

Samotność i Capri. Włoska recepcja opowiadania *Pietà dell'Isola* Gustawa Herling-Grudzińskiego w dwóch odsłonach

Solitude and Capri: The Italian Reception of Gustaw Herling-Grudziński's
Short Story *Pietà dell'Isola* in Two Guises

Magdalena Śniedziewska

Uniwersytet Wrocławski, Polska

e-mail: magdalena.sniedziewska@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7390-5340

Abstract

In this article, I argue that *Pietà dell'Isola* is, in a sense, a “variation” of *Ciemny Staw* [The Dark Pond], the main theme of which was loneliness. I examine the Italian reception of *Pietà dell'Isola* (or *L'isola*), which was published in Italian three times in two translations – the first by Pierfrancesco Poli (1960), the second by Donatella Tozzetti (1994, 2019). I decided to limit my considerations of its Italian reception to the first two editions. The 1960 edition was accompanied by reviews written by important and respected writers and literary critics: Cristina Campo, Elémire Zolla, Roberto Calasso, and J. Rodolfo Wilcock. Their texts are so insightful and extensive that they can be treated as an important contribution to the research on the poetics of *L'isola*. We see a significant difference between reviews written in the 1960s and those published in the 1990s due to the completely different context of the history of literature.

Keywords

Gustaw Herling-Grudziński, Capri, *Pietà dell'Isola*, Italian reception, solitude

Zacząłem pisać i w pierwszej chwili dodała mi impulsu myśl, że trzeba tę całą historię Ciemnego Stawu zredukować do mniejszej formy: powiedzmy, długiej opowieści.

Gustaw Herling-Grudziński, 26 stycznia 1957¹

¹ Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik 1957–1958*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Marta Herling, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018, s. 57.

„Odprysk” *Ciemnego Stawu*

Sądzę, że opowiadanie *Pietà dell'Isola* jest w pewnym sensie „odpryskiem” *Ciemnego Stawu*. W prywatnym dzienniku 11 stycznia 1957 roku Gustaw Herling-Grudziński, mieszkający już wówczas od ponad roku w Neapolu, pozostawia znaczący wpis. Wspomina o udręce związanej z pracą nad *Ciemnym Stawem*, nieukończoną i później zniszczoną powieścią, której akcja rozgrywa się w kraju lat dziecińczych:

[...] przejrzałem początek *Ciemnego Stawu*. Wszystko to trzeba znowu przerobić (który raz? najbardziej się boję, że zabraknie mi cierpliwości i spalę wszystko, co napisałem i dziesięć razy już prze-rabiałem, zanim w ogóle wypłynę na trochę szersze wody, które pozwolą mi w końcu pisać, a nie tylko ciągle „gruntować płótno”): Wikta powinna się pojawić znacznie później, gdzieś w połowie powieści, wygnana swoim pochodzeniem z Warszawy, gdy Lucjan umiera i jednocześnie odżywa w romansie z Rózią. Najpierw splot życie, śmierć, miłość, a dopiero potem życie, samobójstwo, miłość (gdy na scenie pojawia się Wikta). Stary Neuman i Lucjan bronią – jeden przed samotnością, drugi przed śmiercią – Rózię, która jest dla nich tylko przedmiotem, narzędziem. Ale jak to wszystko wygląda od strony Rózi? Z chwilą pojawienia się Wikty cały układ się zmienia: Lucjan kocha ją naprawdę i boi się cierpienia. Po krótkim okresie z Wiktą wraca do Rózi, która nie przestaje jednak być zazdrosna, i w końcu zdradza ją przed Niemcami. Gdy Niemcy przychodzą po Wiktę, jest już martwa. Lucjan chce udusić Rózię w stodole, ale ucieka ona na wieś; wkrótce potem sam Lucjan umiera. Neuman zostaje sam, ale Neuman powinien być przez cały czas głównym bohaterem *Ciemnego Stawu*, bo chodzi w nim przede wszystkim o samotność².

Herling z jednej strony stara się tutaj opisać skomplikowane relacje między bohaterami powstającej książki, z drugiej jednak dąży ku interpretacyjnej syntezie. Kluczowe – w moim przekonaniu – są tutaj dwa sformułowania: „Najpierw splot życie, śmierć, miłość, a dopiero potem życie, samobójstwo miłość” oraz „chodzi w nim przede wszystkim o samotność”. Wyrwane z kontekstu komentarze można by z powodzeniem odnieść do opowiadania *Pietà dell'Isola*, w którym łączą się ze sobą życie, śmierć i miłość, a później ten przedziwny splot prowadzi do ofiary – samobójczej śmierci Padre Rocca i cudu „zmartwychwstania” Sebastiano, zaś centralny okazuje się problem samotności.

O tym, że samotność staje się podstawowym tematem *Ciemnego Stawu*, przekonuje również notatka z 4 marca 1957:

Niszczycielski charakter obu tych odmian miłości (Neumana i Lucjana) potwierdza zasadę, że człowiek nie jest wyspą, lecz wiąże go z innymi ludźmi drut kolczasty i każde poruszenie jedynie z myślą o sobie wywołuje cierpienie najbliższego sąsiada, jest jego zdradą. Nie można rozłożyć własnego „ból życia” i własnego cierpienia, można tylko wspólnie cierpieć. Stąd wniosek, że trzeba pomyśleć o innym tytule: *Wyspa* albo *Zdrada*.

[...]

D.c. z 4 marca: Lucjan traci władzę nad Rózią, gdy na skutek postępów choroby staje się pół-impotentem – pogarda elementarnej miłości własnej (ta sama pogarda w stosunku do Neumana). Mimo to gdy szuka ratunku u Wikty, Rózia czuje się zdradzona – odebrano jej własność, i denuncjuje Wiktę.

² Ibidem, s. 35.

– Nie możesz myśleć tylko o sobie! – krzyczała Wikta. – Człowiek nie jest wyspą.
 – Co chcesz przez to powiedzieć?
 – Chcę przez to powiedzieć – wyjaśniła z nagłą stanowczością – że nawet wyspa musi czasem myśleć o otaczającym ją morzu. W czasie burzy³.

Z kolei dwa dni później, 6 marca, Herling-Grudziński zastanawia się nad zmianą tytułu na *Wyspa*. Ta korekta miałaby na celu symboliczne podkreślenie najważniejszego problemu, który pragnie rozważyć w swojej powieści:

Skończyłem ten rozdział. W trakcie pisania uprzytomniłem sobie rzecz tak oczywistą, że nie mogę zrozumieć, jak mogłem o niej dotychczas nie pomyśleć: po wszystkich Lucjan zostaje sam i okazuje się, że będzie żył (albo diagnoza była fałszywa, albo nastąpiła nieoczekiwana poprawa) – dopiero teraz pozna, co to jest ból życia, gdy śmierć jest daleko. I tu wreszcie będę mógł opisać to, co mnie najbardziej osobiście interesuje: niemożność popełnienia samobójstwa.

Z różnych względów bardziej mi się podoba tytuł *Wyspa*⁴.

Oczywiście wówczas Herling nie miał jeszcze nawet załączka opowiadania *Pietà dell'Isola*, które zacznie pisać dwa lata później, po ukończeniu *Wieży*. Pomyśl na drugi utwór, składający się na opublikowany w 1960 roku dyptyk *Skrzydła ołtarza*, zrodził się – co pisarz wyznaje w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim – w trakcie jednej z wypraw na Capri:

Pamiętam moje wycieczki na wyspę Capri, i pamiętam nędzarza, który bez przerwy po niej krążył i którego wszyscy uważali za wariata. Wtedy narodził się pomysł tego opowiadania.

Muszę ci powiedzieć, że przy każdym opowiadaniu mógłbym dokładnie określić, z czego zrodził się jego pomysł, czyli co było jego zapłonem. Nie mogę pisać bez takiego rozrusznika. Stąd się biorą moje upodobania do rozmaitych kronik i opowieści⁵.

Herling tłumaczył Boleckiemu, że pomysł na każde opowiadanie bierze się zawsze z konkretnego osobistego doświadczenia. I wielokrotnie podkreślał, jak ważnym elementem w jego procesie twórczym jest wymyślenie tytułu, który stanowi rdzeń każdego utworu. Nie należy zatem się dziwić, że decyzja o ustaleniu tytułu powstającej powieści była dla niego niezwykle istotna. 6 czerwca 1957 notuje ważną uwagę, stosując już – wskazujący na problem samotności – tytuł *Wyspa*: „Zacząłem jednak pisać *Wyspę* na nowo, sprowadzając prozę do absolutnej ascezy narracyjnej (ale nie stylistycznej)”⁶. Herling zaczyna dostrzegać, że musi znaleźć inny sposób konstruowania opowieści. Że powieść nie jest gatunkiem, który pozwala mu odczuć pisarską satysfakcję. Tym bardziej, że sam postrzegał siebie jako twórcę pozbawionego wyobraźni, jako pisarza, który musi czerpać z innych historii, a następnie je zburzyć, by na ich gruzach zbudować

³ Ibidem, s. 107.

⁴ Ibidem, s. 115.

⁵ Ibidem, s. 154.

⁶ Ibidem, s. 213.

wać własną. W ten sposób rodzi się literacka strategia Herlinga, której sedno tkwi – jak sądzę – w specyficznej technice palimpsestowej.

Wróćmy jeszcze na moment do prywatnego dziennika Grudzińskiego z lat 1957–1958. Ostatnia informacja na temat *Wyspy* (lub *Ciemnego Stawu*) pojawia się we wpisie z 12 sierpnia 1957 roku:

Po długiej i straszliwej jałowości, po rozpacz – noc w Aosta i pomysł *Wieży śmierci* – kontynuacji De Maistre'a. Od dawna już tak nie czułem tematu.

Trzeba jednak spalić najpierw te kilkadziesiąt stron powieści, które kosztowały mnie 2 lata męki i bezużytecznej pracy – jeśli tego nie zrobię, nie opędzę się przed pokusą powrotu, przed jeszcze jedną próbą uratowania tej od pierwszego słowa nieudanej powieści.

Zanim zabiorę się do *Wieży śmierci* – mam ochotę napisać dalszy ciąg *Księcia niezłomnego* (o Malapartem)⁷.

Ta wypowiedź wydaje się kluczowa z punktu widzenia moich rozważań. Herling pisał *Ciemny Staw*, by w pewnym sensie zachować wspomnienie przeszłości, stworzyć własną *Dolinę Issy* (1955), której zazdrościł Czesławowi Miłoszowi. Jednak jego temperament nie pozwalał na pracę nad tak dużą formą narracyjną, stąd autorefleksja na temat narracyjnej ascezy, w której lepiej odnajdzie się jako pisarz. By móc na nowo podjąć tematykę samotności, miłości i śmierci (kluczową dla obu *Skrzydeł ołtarza*), musiał najpierw poświęcić nieudaną powieść. Zniszczenie *Wyspy* było rodzajem rytualnego obrzędu przejścia, inicjacją, istotnym krokiem, który pozwolił mu stać się jednym z najwybitniejszych w historii literatury polskiej twórców krótkich form narracyjnych.

Na wstępie zaryzykowałam hipotezę, że pisana w Neapolu w 1959 roku *Pietà dell'Isola* jest utworem, który niejako narodził się z *Ciemnego Stawu*. Chciałabym podkreślić, że nie chodzi mi tutaj o prostą kondensację powieściowej historii, tylko uczynienie samotności kluczowym tematem tego długiego opowiadania. By się o tym przekonać, spójrzmy na fragment utworu *Pietà dell'Isola*, w którym pisarz rozważa problem samotności dwóch bohaterów. Są nimi Padre Rocca i Sebastiano, związani ze sobą w tragicznym splocie życia, śmierci i miłości (do Immacolaty):

[...] od pół roku przeszło jego samotność wystawiona została na nową próbę. Jakkolwiek Sebastiano nie był z początku zbyt chętnie widzianym gościem na Monte della Madonna dei Marini, książdz przyzwyczaili się do niego z czasem – zwłaszcza po wyjeździe Sacerdote – do tego stopnia, że ilekroć murarz nie zjawiał się kilka dni na mszy porannej, proboszcz Opiekunki Żeglarzy odczuwał coś w rodzaju ostatecznego sieroctwa. Taki jest tajemny węzeł łączący ludzkie losy: z pętli zaciskającej się na szyi staje się w samotności linką ratunkową; nawet cień winy rozchwiewa się z wolna i w końcu znika, gdy w blasku słońca i ciekącym jak krew z żył czasie wyciągnięta ręka nie znajduje nic poza własnym cieniem⁸.

⁷ Ibidem, s. 221.

⁸ Idem, *Pietà dell'Isola*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2016, s. 57–58.

Co niezwykle istotne, przechodząc od *Ciemnego Stawu* ku *Skrzydłom ołtarza*, Herling świadomie zmienia tło – z polskiego na włoskie. Jakby przebywający na południu pisarz nie był w stanie wskrzesić obrazów, które pozostały tylko w jego wspomnieniach. Choć, co warto podkreślić, w obu opowiadaniach powraca symboliczna figura Pielgrzyma Świętokrzyskiego, która – zdaniem niektórych krytyków – stanowi ważny klucz interpretacyjny *Skrzydła ołtarza*.

Pod opowiadaniem *Pietà dell'Isola* widnieje informacja o dacie i miejscu powstania: Neapol 1959. We Włoszech ukazało się ono po raz pierwszy w czerwcu 1960 roku, a więc niemal w tym samym czasie co polskojęzyczny pierwodruk (Instytut Literacki, Paryż 1960). Tak jak w oryginale, było częścią dyptyku *Skrzydła ołtarza*, który opatrzony został mottem, pochodzącym „Z anonimowej opowieści weneckiej z XVI stulecia”, wskazującym na to, że w przypadku pierwszego obrazu mamy do czynienia ze Złożeniem do Grobu (*Wieża*), natomiast drugi to Zmartwychwstanie (*Pietà dell'Isola*): „I odemknąwszy jak księgę skrzydła starego ołtarza, ujrzał, iż są od wewnątrz dłutem misternie wyrobione w drewnie: jedno przedstawiało Złożenie do Grobu, drugie Zmartwychwstanie”⁹.

W opowiadaniu *Pietà dell'Isola* słowo „Wyspa” pisane jest konsekwentnie wielką literą, jakby *Isola* była kluczową bohaterką opowiadania. Herling celowo pozostawia tytuł w języku włoskim, dając tym samym wyraz świadomości, że we włoskim słowie „Isola” kryje się informacja o izolacji, samotności, ale tkwi w nim też poniekąd „sole” – słońce, będące, zwłaszcza w na południu Włoch, w szczycie lata, jednym z przekleństw strudzonych upałem mieszkańców. Warto jeszcze podkreślić, że *Pietà dell'Isola* ukazała się po włosku trzykrotnie w dwóch przekładach – autorem pierwszego tłumaczenia jest Pierfrancesco Poli (1960), drugiego – Donatella Tozzetti (1994, 2019). Pierwsza edycja z 1960 roku to zbiór *Pale di altare*¹⁰, gdzie opowiadanie zatytułowane jest *Pietà dell'Isola*. Kolejne, z 1994 roku, przynosi istotną zmianę – tym razem *Pietà dell'Isola* wydana została jako osobna książka i zatytułowana *L'isola*¹¹. W *Rozmowach w Dragonei* odnajdujemy fragment, w którym pisarz opowiada Boleckiemu o skracaniu oryginalnego tytułu tego utworu, godząc się chyba na tę powszechną wydawniczą praktykę:

Oba opowiadania – dlatego je połączyłem w jednym tomie i nadałem wspólną nazwę – są poświęcone wspólnocie ludzkiej, nieważne małej czy dużej, ale wyłączonej ze świata. Stąd *Wieża* jako tytuł i stąd *Pietà dell'Isola* czyli we wszystkich przekładach po prostu *Wyspa*¹².

Herling zdaje się akceptować ten zredukowany do słowa *L'isola* (*The Island*, *L'Île*, *Die Insel*) wariant, ponieważ oddaje on ideę tego tekstu. Może nawet w sposób bardziej

⁹ Idem, *Skrzydła ołtarza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5, s. 5.

¹⁰ Idem, *Pale di altare*, przeł. Pierfrancesco Poli, Dario Staffa, Milano: Silva Editore 1960.

¹¹ Idem, *L'isola*, przeł. Donatella Tozzatti, Milano: Mondadori 1994.

¹² Włodzimierz Bolecki, Gustaw Herling-Grudziński, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa: Szpak 1997, s. 153.

dramatyczny niż dłuższy, oryginalny tytuł *Pietà dell'Isola*, odsyłający do charakterystycznego dla kultury europejskiej dzieła sztuki przedstawiającego Matkę Bolesną, trzymającą na kolanach ciało martwego Chrystusa.

Po raz trzeci *Pietà dell'Isola* ukazała się w stulecie urodzin pisarza, w 2019 roku, w obszernym włoskim wyborze dzieł Herlinga *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, w prestiżowej serii „Meridiani” mediolańskiego wydawnictwa Mondadori, również jako *L'isola*. Ponieważ recenzje, które komentowały jubileuszowy tom, nie koncentrowały się bezpośrednio na tym opowiadaniu, swoje rozważania na temat jego włoskiej recepcji postanowiłam ograniczyć do dwóch pierwszych edycji.

Odsłona pierwsza – 1960

Znamienne jest to, że wydanie z roku 1960 szybko, bo już w 1961, doczekało się recenzji ważnych i cenionych we Włoszech pisarzy i krytyków literackich. Byli to Cristina Campo¹³, Elémire Zolla¹⁴, Roberto Calasso i J. Rodolfo Wilcock. Ich teksty są na tyle wnikliwe i obszerne, że można je potraktować jako ważny wkład w stan badań nad poetyką opowiadań Herlinga-Grudzińskiego. Jedną z pierwszych reakcji jest dłuższy szkic autorstwa Cristiny Campo, zatytułowany *La torre e l'isola (Wieża i wyspa)*¹⁵. Małgorzata Ślarzyńska, autorka polskiego tłumaczenia *Wieży i wyspy*, pisze o nim:

Cristina Campo poświęciła *Skrzydłom ołtarza* szkic *La torre e l'isola*, który ukazał się na łamach „Il Punto” w Rzymie 11 marca 1961 roku. Dla Herlinga-Grudzińskiego, jak sam wspominał po latach, szkic ten był niezwykle istotny i pozostał w jego pamięci ściśle związany z momentem włoskiego debiutu¹⁶.

Jak podkreśla Ślarzyńska, tekst ten spotkał się z uznaniem samego autora, który w *Dzienniku pisany nocą* wyznaje, że ma szczęście do dobrych krytyków, wśród których wymienia Campo, nazywając ją swoją przyjaciółką. Campo to pisarka nie-szablonowa, jej recenzja nasycona jest poezją i sama w sobie stanowi dzieło sztuki literackiej. Komentując dwa opowiadania Herlinga, układa własną antologię pisarzy, zestawiając ze sobą, czasem w sposób niemal niezrozumiały, twórców, którzy – w jej

¹³ Zob. Małgorzata Ślarzyńska, *Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia*, „Italica Wratislaviensia” 2020, nr 1, s. 215–233.

¹⁴ Na temat relacji Herlinga z Zollą zob. Raoul Bruni, Małgorzata Ślarzyńska, *Gustaw Herling e Elémire Zolla: tracce di un'amicizia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, t. 39, s. 13–38.

¹⁵ Cristina Campo, *Wieża i wyspa*, przeł. Małgorzata Ślarzyńska, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 415–421.

¹⁶ Małgorzata Ślarzyńska, *Wyspa na wyspie. Cristina Campo czyta opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 413.

odczuciu – są w jakimś sensie podobni (do tego tematu jeszcze powrócę). Wśród wybitnych autorów umieszcza Herlinga-Grudzińskiego i docenia stylistyczną i kompozycyjną maestrię jego dzieła (to właśnie w tym tekście pada niejednokrotnie cytowane sformułowanie, dotyczące opowiadań Borgesa i Herlinga, które posiadają „rygor fugi lub *chanson royale*, gdzie nic nie pozostaje bez odpowiedzi, bez nieuchronnego i odkrywczego echa, gdzie tajemnica ujawni się tak, jak trzeba, w ciszy luster i w cyklach spirali”¹⁷). Campo trafnie dostrzegła również znaczenie Pielgrzyma Świętokrzyskiego jako „pokutnego emblematu”¹⁸, który staje się jednym z istotnych kluczy interpretacyjnych *Skrzydeł ołtarza* i sprawia, że czytelnik nie koncentruje się wyłącznie na fabule tych utworów, ale stara się również przeniknąć sensy ukryte, odczytywać te dwa splecione ze sobą dzieła jako alegorie.

Spójrzmy na fragment opowiadania:

Dopiero późna noc przeredzała i rozganiała ten tłum szukający swobodniejszego oddechu. Kiedy z wieży zegarowej na Placyku rozlegało się dwanaście uderzeń, cisza na Wyspie stawała się na powrót tak głęboka jak podczas sjęsty popołudniowej. Powietrze było dalej nagrzane od wyziewów całodziennego upału aż do pierwszych podmuchów brzasku, ale nabierało jedwabistej miękkości. Długo po północy, w okresach pełni księżycowej, dziwna światłość podobna do fosforescencji przenikała wszystko, obrysowując Wyspę konturami o niezwykłej, jak gdyby rżniętej w ciemnym szkle wyrazistości; mogło się wówczas wydawać – komuś, kto oglądałby to widowisko ze statku – że rozplawione księżycem morze nie odgradza jej od innych wysp i lądu, lecz uchroniło ją od losu reszty zatopionego świata: samotną, uśpioną, przypominającą kształtem zakapturzonego mnicha na kłęczkach, z czołem przytkniętym do ziemi¹⁹.

Zakapturzony, kłęczący mnich to ważny symbol, łączący dwa „skrzydła ołtarza” i – jednocześnie – odsyłający do biografii Herlinga, do *Ciemnego Stawu*. Istotny jest fragment, w którym samotna wyspa na moment przeobraża się w Pielgrzyma Świętokrzyskiego. W ten sposób Herling nawet we włoskim pejzażu potrafi dostrzec kontury mitycznej krainy swojego dzieciństwa.

Nietrudno się dziwić, że *Pietà dell'Isola* – na podstawie interpretacji motta – zostaje przez Campo określona jako alegoria Zmartwychwstania. Jest to dzieło niezwykle trudne. To literatura najwyższej próby, która męczy i niepokoi: „Intencja jest już trochę niepokojąca sama w sobie, i wrażeniem, jakie początkowo wywołuje ta potężna, refleksyjna, męcząca historia, jest ekstremalna nienaturalność”²⁰. Nic dziwnego, *Pietà dell'Isola* to labirynt, skrywający mroczne tajemnice bohaterów, którzy mierzą się z miłością, śmiercią i – przede wszystkim – samotnością. Campo trafnie wskazuje, że ważnym obrazem jest multiplikująca się wyspa, rozumiana w sposób symboliczny: „wyspa na wyspie jak wieża w wieży: Certosa na wyspie i głuchoniemy w Certosie”²¹.

¹⁷ Cristina Campo, *Wieża i wyspa*, s. 416.

¹⁸ *Ibidem*, s. 418.

¹⁹ Gustaw Herling-Grudziński, *Pietà dell'Isola*, s. 63.

²⁰ Cristina Campo, *Wieża i wyspa*, s. 419.

²¹ *Ibidem*, s. 420.

Trzy dni po ukazaniu się tekstu Campo swoją recenzję publikuje Elémire Zolla w dzienniku „Gazzetta del popolo”. Jej tytuł, *La catena dei mali* [Okowy zła], odsyła do innego, obok samotności, kluczowego problemu, który Herling rozważa w swojej twórczości. Mam tu na myśli kwestię zła. Co istotne, Zolla jako jedyny zwrócił uwagę na symboliczną wymowę okładki tomu *Pale di altare*:

Ukazał się właśnie w wydawnictwie Silva tom składający się z dwóch opowiadań, *Pale di altare*, z których jedno zyskało już uznanie, za sprawą polskiej nagrody „Kultury”. Tym razem szczegół „graficzny” obwoluty, umęczone wiotkie ramię rozpostarte na krwistoczerwonym tle, nie jest przypadkowy, ale nagle wprowadza w atmosferę dziwnie statyczną, charakterystyczną dla powolnej, okropnej medytacji nad przeznaczeniem i męczeństwem. Herling ma sentymentalne cechy mnicha oddanego kontemplacji cierpienia w lazarecie, tak bardzo jak to możliwe daleki jest od reprezentacji zachwyconej cierpieniem, jaką niesie literatura o ciele śmierci i diable; przekonany o konieczności odnalezienia, za pomocą cierpliwych świętych alegorii, sensu na ścieżkach losu²².

Medytacje Herlinga nad problemem zła są – jak zauważa Zolla – statyczne, osadzone w atmosferze metafizycznych medytacji. I taki sposób konstruowania świata, skrywającego swoje ciemne oblicze, sprawia, że zarówno autorem, jak i czytelnikiem targają sprzeczne odczucia:

Rodzą się w nim emocje niezwykle gwałtowności, sarkazmy tak intensywne, że całkowicie wyobcowują go z jakiegokolwiek towarzystwa, a mimo to wplata je w spokojną fabułę, bardzo powolną w swojej narracji, tak że tracą one swoją agresywność, bezpośredniość, by wyrosnąć niemal potajemnie dopiero wtedy, gdy oko przyzwyczai się do patrzenia na splot akcji²³.

Zolla zwraca uwagę na to, że akcja Herlingowego opowiadania rozgrywa się na Capri, ale nie czyni z tego centralnego problemu:

[...] *Pietà dell'Isola* umiejscowiona jest na Capri. Cierpliwość opisów Herlinga sprawia, że wyspa jest przedstawiona bez olśniewających kolorów, kołdry gorąca i przytłaczających lub odurzających pyłków. Herling nie pozwala zarazić się upojeniem, jego narracja zawiera wszystkie nieskończone niuanse aromatu wody. Trudne do uchwylenia²⁴.

Inaczej niż krytycy, którzy będą witać przekład z 1994 roku, nie koncentruje się na wizji Capri, dającej się zrekonstruować na podstawie opowiadania, ma bowiem świadomość, że nie to było celem Herlinga, dążącego do uniwersalizacji przedstawionej historii. Dlatego Wyspa jest realna i nierzeczywista zarazem.

Ważne jest to, że Zolla wprost opisuje wydarzenia, które w sposób zawołowany przedstawione zostały przez Herlinga – najpierw demaskuje skrywany grzech Padre Rocca: gwałt dokonany na Immacolacie, będący pierwszym ogniwem łańcucha kolejnych tragedii. Nie znamy szczegółów rozmowy Immacolaty i Sebastiano, która

²² Elémire Zolla, *La catena dei mali*, „Gazzetta del popolo” 14 marca 1961, s. 4.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

doprowadza do nieszczęścia. Zolla domyka historię relacji Padre Rocca – Immacolata – Sebastiano informacją o samobójczej śmierci proboszcza. Historia jednak, o czym dowiadujemy się za sprawą motta, powinna skończyć się zmartwychwstaniem. A, by mogło dojść do zmartwychwstania, musi najpierw pojawić się ofiara: „Ofiara przebłągała i skutecznie przerwała łańcuch zła, zwarty związek winy i pokuty; Padre Rocca rozwiązał koszmar”²⁵. Zolla pokazuje, podobnie jak Campo, że każdy element Herlingowego dzieła ma swoje określone miejsce. Nawet jeśli dla czytelnika nie wszystko pozostaje zrozumiałe, to wiemy, że tak właśnie miało być. Decyduje o tym święta forma labiryntu, w którym po prostu trzeba się czasem zagubić. Ale – sugeruje Zolla – mamy też rozwiązanie; są nim trzy powiązane ze sobą wątki, pełniące rolę nici Ariadny, będące uniwersalnym kluczem interpretacyjnym. Te wątki to śmierć, zmartwychwstanie i ofiara. Mam wrażenie, że niezwykle sugestywne i przekonujące jest stworzone przez Zollę porównanie konstrukcji opowiadania *Pietà dell'Isola* do labiryntu, w sercu którego kryje się tajemnica.

Kolejnym wielkim krytykiem, który zrecenzował *Pale di altare*, jest Roberto Calasso. Jego tekst zatytułowany *Lebbra e solitudine* [Trąd i samotność] ukazał się w 1961 roku na łamach „Tempo presente”. Calasso przyporządkował *Wieży* określenie „trąd”, natomiast główną ideę opowiadania *Pietà dell'Isola* zamknął w słowie „samotność”²⁶. Przede wszystkim jednak Calasso – podobnie jak Zolla – ukazuje Herlinga jako pisarza, któremu nieobcy jest problem zła i kwestie natury metafizycznej:

Trąd i dżuma to choroby o mocy hipnotycznej; fizyczny horror i przymus absolutnej izolacji tworzą symbol o strasznych rozgałęzieniach. Uważa się je za białawy i matowy skrzep, którego nie da się określić i od którego jednocześnie spojrzenie nie może uciec. Cała książka Gustawa Herlinga *Pale di altare* (wydawca Silva) jest próbą utrzymania naszego wzroku w nieubłaganym kontakcie z tym „złem metafizycznym”²⁷.

Calasso proponuje lekturę prowadzącą w głąb Herlingowego świata. Stara się zobaczyć nie tylko to, co na zewnątrz, ale także podskórną, filozoficzną nić, którą wplota w swoje utwory Herling. Pozornie statyczna reprezentacja kryje w sobie pulsujące obrazy: „Jest to medytacja liturgiczna, ruch fabuły jest jedynie zasłoną ukrywającą potworną nieruchomość tła”²⁸. W swojej recenzji Calasso dowiódł niezwyklej intuicji, wybierając „analogie” jako jedno z kluczowych słów, które pozwalają zbliżyć się nie tyle do sensów wpisanych w tekst, ile do tajników palimpsestowej techniki pisarskiej Herlinga. Wystarczy mu jedno zdanie wyłowione z interesującego nas utworu: „Ale znów nasuwały się analogie, gdyż w analogiach my, dzieci zabłąkane w lesie, szukamy poczucia ciągłości i sensu istnienia jak znaków naciętych na korze drzew rękami

²⁵ Ibidem.

²⁶ Roberto Calasso, *Lebbra e solitudine*, „Tempo presente” 1961, nr 4–5, s. 370–372.

²⁷ Ibidem, s. 370.

²⁸ Ibidem.

naszych poprzedników”²⁹. Calasso w bardzo przekonujący sposób interpretuje to niespodziewane autotematyczne wyznanie:

To zdanie jest najbardziej jednoznaczna deklaracją dotyczącą poetyki, która się Herlingowi wymknęła. Tak naprawdę jego obszerna i statyczna proza żyje analogiami, żywi się żalem za utraconymi związkami i, wychodząc od najbardziej prywatnego obszaru, od linii cienia pomiędzy jawą a snem, ambitnie pragnie je odtworzyć, tkając gęstą sieć relacji, które w końcu ujawniają się, by odzwierciedlić nie tylko mikroskopijną postać umieszczoną pod lupą, ale przede wszystkim anihilujący porządek samej natury³⁰.

Calasso z niezwykłym wyczuciem wytropił ważną metaliteracką wypowiedź Herlinga i uczynił z niej jeden z najistotniejszych kluczy interpretacyjnych, pozwalających zrozumieć nie tylko opowiadanie *Pietà dell'Isola*, ale również całą twórczość polskiego pisarza. Można powiedzieć, że literatura, opierająca się na analogiach, czerpiąca ze „znaków naciętych na korze rękami naszych poprzedników”, jest charakterystycznym dla Herlinga tekstem-palimpsestem, w którym nakładają się na siebie historie i obrazy. Herling zaś ma świadomość, że jego warstwa nie będzie tą ostatnią.

Kolejnym ważnym motywem, na który zwraca uwagę Calasso, jest „ambiwalencja dzień–noc, sen–jawa”³¹. Nieuchwytność, nielogiczność i niedosłowność niektórych scen i motywów sprawia, że labirynt Herlinga przemienia się w literacką parabolę:

Nieruchomym motorem analogii nie jest Bóg, lecz trąd lub dzuma. Przywrócone korespondencje fatalnie zbiegają się ku symbolom śmierci i ujawniają swoje ubóstwo, rozpoznają siebie jako kruche ekrany w obliczu chaosu. Jednak ich niestabilna równowaga wciąż stara się ustanowić parabolę, o której napomknąłem – prawdziwy rdzeń książki, obciążony straszliwym sarkazmem³².

Na uwagę zasługuje zwłaszcza interpretacja samobójstwa Padre Rocca w kategoriach ofiary prowadzącej do cudu zmartwychwstania:

W książce samobójstwo Padre Rocca powinno być reprezentacją doskonałej ekspiacji, niosącej zbawienie: wydaje się jednak raczej rozwiązaniem z góry przesądzonym, można by powiedzieć, że Herling chciał w swoim okrutnym systemie niekończących się przekleństw pozostawić cienką linię ucieczki, za sprawą której, cudem, można wymknąć się mechanizmowi poczucia winy. Być może klucz do tej książki leży gdzie indziej; być może w pozornie marginalnej nocie z *Wieży* wspominającej o posągu mnicha, który „dociera wreszcie na kłęzkach na szczyt Świętego Krzyża i z okrzykiem triumfu osuwa się, bezgranicznie zdrożony i sterany przez czas, na nagie skały. Ten krzyk ginie natychmiast w ogłuszającym huku końca świata”^{33, 34}.

²⁹ Gustaw Herling-Grudziński, *Pietà dell'Isola*, s. 59.

³⁰ Roberto Calasso, *Lebbra e solitudine*, s. 371.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Gustaw Herling-Grudziński, *Wieża*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5, s. 26.

³⁴ Roberto Calasso, *Lebbra e solitudine*, s. 372.

Okazuje się jednak, że Calasso nie daje się zwieść i nie godzi się na interpretację, która w sposób tak dosłowny, a zarazem naiwny (naiwnością południowowłoską, pragnącą doświadczyć cudu) traktuje uzdrowienie Sebastiano i ofiarę Padre Rocca. Calasso konkluduje wszakże: „Tylko jako rozwiązanie nieskuteczne i abstrakcyjne może być przez Herlinga potraktowana ofiara czysta, odkupienie, takie jak w przypadku Padre Rocca. Prawdziwe ocalenie kryje się w historii kamiennego mnicha”³⁵. Powraca więc – podobnie jak Cristina Campo – do Pielgrzymia Świętokrzyskiego niczym do źródła. Jakże stąd już blisko do *Ciemnego Stawu*.

Ostatnim z recenzentów, którego tekst chciałabym poddać analizie, jest J. Rodolfo Wilcock, argentyńsko-włoski pisarz, tłumacz i krytyk literacki. W szkicu opublikowanym na łamach „Il Mondo”, zatytułowanym po prostu *I racconti di Herling* [Opowiadania Herlinga], stawia ważną tezę dotyczącą „całkowitej izolacji” jako najważniejszego problemu obu utworów składających się na *Pale di altare*:

Do różnych powodów, które czynią antypatycznym imię Gustawa Herlinga w oczach powierzchownego komunizmu, dorzuca się teraz ten, że całą książkę poświęcił, by ponownie wykorzystać, jakkolwiek między wierszami, najbardziej arystokratyczne spośród rozwiązań, które dotychczas były proponowane dla odwiecznego problemu społecznego, relacji człowieka z otoczeniem – całkowitą izolację³⁶.

Wilcock stara się odczytać opowiadania Herlinga jako wyraz antykomunistycznych poglądów pisarza. Dowodzi, że pod płaszczem fabuły skrywają one gorzką refleksję na temat mechanizmów społecznych, które prowadzą do zupełnego wykluczenia jednostki, jakby to zbiorowość okazywała się jedynym zdrowym „organizmem”, a wszystko, co nie wpisuje się w jej ramy, było zainfekowane. Postaci, które dotknęło nieszczęście „całkowitej izolacji” w opowiadaniu *Pietà dell'Isola*, jest kilka. Ale dwie są najważniejsze i najbardziej samotne: Padre Rocca i Sebastiano. W wyniku tragedii, do której pośrednio doprowadza haniebny czyn proboszcza, losy Padre Rocca spletają się z historią Sebastiano. To podobieństwo wydaje się odległe, ale w rzeczywistości niejako zrównuje ze sobą te postaci w cierpieniu – mamy tu bowiem do czynienia z równoległością doświadczenia dojmującej samotności. Każdy człowiek jest bowiem niedostępną dla innych wyspą.

Odsłona druga – 1994

W przypadku recenzji, które komentowały wydanie z 1994 roku, mamy do czynienia z genologicznym chaosem – często pada w nich określenie „romanzo”, jakby

³⁵ Ibidem.

³⁶ J. Rodolfo Wilcock, *I racconti di Herling*, „Il Mondo” 25 kwietnia 1961, s. 9.

L'isola była powieścią, a nie dłuższym opowiadaniem. W recenzji, której autorką jest Francesca D'Amore, zatytułowanej *Un amore triste sull'Isola* [Smutna miłość na Wyspie], opublikowanej w „Il Denaro” w sierpniu 1994 roku, pojawia się lid: „Powieść Herlinga stanowi pretekst do tego, by na nowo odkryć Capri”³⁷. Z kolei już w drugim zdaniu tego tekstu *L'isola* nazwana została opowiadaniem:

Wyspą jest Capri. Opowiadanie o nieszczęśliwej historii miłosnej między Sebastiano a Immacolatą może stanowić pretekst do tego, aby przemierzyć jej ulice i odkryć na nowo typowo śródziemnomorskie kolory i atmosferę: biel domów, zieleń przechodząca w żółć spalonej słońcem roślinności, błękit morza „koloru farbki rozpuszczonej w brudnych mydlinach”³⁸. Hałaśliwy wiejski festyn, który zaznacza powolny upływ lat i pozdrowia turystów na zakończenie sezonu letniego, cisza sjeisty, ale przede wszystkim samotność³⁹.

Widzimy znaczącą różnicę między recenzjami pisanyymi w latach 60. i tymi z lat 90. Mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją nie tylko historyczną, ale i historycznoliteracką. D'Amore stara się nie tyle zinterpretować opowiadanie, ile zachęcić czytelnika do sięgnięcia po nie. Nie mamy poczucia, jakbyśmy uczestniczyli w ważnej światopoglądowej dyskusji. Choć pojawiają się też fragmenty, które mogą świadczyć o próbie pogłębionej lektury. Tak potraktować możemy choćby milczące pytanie, które D'Amore wyczytuje z historii opowiedanej przez Herlinga: „czy są to nieprzeniknione wyroki Boże pisane kalką w tysiącach egzemplarzy i zmieniające się jedynie w kilku minimalnych szczegółach, czy też każdy otrzymuje od Najwyższego Sędziego inny los, dostosowany wyłącznie do jego miary?”⁴⁰. Na koniec D'Amore daje wyraz swojej niewiedzy na temat pierwszego włoskiego wydania *Pietà dell'Isola* w tomie *Pale di altare*, pisząc, że „*L'isola* była po raz pierwszy opublikowana po polsku w 1960 roku, po włosku ukazuje się dopiero w maju 1994 roku w wydawnictwie Mondadori”⁴¹.

Kolejną recenzją, która, by tak rzec, pogłębia genologiczny chaos, jest anonimowy artykuł *Il romanzo caprese del polacco Gustav Herling* [Capryjska powieść Polaka Gustawa Herlinga] opublikowany na łamach „L'Unione Sarda” 31 sierpnia 1994 roku. Ten sam tekst przedrukowany został (również bez informacji o tym, kto jest jego autorem) w piśmie „Libertà” 19 września 1994 roku, tym razem pod zmienionym tytułem *Capri a tinte gialle* [Capri w kryminalnych żółcieniach]. Powtarzającym się błędem jest fakt uznania edycji z 1994 roku za pierwsze włoskie wydanie przekładu drugiego „skrzydła ołtarza”: „Książka właśnie opublikowana przez Mondadori ma szczególne znaczenie, ponieważ jest pierwszym utworem prawdziwie narracyjnym tego autora, który został przetłumaczony we Włoszech”⁴². W tytule przedrukowanej recenzji zasugerowano (za sprawą określenia „a tinte gialle”), że *Pietà dell'Isola* może mieć coś

³⁷ Francesca D'Amore, *Un amore triste sull'Isola*, „Il Denaro” 1994, nr 33.

³⁸ Gustaw Herling-Grudziński, *Pietà dell'Isola*, s. 27.

³⁹ Francesca D'Amore, *Un amore triste*.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² *Capri a tinte gialle*, „Libertà” 19 września 1994.

wspólnego z literaturą kryminalną. Autor sprawozdania podkreśla, że Herling, opisując dzieje Sebastiano, posługuje się kryminalną narracją, co więcej, stara się pokazać, że o wszystkim, co się wydarza, decyduje nieubłagany los, który, jak mitologiczne fatum, ciąży na postaciach:

Tajemnicza Certosa zawiera historię przekleństwa, która wyznaczy zbiorowy i indywidualny los mieszkańców tego miejsca. I, podobnie jak w *Zamku Kafki* [...], groźne mury tej wiekowej budowli na przestrzeni stuleci wyznaczały losy mieszkańców. W ciągłym nawiązaniu do refleksji „eseistycznej” i narracji historycznej Herling opowiada, jak w kryminale, historię chłopaka o imieniu Sebastiano; zostaje on zredukowany do czegoś w rodzaju niepokojącego automatu w wyniku wypadku, który zdarzył się właśnie wtedy, gdy odnawiał mury Certosy. [...] I w mrocznej tragedii trzech bohaterowie opowieści, niepokojący ksiądz, fascynująca dziewczyna i nieszczęsny młodzieniec, wpadną, jeden po drugim, w dramatyczną sieć, którą przygotował dla nich tajemniczy bóg⁴³.

Tutaj mamy więc do czynienia z ideą „tajemniczego boga”. Z kolei Leda Di Malta w recenzji zatytułowanej *Capri, un'isola di sole, misteri e miracoli* [Capri, wyspa słońca, tajemnic i cudów] zwraca uwagę na to, że opisywane przez Herlinga „zmarłychwstanie” Sebastiano, związane z odzyskaniem przez niego utraconej w wyniku nieszczęśliwego wypadku pamięci, jest elementem ludowych wierzeń, czy – mówiąc słowami Herlinga – charakterystycznego dla południa Włoch pragnienia cudu:

Jest to historia cudu lub przynajmniej tego, co wydawało się nim w kontekście mistycyzmu ludowego. W rzeczywistości to historia ciemnych konfliktów, miłości i śmierci, które mają swój początek w latach trzydziestych, kiedy młody majster, Sebastiano, zakochany w młodzieńczej Immacolacie i w starej Certosie, decyduje się poświęcić pierwszą i odrestaurować drugą. Ale pewnego dnia, kiedy prace były już na ukończeniu, piękna Immacolata przekazuje mu straszną nowinę, która popycha go do morderstwa, a może samobójstwa. Nie wiemy, co się właściwie stało, ale Sebastiano zostaje na wpół oślepiiony, niemy i pozbawiony pamięci⁴⁴.

Di Malta domyka swoją opowieść relacją o cudzie, który dokonuje się w trakcie corocznego święta, jednak ten moment euforii mieszkańców Capri łączy się z bólem, którego doświadcza Sebastiano – cierpieniem związanym z powrotem pamięci. Krytyczka podkreśla, że tego samego dnia umiera Padre Rocca, który ponosi odpowiedzialność za tragedię Sebastiano oraz Immacolaty, i podsumowuje swoją relację zdaniem: „Katharsis się dokonało”⁴⁵. Di Malta stara się też wyciągnąć ogólniejsze wnioski na temat poetyki Herlinga, kiedy pisze: „Ma rytm i styl małego klasyka, w którym spotykają się słoneczna przyroda Capri, niemal gotycka tajemnica wiekowej Certosy i rytualność świąt łączących religijność z pogańską tradycją”⁴⁶.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Leda Di Malta, *Capri, un'isola di sole, misteri e miracoli*, recenzja znajduje się w Archiwum Gustawa Herlinga w Neapolu, jednak została ona wycięta z czasopisma i trudno ustalić, z jakiego periodyku pochodzi. Opisana została tylko datą: „1994 [?]”.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

Pośród recenzji publikowanych w 1994 roku jedną z najodważniejszych (i chyba najciekawszą) jest recenzja autorstwa Denisa Toppa. Artykuł ukazał się 7 sierpnia 1994 roku na łamach „Messaggero Veneto”. Nosi wymowny tytuł *Quando la vita è un'isola* [Kiedy życie staje się wyspą], co od razu odsyła nas do ustaleń wielkich poprzedników recenzenta z lat 60., których teksty, jak sądzę, były mu znane. W li-dzie odnajdujemy sugestię, że będziemy mieć do czynienia z lekturą autobiograficzną: „Od obozów sowieckich do Capri – historia Gustawa Herlinga”. Toppa świadomy jest faktu, że w przypadku opublikowanej przez Mondadori książki *L'isola* mamy do czynienia z nowym wydaniem, co więcej, zajmuje się on kwestią zmienionego tytułu:

Tak naprawdę *L'isola* jest kolejną edycją przekładu, który ukazał się w latach sześćdziesiątych w zbiorze *Pale d'altare* razem z opowiadaniem *La Torre*.

Tytuł polskiego oryginału, przypomnijmy, brzmi *Pietà dell'Isola* i zapisywany jest po włosku. Takie skrócenie tytułu wymaga zatem namysłu. Tłumaczka, z pewnością, w uzgodnieniu z autorem, zdecydowała, żeby ubrać to opowiadanie w szaty autobiograficzne. Czy można wyjaśnić tę decyzję edytorską chęcią uczynienia opowiadania summą egzystencji ponownie poddanego ocenie Herlinga?⁴⁷

L'isola zatem nie jest – zdaniem Toppa – zwykłym skrótem, tylko jawną zachętą do biograficznego odczytania tego utworu (analogie z nieukończoną i zniszczoną przez Herlinga *Wyspą* wydają się nieprzypadkowe, choć krytyk nie mógł o nich wiedzieć ani ich sugerować). W tekście Toppa można – jak sądzę – odnaleźć wyraźny wpływ roz-ważań Campo (i Wilcocka) – świadczy o tym przede wszystkim porównanie Herlinga do Borgesa, Hawthorne'a i Bernanosa: „Wymyślona przez Herlinga fabuła odsyła do Bernanosa, do Hawthorne'a, do Borgesa. Tą tkaniną łączącą jest duszący i wspólny, momentami wręcz przytłaczający, opis wyspy (to Capri) spalonej przez piekielne po-łudniowe słońce”⁴⁸.

Spójrzmy na fragment rozważań Campo, w którym wskazuje ona bliskich Her-lingowi pisarzy (innych niż ci wymienieni przed wydawcą *Pale di altare*), tworząc wspomnianą wcześniej „antologię”:

Na wkładce dołączonej do tomu *Skrzydła ołtarza*, w którym dziś Silva publikuje ponownie *Wieżę* razem z drugim opowiadaniem, można odczytać, z pewną konsternacją, nazwiska Conrada, Bernanosa, Saint-Exupéry'ego, Grahama Greene'a i Camusa. Z pominięciem Bernanosa (jednak z powodów w pełni prywatnych) ród Herberta wydaje mi się zupełnie inny. Nie umiałabym też go odnaleźć (choć to takie ważne, by go odnaleźć) nigdzie indziej niż wśród tragicznych moralistów z XVIII i XIX wieku. De Maistre'a właśnie, De Quinceya i tego mistrza aforystycznego krajobrazu Maurice'a de Guéri-na. Możliwe, że cienie Hawthorne'a, a nawet Poego snują się w pobliżu. Po wyliczeniu tych nazwisk nie wiem, czy nie dałabym mu w mojej antologii miejsca obok tego prozaika, który wewnętrznie tak bardzo się od niego różni, jak różnić może się tylko brat w baśni: Jorge Luisa Borgesa.

W baśni bracia się rozdzielają:
na tym dziwnym rozwidleniu na drodze Bytu
które nazywane jest Wiecznością

⁴⁷ Denis Toppa, *Quando la vita è un'isola* „Messaggero Veneto” 7 sierpnia 1994.

⁴⁸ Ibidem.

jednak ich ruchy nadal wzajemnie sobie odpowiadają. I między lodowatym pitagoreizmem Borgesa a pochmurnym katolicyzmem Herlinga jest pewna cecha stała: są jedynymi dwoma współczesnymi prozaikami niebędącymi w stanie wymyślić opowiadania, które nie miałyby rygoru fugi lub *chanson royale*, gdzie nic nie pozostaje bez odpowiedzi, bez nieuchronnego i odkrywczego echa, gdzie tajemnica ujawnia się tak, jak trzeba, w ciszy luster i w cyklach spirali.

Herling ma w każdym razie nad Borgesem (o ileż bogatszym w wyszukane prowokacje) przewagę niemal mrożącej całkowitości. Tak samo jak XVIII-wieczni prozaicy umie jeszcze utkać w jedną pozbawioną szwów fabułę krajobraz uczucie sen i moralność; i wielkie ceremonialne słowa przerażenia i litości przemierzają jego wypowiedź z naturalnością jesiennego wiatru wśród drzew lub deszczu na szybach⁴⁹.

Niezwykle sugestywny jest tu nieprzerwany przecinkami ciąg „krajobraz uczucie sen i moralność”, które to motywy przedstawione zostały jako ważne składniki Herlingowych opowiadań. Wróćmy jednak do rozważań Denisa Toppano, który stara się cud „zmartwychwstania” Sebastiano odczytywać (w sposób anachroniczny, rzecz jasna) jako parabolę sytuacji Herlinga we Włoszech:

Fabuła tego tekstu [...] może podsumować ziemską parabolę Gustawa Herlinga, odkrytego na nowo i docenionego (w postkomunistycznej Polsce wręcz gloryfikowanego) dopiero niedawno, za sprawą aktywności literackiej i intelektualnej, która wiązała się ze stanowczym potępieniem, ale bez wrzawy (tak jak dzieje się też z jego stylem), każdej formy totalitaryzmu i nadużycia. Po nagrodzie Grinzane Cavour w 1993 roku i teraz tej viareggiańskiej nastąpiło pojednanie Italii z pisarzem, który nie jest już osobny⁵⁰.

L'isola, czyli wyspa, czyli izolacja, czyli samotność, jawi się w recenzji Toppano jako bolesna autobiograficzna kategoria będąca „summą egzystencji” Herlinga.

Nieco inną optykę przyjmuje włoski historyk i dziennikarz, Giorgio Fabre, który, parafrazując słynną formułę Goethego „Vedi Napoli e poi muori” („Zobaczyć Neapol i umrzeć”), tytułuje swój artykuł opublikowany na łamach czasopisma „Panorama” 2 lipca 1994 roku *Vedi Napoli e poi scrivi* („Zobaczyć Neapol i pisać”). Umieszcza w nim krótkie omówienie opowiadania *L'isola*, a także stawia tezę na temat „palimpsestowości” utworów Herlinga i wskazuje, że w tym kontekście jego literackim patronem staje się Leonardo Sciascia⁵¹. Fabre cytuje wyznanie Herlinga, w którym pisarz wprost mówi o znaczeniu Sycylijczyka: „On tak wpłynął na mnie, za sprawą tego stylu pośredniczącego między opowiadaniem i esejem, wykorzystywania historii odzyskiwanych z archiwów. Ja również, może dlatego, że nie mam wyobraźni, muszę czytać stare kroniki i nad nimi rekonstruuję moje historie”⁵². Myślę, że na podstawie tej wypowiedzi można stwierdzić, że Herling, który podkreśla, iż jego opowieści nadbudowane są nad już istniejącymi, definiuje swoje teksty jako palimpsesty. Taka konstrukcja

⁴⁹ Cristina Campo, *Wieża i wyspa*, s. 416–417.

⁵⁰ Denis Toppano, *Quando la vita*.

⁵¹ Giorgio Fabre, *Vedi Napoli e poi scrivi*, „Panorama” 2 lipca 1994, s. 130–131.

⁵² *Ibidem*, s. 130.

utworu wzmacnia tylko jego uniwersalną wymowę. Fabre podsumowuje swoje rozważania w znaczący sposób:

[...] zostało ponownie opublikowane w języku włoskim, pod tytułem *L'isola* (Mondadori, 156 stron, 15 tysięcy lirów), jedno z jego najślynniejszych opowiadań. Już zdjęcie na okładce zdradza wyspę, o której jest mowa, choć Herling ciągle podkreśla: „Nigdy jej nie nazwałem, bo chciałem, żeby to było opowiadanie o wymiarze uniwersalnym, historia samotności”. Ale że to Capri, nie ma wątpliwości⁵³.

Podobnego zdania jest Anella Prisco, która w tekście *Gustaw e la sua isola* podkreśla:

Wyspą jest Capri, stanowi ona tło dla skomplikowanego splotu wydarzeń, lecz, poza zwykłym oznaczeniem geograficznym, „wyspa” dla Herlinga jest wyspą uniwersalną, tą, która wyznacza los każdego człowieka i dla wszystkich tworzy scenariusz, w którym rozwija się ich własna historia⁵⁴.

Ostatnim ważnym elementem recepcji opowiadania *L'isola* w 1994 roku jest akcentowanie „ciemnej” słowiańskości, podskórnie obecnej w dziele Herlinga. Giuseppe Piacentino w szkicu *Il „mastro” di Capri nella Certosa maledetta* [Majster z Capri w przeklętej Certosie] opublikowanym 12 lipca 1994 roku na łamach „La Voce” koncentruje się – jak wskazuje tytuł – na historii Sebastiano, jednak wyciąga także ogólne wnioski:

Ale są też inne ofiary w tym śródziemnomorskim melodramacie, który, logicznie rzecz biorąc, oferuje obraz Capri odmienny od tego z turystycznych *dépliant*. Na przykład Immacolata, narzeczona Sebastiano, Padre Rocca, duchowny, który dopiero własną śmiercią będzie mógł odkupić niedozwolonego grzechu.

Te losy zależne od nieznaney i gwałtowney siły są cudownie zanurzone w Śródziemnomorzu, które Herling portretuje z wielką siłą wyrazu. Miłość, śmierć, samotność, związek z transcendencją to tematy, które w *L'isola* łączą południową Europę ze słowiańskim światem. Być może to nie przypadek, że Capri było przystanią dla wschodniej inteligencji⁵⁵.

W archiwum Herlinga w Neapolu znajduje się artykuł wycięty z „Il Messaggero” z 18 marca 1994 roku, którego autorem jest Marino Freschi. Tekst nosi tytuł *E Lenin esclamò: “Capri fa dimenticare tutto!”* [Lenin wykrzyknął: „Capri sprawia, że zapomina się o wszystkim”]. Capri określona zostaje jako jedno z „miejsz legendarnych”, a, prócz Lenina, jako ważne postaci znajdujące się pod „wiecznym urokiem «lazurowej wyspy»” wymienieni zostają August Weber, Walter Benjamin, Asja Lacies, Maksim Gorki, Monika Mann i Gustaw Herling. Polski pisarz określony jest jako jeden z twórców darzących estymą Capri, w dodatku – za sprawą małżeństwa z Lidią Croce i wyboru Neapolu jako adopcyjnej ojczyzny w 1955 roku – podlegający „procesowi

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Anella Prisco, *Gustaw e la sua isola*, „La Voce” 12 lipca 1994.

⁵⁵ Giuseppe Piacentino, *Il „mastro” di Capri nella Certosa maledetta*, „La Voce” 12 lipca 1994.

merydionalizacji”. Jego pierwszym przejawem była *L’isola* opublikowana w 1960 roku przez Instytut Literacki w Paryżu (Freschi ma tu, rzecz jasna, na myśli emigracyjne wydanie *Skrzydeł ołtarza*), „która dopiero teraz ukazuje się po włosku”⁵⁶. Spójrzmy na próbę interpretacji, którą proponuje Freschi:

Urok tego opowiadania tkwi w powołaniach nadzwyczajnej Capri, wciąż zamieszkałej przez zwartą społeczność wiejską, silnie zakorzenionej w tradycjach religijnych Południa i ledwo muśniętej turystyką. Bohaterami są Sebastiano, murarz z Capri, który popada w szaleństwo z zazdrości, Padre Rocca, ksiądz pochodzący z Mantui, grzesznik z samotności, oraz Immacolata, emblematyczna postać kobieca z Południa, która znosi gwałt z cichą godnością, nie odstępując nigdy od sentymentalnej wierności. Choć zanurzeni są w śródziemnomorskiej scenerii wyspy, zachowują w sobie słowiański mrok, co uatrakcyjnia lekturę, dając wyraz poczuciu wysiedlenia i nostalgii za taką wyspą, której już nie ma. Sekret kosmopolitycznego powołania Capri ujawnia się właśnie w tym piśmie, które jest w stanie przywołać słoneczną intensywność wyspy, tworząc historię, która słusznie mogłaby należeć do naszego realizmu, gdyby bohaterów nie przeniknął wewnętrzny niepokój, odsłaniający polską genealogię literacką ich autora⁵⁷.

Freschi, jako jeden z dwóch z krytyków, zwraca uwagę na słowiańskość pulsującą gdzieś głęboko w opowieści Herlinga. Wyczuwalne jest zatem coś, co – jak sądzę – jest ledwo dostrzegalnym cieniem *Ciemnego Stawu*.

References

- Bolecki Włodzimierz, Herling-Grudziński Gustaw, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa: Szpak 1997.
- Bruni Raoul, Ślarzyńska Małgorzata, *Gustaw Herling e Elémire Zolla: tracce di un’amicizia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2020, t. 39, s. 13–38.
- Calasso Roberto, *Lebba e solitudine*, „Tempo presente” 1961, nr 4–5, s. 370–372.
- Campo Cristina, *Wieża i wyspa*, przeł. Małgorzata Ślarzyńska, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 415–421.
- Capri a tinte gialle*, „Libertà” 19 września 1994.
- D’Amore Francesca, *Un amore triste sull’Isola*, „Il Denaro” 1994, nr 33.
- Di Malta Leda, *Capri, un’isola di sole, misteri e miracoli*, [wycinek z czasopisma], Archiwum Gustawa Herlinga w Neapolu, 1994 [?].
- Fabre Giorgio, *Vedi Napoli e poi scrivi*, „Panorama” 2 lipca 1994, s. 130–132.
- Freschi Marino, *E Lenin esclamò: “Capri fa dimenticare tutto!”*, „Il Messaggero” 18 sierpnia 1994.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Dziennik 1957–1958*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Marta Herling, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2018.
- Herling-Grudziński Gustaw, *L’isola*, przeł. Donatella Tozzatti, Milano: Mondadori 1994.

⁵⁶ Marino Freschi, *E Lenin esclamò: “Capri fa dimenticare tutto!”*, „Il Messaggero” 18 sierpnia 1994. Freschi, podobnie jak inni krytycy komentujący edycję z 1994 roku, nie wspomina o pierwszym włoskim wydaniu *Pale di altare*.

⁵⁷ Ibidem.

- Herling-Grudziński Gustaw, *Pale di altare*, przeł. Pierfrancesco Poli, Dario Staffa, Milano: Silva Editore 1960.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Pietà dell'Isola*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2016, s. 27–74.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Skrzydła ołtarza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2016, s. 5–74.
- Herling-Grudziński Gustaw, *Wieża*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, vol. 1, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2016, s. 5–26.
- Il romanzo caprese del polacco Gustav Herling*, „L'Unione Sarda” 31 sierpnia 1994.
- Giuseppe Piacentino, *Il „mastro” di Capri nella Certosa maledetta*, „La Voce” 12 lipca 1994.
- Prisco Anella, *Gustaw e la sua isola*, „La Voce” 12 lipca 1994.
- Ślarzyńska Małgorzata, *Cristina Campo e la ricezione di Gustaw Herling-Grudziński in Italia*, „Italica Wratislaviensia” 2020, nr 1, s. 215–233.
- Ślarzyńska Małgorzata, *Wyspa na wyspie. Cristina Campo czyta opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 6, s. 410–421.
- Toppano Denis, *Quando la vita è un'isola*, „Messaggero Veneto” 7 sierpnia 1944.
- Wilcock J. Rodolfo, *I racconti di Herling*, „Il Mondo” 25 kwietnia 1961, s. 9.
- Zolla Elémire, *La catena dei mali*, „Gazzetta del popolo” 14 marca 1961, s. 4.