

Magdalena Śniedziewska

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Wrocławski

Utrata cienia – fragmenty „włoskiej biografii” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego¹

[...] ciężko jest człowiekowi, gdy znajdzie się w sytuacji zagubionego, bezsilnego, niezrozumiałego cudzoziemca o tajemniczym pochodzeniu, rzuconego w jakiś głuchy kąt ziemi.

Joseph Conrad, *Amy Foster*

7 lipca 1974 roku mieszkający od niemal dwudziestu lat w Neapolu Gustaw Herling-Grudziński [1995b: 89] zanotował w *Dzienniku pisanym nocą*:

Cudowna historia Petera Schlemihla Chamisso, nowela o człowieku, który diabłu sprzedał swój cień, była różnie interpretowana. W ładnym szkicu Tomasza Manna o Chamisso czytam o pierwotnej interpretacji, którą szybko zarzucono: człowiek bez cienia to człowiek bez ojczyzny. Chamisso był Francuzem zadomowionym w Niemczech, gdzie zapuścił korzenie i wyrósł na wybitnego pisarza niemieckiego [...]².

- 1 Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2015/16/S/HS2/00133. Niniejszy artykuł stanowi fragment rozdziału autorskiej monografii [zob. Śniedziewska 2019].
- 2 Wybór Chamisso nie jest oczywiście przypadkowy. Urodzony we Francji, w wyniku wydarzeń związanych z rewolucją francuską, musiał wraz z rodzicami opuścić ojczyznę. „Nową ojczyzną” Chamisso stają się Niemcy. Nawet jeśli wspo-

Herling-Grudziński odwołuje się tutaj zarówno do noweli *Przedziwna historia Piotra Schlemihla* Adelberta von Chamisso z 1814 roku, jak i do szkicu Thomasa Manna *Chamisso* z 1911 roku. W tekście tym Mann z dystansem podchodzi do biograficznych z ducha interpretacji, wedle których Schlemihl postrzegany jest jako *alter ego* Chamisso, a utrata cienia miałaby symbolizować utratę ojczyzny:

Jakie zatem wspólne doświadczenie mają nasz poeta [Chamisso – M.Ś.] i jego bohater? Na czym polega jego intymna solidarność z biednym Schlemihlem? Do którego miejsca to małe dzieło jest wyznaniem i co oznacza utrata cienia? Kwestia ta stanowi zagadkę od momentu ukazania się książki; całe rozprawy były poświęcone temu problemowi, lecz udziela się zbyt precyzyjnych odpowiedzi, twierdząc, że człowiek bez cienia jest człowiekiem bez ojczyzny. [Mann 1989: XXIX]

Przedziwna historia Piotra Schlemihla to nowela opowiadająca o życiu człowieka, który sprzedał swój cień diabłu. Schlemihl żałuje tej zbyt pochopnej decyzji, ale nie może jej zmienić i odzyskać cienia. Wysztygany przez społeczeństwo, w którym przyszło mu żyć, zmuszony jest do wycofania się z ludzkiej codzienności; wówczas odkrywa świat natury i staje się pełnym pasji przyrodnikiem. Trudno nie dostrzec tu pewnych analogii z biografią Chamisso. Herling-Grudziński podejmuje próbę lektury *Przedziwnej historii Piotra Schlemihla* i – ponieważ jest wyjątkowo wrażliwy na los twórców zmuszonych żyć z dala od miejsca urodzenia – inaczej niż Mann opowiada się po stronie interpretacji, według której brak cienia oznacza brak ojczyzny. Tłumacząc ten wybór, powołuje się na własne doświadczenie:

U pozbawionych fizycznie ojczyzny rodzime korzenie przechowują się dobrze aż do śmierci, a bywa i tak, że w obcej glebie puszczają nowe, oryginalne pędy. Natomiast z cieniem

mina się o jego francuskim pochodzeniu, Chamisso uznawany jest za niemieckiego pisarza i botanika.

jest rzeczywiście gorzej. Trudno to wyjaśnić, może nawet nie sposób wyjaśnić, nie odwołując się do bardzo mglistych doznań, ale sam dość wyraźnie odczuwam utratę cienia. I często jak tępo obolałe miejsce po amputacji (w noweli Chamisso diabeł odcina Schlemihlowi cień nożycami). Nie chodzi o to, że cienie emigrantów politycznych są tropione i ciachnięciami urzędowych nożyc odcinane w kraju. Chodzi o coś niejasnego właśnie, co napelnia mnie jak Schlemihla goryczą i zazdrością, ilekroć przyglądam się intensywniej mojemu włoskiemu otoczeniu. Jest w noweli Chamisso znaczący epizod. Schlemihl błaga znajomego malarza, by mu domalował sztuczny cień. Malarz patrzy nań przenikliwie i wzrusza ramionami: „Według mnie najsensowniejszą rzeczą, jaką może uczynić człowiek, który nie posiada cienia, jest wystrzegać się słońca”. Człowiekowi wyzutemu z cienia zaleca się przebywanie w cieniu. [Herling-Grudziński 1995b: 89-90]

Oderwanie od ojczyzny Herling-Grudziński rozumie bardzo dosłownie: jako rodzaj fizycznej ułomności – egzystencję bez rodzimej ziemi. Jednak o ile korzenie można zapuścić w innej glebie i odnajdywać „nowe, oryginalne pędy”, o tyle odzyskanie cienia nie jest możliwe. Pisarz wprowadza tu dystynkcję między twardą egzystencją a ulotnością i nieokreślonością uczuć oraz przeżyć człowieka wykorzenionego. Doświadczane w Neapolu wyobcowanie wiąże Herling-Grudziński z nieuchwytną, nieodwracalną utratą cienia. Zacytowany przez niego fragment noweli wskazuje właśnie na tę dwoistość: z jednej strony bowiem mówi o realnej, dotkliwej fizycznej ułomności Schlemihla, z drugiej zaś o mglistości i niewytłumaczalności bezkresnego cierpienia człowieka, który postradał swój cień:

– Panie profesorze – powiedziałem – czy potrafiłby pan na-malować sztuczny cień człowiekowi, który w najniższym świecie sposób postradał cień własny?

– Chodzi panu o cień rzucający?

– Oczywiście, o to mi chodzi.

[...]

– Sztuczny cień, który bym mu namalował – odparł profesor – mógłby przecież za najbliższym poruszeniem znów utracić, [...] kto nie ma cienia, niech nie wychodzi na słońce, oto najrozsądniejszy i najpewniejszy sposób. [Chamisso 1975: 55-56]

Victor Stoichita [2001: 7] rozpoczyna *Krótką historię cienia* tymi słowami:

Jak stwierdził Pliniusz Starszy w swojej *Historii naturalnej* (XXXV, 14), o początkach malarstwa wiadomo bardzo niewiele. Jedno jest pewne: malarstwo narodziło się w momencie obrysowania linią cienia ludzkiego.

W tym kontekście skierowana do malarza prośba Schlemihla nabiera dodatkowego wymiaru. Odwzorowanie ludzkiego cienia było postrzegane jako „pewna forma obecności”, co więcej, Stoichita [2001: 15] wysnuwa kolejne wnioski, podkreślając, że „każdy obraz/cień jest **czyimś obrazem**; że stanowią **czyjąś własność**”. Sprzedając swój cień, Schlemihl nie jest świadomy, że decyduje się w ten sposób na niepełną obecność w świecie, na życie zatrute uczuciem permanentnego braku. Odpowiedź, jakiej udziela mu malarz, świadczy o tym, że problem braku cienia nie jest wyłącznie obsesją, która zrodziła się w głowie Schlemihla, ale także rzeczywistą społeczną ułomnością. Konieczność usunięcia się w cień wymuszona jest reakcjami innych ludzi. Schlemihl jest stygmatyzowany, jego inność budzi niechęć i lęk:

Gdy zamyślony wędrowałem ku bramie, posłyszałem za sobą wołanie:

– Młody panie! Hej! Młody panie! Słyszysz pan?

Obróciłem się, jakaś babina krzyczała za mną:

– Niech no pan uważa, zgubił pan swój cień! [...]

Od strażników przy bramie usłyszałem znowu:

– A gdzież to pan swój cień zostawił?

– Jezus Maryja! Ten biedny człowiek nie ma cienia!

Zaczęło mnie to gnębić i jałem nader starannie unikać słońca.

Nie wszędzie się to jednak udawało, na przykład na ulicy Szerokiej, przez którą najpierw przejść musiałem, i to na moje nieszczęście właśnie o tej porze, kiedy chłopcy wychodzili ze szkoły. Jakiś przekłety garbaty łobuz – jeszcze go widzę – zaraz spostrzegł, że brak mi cienia. Wielkim krzykiem zdradził mnie przed całą żakowską czeredą uliczników z przedmieścia, którzy natychmiast zaczęli kpić ze mnie i obrzucać błotem. [Chamisso 1975: 48]

Schlemihl musiał zmierzyć się z dwoma problemami: osobistą tragedią, związaną ze świadomością braku cienia, oraz ostracyzmem, prowadzącym do wykluczenia go ze społeczeństwa. Podobny motyw napotykaemy u Dantego Alighieri w *Boskiej komedii*. Szczegółowo pisze o tym Stoichita [2001: 43], omawiając utrwalone w naszej kulturze koncepcje cienia:

Druga, bardziej współczesna koncepcja cienia pojawia się w trzeciej pieśni *Czyśćca* (III, 16-30). Wergiliusz i Dante idą przed siebie, odwróćni plecami do słońca. Każdy z nich powinien więc widzieć przed sobą swój cień. Dante ze strachem zauważa jednak, że jego towarzysz nie rzuca cienia:

Słońce, co z tyłu czerwonością gore,
Przede mnie rzuca złamane promienie,
Spotkawszy w mojej osobie zaporę.
Myśląc, żem został sam, bo nie dwa cienie,
Lecz tylko jeden widniał płamą ciemną,
W bok przestraszone rzuciłem spojrzenie.
(tłum. E. Porębowicz)

Wergiliusz wyjaśnia ów fenomen. Jego fizyczne ciało (ciało, które rzuca cień / *lo corpo dentro al quale io facea ombra*) zostało pogrzebane. Z kolei ciało spektralne przepuszcza promienie słoneczne, nie tworzy więc cienia.

W tym wyjątkowo istotnym fragmencie autor podkreśla – z właściwą sobie klarownością i siłą poetycką – że cień jest

częścią życia: w *Komedii* dowiadujemy się, iż **tylko Dante rzuca cień**, ponieważ, tak jak Wergiliusz, wszyscy pozostali są cieniami. Odkrycie nierozzerwalności cienia i ciała – innymi słowy odkrycie „cienia ciała” (*l'ombra dell'carne*), jak nazywa go Dante w innym fragmencie swojego dzieła (*Raj*, XIX, 62) wywarło olbrzymi wpływ na sztukę wczesnego renesansu.

Reakcja Dantego, który odkrywa, że Wergiliusz nie ma cienia, okazuje się niezwykle znamienna, wyznaje on wszak: „W bok przestraszone rzuciłem spojrzenie”. Można zaryzykować twierdzenie, że przerażenie, które ogarnęło Dantego, podobne jest lękowi, jaki wzbudzał pozbawiony cienia Schlemihl. Po lekturze tego fragmentu *Czyśćca* nasuwa się następująca refleksja: posiadanie ciała jest równoznaczne z posiadaniem cienia, człowiek bez cienia to człowiek wydany śmierci. W myśl dantejskiego konceptu Schlemihl postrzegany byłby jako ktoś, kto nie znajduje się już po stronie życia, jako gość z zaświatów.

Schlemihl nie może znieść swojego wykluczenia, dlatego postanawia wycofać się z życia społecznego. Zbliża się do natury, zaczyna ją systematycznie badać. W ten sposób na nowo odkrywa dla siebie przestrzeń, w której jest w stanie egzystować. Nie oznacza to jednak, że godzi się na konsekwencje zawartego z diabłem paktu. Postawiony przed wyborem – odzyskanie cienia za cenę utraty duszy – nie daje się kolejny raz zwieść. Gorzkie doświadczenie, jakie przypadło mu w udziale, okazuje się bardzo trudną lekcją, z której Schlemihl wyciąga istotne konsekwencje. Bohater noweli Chamisso [1975: 108] kończy swoją opowieść przestroga: „[...] jeśli chcesz żyć pośród ludzi, naucz się wprawdzie cenić własny cień, a potem pieniądze. Jeśli zaś chcesz żyć jedynie dla siebie, dla swego lepszego «ja» – o, wówczas nie trzeba ci żadnej rady”.

1. Cień Herlinga-Grudzińskiego

W Neapolu Herling-Grudziński wolał przebywać w cieniu. Często powraca w jego wspomnieniach motyw odcinania się, izolacji, świadomego wycofania z neapolitańskiego życia towarzyskiego. Pisarz w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim, zwracając przy

okazji uwagę na to, gdzie należy doszukiwać się genezy *Księcia Niezłomnego*, jednej z najistotniejszych refleksji na temat problemu emigracji zawartej w jego twórczości, wyznaje:

Wbrew pozorom i literackiej legendzie Neapol nie jest miastem otwartym, bo neapolitańczyków interesują właściwie tylko wewnętrzne problemy ich miasta, więc nie miałem z kim rozmawiać o moich osobistych problemach. Zaraz po osiedleniu się chodziłem z żoną na rozmaite przyjęcia i wówczas zrozumiałem, że moje – czy nasze – sprawy po prostu nikogo nie interesują. I wtedy jeszcze ostrzej odczułem moją samotność. Tego nie znałem z Rzymu czy z Londynu, bo każde z wielkich miast, takich jak Paryż czy Londyn i Monachium, miało jednak swoją polską domieszkę, swoje polskie *milieu*. A tego właśnie w Neapolu zostałem pozbawiony, czy może nawet sam się pozbawiłem. Przymuszczałem właśnie wtedy postanowiłem poddać się egzaminowi, badaniu mojej sytuacji jako emigranta i dlatego *Książę Niezłomny* nie jest chłodnym opowiadaniem polityczno-historycznym, tylko utworem podszytym emocjami i problemami autora. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 25]

W Neapolu Herling-Grudziński musiał się zmierzyć z obcą przestrzenią, obcymi ludźmi, obcym językiem, obcymi problemami. W takiej sytuacji samotność staje się z jednej strony egzystencjalną kondycją emigranta, z drugiej zaś – reakcją obronną człowieka, który nie chce pozbawiać się tożsamości (a więc przeszłości), co więcej, który na jej fundamentach pragnie budować swoją terażniejszość. Skupianie się niemal wyłącznie na problemie bycia emigrantem (z wszelkimi politycznymi i społecznymi konsekwencjami) musi doprowadzić do zamknięcia się w sobie i spotęgowania samotności.

Dopiero po wielu latach pisarz odnajduje przestrzeń, gdzie nie musi „wystrzegać się słońca”. Jest nią Dragonea. W lipcu 1974 roku w *Dzienniku pisanym nocą* odnajdujemy zapis, w którym Herling-Grudziński tłumaczy swoje przywiązanie do tego miejsca. Pisarz wskazuje tam na szczególną, oczyszczającą pracę pamięci, dokonującą się za sprawą dragonejskiego krajobrazu:

Jeszcze w zeszłym roku zastanawiałem się, co najbardziej wzrusza mnie w *Dragonei*, co (powiedziałbym nawet) pozwala mi w dzień po przyjeździe „wysapać się nerwowo”. Dwie rzeczy: gdy po północy *Casa Rossa* tonie w ciemnościach, jakby uniosły się do góry mosty zwodzone łączące ją ze światem, a psy po tamtej stronie wąwozu odzywają się natrętnym szczekaniem; i gdy wstaje świt za Górą Krzyżową – ospały, przetarty, triumfujący. Teraz wiem dlaczego. Po śmierci matki takie były kilka lat klamry mojego życia w S. Dojeżdżałem do szkoły w K. pociągami, wiosną wychodziłem w domu ze światem, przecierał się podczas mojego marszu przez las, wybuchał jasnością kiedy biegiem wpadałem na stację, widząc dym pociągu za wzgórzem w stronie R. Do S. wracałem o zmroku i natychmiast waliłem się spać. Budziłem się po północy do odrabiania lekcji. Nasz dom był pogrążony w ciemnościach, odcięty od świata, za stawem i za rzeką szczekały psy. Więc to tak, więc w *Dragonei* przyłapuję ocalały kawałek mojego cienia w przeszłości? Więc ta wypłowiła resztkę wzrusza mnie i pozwala wydłużyć oddech? [Herling-Grudziński 1995b: 93]

Herling-Grudziński, przenosząc się do czasów dzieciństwa i wczesnej młodości, zdaje się odzyskiwać fragment swego dawnego cienia. Odnajduje bowiem miejsca wspólne między znajdującą się na uboczu *Dragoneą* a „odciętym od świata” *Suchedniowem* i – zapewne świadomie – posługuje się proustowskim zabiegiem powrotu do przeszłości³. *Dragonejski* pejzaż jest jed-

- 3 Włodzimierz Bolecki [1991: 78-79] stwierdza: „Herlingowy opis oglądanego pejzażu okazuje się [...] katalizatorem wspomnień. Patrzenie przed siebie zamienia się w zagłębianie się w siebie; wędrówka w przestrzeni zamienia się w podróż w głąb czasu; oczy obserwatora, oglądając świat zewnętrzny, zostają zastąpione przez «wzrok wewnętrzny», czy – jak dawniej mówiono – «oczy duszy»”. Analizując kolejne fragmenty *Dziennika pisanego nocą*, badacz kontynuuje swoją refleksję: „[...] obrazy pamięci zanurzone są w «długim letargu», spoczywają w nim jakby uśpione, nieobecne, nieporuszone i dopiero pejzaż, w który wpatruje się obserwator, nadaje im impuls do istnienia. Przyległość obrazów rzeczywistych i obrazów pamięci zdaje się tu być fizycznie wyczuwalna. Jedne są jakby rewersami drugich, przenikają w siebie zgodnie z mechanizmem literackiej czy filmowej metamorfozy. Nie wystarczy jednak powiedzieć, że to

nak lekarstwem działającym tylko doraźnie, za chwilę pięknego złudzenia płaci się wszak wieczną nostalgią. Feliks Tomaszewski [2006: 374] podkreśla:

Herling usiłował w Dragoniei zbudować polski dom, ale całe przedsięwzięcie chyba skazane było na niepowodzenie. Zupełnie inaczej jest z usłyszonym, ujrzanym, odczutym duchem puszczą z Gór Świętokrzyskich. Ducha pralasu z Gór Świętokrzyskich odnalezionego w pobliżu Dragoniei nie zabierze mu nikt. Ale czy takie postępowanie ma cokolwiek wspólnego z asymilacją?⁴

Dziesięć lat później, 13 maja 1984 roku, Herling-Grudziński [1996b: 43] podczas pobytu w Rzymie zanotował:

Jak działa zapłon Proustowskiej „magdalenki”? Nasza pamięć przechowuje nieruchome obrazy, podobne do wyblakłych fotografii. „Magdalenka” ożywia je naraz, jak kamień wrzucony do martwej wody, jak filmowy efekt rozkręcenia wstrzymanej sceny.

Fragment ten można odczytać jako celowe odsłonięcie przed czytelnikiem tajników własnego pisarskiego warsztatu. Pisarz niejednokrotnie dawał wyraz tęsknocie za rodzinnymi stronami i najczęściej wtedy wykorzystywał literacko „zapłon Proustowskiej «magdalenki»”. Nie inaczej było w przypadku refleksji, jaką 17 lipca 1976 roku zrodziły w jego umyśle ruiny starożytnego Paestum:

realny pejzaż powołuje je do życia, w ich istnieniu jest bowiem jeszcze ukryta siła nadistnienia, ich własna potężna energia, gwałtownie opanowująca świadomość opowiadacza. Stylistyczna animizacja tych obrazów, które nagle «wylażą» z «letargu» pamięci, jest w opisie Herlinga wyjątkowo sugestywna i tworzy – jak mi się zdaje – charakterystyczny kontrapunkt wobec opisów pejzaży włoskich. Herling-podróżnik i obserwator, «okiem zewnętrznym» panuje nad oglądanym pejzażem, tymczasem Herling zapisujący sprowokowane pejzażem wspomnienia zdaje się całkowicie podporządkowywać obezwładniającej go sile obrazów «wylażających» z pamięci”.

4 Na ten temat pisał również Zdzisław Kudelski [1998: 79-80].

Z cieniściego kąta świątyni Cerery podwójny pejzaż: na prawo słabnąca stopniowo zieleń, aż do błękitnej szarości pinety (za nią morze); na lewo fioletowe i czyste zarysy Cliento, zapaćkane po drodze różnobarwnymi krzakami oleandrów. Paestum nigdy nie zginie, nie da mu rady żaden kataklizm. Ocaleje choćby ta samotna kolumna obok wyjścia, ostatni odlamek Wielkiej Historii.

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, chaszczę nadbrzeżne. Dla pełni obrazu brak chłopca siedzącego w gąszczu z wędką, wgąpionego godzinami w nieruchomy spławik, podnieconego widokiem wyskakujących co jakiś czas młodych szczupaków, fali pęczniającej niekiedy od przepływu ławicy okoni. Suchy i kanciasty gruzełek w krtani... [Herling-Grudziński 1995b: 236-237]

Wprowadzona przez Herlinga-Grudzińskiego opozycja Wielkiej Historii i małej historii pozwala zrozumieć, w jaki sposób definiuje on swój stosunek do przeszłości. Wielka Historia, będąca mową ruin i zabytków, przechowywana jest za pośrednictwem wytworów ludzkiej kultury. Zdaniem pisarza jest ona niezniszczalna, nawet jeśli upływający czas i nieokiełznana natura są w stanie naruszyć jej wytwory. Bliższa każdemu człowiekowi okazuje się jednak mała historia, której nośnikiem jest nasza pamięć. Herling-Grudziński stawia, zdawałoby się, przewrotną tezę na temat jej mechanizmów. Otóż w jego odczuciu im dalej cofamy się w przeszłość, tym bardziej sugestywny obraz własnej małej historii wywołujemy w pamięci. Okres dzieciństwa staje się zatem najbliższym, ale zarazem najtrudniejszym, najboleśniejszym wspomnieniem, zwłaszcza dla kogoś, kto realność związanych z nim miejsc postradał na zawsze. Stąd zapewne to przejmujące wyznanie o dławiącym „suchym i kanciastym gruzelku w krtani...”.

Rok później, na przełomie czerwca i lipca 1977 roku, Herling-Grudziński, przy okazji wyprawy na jedną z Wysp Eolskich, zapisuje w dzienniku niezwykle ważną refleksję na temat mityczności

czasu dzieciństwa oraz swoistego – by użyć tu określenia Arnolda van Geneppa [2006] – „obrzędu przejścia” między tym okresem a wczesną młodością:

O czym opowiada lampa naftowa? Mnie o okresie na styku dzieciństwa i wczesnej młodości. Rzeczy widziane, odkryte, odczuwane „u progu” należą do naszej najtajniejszej mitologii. Poezja polega na tym chyba, że w dojrzałym wieku usiłuje się przywrócić rzeczom i uczuciom tę ich jedyność, daną wyłącznie w pierwszym dotknięciu. Co nazywamy ewokacją, cofaniem się w czasie, jest próbą zobaczenia na nowo, po raz drugi, świata w jego postaci przedustawnej. Więc w domku nad stawem nie było elektryczności i tam wieczorami powstawał Świat z Pierwszych Elementów. Słowo stanowiło więcej niż znak. Staw, Łąka, Las, Młyn, Miłość, Nienawiść, Lęk – prawie kategorie czyste, „same w sobie”, bramy do nietkniętych niczyją stopą regionów. Dopiero później otwiera się „rzeczywistość”, a wraz z nią spychane są gdzieś głęboko jasnowiedzenia, naiwne symbole, zaklęcia magiczne. I całe dojrzałe życie tęskni się do tej jedyności, czystości, tajemniczości spojrzenia, które obywa się bez słów aż do swego niepowrotnego zniknięcia. Niepowrotnego? Powroty zdarzają się niekiedy wielkim pisarzom, twórcom mitów. [Herling-Grudziński 1995b: 279-280]

Rozważania Herlinga-Grudzińskiego przywodzą na myśl *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* Zbigniewa Herberta, pochodzącą z późnego, wydanego w 1990 roku tomu *Elegia na odejście*. Wiersz rozpoczyna się od znamiennego wyznania:

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa. [Herbert 1995: 47]

Równie istotne jest zakończenie *Elegii*..., w którym Herbert [1995: 52-53] akcentuje nieodwracalność przejścia między zaczarowanym czasem dzieciństwa a odczarowaną dorosłością:

[...]

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy
 roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra
 taka jest nasza żłudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką i
 ty kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli
 wybacz lampo naftowa – dogasz we wspomnieniach jak
 opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
 lecz wtedy nie wiedziałem
 że odchodzicie na zawsze

i że będzie
 ciemno.

Pojawiające się u Herlinga-Grudzińskiego pojęcie „progu”, granicy będącej materialnym symbolem „obrzędu przejścia”, jest również ważnym punktem w etnologicznej koncepcji przywołwanego wcześniej van Geneppa [2006: 40-49]. Herling-Grudziński, mimo iż utracił już dostęp do mitycznej krainy dzieciństwa, stara się zdefiniować ten magiczny, dziecięcy właśnie, stosunek do świata, twierdząc, że tylko dziecko potrafi naprawdę dotykać rzeczy, jedynie ono doświadcza rzeczywistości niczym niezapośredniczonej, zaczarowanej, niepoddanej jakiegokolwiek interpretacji. „Niepowrotność” przejścia, które się dokonało, może – zdaniem pisarza – zostać w pewnym sensie pokonana tylko w epifanijnych fragmentach wielkiej literatury. Jestem przekonana, że Herling-Grudziński miał tu na myśli Proustowską magdalenkę.

W tym kontekście warto jeszcze przytoczyć dwa fragmenty z dziennika pisarza. Pierwszy, z 15 sierpnia 1977 roku, kiedy to Herling-Grudziński [1995b: 287-288] nie wyjechał z Neapolu w *Ferragosto*, a wieczorny spacer po opustoszałym mieście skłonił go do bardzo osobistej refleksji:

Wieczorem wypelzłem z domu i potoczyłem się spadzistym
 zaułkiem nad morze. Próżne były nawet ławki, które obsia-

dują zwykle prostytutki w oczekiwaniu na zmotoryzowanych klientów. Zapaliła się pajęczyna światła na Posillipo i w górnym Neapolu. Kilka żaglówek przyszpilonych jak zabawki dziecinne, do gładzizny zatoki. Dwadzieścia dwa lata w tym mieście ani pięknym, ani brzydkim, ani lubianym, ani znienawidzonym; obojętnym. Trzydzieści osiem lat temu leżałem w trawie naszego dawnego sadu, słuchając szumu rzeczki płynącej od upustu. W dwa tygodnie później dopadł mnie w tym samym miejscu daleki huk bomb w stronie Skarżyska. I tyle ocalało, tyle trzeba nieść dalej: „ciemną miłość najniebezpieczniejszej ziemi”.

I drugi, z 29 maja 1980 roku, będący domknięciem rozważań o – zmieniającym się z biegiem lat – stosunku do Neapolu:

Może mi się za to przydarzyć, i przydarza się chyba licznym emigrantom, chwila przejmująco opisana przez Gombrowicza w końcowych partiach dziennika: „Wtedy zaleciały mnie (gdy spacerowałem po berlińskim parku Tiergarten) pewne wonie, mieszanina ziół, z wody, z kamieni, z kory, nie umiałbym powiedzieć z czego... tak, Polska, to było już polskie... Zamknął się cykl, powróciłem do tych zapachów, więc śmierć”. [Herling-Grudziński 1996a: 46]

Herling-Grudziński dowodzi niejednokrotnie, że proustowski mechanizm powrotu do przeszłości staje się dla wielu ludzi (przede wszystkim jednak dla twórców emigracyjnych), chwilowym powrotem do – mówiąc słowami Herberta – „ogrodów dzieciństwa”, które na zawsze zakorzenione są w naszej pamięci. Przekonał się o tym Mattia Pascal, niejednokrotnie przywoływany przez Herlinga-Grudzińskiego bohater powieści Luigię Pirandelli. W notatce z 19 listopada 1981 roku, odnosząc się do książki *Świętej pamięci Mattia Pascal*, Herling-Grudziński [1996a: 180] ponownie powraca do problemu cienia, rozumianego jako przynależność bohatera do własnego „ja” i do tego okresu w życiu, w którym ukształtowały się jego pamięć i tożsamość:

Jej [powieści *Świętej pamięci Mattia Pascal* – M.Ś.] bohater zostaje w rodzinnym miasteczku pochowany uroczyście na cmentarzu po znalezieniu przez mieszkańców nierozpoznawalnych zwłok samobójcy topielca. Z dala od rodzinnych stron i rodzinnych powikłań wpada na pomysł zbudowania sobie innej osobowości: zmienia nazwisko i twarz, usiłuje zniszczyć własną tożsamość i amputować swoją pamięć. Na próżno. Pokonany przez tożsamość i pamięć, cienie, które chciał pokonać, porzuca w Rzymie ukochaną i zakochaną w nim dziewczynę i wraca do domu.

Przeszłość i pamięć to fundamenty tożsamości, ściśle związane z miejscem, w którym się ukształtowała. Mattia Pascal usiłował się ich pozbyć, jednak te „cienie” okazały się silniejsze. Pirandellowski bohater „wraca do domu”, a więc jego ciało odzyskuje swój cień. Twórcy emigracyjni, nie mając możliwości fizycznego powrotu do ojczyzny, znajdują się w sytuacji nieszczęsnego Schlemihla. Mogą żyć, ale trawieni są wiecznym poczuciem braku. Jakże przejmująco wybrzmiewa w tym kontekście fraza autorstwa Czesława Miłosza [1985: 124], pochodząca z zakończenia napisanego w 1943 roku wiersza *Wiara z cyklu Świat (Poema naiwne)*:

Patrzcie, jak drzewo rzuca długie cienie,
I nasz, i kwiatów cień pada na ziemię:
Co nie ma cienia, istnieć nie ma siły.

2. *Księżę Niezłomny* i *Wieża* jako literackie rozliczenie z emigracją

Pierwszym opowiadaniem Herlinga-Grudzińskiego był *Księżę Niezłomny*. Utwór powstał w 1956 roku, a więc tuż po osiedleniu się pisarza w Neapolu, i jest ważnym tekstem rozrachunkowym napisanym przez emigranta skazanego (lub skazującego się) na „egzystencjalną samotność” [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 25]⁵

5 Herling-Grudziński podkreśla: „[...] gdy znalazłem się we Włoszech zupełnie sam i gdy sobie w pełni uświadomiłem moją egzystencjalną samotność, posta-

w obcym, budzącym niechęć mieście. W rozmowie z Boleckim Herling-Grudziński podkreśla odrębność *Księcia Niezłomnego* na tle jego wcześniejszej twórczości: „Jakkolwiek *Książę Niezłomny* ma charakter ściśle polityczny i historyczny, i tym różni się od moich opowiadań, to jest jednak równocześnie opowiadaniem osobistym, niemal prywatnym” [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 25].

Pisarz wskazuje na znaczenie *Księcia Niezłomnego* jako tekstu, który stanowi swoistą cezurę w jego twórczości. Opowiadanie to było – podkreśla – „bardzo świadomym wyborem pisarskim”, udaną próbą odnalezienia właściwej formy narracji:

[...] wybrałem wówczas raz na zawsze, jak sądzę, formę narracji opartą na „ja”, czyli opowiadanie w pierwszej osobie. To ma zasadnicze znaczenie. Przecież *Księcia Niezłomnego* nie mogłem napisać po prostu jako obserwator z zewnątrz [...]. Ale temat tego opowiadania był moim problemem osobistym. [...] każde opowiadanie jest dla mnie problemem osobistym. Niestety, nie mam takiego narracyjnego dystansu do tematu, jakim posługują się noweliści o wyrobionej ręce. Ja piszę o tym, co jest moim osobistym problemem. I z tym jest związana forma opowiadania oparta na „ja”. Dlatego nie potrafiłbym przedstawić bohaterów *Księcia Niezłomnego*, czy moich innych utworów, tak jakby byli oglądani z zewnątrz, „przez szybę”, bez mojego udziału w opowiadanej historii. Muszę być w środku tego, o czym opowiadam, bo to są moje osobiste sprawy i te-maty. Jeśli się tym kiedyś zajmiesz i zanalizujesz te opowiadania [Herling-Grudziński zwraca się do Boleckiego – M.Ś.], to po prostu znajdziesz w nich dużą część mojej biografii. *Książę Niezłomny* jest w moim odczuciu typowym opowiadaniem autobiograficznym. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 26]

Akcja opowiadania rozgrywa się w powojennych Włoszech (w Neapolu i na Capri), w 1947 roku. W biografii Herlinga-Gru-

nowilem się uważniej przyjrzeć mojej własnej sytuacji” [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 25].

dzińskiego ten „włoski” okres tuż po wojnie jest wartościowany jednoznacznie pozytywnie. Mimo iż opowiadanie pisane jest w 1956 roku – a więc tuż po tym, jak pisarz na stałe osiadł w Neapolu – nie wyczuwa się w nim niechęci do tego miasta. Wystarczy przytoczyć pierwszy akapit *Księcia Niezłomnego*, by się o tym przekonać:

Nigdy nie zapomnę tego dnia kwietniowego 1947 roku. Przed dwoma laty ucichły ostatnie strzały wojny, Neapol wracał szybko do życia. Nic tak nie goi ran wojny jak słońce Południa. Wystarczy podnieść oczy do góry, wtopić je w gorącą płytę nieba, ześliznąć się leniwym wzrokiem na pomarszczoną tarczę morza i zgubić nagle horyzont, by znaleźć się w świecie, który nie zna praw zniszczenia i śmierci. Miasto przylepione do wzgórz kolorowymi muszlami domów, prażone upałem, nabrzmiałe tłumem i chwiejące się co pewien czas nierealnie w szklanym dźwięku dzwonów – gdzież tu miejsce na wspomnienie wojny? [Herling-Grudziński 2016a: 75]

W rozmowie z Boleckim Herling-Grudziński tłumaczy przyjętą w utworze perspektywę, odnosząc się do osobistych doświadczeń:

Ważne w tej całej historii jest to, że ja po prostu zakochałem się we Włoszech. To był mój wybrany kraj. Gdy w nim zostałem po wojnie z moją pierwszą żoną, Krystyną, i gdy z Giedroyciem założyliśmy tu „Kulturę”, to po prostu byłem szczęśliwy, że mieszkam we Włoszech. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 28]

Jednak nie rozważania na temat stosunku do Włoch stają się w *Księciu Niezłomnym* najistotniejszą autobiograficzną refleksją. To ideologiczny spór między dwiema formami emigracji jest kluczowym problemem opowiadania. Grudziński przeciwstawia sobie dwa stanowiska wybitnych Włochów wobec faszystowskich władz. Jedno z nich reprezentuje pisarz Guido Battaglia,

który po dwudziestu latach pobytu na emigracji wrócił pod koniec czterdziestego trzeciego roku z Londynu do kraju, do

uwolnionego wówczas Neapolu, i odegrał później w Rzymie znaczną rolę w pierwszym roku Liberazione. [Herling-Grudziński 2016a: 76]

Pierwowzorami tej postaci byli przyjaciel Herlinga-Grudzińskiego, pisarz Ignazio Silone, oraz historyk Gaetano Salvemini [zob. Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 6]. Z kolei Gaetano Santoni wybrał emigrację wewnętrzną: „Przez dwadzieścia lat faszyzmu siedział zamknięty w domu” [Herling-Grudziński 2016a: 79]. Herling-Grudziński wzorował tę postać na Benedetto Croce:

[...] pierwowzorem księcia Santoniego, tytułowego Księcia Niezlomnego, który w moim utworze reprezentuje emigrację wewnętrzną i broni jej sensu w okresie panowania faszyzmu włoskiego, był Benedetto Croce. Książę Santoni, rzecz jasna, jedynie odzwierciedla punkt widzenia Crocego, a nie jest jego literacką kopią. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 6]

Mimo iż Battaglia i Santoni mieli wspólny cel – stawić opór systemowi, który zawładnął ich ojczyznę – to droga prowadząca do niego okazała się na tyle odmienna, że zrodził się między nimi pewnego rodzaju światopoglądowy spór: „Był to [...] pojedynek o palmę pierwszeństwa dwóch rywalizujących ze sobą arystokracji antyfaszystowskich, z których jedna broniła sensu wygnania z kraju, a druga sensu wygnania w kraju” [Herling-Grudziński 2016a: 81]. Nawet jeśli z perspektywy czasu Herling-Grudziński ocenia, że to Croce miał rację, nie negując jednak sensowności i wartości walki prowadzonej przez Silonego⁶, sędzę, że bliższa jego emigranckiej kondycji jest postawa reprezentowana przez autora *Fontamary*.

6 Herling-Grudziński wyjaśnia: „Wracając do Crocego – moim zdaniem racja była po jego stronie, bo to właśnie Croce organizował wokół siebie resztki intelektualnego oporu wobec faszyzmu. Croce był autorem słynnego manifestu intelektualistów przeciw faszyzmowi. I mimo że ludzie, których faszyści zastraszyli, po prostu się go bali i unikali jego domu, to jednak w faszystowskich Włoszech Croce był dla wszystkich tą moralną instancją, której ludzie uważnie słuchali. A zabierał głos bardzo często, ponieważ dzięki łagodności ustroju faszystowskiego, co prawda łagodności względnej, Croce mógł wydawać pismo, które miało tytuł

W tym kontekście niezwykle dobitnie wybrzmiewa refleksja, którą Battaglia dzieli się z prowadzącym narrację bohaterem *Księcia Niezłomnego*:

[...] emigracja ma to do siebie, że jest innym czasem, czasem rozkraczonym nad terażniejszością, która przepływa jej między nogami. Jedną nogą tkwi w historii już ostyglej, a drugą szuka punktu oparcia w historii dopiero oczekiwanej. Nie może zmienić tej pozycji, choćby nie wiem jak próbowała wyszarpnąć tylną nogę z ostyglego brzegu i zanurzyć ją w strumieniu historii bieżącej. Cała jest nastawiona na jutro, które **musi** jej przyznać rację. I bywa czasem, że jutro przyznaje jej rację, ale w zupełnie inny sposób, niż to sobie wyobrażała. [Herling-Grudziński 2016a: 89]

Battaglia opowiada narratorowi o książce, nad którą pracuje:

Co innego jest oglądać ojczyste wzgórza z doliny wygnania, a co innego być na nich. Jeżeli [...] mam uczciwie opisać te dwadzieścia lat emigracji, to muszę zejść znowu w dolinę wygnania i zapomnieć o jej widoku, który zobaczyłem później, gdy wdrapałem się wreszcie na górę. I muszę znów spojrzeć na Włochy między wojnami oczami emigranta, a nie oczami człowieka, który wrócił do kraju po upadku faszyzmu. Tylko wtedy dowiem się, czy wszystko i my, *fuorusciti*, mieliśmy jakąś terażniejszość, która jest dziś częścią składową przeszłości naszego narodu, czy straciliśmy bezpowrotnie dwadzieścia lat życia. Jak pan widzi, mojej książce politycznej nie brak także pewnych proustowskich ambicji. [Herling-Grudziński 2016a: 89]

Bardzo istotne jest to, że literackim patronem wygnańców Herling-Grudziński uczyni w *Księciu Niezłomnym* Dantego, cytu-

«La Critica», i mógł drukować swoje książki. I wszystko, co robił, pisał i publikował, było we Włoszech uważnie czytane i rzeczywiście stawało się źródłem duchowego oporu przeciw faszyzmowi. Jednym słowem: Croce miał rację. Ale miał też niewątpliwie rację jego przeciwnik, Ignazio Silone, tylko że Silone miał o wiele trudniejsze życie” [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 10].

jąc w oryginale (i przekładając w przypisie) znamieny fragment XVII pieśni *Raju*, który Battaglia wybrał na motto swojej książki:

Tu lascerai ogni cosa diletta
 Più caramente; e questo è quello strale,
 Che l'arco dello esilio, pria, saetta.
 Tu proverai si come sa di sale
 Lo pane altrui, e come è duro calle
 Lo scendere e'l salir per l'altrui scale.
 E quel, che più ti graverà le spalle,
 Sarà la compagnia malvagia e scempia,
 Con la qual tu cadrai in questa valle;
 Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
 Si farà contro a te; ma, poco appresso,
 Ella, non tu, n'avrà rossa la tempia⁷.

Herling-Grudziński, podobnie jak Silone, nie zdecydował się na emigrację wewnętrzną, tylko opuścił ojczyznę i śledził jej bieżącą historię „z doliny wygnania”. W wypowiedzi włoskiego twórcy powracają zatem kwestie niezwykle ważne dla pisarskiej świadomości Herlinga-Grudzińskiego. Znamienne jest również to, że Battaglia dostrzega wartość swojego utworu nie tylko jako tekstu o charakterze ideologicznym, ale też jako dzieła literackiego. Wspomniane na koniec „proustowskie ambicje” nie wydają się tu przypadkowe, wszak doskonale oddają charakter niektórych narracyjnych zabiegów Herlinga-Grudzińskiego. Jakże znajomo brzmią w tym kontekście jego słowa:

Ja nigdy nie miałem wątpliwości, że to, co robimy na emigracji, jest ważne, słuszne, a przede wszystkim potrzebne. Mia-

7 „Porzucisz każdą rzecz, którą kochałeś / najbardziej; i to jest owa strzała, / którą łuk wygnania pierwszą wypuszcza. // Spróbujesz, jak gorzki ma smak / cudzy chleb i jak ciężko jest / schodzić i wchodzić po cudzych schodach // A tym, co najbardziej ugnie ci ramiona, / będzie kompania zła i niegodziwa, / z którą zejdziesz w dolinę wygnania; // co cała niewdzięczna, szalona i bezbożna / powstanie przeciw tobie; lecz niezadługo / to ona, a nie ty, zarumienione będzie mieć ze wstydu skronie” [cyt. za: Herling-Grudziński 2016a: 364].

łem jednak do tego osobiste podejście. Po prostu czułem, że jestem pisarzem, zacząłem już wtedy dużo pisać, ale miałem też poczucie, że emigracja to jest rodzaj służby, zadania, które muszę wykonać. [Herling-Grudziński, Bolecki 1997: 32]

Kolejnym istotnym utworem, który postrzegać można jako osobiste rozważania na temat kondycji emigranta, jest opowiadanie *Wieża*. Herling-Grudziński pracował nad nim w Neapolu w 1958 roku. Tytułowa wieża staje się mikroświatem, zaś „trędowaty” autor zamyka się w nim, by nie straszyc ludzi swoją innością wynikającą z „braku cienia”:

Okolo roku 1782 Wieżę Strachu odrestaurowano i otoczono jak obrozą murem przewyższającym znacznie roslego mężczyznę, by dać w niej schronienie trędowatemu i odizolować go całkowicie od świata. [Herling-Grudziński 2016b: 7]

Obraz wykluczania, izolacji, zostaje przez pisarza wzmocniony metaforą „kamiennej obręczy”⁸. To zewnętrzne zamknięcie nie jest jednak równoznaczne ze zgodą na los, który przypadł mu w udziale. Zapomniany przez ludzi, sam nie potrafi o nich nie myśleć. Postrzega ich tak jak Schlemihl z pożądaniem patrzący na cień każdego napotkanego człowieka: „Los ludzi wolnych wydawał mu się tym godniejszy zazdrości, im bardziej oplakany był jego własny” [Herling-Grudziński 2016b: 10]. W kontekście braku podstawowej gwarancji posiadania własnej, niczym niezachwianej tożsamości, każdy drobiazg, mogący przynieść poczucie szczęścia lub choćby wytchnienia, tego pocieszenia nie daje. Tak pojęta samotność (zarówno zewnętrzna, jak i wewnętrzna) okazuje się przymusem. Trędowaty z Aosty, jak Schlemihl, jak „trędowaty” Herling-Grudziński, by pozostać przy życiu, musi zamknąć się w wieży; decyduje się na tę celę, bo innego wyboru nie ma. Jakże

8 „Posadził również w ogrodzie wiele gatunków drzew owocowych i winną lato-rośl, która wspięła się aż na szczyt jednego fragmentu muru rzymskiego, jaki po otoczeniu wieży kamienną obręczą pozostał w obrębie pustelni” [Herling-Grudziński 2016b: 12].

bolesne okazuje się wyznanie rozpoczynające się od zakazu: „Nie wolno mi mieć innego towarzysza poza sobą samym [...]” [Herling-Grudziński 2016b: 14].

Symptomatyczne, że Herling-Grudziński, konstruuąc swoją opowieść, nie poprzestaje na paraboli, niezwykle silnie przemawiającej do czytelniczej wyobraźni. Nakłada na tę misterną, składającą do autobiograficznej lektury przypowieść jeszcze jedną warstwę, tym razem już jawnie autobiograficzną, włączając do historii Trędowatego z Aosty, jako rodzaj kompozycyjnej klamry, dzieje swojego pobytu we Włoszech w 1945 roku, po zakończeniu kampanii włoskiej, oraz skojarzenie z „Pielgrzymem Świętokrzyskim”, który „jest posągiem bezgranicznej cierpliwości”, który jest „bezgranicznie samotny” [Herling-Grudziński 2016b: 16]. Dlaczego Herling-Grudziński zdecydował się w – zdawałoby się – szczelnym, precyzyjnym literackim mechanizmie, opartym na wyrafinowanym koncepcie, na te eseistyczne szczeliny?

Wydaje mi się, że nie jest to jedynie literacki chwyt, mający na celu uwiarygodnienie opowieści. Dokonująca się tu praca wspomnienia, wspomnienia, które nie przynosi ukojenia w bezgranicznej samotności, podszyta jest nieufnością wobec formy nazbyt wystudiowanej metafizycznym lękiem przed jednoznacznością. Za sprawą odwołania do „Pielgrzyma Świętokrzyskiego” [Herling-Grudziński 2016b: 16] słowo „krzyż”, użyte w sformułowaniu „podwójny krzyż cierpienia i samotności” [Herling-Grudziński 2016b: 17], prócz tego, że ma znaczenie metaforyczne, nabiera dodatkowo bardzo realnego wymiaru, ukonkretnia się.

W *Dzienniku pisanym nocą* 3 listopada 1972 roku Herling-Grudziński zanotował:

Wierzę w egzystencję krajobrazów mitopłodnych. Mogę się po tylu latach łudzić, oszukiwany wspomnieniami dzieciństwa, ale przysięgłbym, że w Polsce takim żyznym re-jonem są Góry Świętokrzyskie. Nie tam, polem obok drogi z Nowej Słupi, posuwa się na kłęczkach Kamienny Pielgrzym? Melancholijna refleksja: będę go pamiętał dłużej niż pejzaż, z którym jest zrośnięty. [Herling-Grudziński 1995a: 231]

Niezwykle sugestywny i „mitopłodny” właśnie jest obraz „Pielgrzyma Świętokrzyskiego” wywołany z pamięci przez narratora *Wieży*. Domykając to opowiadanie, Herling-Grudziński, niewątpliwie mający „pewne proustowskie ambicje”, dzieli się z czytelnikami przejmującą wizją:

Gdyby nie było w życiu ludzkim na ziemi rzeczy, wobec których nasza wyobraźnia rozkłada ręce, musielibyśmy w końcu złorzeczyć rozpaczliwie przenikającej literaturę zamiast szukać w jej utworach nadziei. Ale często, gdy przysmykam oczy, myślę o Trędowatym z Aosty. Lubię go sobie wyobrażać jak dociera wreszcie na klęczkach 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. [Herling-Grudziński 2016b: 26]

W 1958 roku, w Neapolu, Herling-Grudziński nie mógł napisać innego zakończenia.

Bibliografia

- Bolecki Włodzimierz (1991), *Kronikarz i obserwator (widzenia nad Zatoką Neapolitańską)*, w: tegoż, *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Plejada, Warszawa.
- Chamisso Adelbert von (1975), *Przedziwna historia Piotra Schlemihla*, przeł. Witold Wirpsza, w: *Niemiecka nowela romantyczna*, wybór, wstęp i komentarz Gerard Koziółek, Ossolineum, Wrocław.
- Conrad Joseph (1972), *Amy Foster*, przeł. Aniela Zagórska, w: tegoż, *Tajfun i inne opowiadania*, przeł. Halina Carroll-Najder, Aniela Zagórska, PIW, Warszawa.
- Genepp Arnold van (2006), *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa.
- Herbert Zbigniew (1995), *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, w: tegoż, *Elegia na odejście*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Herling-Grudziński Gustaw (1995a), *Dziennik pisany nocą 1971-1972*, Czytelnik, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (1995b), *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, Czytelnik, Warszawa.

- Herling-Grudziński Gustaw (1996a), *Dziennik pisany nocą 1980-1983*, Czytelnik, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (1996b), *Dziennik pisany nocą 1984-1988*, Czytelnik, Warszawa.
- Herling-Grudziński Gustaw (2016a), *Książę Niezłomny*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. Włodzimierz Bolecki, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw (2016b), *Wieża*, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, red. Włodzimierz Bolecki, t. 5: *Opowiadania wszystkie*, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Herling-Grudziński Gustaw, Bolecki Włodzimierz (1997), *Rozmowy w Dragonei*, Szpak, Warszawa.
- Kudelski Zdzisław (1998), *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, TN KUL, Lublin.
- Mann Thomas (1989), *Chamisso*, przeł. Lavinia Mazzucchetti [przekład z języka włoskiego – Magdalena Śniedziewska], w: Adelbert von Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, przekład red. Gisele Jaager-Grassi, wstęp Thomas Mann, *Studia Tesi*, Pordenone [Włochy].
- Miłosz Czesław (1985), *Wiara*, w: tenże, *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Stoichita Victor I. (2001), *Krótką historia cienia*, przeł. Piotr Nowakowski, Universitas, Kraków.
- Śniedziewska Magdalena (2019), „*Osobiste sprawy i tematy*”. Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej, IBL PAN, Warszawa.
- Tomaszewski Feliks (2006), *Drogi i „stacje wygnania”. Podróże i powroty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.

Magdalena Śniedziewska

Loss of a Shadow: Fragments of Gustaw Herling's 'Italian Biography'

In *Journal Written at Night* Gustaw Herling analyzes the *Peter Schlemihl's Miraculous Story* by Adelbert von Chamisso. The Polish writer (as an émigré) is extremely sensitive to the fate of artists forced to live away from their birthplace and, unlike Thomas Mann, proposes an interpretation according to which the loss of a shadow means the lack of homeland. Herling understands breaking away from his homeland as a kind of physical handicap: an existence without native land. However, if the roots can be found in another soil, it is impossible to regain the shadow. Herling intro-

duces the distinction between hard existence and indeterminacy of feelings of a man eradicated, combining the alienation experienced in Naples with an intangible, but also irreversible loss of a shadow.

Keywords: Gustaw Herling-Grudziński; Italian biography; Adelbert von Chamisso; shadow.

Magdalena Śniedziewska – doktor, polonistka i italianistka, autorka książek: *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (2013), *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku* (2014), „Osobiste sprawy i tematy”. *Gustaw Herling-Grudziński wobec dwudziestowiecznej literatury włoskiej* (2019). Adres e-mail: magda.przyb@interia.pl.