its play undertaken with other literary texts. She is also aiming at uncovering relations with texts which have not been revealed in the literary construction as explicitly as in the cases of Fiodor Dostojewsky and Thomas Mann. Reconstructing structural elements of intertextual relations, the author points at Stanisław Baliński's short stories *The Secret of a Loving Duet (Tajemnica duetu miłosnego)* and *Siblings (Rodzeństwo)*. Juxtaposition of the pieces written at the beginning of the century and a piece completed towards its end allows for the conclusion about the strategy of communication with the reader via the means of literary texts as being characteristic for the 20<sup>th</sup> century writings.

Ewa Jaskółowa

**BIAŁA NOC MIŁOŚCI DE GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI  
„PÉRÉGRINATIONS À TRAVERS LES TEXTES”**

Résumé

L'auteur de l'article procède à l'interprétation de l'ouvrage de Gustaw Herling-Grudziński en montrant comment l'écrivain entreprend le jeu avec les autres textes littéraires. L'auteur essaie également de déceler les relations avec les autres textes qui n'ont pas été révélées dans la construction littéraire de manière aussi explicite que c'est le cas des ouvrages de Fiodor Dostoïewski et de Thomas Mann. En dévoilant les éléments structuraux des renvois intertextuels, l'auteur de l'article se réfère aux contes de Stanisław Baliński *Tajemnica duetu miłosnego* et *Rodzeństwo*. Le rapprochement des ouvrages écrits au début du siècle et de l'ouvrage créé à sa fin permet de tirer la conclusion que la stratégie de communication avec le lecteur par l'intermédiaire des textes littéraires est caractéristique de l'écriture du XX<sup>e</sup> siècle.