

# Bożena Witosz

---

## "Dziennik pisany nocą" : między gatunkowym a indywidualnym stylem wypowiedzi

---

Język Artystyczny 11, 29-46

---

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.

## **Dziennik pisany nocą — między gatunkowym a indywidualnym stylem wypowiedzi**

We współczesnej stylistyce (o rodowodzie lingwistycznym) odżywa zainteresowanie stylami indywidualnymi. Ma to związek z coraz szerszym i wnikliwszym przyglądaniem się z naukowego dystansu kategorii podmiotu wypowiedzi<sup>1</sup>. W obrębie stylistycznej refleksji metodologicznej owa podmiotocentryczna, jak to się dziś często określa, perspektywa badawcza przyczyniła się niewątpliwie do reinterpretacji podstawowych pojęć tej dyscypliny (głównie pojęcia stylu) oraz ponownego odkrycia obszarów eksploracji dotąd zaniedbywanych lub marginalizowanych w analizach językoznawczych — ze względu na odrzucane przez strukturalizm ich „skażenie” pierwiastkiem subiektywizmu i psychologizmu. Dokonujący się współcześnie wyraźny zwrot w kierunku idiolektów nie jest jednak prostą kontynuacją tradycji badań stylu osobniczego. Zgodnie z duchem czasu uwaga badacza koncentruje się dziś nie

<sup>1</sup> Problematyce podmiotowości wypowiedzi poświęca się ostatnio sporo miejsca, zwłaszcza w dyskursie teoretycznym i metodologicznym takich dyscyplin współczesnej humanistyki, jak: filozofia, socjologia, teoria literatury, stylistyka i lingwistyka. Odsyłam w tym miejscu do kilku zaledwie prac: A. Bielik-Robson: *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*. Warszawa 1997; Z. Bokszański: *Tożsamość. Integracja. Grupa. Tożsamość jednostki w perspektywie teorii socjologicznej*. Warszawa 1989; M. Czermińska: *Wygnanie i powrót autora. Autor jako problem badań literackich*. W: *Kryzys czy przełom? Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994; J. Culler: *Tożsamość, identyfikacja i podmiot*. W: *Tenże: Teoria literatury*. Przeł. M. Basaj. Warszawa 1998; R. Nycz: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Tenże: Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997; B. Witosz: *Ewolucja kategorii podmiotu w badaniach stylistycznych*. W: *Nowe czasy, nowe języki, nowe (i stare) problemy*. Red. E. Jędrzejko. Katowice 1998; B. Witosz: *Kategoria podmiotu — w teorii i w tekście*. W: *Wprowadzenie do stylistyki pragmatycznej*. Red. E. Sławkowa. Cieszyn 2000. Podmiotem zajmowano się także ostatnio w opracowaniach zbiorowych: *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*. Red. E. Kuźma, M. Lałak. Szczecin 1991; *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Red. M. Lałak. Szczecin 1993. Dla kategorii podmiotu i autora znalazło się też sporo miejsca w „Tekstach Drugich” 1994, nr 2; 1999, nr 1/2.

tylko wokół wyznaczenia „zespołu swoistych i niepowtarzalnych elementów organizacji językowej (...), cech odróżniających stylistyczno-językowy kształt pisarstwa konkretnej jednostki twórczej — od dokonań innych autorów”<sup>2</sup>, ale także dotyka sfery światopoglądowej, ideologicznej oraz cech osobowościowych, które w różnoraki sposób decydują o językowej swoistości wypowiedzi konkretnego autora<sup>3</sup>.

Obecnie już wiemy (uświadomiła nam to najpierw metoda socjolingwistyczna, później Bachtinowska koncepcja gatunków mowy<sup>4</sup>), że nie da się sprowadzić tekstów danego autora do jednego, jemu tylko właściwego idiostylu, jeśli pozostanie się przy tradycyjnym rozumieniu tej kategorii — jako „zespołu swoistych i niepowtarzalnych elementów organizacji językowej”. Różnorodność sytuacji komunikacyjnych zakłada konieczność odwoływania się mówiącego do bogatego, przyswojonego przez członków danej kultury, zasobu gatunkowych wzorców wypowiedzi. Jedności stylu jednego autora należałoby zatem poszukiwać poza sferą czysto językowych eksponentów (na przykład w sferze przekonań i wartości, upodobań estetycznych itp.). Jak trudny to problem metodologiczny, zdają sobie sprawę przedstawiciele współczesnej stylistyki<sup>5</sup>.

Dla stylistyki przedmiotem opisu są zarówno realizacje tekstowe zgodne ze społeczną, kulturową oraz estetyczno-artystyczną normą (gdyż stanowią one w tym przypadku obraz utrwalania się konwencji), jak i artystyczne próby nierespektowania reguł wypracowanego modelu, gdyż są wówczas przejawem indywidualnej kreacji, która z czasem może, dzięki powtórzeniom, utrwalić mechanizmy modyfikacyjne, prowadząc do zmian w obrębie języka teorii i praktyki literackiej.

Wypowiedzi formułowane przez współczesnych tekstologów współbrzmiały z poglądami wypowiedzianymi w tej kwestii przez M. Bachtina. Rosyjski badacz wspominał, że wypowiedź jest zawsze usytuowana wśród innych wypowiedzi. Komunikacja i kompetencja językowa zakładają istnienie nie tylko systemu, ale również innych tekstów, z którymi konkretna wypowiedź wstępuje w relacje (opiera się na nich, polemizuje z nimi, zakłada, że są one także znane słuchaczowi). Wypowiedź, choć uwikłana w dialog z innymi tekstami, jest dla Bachtina zjawiskiem *par excellence* twórczym. W procesie

<sup>2</sup> T. Kostkiewiczowa: *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1975, s. 275.

<sup>3</sup> Por. na przykład definicje stylu J. Bartmińskiego (*Derywacja stylu*. W: *Pojęcie derywacji w stylistyce*. Red. J. Bartmiński. Lublin 1981) i S. Gajdy (*Styl jako humanistyczna struktura tekstu*. W: „Z Polskich Studiów Slawistycznych” 1983, seria 6, T. 2).

<sup>4</sup> Zob. M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Warszawa 1986.

<sup>5</sup> S. Gajda: *Styl indywidualny a współczesna stylistyka*. W: „Z Polskich Studiów Slawistycznych” 1988, seria 7, T. 2.

mówienia to co „dane” zostaje bowiem przetworzone w indywidualny tekst, za którym stoi nie abstrakcyjny system, lecz jednostkowy niepowtarzalny podmiot wypowiedzi<sup>6</sup>.

W podobnym duchu wypowiadają się przedstawiciele współczesnej teorii kultury. Podmiot jako kategoria antropologiczna — wyposażony w dyspozycje twórcze — aktywizuje je i realizuje jako podmiot kolektywny i indywidualny. Potencje kulturowe stanowią warunek kreacji indywidualnej, bo ta przecież nigdy nie jest *creatio ex nihilo*. Praktyka kulturowa, z którą sprzęgnięta jest twórczość jednostki (musi się od niej odróżniać, ale niejako również od niej zależeć), wynika z całości indywidualnych osiągnięć *hic et nunc* oraz ze stymulujących zgodnie z tradycją wzorów i norm. Twórcze w tym rozumieniu jest to, co nowe i oryginalne, ale również to, co wynika ze zbiorowej mądrości i co wytrzymuje napór burzących tradycję działań oraz upływ czasu<sup>7</sup>.

Przedstawione tu stanowiska (ze względu na ograniczone rozmiary artykułu, z konieczności, w sposób fragmentaryczny i uproszczony), reprezentowane przez badaczy z obszaru lingwistyki, teorii literatury oraz teorii kultury łączy brak akceptacji postawy uwypuklającej w nadmierny sposób rolę determinizmu w tekstotwórczej działalności podmiotu (ma to m.in. również swoje negatywne konsekwencje natury filozoficznej — nadmierny determinizm pozbawia podmiot wymiaru etycznego<sup>8</sup>). Podmiot, jak się podkreśla, jest nie tylko zależny od praktyk dyskursywnych, ale też jest ich kreatywnym uczestnikiem. Jednostka, choć ograniczona przez ogólną strukturę interpretacyjnych universów i paradygmatów, przez systemy kultury i ogólne struktury poznania, otrzymuje zawsze pewną wolność wyborów i możliwości w obrębie potencjalnych ścieżek interpretacyjnych<sup>9</sup>.

\*\*\*

Wobec lawinowo wręcz narastających opracowań — naukowych i krytycznych — twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego przedstawione dotychczas próby opisanie stylu pisarza prezentują się na ogół skromnie — formułowane głównie przez historyków, krytyków i teoretyków literatury pojawiają się w ich tekstach najczęściej przy okazji roztrząsania innych za-

<sup>6</sup> B. Żyłko: *Michaił Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury*. Gdańsk 1994. Zob. też P. F. Strawson: *Indywidualna. Próba metafizyki opisowej*. Przeł. B. Chwedeńczuk. Warszawa 1980.

<sup>7</sup> S. Morawski: *Czy zmierzch estetyki? Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Warszawa 1987, s. 119.

<sup>8</sup> Por. W. Kałaga: *Homo textualis: podmiot — interpretacja — etyka*. „Kultura Współczesna” 1999, nr 1, s. 42.

<sup>9</sup> Tamże, s. 51.

gadnień (etycznych, metafizycznych), wyłaniających się z bogatego dorobku Herlinga.

Uwagi przedstawione w tym artykule, choć koncentrować się będą wokół zagadnień stylu autorskiej wypowiedzi, nie aspirują do całościowego ujęcia zasygnalizowanej w tytule problematyki. Ich charakter i zakres ukształtowały — czemu daję wyraz na wstępie artykułu — dyskusje i przeobrażenia metodologiczne współczesnej stylistyki. Mam nadzieję, że spostrzeżenia — wypowiedziane z tej właśnie perspektywy — dorzucą nieco drobiazgów do już zapisanych myśli, a w przyszłości przyczynią się, być może, do ogarnięcia bardziej systematycznym i całościowym spojrzeniem stylu pisarza.

Punktem wyjścia niech będzie zestawienie dwu wątków przewijających się w głosach na temat twórczości autora: z jednej strony, zwraca się uwagę na bogaty repertuar form gatunkowych przezeń uprawianych; z drugiej, podkreśla się niemal niezmiennie, że w tej różnorodności gatunków czytelnik odnajduje wciąż tę samą od ponad pięćdziesięciu lat postawę autora. Jak pisał Z. Kudelski, twórczość Grudzińskiego, mimo różnorodnych form wypowiedzi stanowi jednolitą całość<sup>10</sup>.

*Dziennik pisany nocą*, na którym koncentrujemy nasze spojrzenie, reprezentuje tekstową realizację gatunku przysparzającego genologom sporo kłopotów natury teoretycznej. Formuła Alaine'a Girarda, iż „dziennik to forma bez formy”<sup>11</sup>, w paradoksalny sposób skupia w sobie wszystkie wskazywane przez badaczy cechy tej heterogenicznej struktury: otwartość formy (stąd hybrydyczność, sylwiczność), fragmentaryczność, politematyczność, brak sensu globalnego<sup>12</sup>, brak jedności stylistycznej. Wymienione tu wskaźniki budują, można tak to określić, definicję negatywną gatunku. Wyznacznikiem, któremu można by przypisać walor pozytywny, jest „pakt autobiograficzny”<sup>13</sup>, oznaczający tożsamość autora, narratora i bohatera tekstu. Jednakże „pakt autobiograficzny” nie może być jedynym składnikiem definicyjnym diariusza, ponieważ jest charakterystyczny także dla innych typów wypowiedzi, na przykład pamiętnika czy autobiografii. Dlatego kolejna cecha: suk-

<sup>10</sup> Z. Kudelski: *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość — recepcja — biografia*. Lublin 1998, s. 30.

<sup>11</sup> Przytacza ją A. Milecki (*Forma dziennika w literaturze francuskiej*. Kraków 1983); cyt. za: K. Adamczyk: *Dziennik jako wyzwanie*. Kraków 1994, s. 18.

<sup>12</sup> Określenie to, przejęte za M. Głowińskim (*Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 23), oznacza, że dziennik jest strukturą tekstową, której całości autor, przystępując do pisania, nie może zaplanować; konkretniej: nie może zaplanować na przykład treści poszczególnych zapisów. Tym dziennik jako gatunek wyróżnia się nie tylko w porównaniu z powieścią w ogóle, z powieścią-dziennikiem, ale i z innymi formami „zamkniętymi” literatury dokumentu osobistego, na przykład z autobiografią, pamiętnikiem. Zob. też R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż.* Wrocław 1990, s. 32–33.

<sup>13</sup> Ph. Lejeune: *Pakt autobiograficzny*. „Teksty” 1975, nr 5, s. 42.

cesywność (zapis dzień po dniu) w charakterystyce genologicznej dziennika ma mocniejszą wartość. Rzeczywisty sens datowania, jak podkreślają znawcy przedmiotu, polega na zniwelowaniu dystansu między opisywanym zdarzeniem a momentem zapisu. Nawet jeśli diarysta przywołuje wydarzenia z odległej przeszłości, to poddaje je z reguły aktualizacji<sup>14</sup>.

*Dziennik...* Herlinga powstaje od kilkudziesięciu już lat (pierwszy raz tytuł *Dziennik pisany nocą* ukazał się na łamach paryskiej „Kultury” w 1971, diariuszowe zapiski, spośród których część — decyzją autora — została włączona do *Dziennika...* powstawały wcześniej). Zarówno więc hybrydalność *Dziennika...* jako reprezentanta gatunku, jak i długi czas pisania dzieła, rodzą pytania dotyczące cech konstytutywnych, stałych, które decydują o jedności kompozycyjnej utworu (krytycy wskazywali na postawę autora, niezmienną wrażliwość moralną, aksjologiczną i estetyczną<sup>15</sup>); jak i tych właściwości, które mają charakter fakultatywny (ich obecność nie jest regulowana normami gatunkowymi), bądź podlegają procesom ewolucji. W tym kręgu refleksji umieścimy też problematykę interesującą nas tu szczególnie: w jaki sposób na kartach *Dziennika...* manifestuje się świadomość gatunkowa podmiotu wypowiedzi (zarówno świadomość stematyzowana, na przykład w postaci refleksji metatekstowych, jak i przejawiająca się w podjętych aktach twórczych) oraz czy, a jeśli tak, to w jakim zakresie *Dziennik...* jest jednocześnie zapisem oryginalności pisarza w posługiwaniu się gatunkami mowy i nadawaniu im własnego piętna.

Genologiczną charakterystykę *Dziennika...* Herlinga-Grudzińskiego należy rozpocząć od próby umieszczenia interesującego nas tekstu w systemie typologicznym literatury dokumentu osobistego, obejmującym swym zasięgiem literaturę wspomnieniową: pamiętnikarstwo, autobiografistykę, epistolografię, diarystykę. *Dziennik...* reprezentować będzie, powtórzmy to za R. Zimandem, którego propozycje typologii tu przyjmujemy<sup>16</sup>, odmianę gatunku, jaką jest **dziennik literacki**<sup>17</sup>. Dziennik literacki pozostaje w opozycji, ale i w relacjach interferencyjnych nie tylko z innymi odmianami dziennika (na przykład dziennikiem intymnym, dziennikiem podróży, dziennikiem intelektualnym), ale także z dziennikiem jako gatunkiem oraz ze wszystkimi pozostałymi formami literatury dokumentu osobistego.

<sup>14</sup> K. Adamczyk: *Dziennik jako wyzwanie...*, s. 19.

<sup>15</sup> Por. na przykład K. A. Jeleński: *Zródło światła w pisarskim podziemiu*. „Kultura” [Paryż] 1984, nr 11, s. 137; cyt. za: K. Adamczyk: *Dziennik jako wyzwanie...*, s. 112.

<sup>16</sup> Por. R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż...*, s. 36.

<sup>17</sup> Z kolei R. Nycz („*Zamknięty odprysk świata*”. W: *Etos i artyzm*. Red. S. Wyślouch, R. K. Przybylski. Poznań 1991, s. 131) w charakterystyce genologicznej *Dziennika...* Herlinga dostrzega więcej cech poza obrysem „czystych” odmian, wskazując na wyraźne pogranicze gatunkowe formy prozy pisarza i tworząc dla niej nazwę dziennika intelektualno-literackiego lub „Bloc-notesu”.

Dziennik literacki wśród wariantów diarystyki plasuje się przede wszystkim w opozycji do dziennika osobistego, intymnego. Jest to bowiem zapis „rozmowy z samym sobą”, której niemyim uczestnikiem jest projektowany czytelnik. Wypowiedź, która w zamyśle autorskim ma być natychmiast upubliczniona, inaczej odnosi się do podstawowego wyznacznika pisarstwa autobiograficznego, jakim jest wymóg szczerości, szczerości gwarantowanej przestrzeganiem reguł wynikających z przyjęcia zasad paktu autobiograficznego (dziennik programuje lekturę „werystyczną”, taką, która wyklucza fikcję).

Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, co podkreślają autorzy opracowań jego prozy<sup>18</sup>, cechuje wręcz niechęć do wyznań intymnych i bardzo powściągliwe ujawnianie ich w utworach, zwłaszcza, co naturalnie może dziwić, w formie diarystycznej. Powtórzmy tu zatem jeszcze raz: autor *Dziennika...* świadomie zrywa pakt autobiograficzny. Czyni to przez eksplicytne kwestionowanie wymogu szczerości, nałożonego na tekst przeznaczony do druku. Oddajmy głos podmiotowi *Dziennika...*<sup>19</sup>:

Dzienniki i pamiętniki egotyczne bywają zachwycające (jak *Souvenirs*), lecz nie należy oczekiwać po nich „szczerości”; wykorzystują rozluźnione rygory formalne, by w swobodniejszy sposób „iść za marzeniem”. Albo (wypadek Gombrowicza) są walką o siebie, w której więcej od dylematu kłamstwo – szczerość znaczy „przemycić smak błady mojego ja uwięzionego”.

(*Dziennik...* 1973–1979, s. 22)

Nie lubię w ogóle dzienników zbyt osobistych. (...). Maksymalna szczerość jest w literaturze wyobrażalna, dopóki korzysta z licencji osoby trzeciej albo pierwszej osoby umownej. W dziennikach jest zgodą na suflerów czy szczerością aktorską.

(*Dziennik...* 1973–1979, s. 96–97)

Leonardo Sciascia (...) wydał ostatnio swój dziennik dość zbliżony w założeniu i stylu do mojego: zapisy typu kronikarskiego z towarzyszeniem komentarzy i refleksji, przy wystrzeganiu się pokus i maniery dziennika osobistego, „intymnego”, który na ogół staje się – jeżeli przeznaczony jest do druku – strojeniem min przed lustrem w egotyczno-publicznym konfesjonale, pod przemożną władzą dylematu „do twarzy mi z tym czy nie do twarzy?”

(*Dziennik...* 1973–1979, s. 450)

<sup>18</sup> Por. Z. Kudelski: *Studia o Herlingu-Grudzińskim...*, s. 9; K. Adamczyk: *Dziennik jako wyzwanie...*, s. 16.

<sup>19</sup> Wszystkie cytowane fragmenty tekstów pisarza pochodzą z następujących wydań: G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa 1995; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1995; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1980–1983*. Warszawa 1983; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1984–1988*. Warszawa 1996; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa 1993; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1993–1996*. Warszawa 1998; Tenże: *Dziennik pisany nocą 1997–1999*. Warszawa 2000. Dodatkowo skorzystano z fragmentów książki: W. Bolecki, G. Herling-Grudziński: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997; a także G. Herling-Grudziński: *Drugie przyjęcie oraz inne opowiadania i szkice*. Paryż 1963.

Warto tu także przypomnieć fragment najczęściej chyba cytowany:

Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle „historia spuszczona z łańcucha”, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza.

(*Dziennik...* 1973—1979, s. 388)

I na koniec wypowiedź z ostatniego opublikowanego tomu *Dziennika...*:

Jestem niechętnie usposobiony do dzienników intymnych, bo na ogół, albo w każdym razie często, przekraczają granicę, za którą piszący daje się w gorączce opanować zaborczym tendencjom bardzo osobistych zwierzeń (a nie powinien). Stajemy wobec problemu spowiedzi. Nie jest kwestią przypadku, że istnieje tajemnica konfesjonatu.

(*Dziennik...* 1997—1999, s. 166—167)

Podobną funkcję — świadomego nierespektowania zasady prawdomówności — manifestują zabiegi polegające na włączaniu do *Dziennika...* tekstów fikcyjnych *ex definitione* (opowiadań) lub takich, w których fikcja jest ukryta, stanowi rodzaj gry narratora z konwencjami gatunkowymi tych form wypowiedzi, które prymarnie ją wykluczają: „zmyślonych” relacji z podróży odbytych jedynie w wyobraźni czy recenzji z nieistniejących książek<sup>20</sup>.

O literackości *Dziennika...* Herlinga świadczy też to, że fragmenty prywatnej biografii, jeśli się już w nim pojawiają, są, w porównaniu z konwencją pisarstwa intymistycznego, inaczej sfunkcjonalizowane: „(...) możliwość uniwersalnego odczytania doświadczeń piszącego związana jest ze specyficznym rodzajem intymności. Herling-Grudziński opisuje te przeżycia i refleksje, które mają istotne znaczenie w życiu każdego człowieka. W takich fragmentach pisarz wypowiada się często w naszym wspólnym imieniu”.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Trzeci tom *Dziennika...* zawiera teksty opowiadań, które stanowią integralną część prowadzonych zapisków. Na ich charakter jako składnika utworu zwraca uwagę autor w słowie wprowadzającym: „Nowością tego tomu są cztery opowiadania, pisane w ramach dziennika i z myślą o włączeniu do wydania książkowego” (G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą 1980–1983...*, s. 5). Podmiot *Dziennika...*, przeplatając prawdę i fikcję, stosuje różne strategie tekstowe, których odczytanie pozwala czytelnikowi uruchomić odpowiednie kody lektury: od eksplicytnych znaków w postaci tytułów opowiadań czy zmiany sposobów datacji (zapiski „prawdziwe” mają na początku datę określającą dokładnie dzień i miesiąc powstania, zapiski „zmyślone” tylko datę miesięczną umieszczoną na końcu tekstu), przez „utajnianie” fikcji i ujawnianie tego zabiegu w następnym zapisie (jak to ma miejsce w przypadku opisu fikcyjnej podróży do Pragi), do (to zadanie dla najbardziej uważnych czytelników) stosowania znaków ukrytych w tekstach — aluzji literackich, znaków szczególnych w postaci kryptonimów. Zob. R. Ziemand: „Prawda”, „zmyślenie” i „Dziennik pisatela”. W: *Etos i artyzm...*

<sup>21</sup> K. Adamczyk: *Dziennik jako wyzwanie...*, s. 35.



*Dziennik...* nie jest jednak całkowicie wyzuty z wyznań intymnych. Czytelnik natrafia na nie wprawdzie rzadko, tym trwalej jednak zapadają w jego pamięć: trudy starości, choroba, zawał, ból wspomnień, świat snów. Charakterystyczne, że zwierzenia podmiotu pojawiają się na kartach utworu częściej w miarę rozrastania się jego struktury. Tak, jakby wśród wielu form wypowiedzi, które zadomowiły się w diariuszu, te, stanowiące domenę prywatności, powinny mieć także swoje własne prawa. Odejście od intymistyki nie jest więc w *Dzienniku...* ostateczne i konsekwentne. Jej obecność można tłumaczyć przede wszystkim szczególnym stosunkiem twórcy do konwencji gatunkowych. Zaklasyfikowaliśmy wcześniej dzieło Herlinga do odmiany dziennika literackiego. Pora teraz naszą kategoryzację genologiczną nieco osłabić, utwór Grudzińskiego wymyka się bowiem jednoznacznym nazwom generycznym. To, co literackie (m.in. żywioł fikcji) jest tu równoważone tym, co prawdziwe, prywatne. Jeśli przypomnieć, że w dzienniku intymnym podmiotem i przedmiotem wypowiedzi jest sam autor, a jego funkcją jest poznawanie i konstruowanie „ja” autora przez opis doświadczeń wewnętrznych, i że często w owym trudzie dochodzenia do własnej tożsamości pisanie dziennika odgrywa rolę autoterapeutyczną (przykład Kafki czy Lechonia), to jako nawiązanie do takiej interpretacji funkcji wyznań osobistych możemy interpretować zapisek Grudzińskiego:

Zaniedbałem też dziennik, chociaż wiem, że właśnie on mógłby mnie w jakimś stopniu otworzyć i poratować. Nulla dies sine linea!

(*Dziennik...* 1973—1979, s. 111)

Można też chyba zaryzykować i taką próbę odczytania intencji narratora: w miarę rozwijania dialogu z czytelnikami, zaczyna stopniowo zmniejszać się dystans między stronami spotkania. W związku z tym rozmowa, coraz mniej oficjalna, pozwala autorowi odejść na chwilę od narzuconej sobie roli obserwatora i kronikarza współczesności. Wprowadzenie wątku osobistego dokonuje się tu nie za sprawą konwencji gatunkowych (bo te, jak pamiętamy, zostały w deklaracjach autorskich odrzucone), ale dzięki wypracowanej bliskości kontaktu z odbiorcą, któremu można od czasu do czasu pokazać siebie prywatnego.

I inna cecha, na którą warto w tym miejscu zwrócić uwagę. Herling-Grudziński zastosował w swym *Dzienniku...* drugi ze wspomnianych wcześniej wyznaczników konwencji diariuszowych zapisków — opatrywanie dokładną datą okoliczności ich powstania. Na kartach utworu, obok dat, pojawiają się dość często również inne określenia temporalne: *jest już prawie świt; niebo sinieje w stronę morza, gdy to piszę, grubo po północy; już gasną światła Dragonei; już świta, słychać pierwsze szczekanie psów*. Wskazane sygnały czasu (noc) przywołują sytuację pisania wyznań, a nie komentarzy czy

rejestrowania świata zewnętrznego (zauważył to również, choć nie w kontekście gry z konwencją gatunkową K. Adamczyk)<sup>22</sup>. Na taką interpretację naprowadza nas narrator:

Istniała kiedyś specyficzna poetyka, ba, filozofia „zwierzeń”, w której zegar wybijający północ, dopalająca się świeca miały przygotować do odsłonięcia „deseniu losu” w drobnym chociaż skrawku, do odkrycia, że nic mniej przypadkowego niż to co nazywamy „przypadkiem”, „zbiegiem okoliczności”.

(*Dziennik...* 1980—1983, s. 27)

Na marginesie jeszcze uwaga: zgodnie z modelem postulowanym w opisie genologicznym zapiski dziennikowe powinny być prowadzone systematycznie i, choć wymóg codziennych notatek nie jest na ogół respektowany, przynajmniej stosunkowo często. Zauważalne przerwy w prowadzeniu *Dziennika...* (niezbyt częste, choć długotrwałe) nie są na kartach utworu wyjaśniane. Można to rozumieć również jako artystyczny gest, odpowiadający jawnym deklaracjom podmiotu, iż nie akceptuje publicznej spowiedzi:

W człowieku istnieje i powinna istnieć sfera, gdzie nikt prócz Boga nie potrafi i nie ma prawa go dosięgnąć.

(*Dziennik...* 1971—1972, s. 74)

Prowadzona na kartach *Dziennika...* „gra między prawdą a zmyśleniem”<sup>23</sup> zamyka się więc w regułach wyznaczanych konwencją gatunkową (zarówno swoiste „utajnianie” fikcji, jak i eksplicytne odautorskie sygnały jej występowania, podporządkowane są regułom lektury diariusza, szukającej w tekście znaków „życia”, prawdy), ale też nabiera cech swoistych, na których dostrzeżeniu wyraźnie autorowi zależy:

Przedmowa (...) omawia sprawę leżącą mi szczególnie na sercu: organiczny wzrost dziennika i opowiadań w wysiłku stworzenia nowej formy, najbardziej obecnie przydatnej „w wymierzaniu sprawiedliwości widzialnemu i niewidzialnemu światu”.

(*Dziennik...* 1997—1999, s. 295)

Uważam formę „Dziennika pisanego nocą” za mój wynalazek.

(*Rozmowy w Dragomei*, s. 338)

Dla pisarza *Dziennik...* jest przede wszystkim **dziełem literackim**, którego rysem wyróżniającym będzie z pewnością systematycznie rozrastająca się struktura, absorbująca z czasem coraz to nowe postaci literackiej ekspresji (od żywiołu eseistycznego, który tu zdecydowanie dominuje, przez opowiadania,

<sup>22</sup> Tamże, s. 122.

<sup>23</sup> R. Zimand: *Diarysta Stefan Ż...*, s. 40.

szkice, aluzje literackie, komentarze o charakterze publicystycznym, reportaże, rozmowy, listy i wspomnienia, uwagi, refleksje, recenzje, notatki intymne, po różnego rodzaju formy dyskursu metakrytycznego).

Otwartość struktury dziurysza Herlinga nie sprowadza się jednak wyłącznie do adaptowania różnych typów wypowiedzi. *Dziennik...* jest tekstem, którego elastyczność kompozycyjna poddawana jest rzeczywistym próbom, na przykład w zależności od kontekstu zewnętrznego, a konkretnie typu odbiorcy, autor modyfikuje zawartość swego utworu<sup>24</sup>. Oddajmy jeszcze raz głos autorowi:

Czasem komentuję wydarzenia, które się właśnie dzieją i które mnie poruszają. Ale są też w moim „Dzienniku” tematy jeszcze nie rozwinięte, [podkr. — B.W.] uchwycone w załączku, krótkie nowelki w zapisach.

(Rozmowy w *Dragonei*, s. 342)

*Dziennik...* jest zatem w zamiśle jego twórcy utworem o niedomkniętych granicach, tekstem, którego autor — jak to sygnalizuje czytelnikowi — nie zamierza zakończyć w sposób definitywny. Ujawnia tym samym Grudziński potencjał kreacyjny swego dzieła, które może być nie tylko w zależności od potrzeb modyfikowane, ale też którego kolejna lektura może zainspirować do rozwinięcia zapowiedzianych wcześniej tematów.

Postać omawianych tu dziuryszowych zapisków zwraca uwagę oryginalnie prowadzoną grą z czytelnikiem, sytuującą *Dziennik...* w szerokim kontekście współczesnej twórczości artystycznej, która manifestuje tendencję do zacierania granic między gatunkami literackimi, prawdą a zmyśleniem, dokumentem a literaturą. Artystyczna niechęć do konwencji i wynikających stąd ograniczeń swobody wypowiedzi nie jest, dziś zwłaszcza, czymś w literaturze wyjątkowym. To, co jest, jak myślę, swoistym rysem twórczości artystycznej Herlinga, to szczególnie częste rozmazywanie granic między życiem i literaturą<sup>25</sup>. Splot prawdy i fikcji, swoiście tkany przez Herlinga, polega na tym, że teksty jawnie fikcyjne (opowiadania) wyposażone są w fakty znane z życia pisarza. Przykładem może być *Portret wenecki*, w którym, jak podkreśla sam autor:

(...) piszę (...) dużo o sobie, czego na ogół nie robię w zapisach dziuryszowych.

(Rozmowy w *Dragonei*, s. 336)

<sup>24</sup> Mam tu na myśli uwagi Herlinga dotyczące przygotowywanych przezeń wyborów, które znalazły się w przekładach *Dziennika...* na języki: angielski, francuski, włoski. Autor stwierdza, że każdy z tych przekładów jest inny. Zob. W. Bolecki, G. Herling-Grudziński: *Rozmowy w Dragonei...*, s. 335-336.

<sup>25</sup> Na to, że zastanawianie się nad granicą prawdy i zmyślenia w tekście Herlinga jest wpisane w konwencje gatunku, zwracał uwagę W. Bolecki. Por. B. Kaniewska: *Szkic szkiców. O dyskusji nad Herlingiem*. W: *Etos i artyzm...*, s. 239.

Warto zatrzymać się chwilę nad sposobem, w jaki autor podchodzi do teoretycznych propozycji porządkowania form literackich. Przypomnijmy: szczerowość jest podważana tam, gdzie na mocy kwalifikacji genologicznej powinna obligatoryjnie wystąpić. Jednak Herling-Grudziński znajduje dla niej miejsce w literaturze (paradoksalnie, tam, gdzie nie jest z reguły oczekiwana lub gdzie jest kwestionowana — w formach fikcjonalnych, pod postacią trzeciej osoby lub pierwszej osoby umownej).

*Dziennik...* nie jest jednak również typowym dziennikiem literackim, jego narrator nie skupia się bowiem na rejestrowaniu głównie tego, co wiąże się z rolą pisarza, a więc na przykład refleksji z lektur, notatek ze spotkań i rozmów z innymi ludźmi, uwag o własnym pisaniu. Informacji dotyczących tzw. kuchni pisarskiej jest rzeczywiście niewiele. Do rzadkości należą takie fragmenty, jak ten:

Piszący dzielą się na przykutych do stołka i perypatetyków. Należę do drugiego gatunku. Gdybym miał wmontowany w organizm licznik, okazałoby się, że podczas pisania obszedłem w moim pokoju kulę ziemską.

(*Dziennik...* 1971—1972, s. 114)

Wizerunek pisarza odsłania przede wszystkim warstwa metatekstowa, w której autor zajmuje się w sposób eksplicytny komentowaniem własnego *Dziennika...* i własnej sztuki pisarskiej. Także w tekstach komentarzy, interpretacji oraz recenzji literatury współczesnej i dawnej, określając jasno swoje preferencje literackie i antypatie, dokonuje prób zdefiniowania ideału pisarstwa.

Jednakże to nie zagadnieniom dotyczącym literatury wyznaczył Herling centralne miejsce swego dzieła. Ambicja pisarza to, jak pamiętamy, próba opisanie naszej epoki. Co jest równoznaczne z wyborem nie tylko roli pisarza, ale i kronikarza. I tu także, w sposobie opisywania historii „spuszczonej z łańcucha” widać indywidualne podejście autora do dyrektyw gatunkowych. Herling zamiast dziennikowego notowania na bieżąco wybiera częściej zapis typu kronikarskiego, zapisuje z dystansu czasu, poddając wydarzenia osobistej refleksji. Notatki dotyczące aktualnych zdarzeń (znowu całkowicie nie wyeliminowane) pojawiają się rzadko. Ten „niedziennikowy” dystans będzie zbliżał tekst Herlinga do innych odmian literatury dokumentu osobistego. Ale, jak to w przypadku Herlinga bywa, zakres roli kronikarza nie jest również dość wyraziście obrysowany, a relacja w *Dzienniku...* tylko pozornie obiektywizowana. Często w ton obiektywizmu wkrada się nuta osobistej refleksji, a w miejscach, w których na przykład przychodzi odnotować bieżące wydarzenia polityczne, podmiot zdecydowanie odchodzi od założonego obiektywizmu relacji. Postać narratora jawi się więc czytelnikom jako człowiek o zdecydowanych poglądach, zaangażowany po jednej stronie. Stąd wyraźna

często w zapiskach polaryzacja sympatii i niechęci, nierzadki stan irytacji, wręcz wrogości do przeciwnych poglądów i ludzi je reprezentujących, trudność w powściągnięciu emocji.

\*\*\*

Rozważania na temat wartości stylowych *Dziennika*... zacznijmy od przytoczenia wypowiedzianej przez autora uwagi:

Cechą — nie jedyną oczywiście — „literatury” jest sztuczność zamknięta w obrębie lepszego czy gorszego „warsztatu”. Podczas gdy „pisarstwo” powstaje z impulsu, który pisarzem naprawdę owłada i mało liczy się z wymogami i regułami „warsztatowymi”. Literat z góry rozplanowuje, po czym swój plan stylistycznie wykonuje, nie dając się wciągnąć przez niemożliwą do przewidzenia autonomię wewnętrzną opisywanych zdarzeń i ludzi. Pisarz natomiast pozwala się „nieść” i bywa często sam zaskakiwany przygodami i meandrami swego pióra.

(*Dziennik*... 1984—1988, s. 298)

Na kartach utworu Gustaw Herling-Grudziński niejednokrotnie dawał wyraz swemu przeświadczeniu, że wyżej od umiejętności „warsztatowych” ceni umiejętność dobrego opowiadania. Nie oznacza to jednak, oczywiście, w prosty sposób, że jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy polskich nie przywiązuje należytej wagi do tego, jak się opowiada; innymi słowy, że generalnie niechętnie odnosi się do zagadnień dotyczących tzw. rzemiosła artystycznego. Porównajmy teksty, w których zwerbalizowana została odmieniana postawa estetyczna podmiotu:

Gdybym miał napisać krótki traktat o „noweli doskonałej”, położyłbym nacisk na jej wieloznaczność, na jej podobieństwo do drogiego kamienia czy kryształu, w którym iskra zapala się i gaśnie, raz tu raz tam, zależnie od oka kierowanego na załamania.

(*Dziennik*... 1984—1988, s. 273)

W zamieszczonej w *Dzienniku*... ocenie powieści Alberta Moravii autor wypowiada kilka zdań na temat gatunku powieści — występuje przeciw realizmowi okulistycznemu (czyli ograniczeniu roli narratora do rejestracji jedynie doznań wzrokowych), opowiadając się za kategorią narratorów rozsmakowanych w sztuce opowiadania:

Nie wyobrażam sobie dobrej prozy powieściowej i nowelistycznej bez większego czy mniejszego poczucia zagadkowości i wieloznaczności istnienia, bez daru widzenia nie równoznacznego wcale z umiejętnością patrzenia. (...) Kto patrzy i nie myśli, komu „szkoła spojrzenia” ma zastąpić imaginację, ten sztuce narracyjnej odbiera najgłębszą rację bytu. I niewiele tu pomoże — żeby wrócić do Moravii — sprawność rzemiosła pisarskiego.

(*Dziennik*... 1984—1988, s. 152—153)

Do najczęściej wymienianych przez badaczy stylistycznych cech prozy Herlinga-Grudzińskiego należą: lapidarność, jasność wywodu i kondensacja myśli<sup>26</sup>, a więc takie właściwości, które, z jednej strony, wskazują na predylekcje autora do oszczędnego posługiwania się materiają językową; z drugiej, podkreśla się, że budowaną przezeń „poetykę wyrzeczenia”<sup>27</sup> wyróżnia nie tyle unikanie „mistrzowskiego czelatorstwa”, ile przede wszystkim „cierpliwe ślęczenie nad jednym ściegiem”<sup>28</sup>.

Ilustracją owych spostrzeżeń niech będą uwagi podmiotu *Dziennika...*, które, choć wypowiedane z myślą o pisarstwie ulubionych czy cenionych twórców, są miejscem prezentacji samoświadomości stylistycznej ich autora:

Styl Stendhala odporny na wszelkie pokusy ornamentacji, wrogi wszelkim balastom, skąpy w przymiotniki, wyzwolony z hamulców zbyt rygorystycznego rytmu wewnętrznego, ten niedościgniony styl wykarmiła osiemnastowieczna proza; ale w służbie oszczędnego przekazywania uczuć, a nie owoców rozumowania. Niektórzy przebakują o stendhalowskim „stylu improwizatora”, nie zdając sobie sprawy, czym była ta pozorna „improwizacja”: długim eliminowaniem w pamięci wszystkiego co zbędne, powolnym filtrowaniem esencji minionych obserwacji, doświadczeń i doznań.

(*Dziennik...* 1973—1979, s. 260)

Zabierając głos na temat twórczości Izaaka Babla, autor *Wieży* pisał:

(...) gdy przemawiał doń jakiś epizod i decydował się wziąć go na warsztat, starał się drogą niezliczonych redukcji i uściśleń dotrzeć w nim do twardego jądra, niełamliwego i nie poddającego się więcej grubym obciosaniom; pracował przy tym tak, jakby za każdym razem miał nadzieję uwiecznić w kropli wody odbicie całego świata.

(*Drugie przyjście...* s. 191)

Herling, zdeklarowany (co raczej dziś rzadkie) wielbiciel powieści, cenił w prozie *potęgę szczegółu w rzeczywistości odsłanianej stopniowo, jak haftowany latami deseń*, bogactwo codzienności, *bez rozmachu, odtwarzane najoszczędniejszymi środkami* (*Dziennik...*, 1997—1999, s. 261). Nie lubił pośpiechu współczesnej prozy. Wierzył w jej rozwój, jednakże nie wyłącznie przez eksperymentowanie, grę z językiem i konwencjami gatunkowymi, ale rozwój wsparty dialogiem z tradycją. Odpowiadając na uwagi krytyków, że twórcy emigracyjni, oderwani od strumienia żywej mowy ojczystej, ubożeją językowo i artystycznie, odpowiadał:

<sup>26</sup> Z. Kudelski: *Studia o Herlingu-Grudzińskim...*, s. 34.

<sup>27</sup> Tenże: *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*. Lublin 1991, s. 79.

<sup>28</sup> Pierwsze przytoczone określenie odnosi się do stylu pisarstwa Emila Ciorana, którego uznał Herling za chłodnego, „estetyzującego stylistę”. Nie szczędzi Cioranowi jednak pochwał, odnajduje fragmenty, które opatruje pełnym zachwytem: „prawie genialne” (*Dziennik pisany nocą 1997—1999...*, s. 220—221). Drugi cytat pochodzi z „recenzji” książki pisarki amerykańskiej Edith Wharton (tamże, s. 261).

Pisarz da się przyrównać metaforycznie do rzeźbiarza: jeśli zdołał wywieźć ze swego kraju blok surowca językowego, może w nim kuć z powodzeniem całe życie nawet na obczyźnie. Często oderwanie mu sprzyja; odnajduje wyczulonymi palcami w materiale własnego języka kształty i formy, do jakich nie dotarłby może nigdy, żyjąc pod nieustannym naciskiem żywej mowy. (...) Reszta jest sprawą wyobraźni, wrażliwości intelektualnej, inteligencji, doświadczeń, obserwacji, rozmyślań, marzeń, poszukiwania stylu; czyli problematyki tkwiącej w samej literaturze, a nie w języku.

(*Dziennik...* 1984—1988, s. 147—148)

W artyście cenil „zachłanną spostrzegawczość” i „dyskretne zachłysty admiracji”. Przyjrzyjmy się wyciszonemu, lecz sugestywnemu niezwykle sposobowi opisywania wzruszeń:

Raz tylko niewielki obraz Goi *Martwa Mniszka* poruszył we mnie tę samą strunę.

(*Dziennik...* 1971—1972, s. 46)

Zastanawiałem się przed pójściem do kina z pewną obawą, czy zniosę przypływ wspomnień. Zarosły błoną czasu, tylko pod koniec, gdy Iwan Denisowicz układa się na pryczy do snu i przemyka oczy, poczułem w gardle jakby suchy gruzełek szlochu.

(*Dziennik...* 1971—1972, s. 530)

Ale każdy z nas przechowuje głęboko, na dnię pamięci, własną małą historię: tym żywszą, im dalej cofa się w dzieciństwo. W drodze powrotnej zatrzymaliśmy się przy ujściu rzeki Sele. Zielonkawa woda z odcieniem zamulenia, wikliny, chaszczce nadbrzeżne. Dla pełni obrazu brak chłopca siedzącego w gąszczu z wędką, wgapionego godzinami w nieruchomy spławik, podnieconego widokiem wyskakujących co jakiś czas młodych szczupaków, fali pęczniającej niekiedy od przepływu lawicy okoni. Suchy i kanciasty gruzełek w krtani...

(*Dziennik...* 1973—1979, s. 237)

Styl dzieła artystycznego ma być nie tylko świadectwem kunsztu warsztatowego jego twórcy, ale także powinien przybliżyć odbiorcy postać jego autora:

Pisać tak, by zdanie było przekazem nie tylko jasnej i swobodnej myśli, lecz nieustannego napięcia moralnego, by w słowie żył całym sobą, kto wypowiada je jako swoją długo odważaną i cierpianą prawdę — to pociągało mnie zawsze.

(*Dziennik...* 1971—1972, s. 138)

Jednym słowem, wartościowa pod względem artystycznym proza ma być — by posłużyć się określeniem Herlinga-Grudzińskiego — bezprzymiotnikowa, czyli bez ornamentów w postaci na przykład serii efektownych epitetów. Istotnie, Herling przywołuje często w *Dzienniku...* styl pisania przezroczystego, który mógłby być uznany za wzór dla zamieszczanych w nim wypowiedzi o charakterze kronikarskim, intelektualnym, sprawozdawczym

czy publicystycznym. Dla *Dziennika*... charakterystyczne są jednakże oscylacje stylu — obok obiektywnego, suchego, protokolarnego (właściwego dla zapisów kronikarskich) występuje styl odmienny, zwłaszcza w wypowiedziach noszących znamiona tekstów spisywanych „na gorąco”, bez charakterystycznego dla Herlingowego narratora dystansu. Tam, gdzie podmiot podejmuje się komentowania bieżących wydarzeń politycznych (głównie w ojczystym kraju), porzuca postawę obiektywnego obserwatora. Teksty, w których chce *bez owijania w dyplomatyczną bawełnę* mówić, co myśli o różnych kwestiach drażliwych, zawierają wiele wyznaczników typowych dla stylu publicystycznego: obecność związków frazeologicznych, zdradzająca spieszny rytm pisania (*przestawić na boczny tor, skoczyć na szerokie wody rewolucyjnych przemian*), struktur potocznych, często nacechowanych ekspresywnie (*gnojenie* tzw. *przywoitych ludzi przez państwo, wykopać na zieloną trawkę politycznego niebytu, wykopano go z Moskwy*), ekspresywizmów, ujawniających dużą dozę nacechowania negatywnego, bez względu na to, czy odnoszą się do ludzi, czy zjawisk z życia politycznego (*nie zamierzam go naturalnie zestawiać z imbecylami pokroju Nerudy, aparatczyk, władcy Kremla, dwór Gorbaczowa, szajka przywódców PRL, „partyjne oblapki”*). Styl dziennikowych zapisków odkrywa przed nami podmiot wypowiedzi, obdarzony okiem obserwatora, intelektualisty, erudyty wyposażonego w wiedzę, moralisty, postać wyróżniającą się dokładną pamięcią, ale także wrażliwością poety. Oprócz stylu kronikarskiego i emocjonalnych wypowiedzi przywołujących model zaangażowanej publicystyki autor posługuje się stylem medytacyjnym, niespiesznym, wyszukany, obrazowym, bogatym w porównania i metafory, inkrustowanym epitetami<sup>29</sup>.

W *Dzienniku*... autor stwierdził:

[Proza — B.W.] ma być „gęsta i dramatyczna, w ryzach, kiedy trzeba, swobodna w pauzach opisowego odprężenia” [podkr. — B.W.].

(*Dziennik*... 1997—1999, s. 37)

Deskrypcje, zwłaszcza opisy włoskiego pejzażu oraz oglądanych z adoracją, ale i znawstwem dzieł malarskich (Caravaggia, Antonello da Messina czy współczesnych: Lebensteina, Bonnarda<sup>30</sup>), są stałym elementem — co jest cechą indywidualną — Herlingowego *Dziennika*... Można zatem stwierdzić, przywołując opinię jednego z wnikliwych badaczy twórczości pisarza, że „jego opisy wydają się czytelnikom niekiedy fragmentami »najczystszej« literatury, poetyckimi »pięknymi ornamentami«, jak gdyby zawieszającymi narracyjny

<sup>29</sup> T. Burek: *Cały ten okropny świat. Sztuka pamięci głębokiej a zapiski w „Innym świecie” Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Etos i artyzm...*, s. 15.

<sup>30</sup> J. Zieliński: *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*. W: *Etos i artyzm...*



»suchy dyskurs« pisarza i intelektualisty”<sup>31</sup>. Porównaj choćby ten — „przymiotnikowy” — opis:

Gwałtowna burza nocna przeszła nad Capri, w świetle błyskawic i w trzasku piorunów wyspa odsłoniła się lepiej jako Wyspa, czyli zamknięty, drobny odprysk świata. Teraz, gdy burza odpłynęła i daje o sobie znać tylko słabymi, pożegnálnymi błyskami i pomrukami, bezchmurne niebo uniosło się wysoko do góry. Na nim czerwony księżyc, *luna rossa*, otwór w kopule nasycony odbłaskiem ukrytej łuny po tamtej stronie nieba. Znieruchomień nocy, dusznej i aksamitnej, nie zakłóca nawet szczekanie psów.

(*Dziennik...* 1984—1988, s. 241)

Narrator *Dziennika...*, obierając wzorzec pięknego pisania prozą, także w konstruowaniu opisów sięga po modele utrwalone w literaturze. Wykorzystuje różne zasady komponowania opisów: czasem poprzestaje na suchym wylczeniu fragmentów pejzażu, sięga do reguł obowiązujących w bedekerze, gdy przeplata opis wiadomościami zaczerpniętymi z przewodników, gazet, kronik, odnoszącymi do tradycji opisywanego miejsca, by oddać „ducha miejsca”, buduje deskrypcję nasyconą konkretem, także po to, by utrwalić przelotną chwilę kontemplacji. Tekstowi deskryptywnemu, odpowiednio ukształtowanemu formalnie, wyznacza zarówno funkcję estetyczną, ekspresywną, liryczną<sup>32</sup>, ale równie często mimetyczną. Opis w omawianym utworze pozwala na manifestowanie możliwości twórczych podmiotu. Deskrypcje pełnią w *Dzienniku...* funkcje strukturalne: nie tylko regulują tempo narracji, zwalniają je lub przyspieszają, stopniają napięcie, wprowadzają segmenty wyjaśniające, zapowiadające lub podsumowujące kolejne sekwencje. Opis jest także miejscem „składowania”, „utrwalania” informacji: punktem zawiązania opowiadania lub motywów później wykorzystywanych jako autonomiczne historie<sup>33</sup>. W tym m.in. tkwią potencje kreacyjne zamieszczonych w *Dzienniku...* opisów<sup>34</sup>.

\*\*\*

Pora na pewne uwagi podsumowujące. Synkretyzm gatunkowy i wielostylowość narracji *Dziennika...* — cechy świadomie wprowadzane do diariuszowych zapisków — wynikają w części z reguł dziennika jako gatunku nieostrego (struktury otwartej), w części są świadectwem poszukiwań indy-

<sup>31</sup> W. Bolecki: „*Ciemna miłość*”. W: *Etos i artystni...*

<sup>32</sup> Tamże; E. Jędrzejko: *Znaki ludzkiego losu. (O funkcji porównań w prozie Herlinga-Grudzińskiego)*. W: „*Stylistyka*”. T. 3. Red. S. Gajda. Opole 1994.

<sup>33</sup> Ph. Hamon: *Introduction a l'analyse du descriptif*. Paris 1981; R. Nycz: „*Zamknięty odprysk świata*”..., s. 132.

<sup>34</sup> B. Witosz: *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*. Katowice 1997.

widualnej formy artystycznej wypowiedzi. Autor zaprezentował czytelnikowi wypracowaną przez siebie odmianę diariusza, umiejscowioną pomiędzy dziennikiem literackim, intelektualnym oraz dziennikiem osobistym, ale także pomiędzy innymi gatunkami — esejem, parabolą, której kształt osiągnął, łącząc w jedną całość różnorodne teksty: cudze (na przykład historyczne kroniki, fragmenty wypowiedzi innych twórców), własne sprzed lat (dawne szkice, wcześniejsze fragmenty *Dziennika...*, autonomiczne opowiadania), wreszcie teksty zmyślone, rekomendowane czytelnikowi jako autentyczne<sup>35</sup>.

Bogactwo formalne *Dziennika...* dopełniane jest intertekstami w postaci motta, cytatu, aluzji, metatekstowymi komentarzami do własnych i cudzych utworów, a także reguł kierujących wyborami gatunkowymi i stylistycznymi. Na koniec wypada oddać głos autorowi, który sam uzasadnił swoje decyzje artystyczne: „(...) lubię w sztuce wszelkie »pogranicza«” (*Dziennik...*, 1997—1999, s. 27).

<sup>35</sup> Z. Kudelski: *Pielgrzym Świętokrzyski...*, s. 86.

Bożena Witosz

DIARY WRITTEN AT NIGHT – BETWEEN GENRE  
AND INDIVIDUAL STYLE OF EXPRESSION

Summary

Theoretical framework for the analysis conducted in the article is formed by the theory of speech genres and theories of subjectivity of expression presented in contemporary stylistics. The author concentrates on examining the textual indicators of the subject's consciousness of genres as well as on identifying individual features of the text. From this perspective, Herling-Grudziński's *Diary Written at Night (Dziennik pisany nocą)* situates itself between a literary and an intimate diary: it is characterised by syncretism of genre forms and multi-stylistics (features of contemporary „open” forms).

Bożena Witosz

**DZIENNIK PISANY NOCĄ -- ENTRE LE STYLE GÉNÉRIQUE  
ET LE STYLE INDIVIDUEL D'ÉNONCÉ**

**Résumé**

Les réflexions présentées dans l'article se situent dans le contexte de la théorie des genres de la parole et dans celles du sujet d'énoncé élaborées par la stylistique contemporaine.

L'auteur se propose de déceler dans *Dziennik pisany nocą* des facteurs qui déterminent la conscience générique du sujet et d'y repérer les traits individuels du texte. Dans cette perspective, l'ouvrage de Herling-Grudziński se situe entre le journal littéraire et le journal intime; il se caractérise par un syncrétisme des formes génériques et par une pluri-stylisticité (traits des formes „ouvertes” de la littérature contemporaine).