

# Anna Kałuża

---

## Herling-Grudziński a zakazy : na podstawie opowiadania "Cmentarz Południa"

---

Język Artystyczny 11, 140-154

---

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.

## Herling-Grudziński a zakazy Na podstawie opowiadania *Cmentarz Południa*

*Gdy wbijacie gwóźdź w drewno, drewno stawia różny opór. Zależnie od miejsca, które wybraliście: mówimy więc, że drewno nie jest izotropiczne. Tekst również nie jest izotropiczny: brzęgi, luki są nieprzewidywalne. Fizyka współczesna musi się dostosować do nieizotropicznego charakteru niektórych środowisk, niektórych światów; tak samo analiza strukturalna (semiologia) będzie musiała odkryć w tekście najdrobniejsze punkty oporu, nieregularny rysunek jego żył.*

R. Barthes: *Przyjemność tekstu*

Grudziński jest pisarzem niejako ciałem wrośniętym w swoje teksty. Zwykle przez pryzmat jego biografii, poglądów i bezpośrednio wypowiedzanych opinii rozkłada się akcenty znaczeń na poszczególne utwory. G. Borkowska pisze: „Najzuchwalszy krytyk staje wobec osoby Herlinga-Grudzińskiego onieśmielony. Biografia pisarza — tragicznie jasna w swej prostocie — niczym nie przypomina ideologicznie pogmatwanych życiorysów pokolenia Kolumbów.”<sup>1</sup> Próbuje badaczka poszukać przyczyn umieszczania utworów w kontekście biografii: „Jednym z powodów onieśmielenia Herlingiem jest niepochwytność, nieporównywalność jego osoby. Wynika to z wyjątkowości tej postaci, ale także z niekontrolowanego nawyku przyjmowania perspektywy wygnańczej, wyosobniającej pisarza i jego dzieło.”<sup>2</sup> Sposób odczytań modeluje niewątpliwie także postawa Grudzińskiego, mentorski charakter jego wystąpienia i zaangażowanie w społeczno-polityczny wymiar rzeczywistości.

Osoba twórcy niejako kładzie się cieniem na tekstach i uprawomocnia tradycyjne sposoby lektury. Przypomnijmy najważniejsze — te, które stanowią

<sup>1</sup> G. Borkowska: *Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości*. W: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Wybór i oprac. Z. Kudelski. Lublin 1997, s. 179.

<sup>2</sup> Tamże.

podstawy myślenia o Grudzińskim jako pisarzu. Nie chcę przez to powiedzieć, że estyma, jaką cieszy się autor, zniekształca interpretacje, być może przesłania jednak **nieprzewidywalne luki**, utrudniając dostęp do znaczeń peryferyjnych.

Często podkreślana moralna surowość, dotycząca tradycyjnych zagadnień (sprawiedliwość, cierpienie, prawda, zło), w utworach Grudzińskiego nigdy nie prowadzi w stronę nachalnej dydaktyki; jest to model twórczości polegający na zadawaniu pytań, a nie na wskazywaniu jednoznacznych rozwiązań<sup>3</sup>. Pytania te nie burzą stałego, w miarę pewnego systemu przekonań o człowieku i rzeczywistości. Jest to pisarstwo „realizowane” w ramach światopoglądu pozytywnego mimo wiedzy i przerażających doświadczeń — afirmatywne. Przekonanie o chaotycznej konstrukcji świata pobudza do odnalezienia sensu, przeniknięcia w „wysepki światła, osłonięte miejsca”<sup>4</sup>. Grudziński pisze, że swoje fabuły prowadzi w ten sposób, „by czytelnik miał poczucie obrzędowego wnikania w tajemnicę”<sup>5</sup>.

Wymiar sakralny rzeczywistości świadczący o ciągłości, uporządkowaniu wymierzony w przypadkowość i bezcelowość ludzkiej egzystencji, łączy się z analizą fenomenologiczną (myślenie w kategoriach powierzchni i głębi; przekonanie, że istotą zawiaduje tajemnica)<sup>6</sup>. Dylematy poznawcze w tekstach autora *Cmentarza Południa* nigdy nie sugerowały niepewności ontologicznej. Istnienie świata w utworach Grudzińskiego nie podlega wątpliwości, co mocno akcentuje Nycz, tworząc spis różnic między Grudzińskim a Gombrowiczem. O ile dostrzegano w refleksji autora *Innego świata* na temat człowieka elementy świadczące o ujawnianiu się sfery negatywnej, popękanej i nieciągłej, o tyle w rozważaniach nad strukturą rzeczywistości „wydobywano” kanoniczność, niezłomną wiarę w obiektywne zasady. Pisze o tym na przykład Zofia Mocarska-Tycowa: „Pisarz (...) intensyfikuje i zagęszcza obrazy ciemności i mroku, by w nich mogło objawić się wątłe światełko nadziei, przedstawia stany pokusy i uwiedzenia otchłanią, stany upadku, by przez nie pokazać pożądanie nieskończoności i ocalenia; negację Boga, by przez nią wyrazić

<sup>3</sup> Moje uogólnienia dotyczące najważniejszych rysów twórczości Grudzińskiego wynikają z lektury pracy zbiorowej pt. *Herling-Grudziński i krytycy...*

<sup>4</sup> Takimi metaforami posługuje się R. Nycz, analizując opowiadania Grudzińskiego. T e n ż e: „*Zamknięty odprysk świata*”. O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*

<sup>5</sup> G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą. 1984 - 1988*. T. 1. Paryż 1989, s. 141.

<sup>6</sup> R. Nycz analizuje w tych kategoriach pisarstwo Grudzińskiego tak: „Pisarskiej teorii dwóch stanów skupienia substancji, stosującej się także do dwóch koncepcji podmiotu (gdzie mówi się odpowiednio o zakładaniu bezgranicznej plastyczności człowieka bądź o wierze w jego twarde jądro), odpowiada Herlingowska teoria dwóch stanów czy raczej postaci rzeczywistości: jawnej, lecz pozornej, oraz istotnej, lecz ukrytej.” T e n ż e: „*Zamknięty odprysk świata*”..., s. 86.

głód jego obecności, desperackie jego przeżywanie.”<sup>7</sup> Nawet jeśli występuje w pisarstwie Grudzińskiego wątek nihilistyczny, destrukcyjny, to jego autonomia zostaje szybko uchylona. Sama zaś obecność pierwiastka podważającego sensowność ludzkiej egzystencji świadczy o heterogeniczności świata i w ten sposób zyskuje uzasadnienie.

Człowiek bywa umieszczany przez Grudzińskiego w rozmaitych kodach semiotycznych. I w każdym kodzie pisarz walczy o jednostkowość, odrębność, wyzwolenie od ideologii, determinacji historycznej, zniewalających systemów. Samotność i cierpienie człowieka otwiera Grudziński na perspektywę eschatologiczną. W swoich metatekstowych uwagach sztukę traktuje jako emanację religijności i wzniosłości<sup>8</sup>.

Ontologiczna pewność, moralna i aksjomatyczna surowość, „pełne” widzenie dualności świata wzmocnione przekonaniem o istnieniu wartości konstytutywnych, wiecznotrwałych — to bardzo grubą kreską rysowany portret przekonañ krytyków, dotyczący pisarstwa Grudzińskiego. A gdyby zapytać, na jakim podłożu wzniesione są te idealistyczne wartości, na jakim gruncie zasada się ich przyrodzona trwałość, naturalna niezmienność? Spróbujmy potraktować tekst jako całość autonomiczną, nie wymagającą dopowiedzeń autora.

## I

Jest w opowiadaniach ze zbioru *Gorący oddech pustyni* spora grupa charakterystycznych postaci. Kat zamordowany przez „młodych drapieźników”, narkomanka pochowana w zbiorowym grobie, zbrodniarz wojenny, zgwałcona dziewczyna. Sensacyjna fabuła imitująca schemat opowiadania kryminalnego (jak wiadomo, powieść kryminalna jest wielką metaforą epistemologicznych łamigłówek; odnalezienie sprawcy to dotarcie do prawdy)<sup>9</sup> połączona jest w tego typu opowiadaniach z drobiazgowością i precyzyjnością opisów. „Chcę jak najwięcej i jak najdokładniej wam o wszystkim opowiedzieć” — zdaje się deklarować narrator. Interesujące jest to, że jego język zupełnie nie różni się

<sup>7</sup> Z. Mocarska-Tycowa: *O tajemnicy cierpienia w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 111.

<sup>8</sup> Tak uzasadnia Grudziński sztukę: „Mówię o tym, co jest najbardziej artystycznego w artyście; mówię o ofierze, bez której sztuka jest bezużyteczna i skandalicznie absurdałna, bez której dzieła są zewnątrz upudrowanym powierzchniowym talentem.” Cyt. za: M. Zieliński: *Ręka w ogniu*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 69.

<sup>9</sup> Brian McHale, opisując logikę powieści Faulknera *Absalomie, Absalomie...*, nazywa ją logiką powieści kryminalnej, uznając ten gatunek za przykład gatunku epistemologicznego. Zob. Tenże: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1997, s. 345.

od języka postaci. By uwiarygodnić swoją opowieść, powołuje się na relację świadków, uczestników; nie stara się jednak uprawdopodobnić ich językowego statusu. Panuje tu całkowita jednorodność stylistyczna. Jest to jednorodność komentarza, który ma spełnić swoją zasadniczą funkcję — wyjaśniać, dotrzeć do sedna, zapoznać z przebiegiem wydarzeń w sposób jasny i przejrzysty. Tak się jednak nie dzieje. Mimo uruchomienia przez narratora wielu sposobów językowej funkcji przedstawiającej (wspomnę chociażby o dbałości w opisywaniu: tylko to jest przedmiotem opisu, co wcześniej zaistniało, świat opowieści jest ściśle uzależniony od świata zewnętrznego) nie udaje się dotrzeć do tajemnicy cmentarza. Od samego początku opowiadania relacyjność i sprawozdawczość służyc mają wyraźnemu wskazywaniu (ważne są funkcje deiktyczne) na realny wymiar opisywanych wydarzeń. Nasycenie szczegółami krajobrazowymi, dokładna lokalizacja miejsca i czasu rozgrywanych i relacjonowanych zdarzeń, język, którego celem jest sprawna oraz przejrzysta opowieść, troska o drobiazgowość w opisie, nieodparta chęć znalezienia sensu — wszystko to sprawia, że opowiadanie rozpoczyna się niczym typowa relacja z podróży, sprawozdanie nie zatrzymujące uwagi na samym sposobie zapisu. Sugestywność stylu potocznego (z mnóstwem prozaimów i naturalizmów, których funkcją jest rzetelne i sprawne informowanie bądź komentowanie) połączona z symbolicznymi wskazówkami odczytań nazw pewnych miejsc (na przykład la gola) i z powtarzającymi się rytmicznie partiami tekstu bądź tylko krótkimi, ale w ten sposób mocno zaakcentowanymi sformułowaniami okazują się granicą ustanowioną na drodze do poznania realności. Grudziński pokazuje pułapki nie tylko stylu potocznego, przezroczystego, ale także pułapki wszelkiego relacjonowania i wyjaśniającego komentarza. Pomimo precyzyjności opisu, zrygoryzowania toku myślowego, racjonalistycznej zasady porządkującej zbierane informacje, unikania metafor nic wyjaśnić się nie udaje ani w porządku świata widzialnego, ani w domysłach o sferze niematerialnej. Język w opowiadaniu zdaje się stwarzać ontologiczną granicę.

Tak wygląda dbałość o realizm i wiarygodność przedstawienia (służące naoczności: dosłowność i konkret, zaprzeczanie kreacyjności, faworyzowanie dokumentarności):

Na początku września, kiedy ochłodziło się gwałtownie, mogłem bez ryzyka zaspokoić moją ciekawość. Przyjechałem do Albino pierwszym autobusem, wczesnym ranem, i przez śpiącą jeszcze wieś poszedłem prosto na cmentarz. Stamtąd ścieżką opadającą w dół za tylnym murem zacząłem schodzić ostrożnie na dno wąwozu.<sup>10</sup>

(s. 13)

<sup>10</sup> G. Herling-Grudziński: *Cmentarz Południa*. W: *Tenże: Gorący oddech pustyni*. Warszawa 1997. Strony, z których zacerpnęłam cytaty, będą lokalizowane bezpośrednio w tekście. W zacytowanym fragmencie podkr. — A.K.

Grudziński stara się pokonać barierę komunikacyjną, którą w tym opowiadaniu staje się język (na poziomie metatekstowym i fabularnym), jakby chciał dzięki mnożeniu szczegółów dotyczących czasu, miejsca utrzymać w ładzie i rygorze całą opisywaną rzeczywistość. Obfitość nazw — język, którego rolą jest uchwycenie materialnego konkretnego — odwraca uwagę od zagrożenia tkwiącego w samym języku:

Milczenie wydawało się jedynym ratunkiem przed zatrutymi diabelskimi fluidami, jakie płynęły z domu na dnie wąwozu.

(s. 26)

Narrator w opowiadaniu jest kimś, kto przetwarza, żywi się już „zaistniałym”, wydobytym jakby spod ziemi. Wielka mistyfikacja narracji polega na iluzji przywrócenia do życia, ciągłej transgresji. Byłaby ta opowieść u swoich podstaw zrodzona z chęci złamania zakazu? Język pełniłby tu funkcję „odrzućcia kamienia nagrobego”, wyprowadzenia z głębi cmentarza? Ale trzeba zdać sobie sprawę, kogo wydobywa się spod ziemi i jaki zakaz zostaje tu złamany.

Buduję taką metaforę, posługując się literalnym odczytaniem fabuł, koncentrujących się wokół przestrzeni cmentarnych (na przykład *Cmentarz Południa*, *Błogosławiona*, *święta*, *Pieta dell'Isola*, *Zeszyt Williama Mouldinga*, *emeryta*), i jednocześnie przyznając tematowi śmierci ważność na różnych poziomach tekstu (fizycznym, kulturowym, metaliterackim). Chciałabym wykazać, że w opowiadaniach jednak istnieje ontologiczna niepewność. Idealizujące obrazy śmierci nie są jedynymi, jakie się z tych tekstów wyłaniają, a groza i obrzydzenie — tak niebezpieczne, by utrzymać kulturę w granicach ładu i porządku — ujawniają nie chwilową nieciągłość, ale taką, której nic nie jest w stanie złagodzić.

*Cmentarz Południa* należy do tej grupy opowiadań, które wyróżniają się sposobem prowadzenia narracji (prywatne śledztwo, posługiwanie się informacją uzyskaną dzięki dokumentom, zeznaniom świadków, udawanie autentyczności) oraz zakresem tematów (groza i odraza przy jednoczesnym zafascynowaniu śmiercią; wyrazisty splot takich kategorii, jak: samotność, sakralność, erotyzm).

Bohaterowie opowiadania poddają się magnetycznemu urokowi cmentarza. Narrator mimo usilnych prób dotarcia do zagadki samobójstwa/morderstwa nie odnajduje nic, co mogłoby być jej wytłumaczeniem. Problemy narratora stają się problemami czytelników, bo w ten sposób odsłaniana jest mozolnie zdobywana wiedza. Ostatecznie jednak ciekawość zostaje przezwyciężona i narrator rezygnuje z konfabulacji, na jaką — zdaje sobie z tego sprawę — byłby skazany wobec oporu (zmowy milczenia) świadków:

(...) po jakimś czasie zaczęła następować we mnie zmiana, początkowo stopniowa, później coraz szybsza. Przeszły mnie interesować wszelkie domysły i hipotezy na temat tajemniczej „afery dwójga kochanków z Albinu”, co więcej, czułem jak rośnie we mnie potrzeba otoczenia całej tej historii kredowym kołem nietykalności.

(s. 30)

Czy owa potrzeba wynika tylko z przekonania o rejonach pozostających poza wszelkimi językowymi materializacjami? Może w niechęci do mówienia kryje się zakaz, bo przecież sfery śmierci i erotyzmu są rygorystycznie regulowane przez radykalne ograniczenia.

## II

Kategoria granicy w całym tekście odgrywa istotną rolę. Narrator wiele wysiłku wkłada w zaznajomienie czytelnika z dokładnym (wydzielonym jakby ze świata żywych podwójnie) umiejscowieniem domu głównego bohatera, „opiekuna cmentarza”. Pierwszą granicę obrysowuje linia samego cmentarza:

Leżał nie tyle za, co nad wioską. Opierał się na zarośniętej krzewami skale, zaraz pod nią zbocze wzgórza spadało niemal prostopadle na dno głębokiego, zalesionego wąwozu.

(s. 5)

Głębokość wąwozu powoduje drugie odgraniczenie. Dom jest wertykalnie i horyzontalnie odgródzony od społeczności Albino. Znajduje się „poza zasięgiem” norm obowiązujących w ramach grupy społecznej; być może właściciel domu nie uświadamia sobie jakichkolwiek regulacji.

Wyznaczenie granicy to początek ograniczenia nadmiaru, ujarzmianie żywiołowości. Pisze U. Eco: „Łacińska obsesja granicy rodzi się wraz z mitem założenia Rzymu: Romulus wyznacza granicę i zabija brata, który ją narusza. Brak uznania granic uniemożliwia istnienie *civitas*.”<sup>11</sup> U podstaw więzi społecznych tkwią granice. Ich największym wrogiem jest przyciąganie przez nieskończoność: „Nieskończoność jest tym, co nie posiada modus. Wymyka się normie.”<sup>12</sup> Mieszkańcy Albino bronią się milczeniem przed wtargnięciem chaosu nieskończoności w ich świat. Utrzymanie granic jest podstawowym wysiłkiem. Narrator to ktoś, kto istnienie zakazów przekraczania granic eksterioryzuje. W *Cmentarzu Południa* są to zakazy dotyczące śmierci i prokreacji. Ich zasięg jest tak rozłożony, że z poziomu fikcyjności fabuły zostają

<sup>11</sup> U. Eco: *Czytanie świata*. Przel. M. Woźniak. Kraków 1999, s. 7.

<sup>12</sup> Tamże, s. 8.

przeniesione na poziom metaliteracki. Podróż opowiadającego do „pustego domu” to w zasadzie synekdochiczna podróż w głąb grobu. Język ciekawości („po trupach” dążący do odkrycia twardej, pewnej wiedzy) obraca w popiół to, o czym się opowiada, uniemożliwiając poznanie tajemnicy.

Narrator jako jedyny przekracza symbolicznie granice wyraźnego rozdzielania żywych od zmarłych, jako jedyny próbuje złamać opór mieszkańców i odkrywa cementującą moc zakazów wpisanych w zbiorową pamięć. Samo pisanie ufundowane zostaje na świadomości zakazu i próbie jego transgresji. Całą tę drogę, zakończoną powrotem do poszanowania zakazu, opisuje Grudziński w *Cmentarzu Południa*. Ostateczna decyzja to przecież „otoczenie historii kredowym kołem nietykalności”.

Pisanie to nie tylko przeciwstawianie się śmierci, ale także rytualny kanibalizm i to uświadamia sobie narrator nagle cofający się w milczenie. Trzeba powiedzieć, że opowiadanie, które niesie tak radykalne znaczenie, zostało przez Grudzińskiego opatrzone mottem podającym w wątpliwość sygnaturę autora:

Niektórzy pisarze, mówiąc o swoich utworach, powtarzają: „moja książka, mój komentarz, moje opowiadanie”... Lepiej by zrobili, mówiąc: „Nasza książka, nasza opowieść, nasz komentarz”, gdyż zazwyczaj w owych książkach i narracjach jest więcej innych niż ich samych.

Drugie motto to cytat z wiersza Paula Valery’ego:

Umarli dobrze w tej ziemi ukryci,  
Co sekret ich wysusza, ciepłem syci.  
Południe w górze, południe bez drgnienia...

Pierwszy z cytatów dotyczy praktyki pisarskiej, drugi — włącza się w grę znaczeń: sytość, pożeranie, pochłanianie.

Granice przestrzenne chronią żywych od umarłych, wprowadzają podstawowy paradoks: bliskość troski o zmarłego (wyrażającej się w celebracji pochówku), i obrzydzenia (odczuwanego na widok lub choćby na wspomnienie martwego ciała). Jednocześnie owo połączenie niesie z sobą strach przed rozkładem. Takie myślenie wpisane jest w podświadomość zbiorową. Opisując — znane z tradycji — sposoby radzenia sobie ze śmiercią, Bauman zwraca uwagę na rozdzielenie dwóch przestrzeni: „Najbardziej uniwersalnym i stale praktykowanym wybiegiem jest przestrzenna separacja życia i śmierci poprzez wykluczenie zmarłych — zmarli »przestają istnieć«. Cmentarze, według sugestii Baudrillarda, to pierwsze getta; getta archetypiczne, wzorce wszystkich następnych. Jakkolwiek różne pod względem rytuałów,



wszystkie pogrzeby są aktem wykluczenia.”<sup>13</sup> Kiedy narrator decyduje się na wejście do opuszczonego już domu, zauważa to, co cały czas starał się ze swojej świadomości wyprzeć: połączenie bujności życia z rozkładem. Tak wygląda ten opis:

Znaczną część pokoju zajmowało szerokie łóżko, zbite z desek; walał się na nim jeszcze siennik, czarny ze starości, z plamami nieokreślonego koloru i sterczącymi z dziur pakułami. Nie było podłogi, zastępowała ją ubita równo ziemia, teraz zazieleniona płatami młodej trawy. Na ścianie wisiał brudny, pocętkowany przez muchy obraz Czarnej Madonny z piemonckiego sanktuarium w Oropa – skąd w tych stronach? Ogólne wrażenie rozkładu, zgnilizny nie łączyło się ze smrodem czy zaduchem, oba zakratowane okna pozbawione były szyb.

(s. 14)

Łóżko na pierwszym planie, bujna zieloność trawy — to synonimy prokreacji (bohaterka powiadania prawdopodobnie była w ciąży), obraz Madonny (element sakralny) i nieusuwalne wrażenie zgnilizny składają się na przedstawienie domu. Brak podłogi sprawia, że dom nie stanowi przestrzeni odgraniczonej od ziemi — płynnie wstępuje w związek z podłożem. Nie pojawia się zatem granica z betonem, która mogłaby powstrzymać rośnięcie trawy. Posłuchajmy J. Brach-Czainy opisującej ludzkie zmagania z ziemią: „Od jakiegokolwiek strony podchodzimy do zagadnień moralnych, trzeba przycinać życie. Nie mieści się (...). Tu dopiero możemy się przekonać, że nie ma ucieczki od ziemi. Mimo uporczywej krzątaniny, zasypuje nas wraz z domami, choć nie słychać padających grudek, które przecież, mimo naszych protestów, uderzają w wieko.”<sup>14</sup> Wejście narratora do opuszczonego domu na dnie wąwozu jest wejściem w otwarte gardło ziemi. Tu pozostaje nagie spojrzenie, nie osłonięte idealistyczną religią i wzniosłością kultury.

Sformułowaniem, na którym przede wszystkim wspiera się metaforyczne odczytanie tekstu, jest powracające w różnych wersjach: *La casa al fondo della gola*. Zostaje ono przetłumaczone jako „dom na dnie wąwozu”. Rzeczywiście *la gola* — to wąwóz, ale także (i to znaczenie podane zostało w końcowej partii tekstu) jest to gardziel, łakomstwo:

Już po drodze, blisko Albino, miałem przedsmak ogromnych zmian. Po obu stronach drogi sterczały w rowach kolorowe reklamy na drążkach: Albergo Ristorante La Gola (słowo oznacza tyleż „wąwóz” co „łakomstwo”). Przed wjazdem do wsi zbudowano wielki parking. Prowadziła z niego nowa droga przez wieś i ocierając się o mur cmentarny,

<sup>13</sup> Z. Bauman również traktuje umarłego jako zagrożenie dla społeczeństwa, porównując zachowania wobec zmarłych do zachowań wobec „nosicieli chorób zakaźnych”. Por. Tenże: *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*. Przeł. N. Leśniewski. Warszawa 1998, s. 33.

<sup>14</sup> J. Brach-Czaina: *Szczeliny istnienia*. Kraków 1999, s. 72.

również nowy, bo dawna ścieżka okazała się za wąska do rozszerzenia, mur zatem tak wciśnięty w cmentarz, że połknął niemal trzy groby w prawym rogu, zbiegała zakolami na dno wąwozu.

(s. 31)

Wyraźnie Grudziński gra tu „gastronomicznymi” metaforami: mówi się o przedsmaku, połykaniu grobów, w innym fragmencie o *połkniętych i pokonanych przez morze* rybakach. To ostatnie sformułowanie staje się refrenowym motywem, który nakłada swoją rytmiczną matrycę na przemienność życia i śmierci: pochłaniania i wydalania, ciągłego trawienia. Cały łańcuch skojarzeń uzupełnić należy o znaczenie „il fondo”, czyli głębi, dna, ale także osadu, zapasu, zasobu. Tym zapasem są mieszkańcy domu na dnie wąwozu, stają się bowiem składnikiem ziemi i materią narracyjnego toku. Historia zapisu żywi się historią zmarłych, jest w jakimś sensie przekroczeniem wyraźnego zakazu dotyczącego śmierci. Oddziela on przecież żywych od zmarłych.

### III

Sens grzebania zmarłych wyjaśnia G. Bataille: „Pochówek z pewnością od początku oznaczał pragnienie uchronienia zmarłych przed żarłocznością zwierząt. (...) Zmarły jest zagrożeniem dla tych, którzy pozostają przy życiu, toteż grzebią oni trupa nie tyle, żeby go uchronić, ile żeby uchronić samych siebie przed »zarażeniem«. Idea zarażenia kojarzy się często z rozkładem zwłok. w czym także widziano przejaw groźnej, agresywnej siły. Nieporządek, jakim jest biologicznie przyszła zgnilizna, będąca podobnie jak świeży trup obrazem losu, niesie w sobie groźbę.”<sup>15</sup> Narrator opowiada nam dwie historie, pierwsza z nich dotyczy tajemnicy morderstwa, druga — historii swojego pisania. Próbuje poznać tajemnicę śmierci, odnajduje porządek życia, wspierający się na zakazach.

Czym jest zakaz? Według G. Bataille’a powstrzymaniem pierwotnej, naturalnej gwałtowności: „Zbiorowość ludzka, poświęcając się częściowo pracy, ogranicza się zakazami, bez których nie mogłaby się stać światem pracy — tym, czym jest przede wszystkim.”<sup>16</sup> Zakaz konstytuuje istotę człowieka i umożliwia istnienie społeczeństwa. Para bohaterów żyje poza granicami zbiorowości, poza skonstruowanymi w jej łonie systemami ograniczeń etycznych. Wszyscy, którzy zetknęli się z głównym bohaterem — Fasano i jego towarzyszką, okazują zdziwienie pomieszane z ukrywanym strachem. Tak

<sup>15</sup> G. Bataille: *Erotizm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999, s. 51.

<sup>16</sup> Tamże, s. 44.

opowiada o Fasano jego daleki kuzyn, dziennikarz jednej z gazet, opanowanych żądzą sensacji:

Mógł się utrzymać z resztek gospodarstwa na dnie wąwozu, natomiast cmentarz po prostu go przyciągał. Nie potrafię użyć innego określenia: jego dziwactwo od wczesnej młodości, a może i chłopięctwa, polegało na tym, że milczący włóczył się po okolicznych cmentarzach i w promieniu piętnastu kilometrów widziano go na wszystkich chyba pogrzebach.

(s. 21)

Narrator przybywa ze świata pracy, świata zakazów i snuje swoje opowiadanie z tej perspektywy. To, że nie rozumie, co się stało, nie jest jeszcze dla niego przerażające. Dopiero moment, w którym poczuł zagrożenie stabilności swojego (normą i granicą) wyznaczonego świata, powstrzymał go przed dalszymi dociekaniem. Otworzyłby swój świat na radykalną nieciągłość. Z odkryciem tajemnicy jest tak jak z grzebaniem umarłych: chronimy ją, bardziej chroniąc siebie. „Otoczenie historii kredowym kołem nietykalności” to, tak częste w twórczości Grudzińskiego, uznanie sakralności Tajemnicy, ale też odsunięcie jej od siebie jako zagrażającej życiu. Istnienie przestaje być pewne — zaczyna podlegać „groźnej, agresywnej sile”. Ujawnia się w tym opowiadaniu dwuznaczność tego co zakryte, a co wiązałoby się z odkryciem głębi rzeczywistości.

Grudziński-moralista afirmujący życie, próbujący epifanicznymi opisami uświetnić rzeczywistość, przekazać doświadczenie metafizycznej głębi, jest także pisarzem negacji i milczenia. Ciągłość zostaje zaprzeczona przez drapieżność, nieracjonalność, które społeczeństwo zakazami próbuje ukryć. Cmentarz to w utworze Grudzińskiego niejawną metaforą kosmicznego łańcucha pokarmowego, metafora, która czerpie wyobrażenie o śmierci nie z idealistycznego sposobu myślenia, ale z głębi świadomości łamiącej zakaz. Moment uświadomienia sobie zakazu jest momentem niepokojącego odczucia *sacrum*, rozrywającego pewność istnienia.

Kiedy narrator przybywa do opuszczonego domu, notuje swoje doznania:

Musiało być w moim śnie na ławce kolo domu coś z długiego omdlenia, bo mimo że zszedłem na dno wąwozu wczesnym ranem, a do Albino przyjechałem wypoczęty, obudziłem się o zmierzchu tak utrudzony, jak gdybym usnął był po całodziennym marszu. Ogarnął mnie lekki popłoch, nie chciałem wracać na górę po ciemku.

(s. 15)

W tym obrazie chyba najwyraźniej objawia się działanie owej gwałtownej, sprzed zakazów, naturalnej siły splatającej nieodwołalnie życie ze śmiertel-

nością. Narratorowi z jakiegoś irracjonalnego powodu robi się słabo, czuje się utrudzony, wreszcie wpada w lekki popłoch. Jego doznania podobne są do tych, które opisuje G. Bataille: „Trup, który zastępuje żywego człowieka, jest niczym; nic namacalnie nie budzi w nas obrzydzenia, mamy tylko poczucie pustki, od której robi nam się słabo.”<sup>17</sup> Narrator, przekraczając symbolicznie granicę, natrafia na nadmiar, na miejsce wyłączone spod władzy modusu, na tajemnicę (której doświadczenie jest możliwe dzięki złamaniu zakazu), grożącą łaadowi społecznemu.

#### IV

Śmierć jest przede wszystkim negacją. Ale negacja to nie proste zaprzeczenie, gdyż ona przywołuje to, czemu zaprzecza. W śmierć wpisana jest konotacja życia. Pisze M. Głowiński: „W pewnym sensie negacja jest odparciem czy refutacją twierdzeń pozytywnych, zakłada więc ich nieustanną obecność (...). Negacja — co szczególnie podkreśla Kenneth Burke — jest jakby najbardziej ludzkim składnikiem komunikacji, bo tylko człowiek ma możliwość mówienia o tym, czego nieobecność stwierdza.”<sup>18</sup>

W opowiadaniach Grudzińskiego dostrzec można względnie stałą metaforykę dotyczącą mniej lub bardziej wyraźnej sfery nicości. Negacja jest w tym przypadku wynikiem analizy kontekstów, w jakich pojawia się określona leksyka oraz peryferyjnych znaczeń wyrazów. Zaprzeczenie przywołujące nieobecność nie zależy ściśle od budowy słowotwórczej i zewnętrznego wskazania, jakim jest partykuła „nie”. I mimo że w większości opisy nagle doświadczanej obcości istnienia imitują opisy obiektywnej, niezależnej od przedstawianego bohatera rzeczywistości, to przy dokładniejszej analizie ujawnia się ich status „subiektywnej wewnętrzności” — okazują się po prostu projekcją psychiki człowieka na oglądane krajobrazy. O żadnej obiektywności nie może być mowy. Komentując, referując, często przytaczając słowa opisywanych przez siebie postaci, narrator unika wskazania na fakty, które mogłyby podważyć wiarygodność przedstawienia. Stany uwewnętrznionych lęków opisuje często tak, jakby były niczym niezapośredniczonym, przezroczystym fragmentem rzeczywistości.

Krąg semantyczny, który wprowadza poczucie unicestwienia, zmierza często do obrazu ciała wydane go na pastwę dezintegrujących sił. Ujawnia się tutaj głęboki pesymizm Grudzińskiego: to człowiek — jego „nieprzejrzys-

<sup>17</sup> Tamże, s. 63.

<sup>18</sup> M. Głowiński: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 153.

tość”<sup>19</sup> — umożliwia pomyślenie o niepewności ontologicznej i poświadczenie jej własnym ciałem.

. Prażące, wysuszające czy oślepiające słońce, teren pustynny, martwy, „bez drgnienia”, ciało jakby pęknięte, bo „wysychające” — to zaszyfrowane w znanym, zagospodarowanym przez obecność, krajobrazie momenty niemożliwej do odparcia grozy. Momenty, w których widzi się „w oszołomieniu i przerażeniu” otwarcie życia (jakim na zasadzie metonimii jest ciało) na procesy rozkładu, na wdzieranie się nicości. W tym co materialne, bezpośrednio obecne Grudziński pokazuje załączki pustki, przedostawanie się czegoś zasadniczo obcego życiu. I tu jawi się ontologiczna niepewność, której źródłem jest najczęściej człowiek.

Podajmy parę przykładów na obsesyjną powtarzalność scen, w których zostaje przywołany motyw słońca. W *Gorącym oddechu pustyni*<sup>20</sup> Violet:

(...) potrafiła wypijać litry wody i soków, jak wyprażona na nasłonecznionym piasku. (...) w jej pejzażach nic nie przypominało tego, na co patrzyła. Poruszała się rzeczywiście wśród zagadkowych rojeń czy widzeń, gdzie morze i niebo stawały się stopem rozległej, żółtawoczerwonej przestrzeni pustynnej.

(s. 83)

Padre Rocca z *Pieta dell'Isola*<sup>21</sup> umiera w pobliżu cmentarza w prażącym słońcu:

Słońce wbiło się teraz wyżej i świeciło mu prosto w twarz (...). Z początku było mu prawie dobrze w tym obezwładniającym i rozleniwiającym cieple. (...) Kiedy się ocknął, piekący wiew prażył mu twarz. Wysuszona na płatek chustka leżała sztywno na gałązkach krzaka nad krawędzią urwiska. Padre Rocca podniósł się i jak urzeczony lub nieprzytomny, zataczając się i nie patrząc pod nogi, poszedł na przód.

(s. 87)

Podobnie wygląda wędrówka narratora z opowiadania *Cmentarz Południa* w celu zwiedzenia cmentarza:

Dobrnąłem do bramy naprawdę spocony i zdyszany, pot zalewał mi oczy, pod opuszczonymi powiekami ścigały się czerwone plamy (...). Ledwo wszedłem do środka, słońce zaczęło jakby prażyć ze zdwojoną siłą.

(s. 8)

<sup>19</sup> Określenie Marii Janion, komentującej wiersz Cz. Miłosza *Obłoki*. Por. T a ż: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Warszawa 1996, s. 80.

<sup>20</sup> G. Herling-Grudziński: *Gorący oddech pustyni*. W: T e n ż e: *Gorący oddech pustyni*. Warszawa 1997.

<sup>21</sup> T e n ż e: *Pieta dell'Isola*. W: T e n ż e: *Opowiadania zebrane*. Poznań 1991.

Z pozoru łagodny, obiektywny pejzaż nabiera w utworach Grudzińskiego charakteru złowrogiego, napierającego nicością. Warto przypomnieć fragment cytatu: *zmarli, dobrze w tej ziemi zakryci, co sekret ich wysusza*. Ta metaforyka suszy, pozbywania się wody z ciała jest tropem niejako łagodzącym grozę gnicia zwłok. Pomija ona obraz gnijącego ciała, zastępując go obrazem albo niematerialnej duszy (*Ja z wysokości Cmentarza Południa zobaczyłbym może zjawy, zrodzone z nasienia Śmierci i Miłości*), albo sugestii białych kości (*Lekarze rzucili się na oba trupy, nie ustawali w sekcjach zwłok, ale nawet dla takiego profana było jasne w uczonych protokołach, że są one czymś w rodzaju przesypania piasku przez rozstawione palce*). Słońce w tekście Grudzińskiego bywa zwodnicze: wysusza, oślepia, ale też zapowiada jasność<sup>22</sup>. W tym opowiadaniu konsekwentnie utrzymana jest śmiertcionośna żywiołowość słońca. „Sekret zmarłego”, który jest przedmiotem pożądania, ponieważ stanowi dla żyjących barierę nie do pokonania, jest sekretem śmierci. Wydobycie spod ziemi stanowi zagrożenie dla żyjących.

Grudziński to pisarz mówiący o śmierci przede wszystkim w kategoriach wzniosłości:

Nie umiera się definitywnie, na zawsze, wpatrując się w chwili śmierci w odprysk kosmosu; przechodząc lekkim krokiem w inny wymiar.

(s. 253)

Ale co zrobić z podziemną niepewnością, drażącą żyły ludzkie w nieregularny rysunek? Musi zostać odcisnięty ślad: nagiego człowieka, pozostawionego sam na sam z wszystkożerną biologią. Bohater opowiadania jest zresztą konsekwentnie charakteryzowany jako niepiśmienne zwierzę istniejące poza społecznymi więzami, w orbicie śmierci, przyciągany przez cmentarną nieskończoność.

Epifania pokazuje tylko jedną stronę tajemnicy — podobnie jak mówienie o słońcu wyłącznie w kategoriach jasności ocalającej, życiodajnej i jednocześnie zapominanie o jego sile porażającej, oślepiającej. Zakaz dotyczy przecież nadmiaru wiedzy, przeżycia czegoś więcej niż inni. Transcendencja może prowadzić w rejony wszechwidzenia i ślepoty<sup>23</sup>. Tajemnicą pozostaje zamknięte

<sup>22</sup> Patrzenie w słońce to pragnienie jasności. Zawsze jednak musi być ono zrównoważone przez ciemność. Według Grudzińskiego „nadmiar” samowiedzy jest niebezpieczny. Kiedy człowiek zbyt wiele wie o sobie, wtedy — jeśli tak wolno rzec — ciemność go oślepia. Komplementarnym członem rozważań na temat jasności (boskości) jest zjawisko cienia. Człowieka nazywa pisarz cieniem Boga. Niemniej jednak opis fenomenu cienia przekracza rozmiary tego artykułu. Wspomnę tylko, że cień pełen sprzeczności i węzłowych zapleceń prowadzi w skomplikowany układ przede wszystkim trzech figur: człowieka, szatana i Boga.

<sup>23</sup> Jest wiele opowiadań Grudzińskiego świadczących o zakazie przekraczania pewnej wiedzy lub samowiedzy. Wspomnę tylko *Gasnącego Antychrysta*, *Krótką spowiedź egzorcysty*, *Ugolone z Todi*, *Kamień filozoficzny*.

w ziemi ciało (*Umarli dobrze w tej ziemi ukryci*), ale taką, która podsyca świadomość obecności pustki, życia ściśle powiązanego z rozkładem (przy-pominam zieloną, bujną trawę w domu na dnie wąwozu i ogólne wrażenie zgnilizny). Tajemnica zmarłego raz po raz narusza obwarowaną zakazami stabilność istnienia, wskazując na przyrodzoną labilność (obserwowaną już na poziomie języka).

Niewiele jest opowiadań Grudzińskiego, które pokazują, że człowieka konstytuują zakazy. Głosiciel wolności — Grudziński ujawnia tym samym ambiwalentną rolę kultury i pisarstwa. Przedzierając się do metafizycznych źródeł, musi dostrzec zwierzęcość, biologiczność człowieka. Przecież zakazy wymierzone są przede wszystkim w instynktowną, impulsywną naturę człowieka — w to, od czego kultura próbuje uciec. A jest ona, podobnie jak pisarstwo, ciągłym odkrywaniem grobów. Bo przecież nieśmiertelność ma swoją cenę<sup>24</sup>.

Między ruchem eksplozywnym a implozywnym trwa to opowiadanie, pomiędzy chęcią wyjawienia i zakrycia. Narrator, ocierający się o nieskończoność nie posiadającą granic, zdaje sobie sprawę z jednoczącej siły zakazów. Uświadamia sobie po prostu ich istnienie. Jakie to są zakazy? W tym opowiadaniu dotyczą one głównie śmierci i towarzyszącego jej milczenia. Nie jest ono niczym innym jak „odruchem cofnięcia, oddzielenia od gwałtu”<sup>25</sup>, którym jest śmierć. W innych opowiadaniach Grudziński albo uogólnia zakazy (na przykład można powiedzieć, że w *Gasnącym Antychryście* wiążą się one ze sferą poznania), albo je uszczegóławia (na przykład *Srebrna szkatulka* opowiada o zakazie dotyczącym kazirodztwa).

Trudno określić, czy to opowiadanie burzy pewien powszechnie znany światopogląd, jaki tradycyjnie przypisuje się Grudzińskiemu. Wydaje się jednak, że trochę nim chwieje. Pozostając obojętnym na sprawy moralne, autor *Innego świata* pokazuje „uwiedzenie otchłanią” bez możliwości ocalenia; chyba że ocaleniem jest milczenie, wycofanie się. Perspektywa eschatologiczna nie jest wskazana, a pisanie dalekie od jasności, jaką niesie nadzieja zawarta w epifanii. Dla człowieka błogosławione okazują się zakazy, „przycinające” życie, krępujące jego nadmiar. Na nich wzniesione są owe „konstytutywne” wartości, jak prawda, dobro, piękno. Wszystko wynika z ograniczenia.

<sup>24</sup> Myślę, że ten rodzaj refleksji jest obecny w literaturze od romantyzmu. Typowym przykładem pojmowania kultury jako „poruszeń grobowców” jest wiersz C. K. Norwida zatytułowany *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie...*

<sup>25</sup> G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 47.

Anna Kałuza

HERLING-GRUDZIŃSKI AND RESTRICTIONS  
THE CASE OF A SHORT STORY *THE CEMETERY OF THE SOUTH*  
(*CMĘTARZ POŁUDNIA*)

Summary

The article makes an attempt at looking on the writings of Herling-Grudziński (on the model example of the short story *Cemetery of the South*) through the prism of the semiotic category of border. This category is needed in order to interpret the (manifested in the stratum of story-telling and in the order of language) conflict between the sublime of culture and the restrictions regarding the spheres of the erotic and death. The author aims at proving that restrictions holding back the natural and destructive vitality of man lay at the bottom of the pattern of metaphysical depth of reality described by Grudziński. Moral rules only depend on them. Presentation of Grudziński's negative viewpoint on the world and his ambivalent attitude towards metaphysics, through analysis of the death and procreation subjects, has been the aim of the interpretation of the short story.

Anna Kałuza

HERLING-GRUDZIŃSKI ET LES INTERDICTIONS  
À PROPOS DU CONTE  
*CMĘTARZ POŁUDNIA*

Résumé

L'article est une tentative de regarder l'oeuvre de Herling-Grudziński (à l'exemple du conte intitulé *Cmentarz Poludnia*) par le prisme de la catégorie sémiotique de la limite. Cette catégorie est nécessaire pour interpréter éau niveau de la fable et à celui du langage) le conflit entre le sublime de la culture et les interdictions dont sont entourés les domaines de l'érotique et de la mort. L'auteur de l'article tend à prouver qu'à la base de l'ordre métaphysique du fond du réel décrit par Grudziński, se trouvent les interdictions qui freinent l'élémentaire activité humaine qui est naturellement destructive. C'est sur les interdictions que s'appuient les règles de la morale. L'objectif d'interprétation du conte, par l'analyse des thèmes de la mort et de la procréation, est de montrer la vision négative du monde représentée par Grudziński, ainsi que l'attitude ambivalente de l'écrivain envers la métaphysique.