

Joanna Bielska-Krawczyk, MIĘDZY WIDZIALNYM A NIEWIDZIALNYM. WIDZENIE, KOLOR, ŚWIATŁOCIEŃ I DZIEŁA SZTUKI W TWÓRCZOŚCI GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO. Kraków (2004). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 436, 4 nrb. „Modernizm w Polsce”. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną. [T.] 2. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza.

Po pracach na temat wzajemnych relacji literatury i sztuki u Różewicza, Grochowiaka, Gombrowicza pojawiła się wreszcie rozprawa o Grudzińskim. Książka Joanny Bielskiej-Krawczyk jest próbą opisania całokształtu związków łączących dzieło Gustawa Herlinga-Grudzińskiego ze sztukami plastycznymi, *resp.* malarstwem, i wypływa z przekonania badaczki o „przyczynkarskim” charakterze dotychczasowych ujęć oraz o ich metodologicznej niedoskonałości. Korespondencja sztuk jest tu rozumiana szeroko, dzięki czemu Bielska-Krawczyk może mówić o związkach „głębokich” – i tymi się zajmuje – polegających m.in. na wspólnej obu dziedzinom roli obrazowania, na odwoływaniu się do ikonosfery, „wyobraźni malarskiej” pisarzy. Stąd też literaturę traktuje za Symonidesem z Keos jako „mówiące malarstwo”; stroniąc od problemów recepcji sztuki u Grudzińskiego, na mikrokatégorie opisu prozy Herlinga wybiera pojęcia rezerwowane zwyczajowo dla dyskursu historii sztuki: widzenie, kolor, światłocień, i one też wyznaczają dukt pracy, mający odzwierciedlać proces powstawania dzieła malarskiego, *de facto* dzieła literatury pięknej. Na wyższym poziomie umieszcza badaczka pojęcia: „widzialne” i „niewidzialne”, które, przewijając się przez kolejne rozdziały, stają się makrokatégoriami opisu prozy Grudzińskiego i dotyczą już nie tylko wąskiego kontekstu korespondencji sztuk, lecz także światopoglądu twórcy i wiążą się „z wertykalnym ustrukturuwaniem zawartej w prozie Herlinga koncepcji świata. Ważne bowiem dla pisarza jest czucie pod stopami »ziemi kryjącej zmarłych«, ale też wyrażające

»wiecznie nienasyconą tęsknotę do anielstwa« podnoszenie oczu ku Niebu i towarzyszące mu przeświadczenie, że za widzialną stroną rzeczywistości kryje się jeszcze jej niewidzialny, metafizyczny wymiar” (s. 21). Szczególną rolę zajmuje jednak kategoria granicy, owo „między”, mające wyrazić rys charakterystyczny całej twórczości Grudzińskiego, którym jest napięcie, spotkanie biegunów dychotomicznego świata.

W rozdziale I, *Widzieć inaczej. ...pełniej (motyw oka i problem widzenia)*, traktując oko („zewewnętrzne” i „wewnętrzne”) i widzenie jako „metodologiczne narzędzie”, bada autorka, po pierwsze, widzenie malarzy, tzn. w jaki sposób i na co kierują uwagę artyści przedstawieni przez Herlinga. Pozwala to dostrzec akceptowaną przez pisarza perspektywę malarskiego postrzegania rzeczywistości. Wniosek jest następujący: „ideałem malarskiego widzenia jest widzenie „dwuocne”, dwuwymiarowe – operujące zarówno okiem zewnętrznym, jak i wewnętrznym; zanurzone w poznawalnej zmysłowo rzeczywistości i jednocześnie uduchowione, docierające do niewidzialnego” [s. 35]. Po drugie, badaczka zwraca uwagę na „problem oglądu dzieł sztuki”. Rozumie przez to właściwe już wyłącznie Grudzińskiemu widzenie malarstwa, co znaczy: jak w obszarze pełnej – widzialnej i niewidzialnej – rzeczywistości rozkłada pisarz akcenty. Głównym przedmiotem analizy są tym razem zapiski dziennikowe i wypowiedzi, w których *expressis verbis* przedstawia Grudziński to, co w oglądzie istotne. I właśnie one prowadzą Bielską-Krawczyk do wniosku, iż pisarz „w obrazach szuka nie tyle »rozkoszy oczu«, estetycznych »fajerwerków«, co głębi – bogactwa doznań duchowych [...]” (s. 43), a stawiając akcent na aspekt etyczny sztuki – lecz nie po to, by objawiać prawdę o moralnym stanie człowieka – czyni zeń „medium, poprzez które objawia się i działa transcendencja” (s. 46). Aby przedstawić możliwie pełny obraz problemu, sięga badaczka po motyw oka; jest to zarówno „oko – postać”, czyli suwerenny składnik świata przedstawionego (przykładem opowiadanie *Oko Opatrzności*), jak i opisywane przez Grudzińskiego oczy bohaterów literackich i malarskich, w których wyglądzie i spojrzeniu (tak na ich własny świat, jak i na świat pozamalarski, tzn. gdy postać z obrazu obserwuje przestrzeń, w jakiej znajduje się obraz) ujawnia się stosunek do świata. Idzie więc i o takie sytuacje, gdy motyw oka nie jest bezpośrednio związany ze sztuką. Ta szeroka perspektywa umożliwia Bielskiej-Krawczyk ukazanie sposobów operowania kategorią widzenia na gruncie wyborów twórczych samego pisarza oraz pozwala wyeksplikować malarską (w znaczeniu związków głębokich) strategię widzenia (ujawniającą się np. w recepcji dzieł sztuki) i porównać ją dla ustalenia ewentualnych podobieństw/różnic z rolą oka i widzenia w kreacjach literackich. Autorka zakłada, że podstawową i naturalną funkcją wzroku jest „przyjmowanie w siebie świata, otwarcie się nań” (s. 54), ale nie wdzieranie się i ingerowanie, jak w wypadku gestu, dotyku i mowy, a także uznaje, iż patrzenie „oznacza zainteresowanie światem, gotowość do przyjęcia jego prawd, zaskoczeń, pytań i wyzwań” (s. 55). Biorąc w rachubę opisy wyglądu oczu i sposobu patrzenia, wydziela wśród wykreowanych postaci dwie antagonistyczne grupy: tych, których oczy wyrażają melancholię, bierność i apatyczne wycofanie się z życia, oraz grupę o oczach „witalistycznych”, często agresywnych. Malarskim patronem pierwszego typu widzenia okazuje się Piero della Francesca, drugiego Caravaggio (s. 64). Ów drugi typ staje się podstawą osobnych rozważań na temat „złego oka”, które, będąc „nadawczym”, nie zaś receptywnym stosunkiem do świata, jest przez Herlinga oceniane negatywnie. I w „nadawczości” właśnie, w atakowaniu oka i wrażliwości widza, dostrzeżona zostaje przyczyna odrzucenia przez pisarza powojennej sztuki awangardowej, o której czytamy: „Nastawienie kontemplatywne w znacznej mierze wyparte w niej zostaje przez aktywne, rewolucyjne; a funkcja reprezentacji (przedstawiania świata) zastąpiona funkcją impresywną (wywierania wrażenia)” (s. 65)<sup>1</sup>. Tak rozumiana sztu-

<sup>1</sup> Trzeba zauważyć, że autorka rozprawy łączy tutaj obraz jako świadectwo widzenia (perspektywa malarza) z efektem, jaki ów obraz może wywierać (perspektywa widza). Nie dość precy-

ka odsłania status złego oka, „które nie jest narzędziem percepcji, bramą otwartą na świat, ale siłą złą i destrukcyjną; którego działanie nie ma związku z żywiołem piękna, nie dotyczy sfery estetycznej, lecz ujawnia swój potencjał metafizyczny i oceniane musi być w kategoriach właściwych etyce” (s. 66). Koncepcja ta okazuje się jednak problematyczna w kontekście ogólnej charakterystyki motywu oka. Autorka pisze: „W twórczości Grudzińskiego oko rzadko pojawia się w funkcji czysto estetycznej, przy okazji delektowania się pięknem. Częściej od możliwości percepcyjnych podkreślana jest jego zdolność wyrażania. Działanie wzroku nie ma też charakteru sensualnego, lecz sens egzystencjalny, etyczny i metafizyczny. Zdawałoby się, że jest to rodzaj zastosowania oka odległy od jego roli w malarstwie. Koresponduje jednak ze sposobem traktowania dzieł sztuki przez Herlinga” (s. 85; podkreśl. P. G.). Okazuje się zatem, że stosunek pisarza do dzieł sztuki oparty na innej niż w malarstwie funkcji oka odpowiada dokładnie temu, co uznano za „złe oko” (o tym mówi cytat przytoczony tu wcześniej).

Swoistość widzenia autora *Don Ildebrando* zostaje nazwana „innym widzeniem”, pełniejszym, bo uzupełnionym o to, co niewidzialne. Wynika ono z przekonania Grudzińskiego, iż, jak pisze Bielska-Krawczyk: „w świecie można dostrzec – przy umiejętnym nań patrzeniu, uwolnionym od tyranii racjonalizmu – duchowy wymiar rzeczywistości” (s. 99). Racjonalizm, świat dostępny zmysłom – to wszystko perspektywa „jednoczna”, cyklopowa, jak powie pisarz. Drugie oko, stanowiące o „innym widzeniu”, potrzebne jest, by „z chaosu ludzkich spraw wyluskać ich ogólny sens” (s. 90), by ludzkiemu życiu ów sens nadać (s. 91). Przeciwwstawienie oka zewnętrznego i wewnętrznego jest więc jednocześnie konfrontacją racjonalizmu z irracjonalizmem, rozumu z wiarą, widzialnego z niewidzialnym, sensualistycznym z duchowym, gdzie to drugi człon opozycji odpowiada za sens. Jest to sens nonsensowny, irracjonalny, lecz pozwalający uzyskać „prawdziwszy obraz świata” (s. 94). Odmienność „innego widzenia” polega też i na tym, że to: „Myśl stanowi [...] zajrzenie w głąb (pod powierzchnię) zbliżenie się do tego, co w widzialnym niewidzialne. Refleksja odgrywa tu ewidentnie rolę widzenia wewnętrznego” (s. 105, o *Cmentarzu Południa*).

Rozdział II, *Kolor jako epifania*, poświęcony jest rozważaniom nad semantyczną funkcją koloru. Autorka, rozpoczynając od rekonesansu teoretycznego mającego ukazać podstawowe różnice istnienia koloru w malarstwie i literaturze, analizuje te utwory Herlinga, w których kolor odgrywa istotną rolę jako element interpretacji obrazu i element znaczeniowo ważny dla samego dzieła. Śledzi semantykę koloru w ruchu: od znaczeń wynikających z kontekstu utworu czy wyrażonych wprost, do ugruntowanych w tradycji malarzkiej, w ikonosferze – i z powrotem. Celem jest więc opis oraz skatalogowanie palety barw, jak też nadanie im adekwatnych znaczeń i funkcji. Pamiętając o deklarowanej przez Herlinga niechęci do opisywania koloru, Bielska-Krawczyk zauważa, iż ujawnia się ona zazwyczaj, gdy mowa jest o malarstwie. Zmiana stosunku następuje wówczas, kiedy przedmiotem deskrypcji staje się natura, tak iż przez kolor dochodzi do estetyzacji świata wi-

---

zyjne formułowanie problemu sprawia też, iż w zgodzie z tak przedstawioną charakterystyką sztuki neo- czy transawangardowej pozostaje wiele malowideł średniowiecznych, które Grudziński akceptuje, a których jednym z zadań było bez wątpienia szerzenie strachów eschatologicznych czy budzenie wśród ludności niepiśmiennej przerażenia na widok malarskich wizji piekła; wartość plastyczna przedstawienia była wówczas oceniana także na podstawie skutku (wrażenia): im bardziej przerażało, tym lepiej spełniało swą funkcję, odwodziło bowiem wiernych lub jeszcze-nie-wiernych od czynienia zła. Należałoby także rozważyć, w jakim stopniu kontemplatywne podejście do sztuki, tak jak je rozumiemy dzisiaj, można przypisać niepiśmiennemu, nieuczonemu człowiekowi średniowiecza; Adso z Melku, bohater *Imienia róży* Umberta Eco, podziwiający portal kościoła nie może tu być regułą, lecz wyjątkiem. Dodajmy też, że część sztuki awangardowej (w wariacie modernistycznym) postawiła sobie za cel „przedstawienie” niewidzialnego, zatem tego, co – jeśli dobrze rozumiem i interpretuję autorkę – Herlinga interesuje szczególnie. Jako rzecznik docierania do Niewidzialnego powinien więc być takim malarstwem zainteresowany. Tak jednak nie jest.

działnego, a także do przydania mu znaczeń. Najczęściej bowiem przywołuje Grudziński kolor w funkcji symbolicznej, nie estetycznej, gdy mówi o sztuce (s. 127). Inaczej w wypadku świata natury – jak rozumiem, szeroko pojętej *physis*, bez wytworów człowieka, do których należą również obrazy. Owa niechęć Herlinga do popisów estetycznych na temat koloru w malarstwie prowokuje badaczkę do pytań o wrażliwość pisarza na barwy oraz o jego kompetencje w zakresie sztuki. Biorąc Grudzińskiego w obronę przed zarzutem dyletantyzmu i braku wrażliwości, punktem wyjścia do analiz koloru czyni Bielska-Krawczyk konstatację, iż częstokroć pisarz daje świadectwo patrzenia na świat oczyma malarza. W malarstwie zaś „interesuje Herlinga jednak przede wszystkim postać ludzka i to, co bezpośrednio jej dotyczy” (s. 134), dlatego kolor może się pojawić w opisie, gdy mówi coś istotnego o wnętrzu postaci – ma wówczas charakter funkcjonalny. W dalszej partii wywodu przedstawione zostają najczęściej pojawiające się u Grudzińskiego kolory oraz ich funkcje. Bielska-Krawczyk stwierdza: „Dokładniejsza analiza tekstów Grudzińskiego wykazuje obecność w nich większości barw chromatycznych, jak też barw niechromatycznych – bieli i czerni [...] oraz szarości. [...] Mamy zatem w tej twórczości do czynienia z szeroką i zróżnicowaną skalą kolorystyczną, przy jednoczesnej predylekcji do częstszego posługiwania się pewnymi barwami. Pisarz operuje różnymi odcieniami tej samej barwy” (s. 138). Dalej zaś znajdujemy konstatację, która wobec wcześniejszych ustaleń brzmi zaskakująco: „Posługiwanie się subtelnymi odcieniami barw zaświadcza [...], że ważna dla twórcy jest nie tylko wymowa kolorów, ale również ich wygląd, ich malarskość. W »kolorowym pisaniu« Grudzińskiego symbolika zatem splata się z estetyką” (s. 141).

W podrozdziale *Epifanie – barwy i ich znaczenia* zadaniem staje się omówienie w kategoriach historii sztuki najczęściej występujących barw, sensu wynikającego z ich zestawienia; autorka interpretuje więc polichromizm, monochromatyzm, barwy czyste, kontrasty *etc.*, pytając o ich znaczenie w prozie Grudzińskiego. Zauważa przy tym, iż sposobem przedstawiania barw i świata jest u pisarza witrażowość. Wniosek ten jest niezwykle ważny, albowiem – w moim odczytaniu – po raz pierwszy wyraziście ujmuje problem sytuowania się Herlinga pomiędzy widzialnym a niewidzialnym. Jak słusznie podnosi autorka, nieredukowalną cechą witrażu jest jego aporetyczność w związku ze światłem: istnieje on tylko wówczas, gdy przepuszcza światło. Ale jednocześnie je zatrzymuje: przepuszczanie jest zatrzymywaniem, uległością i oporem zarazem. Niestety, aspekt ów jest tylko zasygnalizowany i nieco dalej podważony, gdy autorka odnotowuje: „Pisarz dąży wyraźnie do takiego przedstawienia zjawisk zmysłowych, aby mogły one przepuszczać odblaski innej – ukrytej za nimi – rzeczywistości [...]” (s. 172–173). „Między” przechodzi w „poprzez”, a witraż staje się służebnym narzędziem umożliwiającym ujawnienie się tego, co skryte za rzeczywistością, czyli Rzeczywistości.

Obok witrażowości jako swoistego traktowania przez Herlinga barw, odkrywa autorka, iż mają one charakter symboli, a to znaczy, że „jako formy wcielenia *sacrum*” są materialnym „nośnikiem pierwiastka duchowego” (s. 174). Dlatego następnym problemem rozprawy staje się eksplikacja symboliki barw; wniosek z niej płynie taki, że w twórczości pisarza dominuje tonacja szarości. Jest to – tu Bielska-Krawczyk przytacza słowa Grudzińskiego – „»szarość« ludzkiego bólu w sytuacjach dramatycznych” (cyt. na s. 177), spotkanie przeciwieństw, znaczy ona bowiem i obojętność, niezaangażowanie, ale i zmęczenie, proch, ziemską nietrwałość (s. 177). Ostatecznie więc skłania się badaczka do przyjęcia stanowiska o „ambiwalencji koloru” – jego symbolika, zależna od kontekstu, może się zmieniać, znacząc rzeczy sprzeczne, wskazując tym samym na niejednoznaczność zjawisk moralnych, które przez barwy mają być sugerowane, konotowane czy symbolizowane właśnie (s. 177). Jednakowoż, co chcę zaznaczyć, utrzymana zostaje w mocy ważność koloru jako funkcji, nośnika, który bez swego bagażu przestaje Herlinga interesować.

Na koniec rozdziału, podsumowując rozważania, raz jeszcze Bielska-Krawczyk po-

wraca do problemu rezygnacji autora *Innego świata* z przedstawiania koloru w malarstwie i szczególnej jego roli w opisach natury. Okazuje się, że kolor w naturze jest traktowany przez Grudzińskiego jako znak, jest „sposobem porozumiewania się z Tym, Który Milczy”, pełni rolę „Bożego przesłania”. Jeśli zaś idzie o kolor w opisach dzieł malarskich, to sugeruje on „niewidzialne jakości metafizyczne” (s. 182).

Temat kolejnego rozdziału, „*Światło w ciemności jest blisko*”, to światłościę, lecz pojęty jako kategoria złożona i implikująca inne: światło, cień, ciemność. Rozważania otwiera przedstawienie sporu między literaturą a malarstwem o prymat w rozwoju problematyki światła w kulturze europejskiej. Pierwszeństwo przyznane zostaje literaturze. Ona to bowiem odkryła i zaakcentowała kategorię światła (Platon); luminizm *sensu stricto* dla sztuk plastycznych wyzyska dopiero barok. Mimo iż ma rację Bielska-Krawczyk, należałoby, jak sądzę, dokonać pewnych rozróżnień, ponieważ czym innym jest światło w literackim opisie, czym innym tekst z zakresu tzw. estetyki światła. Nadto gdy wczesna literatura uczyła, czym jest światło, jakie jest jego filozoficzne, a później – teologiczne znaczenie, to obrazy uczyły je widzieć, a przez to widzieć świat. Literatura i malarstwo mają więc często różne, „niezrównywalne” funkcje.

Prymat zostaje przyznany literaturze także z powodu sposobu, w jaki potrafi ona kreować światło: nie wymaga skomplikowanych zabiegów i szczególnych umiejętności w przeciwieństwie do malarstwa, „stwarza również możliwość subtelnej zróżnicowania światła pod względem ich znaczeń i jakości zmysłowych, które potrafi zasugerować” – jak pisze autorka. Pojawia się tu kontrowersja. Bielska-Krawczyk przekonuje, iż „podczas gdy w malarstwie powołanie światła do istnienia wymaga sporych umiejętności i zabiegów, w literaturze w zasadzie wystarczy powiedzieć »światło« i... staje się światło” (s. 185), w innym zaś miejscu: „Skoro nawet malarstwo jest niedoskonałe w oddawaniu aspektów wizualnych rzeczywistości, to i słowo nie musi się swojej niedoskonałości wstydzic; i ono ma prawo podejmować próby uchwycenia jakości pejzażu – kto wie, może dzięki swoim środkom z większym powodzeniem” (s. 261). Owo mocne przekonanie o sile i powszechności obrazowości w literaturze rozciąga się nie tylko na światło i cień, lecz i na kolor, przez co autorka pomija problemy teoretyczne związane z malarskością literatury jako obrazowością bezpośrednią i bez zastrzeżeń może pisać: „Operując głównie plamą barwną i światłem, Herling wydaje się ujawniać wpływ weneckiej tradycji malarstwa na własną wyobraźnię” (s. 179). Kiedy więc konstatowała wcześniej, iż w twórczości pisarza kolor ma charakter symboliczny, nie estetyczny, można doszukiwać się związków jego pisarstwa tak z Gauguinem, jak i ze Strzemińskim, Boschem, nabistami, co niczego do pracy nie wniesie, prócz mglistości i osłabienia wniosków. Posługiwanie się „plamą barwną i światłem” (tak została sformułowana językowa charakterystyka malarstwa) da się przypisać wielu artystom i szkołom, lecz Grudziński może operować tylko słowem, bo literatura „zrobiona” jest ze słów, a nie z barw i światła. Trzeba więc przypomnieć spór o obrazowość bezpośrednią toczony między Romanem Ingardenem a Henrykiem Markiewiczem i Stanisławem Lemem. Ostatni z nich pisał: „Co się wreszcie samej »wizualizacji« tyczy – »wyglądów uschematyzowanych« – nic mi o nich, jako czytelnikowi literatury, nie wiadomo. [...] Rozkoszuję się j ę z y k o w ą stroną opisów, która tak mi wystarcza, że ani chcę, ani umiem cokolwiek sobie unaocznic”<sup>2</sup>. Należałoby zatem problem sprowadzić do dwóch typów obrazowości i dwóch typów odbioru literatury: wizualizującego i niewizualizującego. Rodzi się też pytanie: czy dziełem sztuki literackiej jest ten utwór, który obrazuje np. światło poprzez słowo „światło”, czy ten, który opisuje je i sugeruje bez bezpośredniego odwoływania się do opisywanego desygnatu. Rezygnacja z takich rozważań powoduje, że autorka pozostawia bez komentarza wiele kwestii. Na stronie 241 przytacza następujący fragment *Godziny cieni*: „»Szkła lornetek pokryły się mgłą, zaczynało już szarzeć. Przed-

<sup>2</sup> S. L e m, *Filozofia przypadku*. T. 1. Kraków 1988, s. 37.

wieczorna godzina cieni wsączała się wolno do czystego i mroźnego powietrza, jak krople niebieskiego atramentu kapiące w równych odstępach czasu do srebrnej miednicy z wodą«. Tak – między innymi za pomocą światła i cienia – wykreowane obrazy stają się przedmiotem przeżycia estetycznego”. Pytanie brzmi: jak wykreowane obrazy? w jaki sposób kreuje się literacki obraz, który stać się może przedmiotem przeżycia estetycznego?

Na tak przygotowanym terenie ukazuje Bielska-Krawczyk, po pierwsze, „światłocieniową kreację świata przedstawionego” prozy, tzn. elementy świata przedstawionego łączące się bądź ze światłem, bądź z cieniem lub ciemnością, jak np. charakterystyka postaci dokonywana za sprawą imion, których etymologia wiąże się z wyrazami „luminiściami”: jasny, świetlisty, przejrzysty, ciemny, mroczny *etc.* Innym elementem jest określana światłocieniowo przestrzeń. Wydzielone zostają trzy jej typy: 1) dwie odrębne strefy światła i cienia; 2) „pejzaż całkowicie zanurzony w intensywnym świetle”; 3) „rozległa ciemna płaszczyzna, w której pisarz dostrzega jednak szczeliny światła” (s. 189). Charakterystyczne więc, że mamy u Grudzińskiego przestrzeń jasną, ciemną i jasno-ciemną, a brak w zasadzie światłocieniowej, mieszanej.

Po drugie, zastanawia się badaczka: „skąd to światło?”, czyli pyta o konkretne sztuczne i naturalne źródła światła w świecie przedstawionym oraz o ich wartość semantyczną i symboliczną, a także o źródła inspiracji luminizmem. Te są dwa: *Biblia*, dzięki której znaczenie światła staje się czytelne w całym kręgu kultury europejskiej, oraz malarstwo (m.in. de La Tour, Rembrandt, zwłaszcza malarstwo barokowe), jako przekształcające i ożywiający tradycyjne rozumienie omawianej kategorii. Okazuje się, iż światło u Grudzińskiego zawdzięcza swą rolę archetypicznemu charakterowi, „antropologicznej oczywistości” i swoistej czytelności ze względu na „przypisywane [...] powszechnie znaczenia” (s. 194). Ponadto jego obecność wynika z pozytywnych związków z ideą najwyższego Dobra w sensie Platonskim, a przede wszystkim ze związków z metafizyką (s. 195).

Ważnym rozpoznaniem jest, po trzecie, wniosek o ambiwalencji światła i cienia. Nie zawsze ciemność okazuje się nośnikiem znaczeń aksjologicznie negatywnych, przykładem szczęśliwe dzieciństwo, o którym mówił pisarz, iż „skryte jest w mroku”. Niejednoznaczność waloryzacji światła wynika też z oceny jego źródła. Autorka dowodzi, że te źródła zostają uznane za pozytywne, które pozostawiają tajemnicę, np. świeca („odzwierciedla ludzką kruchość”, s. 214), lampa naftowa („ujawnia »inny, zagadkowy wymiar« ludzkiego losu”, s. 214) w przeciwieństwie do żarówki, odzierającej świat z tajemnicy. Ambiwalencja światła i cienia jest ponadto w tzw. solaryzmie destruktywnym, czyli koncepcji, w której światło staje się wrogiem człowieka, gdy oślepia i zaślepia; tym samym obala autorka dotychczasowe interpretacje widzące w Grudzińskim manicheistę. Przełamanie tradycji zwyczajowo waloryzującej pozytywnie światło tłumaczy utratą w oczach Grudzińskiego mocy jej obowiązywania: przestaje być autorytetem, a staje się zbiorem, z którego można dokonywać własnych dowolnych wyborów.

Po czwarte, postawiona zostaje kwestia „światła w ciemności”, tzn. rozstrzygnięcie, czy w prozie Grudzińskiego to ciemność opisuje światło, jest dla światła tłem, czy odwrotnie: światło opisuje cień. Lub inaczej: czy światło jest substancją, czy tylko brakiem ciemności? Czy ciemność jest brakiem światła, czy tym, co istnieje niezależnie od niego? Ostatecznie odpowiedź jest taka oto: „Ciemność w utworach Herlinga staje się tłem dla światła, niezbędnym kontrastem, a ta czysto malarska jej funkcja wpływa istotnie na artyzm prozy autora *Godziny cieni* oraz na kreowane przez niego wizje i koncepcje metafizyczne” (s. 239).

Po piąte wreszcie, w *Kilku słowach o estetyce* autorka stara się uchwycić – co jest rzeczą możliwą w literaturze – estetykę nie tylko światła, splendoru i blasku lub odbłasku, ale i cienia, całkowitego mroku. Kategorie te, stwierdza Bielska-Krawczyk, są jednocześnie elementami „literackiej interpretacji świata” i „współkreatorem i zmysłowego obrazu rzeczywistości”, tj. składnikami przepelnionych zmysłowością

opisów (s. 241). Najwyrazistszymi wzorami dla Herlinga są tu płótna Van Gogha, impresjonistów i średniowieczne teorie emanacyjne z jednej strony, z drugiej nokturny Whistlera i estetyka baroku. Istotnym punktem rozważań staje się omówienie *Pierścienia* w kontekście średniowiecznej teorii piękna, *resp.* blasku, które to omówienie znakomicie pokazuje, jak bez wprowadzonego kontekstu utwór ten przestaje być czytelny. Badaczka pisze: „Jego [tj. pierścienia] błysk – motyw tak ważny dla estetyki średniowiecznej – staje się tutaj synonimem wartości samej w sobie. Budzi on bowiem ludzkie pragnienia, a przedmiot pragnień jest zawsze dla człowieka wartością. Jako taki zaś przeciwstawia się nihilizmowi, wskazując na istnienie rzeczy, które człowiek uznaje za cenne. Utwierdza też w chęci istnienia (udowadnia bowiem, że są rzeczy, dla których warto żyć)” (s. 246). W końcu, jak w wypadku widzenia, oka i koloru, tak i światło uznane zostaje za znak, lecz tym razem jako „nie tylko znak, ale i z j a w i s k o” (s. 249). Niejasny jest tu wywód na temat nihilizmu: z samego faktu, że człowiek czegoś pragnie, nie wynika jeszcze, iż opiera się nihilizmowi (czy człowiek może istnieć nie pragnąc?)<sup>3</sup>.

W rozdziale *Dzieło sztuki w dziele literackim* autorka przechodzi do podsumowań. Rozpoczynając od dystynkcji związków literatury i sztuki na powierzchni (recepcja dzieł, wypowiedzi na temat malarstwa *expressis verbis*, opisy i charakterystyka dzieł) oraz głębokie (malarska wrażliwość pisarza, analogie, inspiracje, powinowactwa, motywy, język artystyczny, malarskie ingrediencje stylu), Bielska-Krawczyk uzasadnia wybór malarskich kategorii w opisie literaturoznawczym jako tych, które, po pierwsze, miały problematyzować materiał i ukierunkowywać analizy, po drugie zaś – i przede wszystkim – powinny wykazać owe związki głębokie oraz najtrudniej rozpoznawalne „f o r m y o b e c n o ś c i m a l a r s t w a w l i t e r a t u r z e – o b e c n o ś c i w p o s t a c i a n a l o g i i i i n s p i r a c j i”, a także p o w i n o w a c t w a (s. 252). Autorka porządkuje materiał i klasyfikuje odpowiednie ustępy prozy Herlinga jako formy głębokiej obecności sztuki w literaturze, dostrzegając wszak konieczność dalszych rozróżnień na związki mimowolne (podświadome), wyraźne oraz ścisłe. Ten *modus* obecności reprezentują np. vangoghowski z ducha opis nocy w *Don Ildebrando*, kreacje postaci literackich w barokowej estetyce światła, obrazowanie whistlerowskie czy analogiczny do płócien Francisa Bacona sposób przedstawiania człowieka w *Innym świecie*. Trzeba tu jednak zapytać, czy istotnie analogie i inspiracje są związkami głębokimi i czy wprowadzanie rozróżnień w tym właśnie rozdziale jest owocne, ponieważ prócz stwierdzenia faktu, iż dany fragment prozy stanowi np. mimowolną analogię danego malarstwa, informacja ta nie pobudza badań w żadnym kierunku, zwłaszcza że zaproponowana systematyka, oparta wyłącznie na tekstach Grudzińskiego, nie wyczerpuje wszystkich możliwych relacji literatura–sztuka<sup>4</sup>. Wydaje się ponadto, iż analogie i inspiracje to związki najbardziej powierzchowne, stanowiące ledwie pierwszy krok w badaniach nad relacją tekst–obraz i jej znaczeniem.

Przykładem powinowactwa jest w rozprawie pejzaż: „Samo bowiem pojawienie się w utworze literackim opisu przyrody lub wyglądu i osobowości postaci [...] zbliża literaturę do malarstwa” (s. 257), czyniąc z portretu i pejzażu wspólny przedmiot zainteresowania. Krajobraz może być traktowany jako konstrukt artystyczny – obraz – lub jako racjonalistycz-

<sup>3</sup> Sądzę, że najmniej nihilizmowi przeciwstawia się ten, kto uważa, iż pragnąc np. nowego samochodu, który jest dlań wartością (może też stać się synonimem wartości samej w sobie), przewycięża nihilizm. Jak wiadomo, problem nihilizmu wiązał Nietzsche – jeśli o jego rozumieniu nihilizmu mówić – z dewaluacją wartości samych w sobie. Przewyciężenie nie na tym więc polega, by „ustanowić” nowe wartości same w sobie (skoro są „same w sobie”, to ustanowienie nie wchodzi w grę), ani by na powrót wierzyć w stare – to znów zaostrza problem. Rzecz jest nieco bardziej skomplikowana.

<sup>4</sup> Relacje te były już omawiane w ujęciu szerszym niż jednostkowy kontekst danego pisarza. Zob. A. Dzidałek, *Relacja tekst–obraz. Próba charakterystyki typologicznej*. W zb.: *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacje w literaturze*. Red. B. Tokarz. Katowice 2002. – S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, rozdz. *O malarstwie literackim*.

ne, przekształcające dane wzrokowe, widzenie natury w postaci już-pejzażu, dlatego że oto sama natura przemawia znakami. Herling wypowiada się na temat pejzażu i przedstawia go jako znaczący, poszukując, a raczej odkrywając w naturze znaki Logosu, sprawiające, że świat składa się w sensowną całość (s. 263). Dlatego, zdaniem badaczki, natura w pojęciu Grudzińskiego nie jest ślełą siłą, lecz tym, co otacza człowieka jako jego własny świat. I w takim to aspekcie upatruje Bielska-Krawczyk powód odwoływania się pisarza do pejzażu romantycznego.

W dalszej części rozdziału śledzi badaczka inne formy istnienia sztuki w literaturze oraz ich funkcje. Wymienia więc: egzemplum, czyli ilustrowanie poprzez obraz lub jego fragment też na temat malarza, jedno- bądź dwuzdaniowe „mikrorecenzje”, miniatury interpretacyjne – i umieszcza je w szeroko pojętym kontekście refleksji egzystencjalnej Grudzińskiego, jako że temu najczęściej owe formy istnienia mają służyć.

Niezwykle interesująco prezentuje się wnikliwa analiza *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki*, w której Bielska-Krawczyk rozważa zbiór jako konstrukcję „szkatułkową”, i to w kilku znaczeniach. Postulując wprowadzenie nowego gatunku: m e d a l i o n u, dzieli eseje na utwory (medaliony) o miastach, gdzie miasto uznane zostaje za szkatułkę z dziełami architektonicznymi (w których zawierają się znów dzieła malarskie), oraz zwięzłe i miniaturowe szkice o malarzach. Wszystkie one zaś mieszczą się w traktowanym jako szkatułka zbiorze Grudzińskiego. Szkatułka okazuje się tym, co widzialne, estetyczne, jest błyszczącą powierzchnią skrywającą w swym wnętrzu owe sześć medalionów, miniatury-syntezy, których cechą wspólną staje się „poszukiwanie istoty rzeczy” (s. 323). Esej *Siena* omówiony jest dodatkowo w kontekście Herbertowego tekstu *Siena i okolice*, dzięki czemu na zasadzie przeciwstawienia ujawniają się charakterystyczne poglądy Grudzińskiego.

Wreszcie rozdział ostatni, *Dlaczego sztuka?*, w którym prócz rozważań nad tytułowym pytaniem stara się autorka rozstrzygnąć kwestię: jaka sztuka? I w tym celu omawia stosunek Herlinga do zjawisk z zakresu antysztuki na przykładzie utworu *Z biografii Diego Baldassara*. Pytanie pierwsze prowadzi do wniosku, iż jego wypowiedzi na temat sztuki wynikają z „typu wrażliwości i pisarskiej wyobraźni” (s. 363–364) przejawiającej się w skłonności do wizualizacji problemów i zjawisk oraz w „sposobie obrazowania, w którym tak ważną rolę odgrywają elementy malarskiego postrzegania świata” (s. 364). Autorka nie poprzestaje na rozwinięciu tej tezy, w dużym stopniu potwierdzonej przez wcześniejsze rozdziały, lecz zastanawia się nad innymi motywacjami występowania sztuki w utworach Grudzińskiego. Piękno jest według niego „nośnikiem wartości »nadedestetycznych«” (s. 371) i prowadzi ku boskości, ponieważ stanowi „sposób na transcendowanie świata” (s. 371); Grudziński jest przekonany o „niewystarczalności słów, które to przekonanie tłumaczy tak częste odwoływanie się pisarza do świadectwa innych sztuk” (s. 372). Wśród wielu odpowiedzi jako ostateczna pojawia się ta: „pomiędzy niewystarczalnością świata widzialnego a niewidzialnością rzeczywistości wiecznej leży most – czyli sztuka” (s. 385).

W książce Joanny Bielskiej-Krawczyk znajdują się jednak miejsca budzące wątpliwości. Wybieram i interpretuję te z nich, które, jak sądzę, są najważniejsze.

Pierwsza kwestia dotyczy przedmiotu badań i ujęcia metodologicznego. We wstępie autorka sugeruje, iż przedmiotem będą „ekfrazy – teksty »mówiące o sztuce«” (s. 7), i w przypisie odsyła czytelnika do trzech, różnych całości, a w niektórych momentach sprzecznych pozycji, pozostawiając je bez komentarza. Przywołanie ekfrazy może dziwić z tego powodu, że problemy przez nią implikowane, np. opis, język, przekład intersemiotyczny, w ogóle nie stanowią przedmiotu zainteresowania rozprawy, ponieważ uznane zostają za aspekty powierzchownego związku literatury i sztuki.

Kolejna kwestia – w jakim stopniu malarska czy szerzej: wizualna retoryka literaturoznawczego dyskursu naukowego infekuje przedmiot badań, czyniąc malarskim to, co malarskim nie jest, i czy owa retoryka może być podstawą wyciągania wniosków o malarskości

badanej literatury? Zdarza się bowiem, iż Bielska-Krawczyk powołuje się na badaczy, którzy w swych wywodach retoryką taką w odniesieniu do Grudzińskiego – i nie tylko – posługiwali się, czym umacnia swe wnioski i przeświadczenia o malarskości pisarstwa autora *Innego świata*. Jest to kwestia o tyle problematyczna, że retoryka ta jest na stałe wpisana w język ludzki i niepodobna dowodzić malarskości jako obrazowości bezpośredniej pisarstwa np. Kartezjusza tylko na tej podstawie, iż widział on „jasno i wyraźnie”, unikając widzenia „ciemnego i mętnego”.

W rozdziale *Widzieć inaczej, ...pełniej (motyw oka i problem widzenia)* autorka stwierdza: „Punktem wyjścia większości zapisków dziennikowych są artykuły i przeczytane książki. [...] Bezpośrednia obserwacja współczesnego życia i własne doświadczenia (po *Innym świecie*) zostają usunięte w cień lub mocno przetworzone” (s. 86). Nieco dalej: „nie można twierdzić, że Grudziński jest od rzeczywistości oderwany. W *Rozmowach w Neapolu*, przyznając się do swej agorafobii i skłonności do izolacji (stronienia od ludzi, zamykania się we własnym pokoju), mówi przecież: »ja się więcej dowiaduję o świecie w tym zamknięciu«” (s. 88). I jeszcze dalej: „Śledzenie gazet i informacji dostępnych wyłącznie dzięki środkom masowego przekazu [...] jest dla dwudziestowiecznego realisty ni mniej ni więcej tylko formą obserwacji rzeczywistości” (s. 88). Pozorną niekonsekwencję, polegającą na lekceważeniu widzialnego jako tego, co doświadczane sensualistycznie i empirycznie, usuwa autorka rozróżniając u Grudzińskiego dwa rodzaje widzenia: „d o s ł o w n e w i d z e n i e o t o c z e n i a” oraz widzenie przenośne, „jako ś w i a d o m o ś ć rzeczywistości i praw, którym ona podlega; jako wiedzę o tym, co się obecnie ze światem dzieje [...]” (s. 87). Jednocześnie – jak już wcześniej pisałem – kategoria „widzialne” oznacza u Herlinga, zdaniem autorki, Ziemię i świat tu oto, „niewidzialne” zaś wynika z przeświadczenia pisarza, że „za widzialną stroną rzeczywistości kryje się jeszcze jej niewidzialny, metafizyczny wymiar” (s. 21). Wynika stąd, że stosunek Grudzińskiego do rzeczywistości myślowej, widzialnej, empirycznej naznaczony jest piętnem fobii – spotkanie ze światem, więc także z obrazami w galeriach, odczuwa on jako realne zagrożenie własnej egzystencji w obliczu obcości. Dlatego, porzucając świadectwo zmysłów i ów świat widzialny (w sensie pierwszym) jako niewystarczający i niosący groźbę radykalnej zmiany, zwraca się w stronę „widzenia” (czyli w sensie drugim), praw, tego, co ogólne, a co, skryte za sensualistycznym widzialnym, włada nim, ujawniając swe metafizyczne oblicze. Zatem widzialne w drugim sensie jest – jeśli dobrze rozumiem i Herlinga, i Bielską-Krawczyk – niewidzialne, a pisarz traci jednak kontakt z rzeczywistością lub może podtrzymuje go tylko po to, by za rzeczywistością odkryć Rzeczywistość. Jeśli przyjąć rozpoznanie, iż sztuka jest mostem prowadzącym z brzegu niedoskonałej, zmiennej i niewystarczającej widzialności do wiecznej i niezmiennej sfery niewidzialnego, to jest to droga jednokierunkowa, a zarazem ślepa uliczka, skoro każde spotkanie z dziełem musi zaowocować przejściem na drugi brzeg, na który przecież całkowicie przejść się nie da. I tu zmierzam do kwestii ostatniej, dotyczącej samego tytułu, który jako teza pracy już na wstępie sugeruje, jakoby twórczość Grudzińskiego miała charakter a p o r e t y c z n y czy też transgresywny i sytuowała się między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, gdzie widzialne oznacza świat tu oto, Ziemię, pozór, niedoskonałość, zmienność, lecz i p l a s t y c z n e p r z e d s t a w i e n i e, niewidzialne zaś – świat metafizyczny, Niebo, Prawdę, doskonałość, wieczność, ale i S e n s, P r a w d ę, przesłonięte przez powierzchnię malarską plastycznych przedstawień. Grudziński jednak, czego autorka dowodzi wielokrotnie, opowiada się za malarstwem przedstawiającym, literackim. Nie chodzi tu o przywiązanie do tego, co widzialne, ponieważ plastyczność, malarskość przedstawienia nie interesują pisarza, lecz o to, by w tekście przejawiała się pod powierzchnią malarską Prawda uniwersalna, ostateczna, choć niewidzialna. Oto dwa przykłady:

„[...] sztuka dla Herlinga nie jest zjawiskiem wyłącznie estetycznym, a to, co w niej najciekawsze, jest niejednokrotnie zakryte – n i e w i d z i a l n e, z a m k n i ę t e w s z k a t u ł c e w i d z i a l n e g o” (s. 339).

„Widzialne ma w tej twórczości rację bytu wyłącznie wtedy, gdy jest znaczące” (s. 90).

Widzialne więc uzyskuje rację swego istnienia tylko o tyle, o ile zakorzenione jest w niewidzialnym, znaczone przez znaczące. Śmiało można rzec zatem: przez widzialne do niewidzialnego, co zgadzałoby się z ustaleniami Bielskiej-Krawczyk, skoro twórczość Herlinga ujawnia charakter metafizyczny, w którym widzialne uzyskuje swą wartość ze względu na pozafizyczny fundament niewidzialnego, i dodać, iż jest to znana średniowieczna formuła „*per visibilia ad invisibilia*”. Malarstwo jest dla autora *Gasnącego Antychrysta* narzędziem produkcji sensu, nie doznaniem estetycznym. Idzie o Prawdę, nie piękno obrazu, o etykę, nie estetykę. Wynika to z faktu, iż piękno, zdaniem Herlinga, posiada rys totalizujący, wykluczający z rzeczywistości zjawiska nieestetyczne, a co ważniejsze – nie jest w stanie przeciwstawić się złu i fałszowi (s. 370). Można zapytać, czy nie warto by polemizować (czego badaczka, nierzadko przyjmując bezkrytycznie wypowiedzi pisarza, nie czyni) z taką tezą lub ją sproblematyzować, wszak i jedyna prawda jako wartość najwyższa jest posądzana o tendencje totalizujące i marginalizujące obraz świata. Skoro widzialne jest wyłączną sferą przejawiania się niewidzialnego, to zadaniem powinna stać się troska o widzialne, gdyż jeśli ono zniknie, utracimy niewidzialne.

Mimo przedstawionych tu uwag należy podkreślić, iż książka Joanny Bielskiej-Krawczyk opiera się na całkowicie nowej perspektywie. Owym *novum* w analizie związków literatury i sztuki jest propozycja metodologiczna, która przedstawia „malarską”, „niejęzykową” koncepcję dzieła literackiego. W miejsce kategorii poetyki jako narzędzia badawcze wprowadzone zostają kategorie plastyczne. Następuje więc istotne przemieszczenie, ponieważ problemy obrazowości i malarskości literatury zmieniają status z językowego na „ikoniczny”, w którym teoria języka poetyckiego przestaje mieć znaczenie. Jednocześnie *Między widzialnym a niewidzialnym* jest nie tylko kolejną specjalistyczną rozprawą na temat sztuk siostrzanych, lecz przede wszystkim zakrojoną na ogromną skalę analizą pisarstwa autora *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki*, ukazującą, że bez zrozumienia zakorzenionych w kulturze europejskiej i estetyce kontekstów oraz kategorii malarskich – widzenia, koloru i światłocienia – interpretacja spuścizny Grudzińskiego skazana być musi na większą niż zwykle niedoskonałość. Z drugiej strony, zmiana w pojmowaniu literatury i ograniczenie jej do koncepcji malarskich prowadzi do przedstawienia nieco jednostronnego, gdyż oko, widzenie, światłocień powinny uzupełniać (lub brać w rachubę) językowy obraz tej twórczości, dialogować z nim, miast próbować go całkowicie zastąpić. Wydaje się też, iż niepodobna ograniczać się w procesie interpretacji literatury do kategorii z zakresu malarstwa. Autorka bada dorobek Herlinga w kontekście związków głębokich, czyli wychodzi poza wąsko rozumiane relacje intertekstualne: tekst – konkretny obraz, które w oczywisty sposób ograniczałyby przedmiot badań. Trzeba więc postawić kilka pytań. Czy nowa, malarska perspektywa nie prowadzi do przewartościowań spuścizny pisarza, tak iż najważniejszymi artystycznie utworami są te „malarskie”, w których istotną rolę odgrywają elementy tajemniczości i niesamowitości (niewidzialne), oraz te z wyrazistymi opisami malarskimi i podejmujące tematykę sztuk plastycznych? Innymi słowy, czy *Cmentarz Południa* lub *Z biografii Diego Baldassara* są dziełami „wyprzedzającymi” artystycznie *Inny świat*? A także: czy metoda „wizualna” może powiedzieć nam coś więcej i coś nowego o literaturze? Pytania pozostawiam otwarte.

Paweł Gogler

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza –  
Adam Mickiewicz University, Poznań)

#### Abstract

The text is a review of Joanna Bielska-Krawczyk's book on metaphysical meanings of painterly references in Gustaw Herling-Grudziński's writings.