

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Bakalářská práce

2011

Michaela Petránková

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav slavistických a východoevropských studií
Bakalářská práce

Michaela Petránková
Hledání „řádu světa“ v tvorbě Gustawa Herlinga-Grudzińskiego
The ‚World Order‘ in Gustaw Herling-Grudziński’s short stories

Praha 20. 6. 2011

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Poděkování:

Na tomto místě děkuji svému vedoucímu práce Doc. PhDr. Petr Poslednímu, CSc.
za odbornou pomoc a dohled při zpracování této práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. června 2011

podpis

Anotace v českém jazyce

Literární tvorba 20. a 21. století vyžaduje vysvětlení, odkud se bere příběh, jenž je právě čten. Jde především o odůvodnění jeho platnosti v dnešním světě, který je ovládám trhem a fascinací. Herling-Grudziński si ve své tvorbě odpovídá právě na tuto základní otázku soudobé literatury. Příběhy, které vypráví, tady byly od nepaměti. Jsou přepisem starých kronik a textů komentátorů historických událostí, jsou ukryty na obrazech významných evropských malířů a v literatuře. Vynořují se prostřednictvím konkrétních událostí v jiném čase ale stejném prostoru. Prostorová paměť ovlivňuje i způsob vnímání prostoru vypravěčem. Tato práce popisuje proces obnovy příběhů jako výstavbu povídkového textu, tedy metodu konstrukce časoprostoru v povídkách Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Anotace v anglickém jazyce

Reading a story typically involves a question where did this story come into being, where it arose from. Reading Gustaw Herling-Grudziński's short stories involve the answer as well. His texts after a novel *A world Apart* imply well-founded world order, which suggests, that stories exists in variations yet for centuries in old chronicles, files on historical events, commentaries written by historian and in famous European paintings and other works of arts. The plausibility of such stories is supported by their incessant repeating. Never can they be forgotten inasmuch as they can emerge anytime in present events, most often in the place where the previous story took place. In Gustaw Heling-Grudziński's short stories even the seemingly real place is never the purely mimetic image of a real place. Described landscape combines a representation of real European places with the imaginary space of fiction. In Herling-Grudziński's short stories it means that places have their own inner memory reflected in genius loci. As the narrator perceives them not by vision alone, but also by smell, sound, and so on and they interface with other spaces in literature as well, may such a narrative present itself as a projection of the memory engaged to a particular place. It may fully comprise of multiple layers of meaning. For instance, such would be the case with uncanny places that most often function as constant literary toposes, as cemetery, monastery, towers and so on. My goal in this paper is to engage the places with the theme of memory and intertextuality as well as to describe the narrative structure of several stories in Gustaw Herling-Grudziński's literary output.

Klíčová slova v českém jazyce

Gustaw Herling-Grudziński

Povídky

Časoprostor

Paměť

Intertextualita

Fragmentaričnost

Klíčová slova v anglickém jazyce

Gustaw Herling-Grudziński

Short stories

Space-time

Memory

Intertextuality

Fragmentariness

Obsah

1. Úvod: Literárně- historický kontext tvorby Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 8
 2. Poetika Jiného světa 10
 3. Literárnost Deníku psaného v noci 13
 4. Souhrn povídkové tvorby 14
 - 4.1 Narativní styl 18
 - 4.2 Výjimečnost protagonistů 20
 - 4.3 Pozice vypravěče 26
 - 4.4 Katalog časoprostorů 33
 - 4.5 Funkce paměti – mezi kronikou a fantazií 40
 - 4.6 Tradice psaní 43
 - 4.7 Motiv intertextuality 44
 - 4.8 Fragmentaričnost a vypointovanost 50
 5. Závěr a shrnutí 52
- Seznam použité literatury a odborných pramenů 53

Seznam zkratk

„Grudziński“ – Gustaw Herling-Grudziński

1. Úvod: Literárně- historický kontext tvorby Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Gustaw Herling-Grudziński zaujímá v polské literatuře dvacátého století místo poválečného autora *Jiného světa* (polský název *Inny świat*, anglický název *A World Apart*), esejisty zabývajícího se literaturou a mezikulturními jevy a autora textů povídek z pomezí eseje a novely.

Polská literatura jej přijala do svého literárního kánonu především díky románu *Inny świat*, v kterém Grudziński inovativně zpracovává vlastní zážitky ze sovětského pracovního tábora v Jercevu z konce léta 1940 do června roku 1945. Gustaw Herling-Grudziński se díky svému debutu stal v průběhu poloviny století v podstatě zařazeným a okomentovaným autorem válečného románu.

Jenže už v roce 1956 začíná tvorbu textů jiného rázu, než byl *Inny świat*, a to kratších próz novelistického typu. Jan Bielatowicz v článku *Brewiarz dla cierpiących*¹ se po opublikování prvních textů rozmýšlel nad žánrem, kterým by je pojmenoval. Jeho úsudek spočívá v tom, že *Pietà dell'Isola* lze číst jako klasicky vytvořenou novelu, přestože je sestavená z různých druhů literárních žánrů – historických kronik, pamětí, esejích o malířství, fragmentů traktátů o morálních tématech. Bielatowicz podezřívá Grudzińskiego za vytvoření kompletně nového literárního žánru. Tato esej pojímá nedeníkové texty Herlinga-Grudzińskiego jako jistý druh povídky s přihlédnutím k vymezení povídky jako žánru kratšího než je novela.

Grudziński funguje tedy v polských učebnicích literatury jako klasik válečné literatury. Avšak největší část svého života pracuje na textech jiných. Dokonce ještě v roce 2000 pracuje na své větší próze *Wiek biblijny i śmierć*, která z hlediska žánru i stylu náleží do stejného typu.

Soubor povídek zůstává překvapivě okomentován jen zčásti, autoři prací zabývajících se tímto tématem se věnují především otázkám geneologickým,² tematickým a motivickým (s ústředním motivem zla). Z rozsáhlejších komentářů vychází v roce 1997 pod vedením Zdzisława Kudelského v Lublinu antologie textů pod názvem *Herling-Grudziński i krytky* a o rok později Kudelskému vychází soubor studií *Studia o Herlingu-Grudzińskim – Twórczość – recepcja – biografia*, shrnující tvorbu Grudzińskiego až do roku 1995, z níž však tvoří kapitola

¹ Bielatowicz, Jan: *Brewiarz dla cierpiących*. List do autora „Skrzydeł ołtarza“. In: *Wiadomości* č. 39, r. 1960, s. 1.

² Důkladný rozbor a úvahy nad žánrem provádí Arkadiusz Morawiec ve své disertaci *Poetyka Opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Morawiec se věnuje recepci děl až do roku 2000 a zkouší ustavit žánrovou identitu textů (v kapitole *Podstawowe zagadnienia geneologiczne*). Věnuje se především rozborům textů *Drugie przyjscie*, *Gasnący Antychryst*, *Gorący oddech pustyni* a *Błogosławiona święta*.

Ku poetyce opowiadań jen nepatrnou část, převážně se knihy věnují esejistice *Hodina stínů* (*Godzina cieni*) a *Živí a mrtví* (*Żywi i umarli*), kritice a deníkům spisovatele.

2. Poetika Jiného světa

Jiný svět byl poprvé vydán roku 1951 v Londýně v anglickém překladu³ a o dva roky později v polském vydání taktéž v Londýně⁴ a ve francouzštině v Paříži roku 1965. Obsahuje paměti válečného vězně, politického psance Gustawa Herlinga-Grudzińskiego v letech jeho zatčení a pobytu a práci v táboře ve Witebsku a v Jercevu. Kniha tvoří samostatný celek, nebo může být rozdělena na jednotlivé kapitoly, které mohou fungovat i jako samostatné celky.

Prostor vězení Jercevo není prostorem úpadku morálky, zasvěcení do zla (jako u Tadeusze Borowského v *Pożegnaniu z Marią*)⁵, ale konstruuje se naopak jako prostor neustálého boje proti úpadku, boje se smrtí. Popis fyzická a tělesná se pohybuje vždy pod hranicí expresivity, každá scéna jakoby implikovala nejnižší možnou hranici expresivity, které se vypravěč stále drží. Popis fyzického i duševního týrání vězňů při práci i po ní se staví do kontrastu s harmonickými stavy mysli protagonisty, které vypravěč zažívá při sečení trávy. Protiváhou hrůzných prožitků se stávají také útky k literatuře a přemýšlení o ní. Tyto exkursy do sféry umění prolínají každou deskripci utrpení. Více tedy než válečným románem se *Jiný svět* stává traktátem o lidském utrpení.

Historia literatury polskiej v díle IX (Literatura współczesna) podtrhuje především polemiku Grudzińskiego s Tadeuszem Borowským. *Jiný svět* zde vystupuje proti *Rozloučení s Marií (Pożegnanie z Marią)*, které vyšlo v Polsku v roce 1947. Spor mezi oběma spisovateli tkvěl ve způsobu opisu táborového života za druhé světové války. Ačkoliv byli oba vězni jiné moci, Grudziński byl zatčen za podezření na německého špeha sovětskou mocí a Borowski strávil téměř dva roky v nacistických koncentračních táborech, jejich popis života v táboře, který se promítá v textech, obsahuje podobné události a schémata. Jedná se tedy především o názorový spor. Borowski postavy svých povídek užívá k ukázání, že nelidské podmínky, v nichž vězňové byli nuceni žít, vedou k bestialitě chování, vypočítavosti a nelidskosti.

Grudziński v *Jiném světě* jde proti této myšlence, *Jinému světu* se přičítá snaha o zobrazení myšlenky, že není lehké narušit hodnoty a morálku člověka. Vypravěč Gustaw se nikdy nesmíruje se zlem, brání se mu myšlenkami na literaturu, analogiemi zážitků z tábora s událostmi uchovanými v paměti, nasloucháním příběhům ostatních vězňů a vzpomínkami.

Jiný svět neobsahuje autentické poznámky autora z jeho pobytu, text se tvoří zpětnou reflexí, jak stvrzuje sám vypravěč na konci předposlední kapitoly v čase, kdy si v

³ Gustaw Herling-Grudziński: *A World Apart*. Transl. By J. Marek (A. Ciołkosz), Heinemann, London 1951.

⁴ Gustaw Herling-Grudziński: *Inny świat. Zapiski sowieckie*. Londyn 1953.

⁵ Odtud pramení mnohokrát opisovaný rozpor o tzv. polské lágrové literatuře mezi dvěma jejími hlavními představiteli.

Swierdłowski obstarává poznámkový zápisník, aby mohl zaznamenat své vzpomínky z předchozích dvou let. Celou knihu charakterizuje převaha narativu nad popisnými pasážemi. Vypravěč konstruuje příběhy svých druhů z fragmentů jejich zážitků, v jeho postřezích prosvítají rysy humanismu.⁶ Nemorálnost, vypočítavost, lsti provedené pro záchranu vlastního života působí spíše jako smutné výjimky z věcně popisovaného každodenního života. Vypravěč si zachovává věcnost stylu i při popisu vlastních zážitků, racionální úvahou projde i otřesný zážitek, kdy Gustaw nechtěně způsobí smrt jednoho z tuláků spícího na podlaze v nádražní hale. Jednání proti lidskosti a ideálům humanismu vypravěč neospravedlňuje, ačkoli si je vědom jakého nadlidského úsilí, je pro jeho zachování potřeba. Ačkoli je vypravěč *Jiného světa* jednou z centrálních postav dění v táboře, o sobě mluví jen zřídka, větší část knihy zaujímají příběhy jiných lidí. Z jeho chování lze vycítit jeho postoje k mnoha událostem. Takovou funkci plní poslední kapitola knihy *Upadek Paryža*, ve které vypravěč odmítne vyjádřit porozumění známému z Witebské věznice, od něž se kdysi dozvěděl zprávu o pádu Paříže, po níž vězňové ztratili svou naději na záchranu. Onen vězeň dostal možnost zradit spoluvězně udáním a současně se zachránit propuštěním z vězení a přijal ji. Od Gustawa se ve chvíli, kdy jsou oba na svobodě, dožaduje pochopení své volby. Z jednání vypravěče, tedy z jeho odmítnutí další konverzace, lze vyvodit jeho postoj k zachování svého známého.

Z intertextuálních vazeb převládají Dostojevského *Zápisky z mrtvého domu*, které se objevují nejen ve formě mott pro jednotlivé kapitoly, ale též v diskusi postav. Natalia Lwowna půjčuje tuto knihu vypravěči a postupem děje se upevňuje vazba mezi knihou Dostojevského a samotnou knihou Herlinga-Grudzińskiego. Zmíněna je i Dantova *Božská komedie* a vstup protagonisty v kruhy pekelné. Vypravěč nemá v Jercevu ke knihám přístup a tak intertextualita zůstává zaměřena především na *Zápisky*. Stalinovy *Otázky leninismu*, Gribojedovova *Sočiněnija a Folklor republiky Komi* se zmiňují jen jako doklad nedostatku knih za bránou vězení.

Už v *Jiném světě* se objevuje náznak tématu, který bude později důležitý pro jeho tvorbu povídkovou. Jak dosvědčuje citát: *Sovětský tábor zbavil zjevnosti smrti, jediné touhy, kterou podvědomě pociťuje každý člověk, touhy přetrvat v paměti jiných lidí*, téma paměti se

⁶ Svědčí o tom nejlépe pasáž začínající slovy: *Co mi się najbardziej w „pieriesylnym“ podobało, to jego atmosfera; przy odrobinie wyobraźni mógł przypominać coś pośredniego pomiędzy schroniskiem dla ykolejonych trampów, wyruszających po złote runo, a zwykłą kawiarnią europejską.* (Herling-Grudziński, Gustaw: *Inny świat*. Czytelnik, Warszawa 1989, s. 82) a intertextuální zapojení *Božské komedie*, především kruhu Pekla v citátu: *Dante nie wiedział, że nie ma na świecie cierpienia większego, niż doznawać szczęścia na oczach nieszczęśliwych, jeść w obecności głodnych.*

v *Jiném světě* rozvíjelo směrem k aktuální potřebě člověka zažívajícího utrpení psychické i tělesné.

3. Literárnost Deníku psaného v noci

Od roku 1971 vydává Gustaw Herling-Grudziński svoji deníkovou tvorbu, která původně vycházela časopisecky po částech. Šest dílů deníku mapujícího zajímavé kulturní souvislosti a Grudzińského úvahy od let sedmdesátých do druhé poloviny let devadesátých byly opublikovány nejprve v časopise *Kultura* a poté vyšly knižně.⁷ Grudzińského deník se snad více než u jiných spisovatelů, kteří vydali své deníky, přibližuje dílu literárnímu především díky povídkám, jež jsou včleněny mezi jednotlivé deníkové zápisky. Současně se však zdůrazňuje autentičnost zápisků tím, že Grudziński jako autor poukazuje na reálné události a autentické prožitky, které včleňuje právě do své tvorby novelistické a povídkové. Tento paradox charakterizuje celý komplex díla Herlinga-Grudzińského. Problém přináší i fakt, že hlavní vykladač tohoto komplexu, Tadeusz Borowski, přítel Grudzińského a spoluautor dvou dílů rozhovorů, které společně s Grudzińským napsali, tento paradox nevidí jako problém a přijímá jej bez výhrad a problematizování.

Deníkem prochází mnoho spisovatelů, režisérů, děl a fakt z polské a italské historie a evropské kultury všeobecně. Jsou provázány vypravěčem, spisovatelem, autorem povídek a narátorem vlastního života. Autorské „já“ v deníku vystupuje jako kritik zafascinovaný událostmi, literaturou, filmy či místy, stylově zachovávajícím racionální soudy *Jiného světa*. Ty se mísí se zážitky z cest a různých setkání, při nichž si vypravěčský hlas vždy uchovává především fascinaci a údiv nad vlastními prožitky.

⁷ Jednotlivé části byly otištěny nejprve na stránkách časopisu *Kultura*. Svazky začalo vydávat francouzské vydavatelství Instytut literacki:

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1971-1972*. Instytut Literacki, Paryž 1973,

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1973-1979*. Instytut Literacki, Paryž 1980,

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1980-1983*. Instytut Literacki, Paryž 1984,

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1984-1988*. Instytut Literacki, Paryž 1989.

V Polsku se tyto svazky začaly oficiálně vydávat až od roku 1990 ve vydavatelství Reş Publica. Od roku 1983 se však objevují i neoficiální pravděpodobně krakovská vydání. Po roce 1990 už následují první vydání polská:

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1989-1992*. Wyd. 1. Czytelnik, Warszawa 1993,

Herling-Grudziński, Gustav: *Dziennik pisany nocą 1993-1996*. Wyd. 1., Czytelnik, Warszawa 1998.

4. Souhrn povídkové tvorby

Herling-Grudziński jako autor exilový není snadno přiřaditelný k polské ani k italské literatuře. Anglické a německé recenze o něm mluví jako o výjimečném zjevu, z charakteristik je možno vyčíst, že Grudziński je pro západního čtenáře poutavý a strhující. Teorie se však zaměřuje na analýzu témat povídek, nejrozsáhlejší syntézou tohoto typu zůstávají *Rozmowy w Dragoniei* a *Rozmowy w Neapolu* s Włodzimierzem Boleckým. Polská recepce zůstává zajata *Jiným světem*, který lze díky polemice s Tadeuszem Borowským snadno zařadit k žánru poválečné prózy s válečnou tematikou. Grudzińského pozdější prózy vyžadují především bystrého čtenáře, v jejich narativní složitosti a propracovanosti se mísí často několik linií příběhu, přičemž není vždy definitivně jasné, která má ústřední platnost. Stejně tak nelze u Herlinga-Grudzińského vysledovat jako u exilového spisovatele jakoukoliv zakořeněnost v určité tradici (ať už polské či italské), jeho prózy nezapadají ani do jednoho kánonu národních literatur a Grudziński zůstává v prázdnu stejně jako jiní evropští exiloví spisovatelé mj. Kundera, Gombrowicz a Nabokov. Jak se později ukáže, povídky postupem šedesátých let přejímají zakořeněnost prostorovou za časovou, vycházejí totiž z tradice literárních evropských modernistů přelomu devatenáctého a dvacátého století.

První povídku Herlinga-Grudzińského opublikovala pařížská *Kultura* v roce 1956, její název zněl *Książce Niezłomny*, tedy stejně jako drama Calderona de La Barcy z roku 1629. O dva roky později to byla *Wieża*, která se společně se následující *Pietà dell'Isola* dostala do výboru *Skrzydła ołtarza*, vydaném v Paříži roku 1960. *Ostrov*, jak byl název *Pietà dell'Isola* do češtiny přeložen, vypráví o nenávisti, která může zmizet pouze ztrátou paměti, vypráví o křivdách a krutosti neštěstí, jež potkaly protagonistu Sebastiana, zedníka pracujícího na opravě tajemné Certosy. Klášter Certosa se zde stává metonymií zla, zástupcem ohavného činu pátera Padre Rocy. Po *Pietà dell'Isola* pokračuje Grudziński povídkou *Drugie przyjście: Opowieść średniowieczna* opublikovanou taktéž v *Kultuře* v roce 1961, dále *Most*, s vloženou stejnojmennou povídkou Franze Kafki, a *Z biografii Diego Baldassara*, biografie novodobého umělce převracejícího estetické principy. Po nich následuje více než desetiletá pauza v tvorbě Herlinga-Grudzińského. Od roku 1976 se na stránky časopisu *Kultura* dostávají povídky *Praga Kafki* o cestě vypravěče do normalizační Prahy na Kafkovskou konferenci, *Gasnący Antychryst* o posledních dnech života Friedricha Nietzscheho, *Gruzy* o zeměřesení ve vesnici Tora Alta a jejích obyvatelích, mezi kterými se ozývá poplašný výkřik o neexistenci Boha, *Piętno* popisující dny před smrtí umírajícího spisovatele, *Labirynt Casanovy* o různých

zpracování námětu života postavy Giacomo Girolamo Casanovy de Seingat, *Ugolone z Todi: Nekrolog filozofa* psaný v duchu imaginárního životopisu *Z biografii Diego Baldassara*, *Cud* o revoltě neapolského lidu pod vedením prostého rybáře Masaniella, o spojení události se zkapalněním krve světce Januaria, žijícího v období Diokleciánova pronásledování křesťanů, a rokem 1389, kdy se tento světec stal patronem Neapole. Zkapalnění krve je zde zázrakem, který nelze racionálně vysvětlit. Po *Cudu* následuje *Książce Mediolanu* o Filipu Maria Viscontim, vévodovi milánském a jeho madailonech, *Święty Smok* odehrávající se ve válečných letech s mottem z knihy *Old Calabria* o pohledu draka, s protagonistou Scurem, apoštola nového židovství jako zlé víry, povídka dokazující Plotínův výrok o tom, co se stane, mluví-li se o Bohu bez opravdové ctnosti. Následuje *Pierścień* o záhubné moci touhy po majetku, dále *Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998*, svědectví postavy Kaspara Traussiga dopouštějícího se zločinu v povídce, *Oko Opatrzności* konstruované jako výsledek po nehodě, *Kamień filozoficzny* vracející se do roku 1789, do doby vrcholného osvícenství Volaira a encyklopedií, v níž vypravěč hledá tajemství kamene mudrců, který stvořil jistý Cagliostro. V období pozvolného pádu komunismu ve střední Evropě Grudziński v únoru 1989 dopisuje povídce *Krótką spowiedź egzorcysty*, deklamující zvláštní zpověď kněze, který zhřešil, doplněnou o epilog neosobního vypravěče. V lednu roku 1990 začíná Grudziński psát povídce *Dżuma w Neapolu* navazující do stejných událostí jako v povídce *Cud*, povídka se prezentuje jako zpráva o pestinenciálním stavu, tedy stavu infekčním, smrtelém či d'ábelském, a uvozuje ji nejednoznačný citát z Defoeovy předmluvy ke třetímu dílu *Robinsona Crusoea* (*It is as reasonable to represent one kind of imprisonment by another, as it is to represent anything that really exists by that which exists not.*). V červenci 1990 vychází stále na stránkách časopisu *Kultura Kiel Barabasz*, vyprávějící o důležitosti postavy Barabáše v evangeliích. V roce 1991 *Monolog o martwej mnišce*, popisující příběh legendy o napravené hřišnici, *Cmentarz Południa: Opowiadanie otwarte o místě hřbitova*, na němž vysychají dávné vzpomínky, roku 1992 *Srebrna szkatulka* o záhadě incestního vztahu, k níž klíč nenávratně mizí v truhličce, kterou je zfascinovaný vypravěč. Roku 1993 tři povídky *Zeszyt Williama Mouldinga, emeryta*, *Gorący oddech pustyni* a *Rosyjski Niedźwiedź: Słowo o triumfie Igora*. V roce 1994 vychází v *Kultuře* *Portret wenecki*, o vypravěčově lásce k Benátkám a záhadném dvojportrétu, *Łuk Sprawiedliwości*, *Głęboki cień* o obrazu duše Giordana Bruna, a *Błogosławiona święta* pojednávající o tom, co všechno vyžaduje obětování se, *Prochy: Upadek domu Lorisów* o záhubě rodiny a domu vypravěčova známého, *Hamlet Piemoncki*, o odpuštění syna matce a výměně rolí v životě člověka. V roce 1996 píše Herling-Grudziński dokonce celkem šest povídek *Ex Voto*, *Suor Strega* o vnitřní

dvojpólovosti italské jeptišky, *Don Ildebrando, Jubileusz, Rok světy, Szczyt lata: Opowieść rzymska*. V roce 1997 čtyři povídky – *Madrygal žalobny, Sny w pięknym Morodi, Legenda o nawróconym pustelniku a Ofiarowanie: Opowieść biblijna*, roku 1998 další čtyři povídky – *Zima w zaświatach: Opowieść londyńska*, biografická legenda N. L. Tolstého *Wariacje na temat wielkiej ucieczki, Zielona kopula: Sycylijska opowieść epistolarna a Schronisko lunatyczne*, o nemožnosti sjednocené Evropy jako nedorozumění lunatiků a zakladatelů útulku. V roce 1999 jsou to *Zjawy saraceńskie*, o podivném působení minulosti saracénské věže, a *Odlot i powrót Gołubowa: Opowieść imperialna*, v roce 2000 *Podzwonne dla dzwonnika*, o oběti nacismu a jejím psychickém zazdění, a *Wędrowiec cmentarny* jako Grudzińského poslední dokončená povídka o tulákovi, kterého záchranou se staly hřbitovy, kterým paradoxně uniká, protagonista se na konci povídky spojuje se skutečnou postavou Ratka Mladiče v reálných kulisách bosenskosrbské Srebrenice. Poslední rozsáhlejší novelu *Wiek biblijny i śmierć* Herling-Grudziński nestihl dokončit, fragment vydal a zpracoval teprve roku 2010 Włodzimierz Bolecki.

Tvorba povídková a novelistická je tedy u Herlinga-Grudzińského poměrně rozsáhlá. Co však vede autora začínajícího spisovatelskou kariéru válečným románem k tomu, aby od intertextuálních vazeb k Dostojevskému přešel ke Kafkovi, Conradovi, Henry Jamesovi a dalším významným evropským modernistům? Z deníků je možno vyčíst Grudzińského literární vkus, avšak vysvětlení citace z konkrétních děl v povídkové tvorbě vyžaduje od čtenáře jistou interpretaci.

Herling-Grudziński sám svou tvorbu dostatečně okomentoval s Włodzimierzem Boleckým ve dvou svazcích rozhovorů *Rozmowy w Dragonei* a *Rozmowy w Neapolu*. Svou autointerpretací naznačuje, že literatura nemá za cíl poznání – *pokud nelze popsat hranice lidské samoty či utrpení, nelze rozumět ani bytí zla, podobně jako nezměřitelné je dobro, které někdy bývá naším údělem*. Takové vysvětlení klade čtenářům Grudzińského textů primární cíl poznání podstaty pojmu zla. Grudziński v *Rozmowach* říká, že to je důvod, proč si cení autorů jako Dante, Shakespeare, Dostojevskij, Bulgakov, Kafka a Schulz. Avšak tuto tezi nelze přijmout bez širšího vysvětlení.

Rozmowy w Dragonei i *Rozmowy w Neapolu* je přínosnější pojímat tedy nikoli jako komentář k tvorbě, ale jako dílo samo o sobě, další knihu, kterou spojují dva autoři. Włodzimierz Bolecki analyzuje často motivy a témata Grudzińského próz právě ve smyslu, jaký načrtl Herling-Grudziński. Bolecki s Grudzińským rozvíjí dialog, který zakládá společný diskurs plný porozumění. Bolecki se tím trefuje přímo do stylu vyprávění Herlinga-

Grudzińskiego. Někdy navrhuje Bolecki i více možných řešení interpretace, Grudziński je neodmítá, avšak v zásadě se drží své prvotní vlastní o potřebě popsat zlo.⁸

Zlo, které HG zkoumá, vychází z několika zdrojů. Invaze zla se netýká pouze jednotlivých postav. Jak ukáži v pozdějších kapitolách, pojem zla se v Grudzińskiego textech provazuje s pamětí, řečí a jazykem a tajemství lidské existence, o níž mluví Grudziński s Boleckým v *Rozmowach w Dragonei*, souvisí s literárním tématem vzpomínky. Ryszard K. Przybylski v biografické analýze *Być i pisac* přijímá tezi, že Grudzińskiego prózy popisují utrpení a o naději na spásu. Formálně Przybylski vidí v povídkách společný morální apel na solidaritu v utrpení a boj proti jakékoliv formě zotročení.⁹ Přesto analýzy povídkové tvorby Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zůstávají spíše v rovině témat či charakteristických vlastností jejich poetiky a stylu. Tato práce se chce věnovat především způsobu konstruování narace, který je v povídkách často velmi výrazný, a jak již bylo předesláno, třem ústředním tématům, které v povídkách hrají důležitou roli – tématu paměti a řeči a jazyka.

⁸ Viz. rozhovor o jednotlivých stupních povídky *Srebrna Szkatulka* v knize *Rozmowy w Dragonei* na str. 189.

⁹ Przybylski, Ryszard Kazimierz: *Być i pisac. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Wydawnictwo "a5", Poznań 1991.

4.1 Narativní styl

Na začátku každé povídky existuje určitá kauza, nevyřešený případ, na který vypravěč naráží během svých cest po odlehlých krajích Kampánie, Piemontu, Toskánska či Umbrie, nebo na které naráží v polozapomenutých kronikách evropské historie. Vypravěč, jenž promlouvá většinou v ich-formě (pouze v povídkách *Drugie przyjście, Most, Gasnący Antychryst, Piętno* personální vypravěč chybí a vypravěčský hlas se proměňuje v oko kamery sledující dění na scéně), velmi citlivý na záhady, zfascinován mystikou a nedořečením těchto kauz, náruživě pátrá po tajné řeči významů, která k němu promlouvá skrze události. Tímto způsobem fungují soudní proces v *Hamletovi Piemontském*, pomatení zvoníka od sv. Kláry v povídce *Podzwonne dla dzwonnika*, násilný čin jednoho z lunatiků Guy Serkina v povídce *Schronisko lunatyczne* či fascinace stříbrnou truhličkou v povídce *Srebrna szkatulka*.

Vypravěč se v ich-formových povídkách pohybuje v rámci diegése, světa postav a příběhu. Tento svět jej přímo ovlivňuje. Avšak jeho úloha nespočívá v pouhém zapisování událostí, sledování jejich průběhu, ale především v komponování vlastní verze příběhu. Vypravěč skládá události, vyškrtává z něj nepodstatné pro příběh a dokonce uvažuje i o svém psaní. Počáteční kauzu nebo záhadu uvádí přesně mířenými otázkami. Jako ukázky poslouží tři úryvky z jiných povídek:

Co sprawiło, że włożyłem ten własnie tom do torby z książkami, zabranej do Morodi? Zbieg okoliczności? (Sny w pięknym Morodi)¹⁰

Co łączyło te obrazy, co się w nich stale powtarzało? (Schronisko lunatyczne)¹¹

Czy była to rzeczywiście Wielka Ucieczka, jak czyta się w niektórych biografiach? Czy Wielki był tylko Uciekający, Lew Nikolajewicz Tolstoj, i korzystał z przywileju swej Wielkości, która żyje (lub wydaje się, że żyje) we wszystkich jego postępkach? (Wariacje na temat wielkiej ucieczki)¹²

Tyto otázky často nejen že dopomáhají k věrohodnosti předcházejících událostí skrze odvedení pozornosti od jejich autentičnosti k významu, ale rozvíjejí také dramatický moment vyprávění. Na tyto otázky pak postupem vyprávění hledá odpověď. Odpovědi se čtenáři

¹⁰ In: Herling-Grudzinski, Gustaw: Sny w pięknym morodi. In: *Zwoje 3 (7)*, 1998.

¹¹ In: Herling-Grudzinski, Gustaw: Schronisko lunatyczne. In: *Zwoje 8 (12)*, 1998.

¹² In: Herling-Grudzinski, Gustaw: Wariacje na temat wielkiej ucieczki. In: *Zwoje 5 (9)*, 1998.

dostává určitou formou parabol, podobenství, které si však vyžaduje interpretaci. Leszek Szaruga v souboru esejů *Szczerłość i prawda* z roku 1979 popisuje poetiku textů jako tajemno, které vzniká srážkou konkrét a symbolů.¹³ Vícežánrovost (citáty smíšené se starými legendami, historickými prameny a novinových zpráv či texty jiných autorů) znamená pro Szarugu dialogičnost, v níž je třeba nalézt pravdu. Jednotlivé žánry si protířečí a pravda se neskryvá ani v autentických prožitcích vypravěče. Pro Szarugu je onen styl psaní podobný Schulzovi či Borgesovi.

Povídky nabízejí určitý ustálený repertoár postav. Protagonisty často spojují společné charakteristiky – osamělost, nezačleněnost do společnosti, vykořeněnost. Postavy jeptišek, poutníků, bláznů, chorých duševně i fyzicky, světců, páterů, fungují na principu podobenství, ovšem bez primárně didaktické funkce.

Grudziński zbavuje všechny motivy, které ve starší evropské literatuře fungovaly jako výstražné, odrazující, kterými se didakticky zobrazovaly příčiny a následky pozdějších utrpení, jako je zobrazuje *Věčný pekelný žalář* italského jezuita Giovanniho Battisty Manniho ze sedmnáctého století¹⁴, ať už se jedná o motiv smilstva (*Hamlet Piemontski, Suor Strega*), násilí (*Monolog o martwej mniszce, Schronisko lunatyczne, Blogoslawiona, święta*), šílenství (*Pietà dell'Isola, Schronisko lunatyczne*), cenným předmětů (*Pierścień, Srebrna szkatulka*), obrazů (*Legenda o nawróconym pustelniku, Portret wenecki*) veškeré expresivity. Stejně tak utrpení samo se nezračí v bolestech, ale v jiných prožitcích, které, jak často dodává vypravěč, jsou mnohdy horší, než bolest samotná. Prózy tedy nelze odebírat pouze v duchu morálního apelu, jako varování před záhubou a před temným a špatně nepoznatelným zlem v člověku. Zlo, o němž mluví sám Herling-Grudziński a které inspirovalo mnoho esejistů k popisu Grudzińského tvorby, se v příběhu mění na problém tajemství, které prahneme spolu s vypravěčem odkrýt. Motta, citáty, parafráze, aluze či pastiše historických textů, autentických nebo vymyšlených, odebírá vypravěč jako jistý druh svědectví o zlu. Počíná si při tom jako badatel při zpracování studie. Pasuje se tak sám do role teoretika zla, po boku vědců jako Hannah Arendt či Wolfgang Sofsky.

¹³ Szaruga, Leszek: *Szczerłość i prawda*. In: *Własnymi słowami. Szkice literackie*. Biblioteka Głosu, Warszawa 1979, s. 13 – 21.

¹⁴ Manni, Giovanni Battista: *Věčný pekelný žalář*. Upr. Šteyer, Václav Matěj, Atlantis, Brno 2002.

4.2 Výjimečnost protagonistů

V celém vyprávění mnoho postav, které jsou nejen představeny, ale jejichž příběh taktéž sledujeme a na něž zaměřujeme pozornost. Pozornost vypravěče však téká od jedné ke druhé. V povídce *Święty smok* se vypravěč seznamuje s příběhem postavy Scuro, kterému se jednou v noci zjevila žena ohlašující mu novou víru. I když se Scuro drží v centru vypravěčova zájmu po celou povídku, místy se perspektiva přesouvá na pátera Sterpone, který byl celé události svědkem a jehož příběh vypravěče také zajímá, či na Scurova syna, který se stává symbolem nenaplněné naděje. V jiné povídce také z pozdějších let s názvem *Schronisko lunatyczne* sledujeme osudy několika postav najednou, nejen dvou lunatiků, ale i dvou dalších spisovatelů, kteří společně s vypravěčem byli vybráni jako zástupci spisovatelské obce. V povídce *Podzwonne dla dzwonnika* zase sledujeme příběh pátera Nicoly, zvoníka fra Nafty či fra Isacca, jak se později přejmenuje, a novináře Rona Whickera, který píše článek pro *New American* v roce 1995 o pašijových hrách v Sordevolu.

Každá postava přitom hodnotí události ze své vlastní perspektivy. Páter Sterpone si ze Scurova nového učení vyvozuje vyvrcholení bázně mezi lidmi, tedy vyvodí si úsudek související s jeho posláním pátera. Doktor psychiatrie v *Lunatickém útulku*, který vede o pacientech záznamy, si nešťastné události, které se v útulku začnou dít interpretuje v medicínském diskurzu, vypravěčův přítel, spisovatel, který je společně s vypravěčem umístěn do útulku, aby o něm později napsal zprávu, si událostmi potvrzuje svá kulturologická bádání a spisovatelka Paola, která v útulku zůstane pouze měsíc, využívá události k napsání nového románu nabitého vulgárním erotismem. Na události se tedy díváme vždy očima každé postavy zvlášť.

Katalog postav v Grudzińského povídkách zůstává spíše tradiční. Opakují se postavy prostřáčeků, bloudů, dětí, matek, jeptišek, páterů či žebráků. Výjimku mohou tvořit specifikovanější profese jako hřbitovní hlídač, lékař či novinář. Zajímavé je však, že každé postavě se v povídkách dostává dostatek pozornosti. Každá postava dostává svůj hlas. Uvažovat proto v jakýchkoliv typizačních opozicích hrdina – antihrdina, postava kladná – postava záporná v Grudzińského prózách z důvodu jejich disproporce a hloubky analýzy nelze. Některé se pohybují se blíže negativnímu pojetí kvůli své hříšnosti a zlu jejich povahy (Padre Rocca, který si po celý život odpykává svůj trest z povídky *Wieża*, Diego Sandoval de Castro, zatvrzelý hříšník z povídky *Srebrna szkatulka*, exorcista z povídky *Krótká spowiedź egzorcysty*, Diego Baldassar z povídky *Z biografii Diego Baldassara* a především hrabě Castrillo z povídky *Dżuma w Neapolu*), jiné blíže ke kladnému hodnocení kvůli utrpení, jímž

si prošli (Sebastino z povídky *Wieża*, Maria z povídky *Błogosławiona święta*). Díky tomu mají také většinou protagonisté pochybnou identitu, jak je zřejmé z ukázky začátku povídky *Hamlet Piemoncki*, kdy vypravěč zapochybuje o postavě kněze ze Sordevola a nevěří, že by ve svém kostele křtil děti a pochovával nebožtíky.

Dá se zobecnit, že postavy, na něž vypravěč zaměřuje svou pozornost, se určitým způsobem propojují. Souvisí to především s nemocemi a fyzickým postižením. Často jsou postavy nějak, bez sluchu, ochrnuté, šílené, z tohoto hlediska je zajímavé, že do této kategorie postižení spadá i nechtěné těhotenství. Postižené postavy se stávají lákadlem pro vypravěče. Ten se snaží prostoupit jejich bariéru handicapu a pochopit je, vetřít se do jejich mysli a vidět svět jejich očima. Lze zobecnit, že všechny tyto pokusy vypravěč zvládá s úspěchy. Rozhovoří se s Marií, která se po událostech s vojáky uzavřela do sebe, vzbudí chuť do života v Irině, hluchoněmé dívce z domu Lorisů i v Marise, dceři Marcela a Elisabethy v povídce *Zjawy saraceńskie*, vzbudí zájem o umění jednoho z lunatiků v povídce *Schronisko lunatyczne*. Právě jeho přítomnost otvírá mysl uzavřených a bolestí prostoupených, avšak po dobu nepřítomnosti vypravěče postavy často zvariují a prostoupí je zlo. Často končí tyto případy smrtí těchto osob nebo jejich známých, jako v povídkách *Błogosławiona święta*, *Schronisko lunatyczne*, *Prochy: Upadek domu Lorissów*. Choroba, stejně jako jiná fyzická postižení, se stávají v Grudzińského textech odrazem duše nebo prožitých zážitků.

Kreatura, jak nazývá vypravěč postavu zvoníka od svaté Kláry v povídce *Podzwonne dla dzwonnika*, spojuje vlídnou povahu, viditelnou v přátelském výrazu očí a v jemných rysech maličké tvářičky, s mrzačkou stavbou nenápadného útlého těla. Vypravěče fascinuje, jak mohl liliputí bratr Nafta zvládnout uvádět do pohybu velký zvon. Jeho otázka: *Měl snad v sobě něco, co nebylo očím viditelné?* má kladnou odpověď, kterou tuší i čtenář. Symbolem se u fra Nafty stává slepota a tendence k blekotání, nápadného díky tomu, že se mu pomíchala slova ze dvou jazyků. V průběhu svého uzdravení, fra Nafta získává řeč i vidění zpátky.

Zlo je svázáno s mluvením, záleží na tom, kdo má v povídce řeč, kdo dokáže vypovídat. Dívky opanované ďáblem nemohou mluvit. Její smích jako by nebyl z tohoto světa. Padre Roca, kněz, který znásilnil Immacolatu, snoubenku protagonisty Sebastiana z povídky *Wieża* si zoufá z důvodu nemožnosti zpovědi. Sebastiano, jako jedna z obětí násilného činu Padre Rocy příznačně v nejvzrušenější chvíli Rocova zpovídání se vstane a odejde. I když je Sebastiano od nehody při opravě Certosy hluchý a slepý blázen, zdá se, jakoby tento čin udělal vědomě.

Nemožnost vypovědět svůj čin se ukazuje nejexplicitněji v povídce *Krótka spowiedź egzorcysty*, je kněz, zpovídající se exorcista, udiven tím, že Rita zlo střídavě křečovitě objímá

a zároveň zoufale odstrkuje. Ve chvíli exorcistova vítězství nad d'áblem v dívčině duši, kdy se zdá, že Rita se osvobozuje, se jí vrací řeč a s ní útržky dávných vzpomínek. Nastává náhlý obrat. Domnívám se, že kdyby povídka byla vyprávěna vypravěčem, jaký začíná vyprávět v povídce *Książę niezłomny* a pokračuje v povídkách až k novele *Wiek biblijny i śmierć*, tímto by vztah vypravěče a Rity končil. Ovšem tento vypravěč neznal nutné meze. Dívce ve chvíli svého vytržení nad jejím obrácením pravděpodobně ublížil. Ukazuje se, že právě z tohoto činu se vypravěč potřebuje vyzpovídat. Ale exorcista v této povídce přesto svou zpověď a svůj hřích nevypráví. Po něj se pravda stává příliš těžká, než aby ji unesla předsmrtná zpověď. Vypoví jen to, co se prý říká. Hřích neprojde jeho vlastními ústy. Jeho pohled na sebe je plný lítosti, sirotek s chromou rukou je porovnáván s tím, kým je v čase svého vyprávění – příliš starý a slabý, v hlavě zmatek a chvějící se ruka mu nedovolují příliš dlouhou zpověď. Citace z Augustinova *Vyznání* jsou dezinterpretovány. *Vyznání* nepředkládají čtenáři zpověď, ale vysvětlení Augustina, proč se stal tím, kým je ve chvíli svého psaní. Exorcista při výpovědi svůj hřích tak vlastně vůbec neuzná. Rita při procesu v roce 1951 vypovídá, že se na ni „vrhl“. Protagonista toto tvrzení neodmítne ani nepotvrdí, reaguje jen prosbou, kéž jí Bůh odpustí. V tom se protagonista liší od obvyklého vypravěče Grudzińského povídek, ten také pomáhá druhým lidem otevřít se a vyhnat d'ábla ze své duše. Jenže jejich zvariování nastává ve chvíli vypravěčovy absence, zde nastává za plné přítomnosti protagonisty.

Katalog postav zahrnuje osamělé osoby, tragické osudy. Vypravěč se dívá na blázny, na lidi vyloučené ze společnosti, aby se díky nim dozvěděl o své přítomnosti. Jejich nemožnost promlouvat v diskurzu společnosti jim v očích vypravěče dává schopnost promlouvat hlasem vnitřním, vypovídat o světě jinak. Především vlastním příběhem. Vypravěč pak definuje přítomnost skrze ty, kteří jsou vyloučeni ze společnosti, kteří jsou nepřítomní v rozhodujících událostech.

Budoucnost Evropy! Jen co jsme zázrakem unikli živí z její minulosti, která města a bojiště posela mrtvolami a dětské nemocnice naplnila dětmi, které nejsou schopny vidět a pochopit svět, jenž je obklopuje. [...] ...pochopil jsem, že „zaostalé“ a vinou války „debilní“ děti vidí svýma mrtvýma, zdánlivě slepýma očima mnoho z toho, co nám žvanění na symposiích zakrývá. „Sjednocená Evropa už existuje,“ pošeptal jsem svému užaslému příteli znalému

politologie, „ale vnitřním zrakem ji vidí jen zmrzačené děti. Nikdy ji neuvidíš ani ty, ani intelektuální elita lidí jako ty.“¹⁵

Nejen lidé upoutávají vypravěčovu pozornost. I věci mohou v tomto smyslu obživnout. V povídce *Srebrna szkatulka* mluví vypravěč o truhličce stejnou dikcí, jako když je fascinován člověkem. Sám to připouští větou: *Je možné, že bych už tenkrát vytušil, že stříbrná truhlička je svých způsobem živou bytostí?*¹⁶ Tato truhlička se na konci povídky rozpadá na prach. Listy, ukryté v jejích stěnách už vypravěči nic neřeknou. Zbývá jen to, co si vypravěč přečetl večer před usnutím, než se křehké listy proměnily v prášek. Pomíjivost hmotných věcí je stejná jako pomíjivost lidí.

Grudziński proplétá také vztahy postav mezi sebou. Staří známí, dávní přátelé z větších měst, kolegové z univerzit, novináři, vypravěčovi bývalí ošetřující lékaři, kamarádi z války, kteří bojovali u stejného pluku, se připlétají vypravěči do jeho jinak zřejmě poklidného života. Často vypravěč za takovým přátelstvím udělá kříž, když v tom nějaká náhlá událost toto odloučení přeruší. Povídka se pak často rozpadá na několik částí, ve druhé části se připlétají postavy, které nebyly předjaty v části první apod. Pokud se o nich vypravěč nezmínil, čtenář je proto v dalším vyprávění neočekává.

Funguje tu však cosi jako určitý princip analogie. V povídání o malomocném v povídce *Wieża* vyvolá obraz malomocného ve vypravěči obraz sochy poutníka, který se po kolenou posunuje ke svaté hoře. Stálí kolemjdoucí připomínají cizím lidem, že je rovněž bezuzdně osamělý a právě tohle připomene vypravěči obyvatele věže v Aostě. Grudziński pojem analogie rozvádí šířeji.

Analogie lidských osudů jsou klamné. Nelze však odolat pocitu, že řízením neznámé síly vstoupil Sebastiano do kolejí vyhloubených před mnoha staletími příběhem nešťastného tvůrce Certosy a posledně tolik staletí zasypávaného pískem světa, jenž se řítí. Pro oba ač z rozdílných důvodů a za různých okolností měla být Certosa vítěznou korunou. Pro oba se však, rovněž za různých okolností stala korunou trnovou. O tom, zda život opakuje jako málo nápaditá vyšivačka stále podobné vzory, přemýšlejí filozofové odedávna, avšak problém zůstal dodnes nevyřešen. Věřící a teologové si lámou hlavu, zda jsou nevyzpytatelné rozsudky

¹⁵ Citace podle českého překladu (vzhledem k omezené dostupnosti původního textu) Herling-Grudziński, Gustaw: *Zvoní hrana zvoníkoví*. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 309 – 310.

¹⁶ Podle českého překladu Herling-Grudziński, Gustaw: *Stříbrná truhlička*. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 118.

boží psány skrze kopírovací papír v tisíciach exemplářiach a mēněny jen v drobných variantách, nebo naopak zase v oku prozřetelnosti odráží každý z nás zvlášť a každý z nás dostává z neomylné ruky soudce jiný a na vlastní míru šitý osud.¹⁷

V analogii se nejedná to opakování ani variace. I když Grudziński často bere jako prvotní impulz k povídkám příběhy někoho jiného, variace souvisí s opakováním, změnou náhledu, zde však o opakování nejde, jde o impulz, jak to v *Rozmowach w Dragonei* nazývá sám Grudziński.¹⁸ Jsou to různosti, jak to vykládá Deleuze v knize *Różnica i powtórzenie*,¹⁹ neboť nesledujeme jeden opakovaný vzor života, jednu podobnou linii za účelem zachytit podobnosti. Grudzińského analogie spočívá v tom, že každý bod v životě postavy můžeme nějak vztáhnout k bodu na linii života jiné postavy. Martin z povídky *Legenda o nawróconym pustelniku* patří postavám obětí války, hrůzných činů z mládí. Jeho příběh se proplétá s příběhem žida, namalovaného Paolem Uccellem na deskách *Legendy o zneuctěné hostii*. Otázka zní, kdo je obrácený poustevník, kdo je židovský profanátor, který znesvětil hostii a v dalším jednání se obrací na správnou víru. Martin je katolík, ale jeho rodiče byli židé. O židovi z *Legendy* se povídá, že byl anachoretou, mnichem žijícím na odlehlém místě, modlícím se a slavícím eucharistii s cílem maximálního sjednocení s Bohem. I o Martinovi se dlouhá léta nic nevědělo, předpokládá se, že pobýval kdesi a strýce v Anglii. Martin zároveň znesvěcuje Uccelův obraz, kterého si vypravěč tolik váží. Martin není schopen také opravdového přátelství, což by mohlo vyvolat ve vypravěči nelibost. Vypravěče to však neodradí, ale vyvolá to v něm naopak zvědavost. Oba příběhy, žida z legendy a obrazu a obraz v Martina se vzájemně nasvěcují. Nelze tedy přesně určit směr analogie ani přesný význam, neboť se jedná o analogii rizomatickou, jejíž všechny body fungují jako body výchozí.

Chceme-li nalézt určité stereotypy v chování postav, lze se opřít o strach ze smrti propojený s touhou po ní, která spojuje téměř všechny postavy. Začíná tím už *Wieża*, v níž sicilský příbuzný vlastníka domu, v němž bydlí vypravěč, učitel z Turýna, čekaje na smrt nepřijímá od světa vůbec nic, avšak v okamžiku rozhodnutí v roce 1944, zda nechat se zastřelit a obětovat se tím za kněze a celé město, vybírá život. Druhý den je nalezen mrtev ve svém domku. I Padre Roca se bojí smrti a neskočí do propasti. Jeho smrt nastává nakonec až kvůli velkému úpalu.

¹⁷ Gustaw Herling-Grudziński: Věž. In: *Ostrov a jiné prózy*. Mladá fronta, Praha 2000, s. 64.

¹⁸ Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki: *Rozmowy w Dragonei*. Szpak, Warszawa 1997, s. 188.

¹⁹ Deleuze, Gilles: *Różnica i powtórzenie*. Tlum. Banasiak, B., Matuszewski, K., KR, Warszawa 1997

Je zajímavé, že se Grudziński vyhýbá milostnému diskurzu svých postav. Pokud spolu pár ať už manželský či milenecký komunikuje, je to buď v tichosti, tak, že to vypravěč neslyší, nebo na sebe nemluví (místo toho funguje korespondence jako v povídce *Zjawy saraceńskie* apod.). Milostné dvojice Lorrisových, Elisabeth a Marcela, ošetřovatelka a lunatik, Piemontský Hamlet a jeho matka (častý motiv incestu), sourozenci ve Snech v krásném Morodi a jejich dvojničtí manželé, jejichž vztah připomíná vztah sourozenecký, Immacolata a Sebastiano a Padre Roca, s níž měla Immacolata dítě, hřbitovní hlídač a žena zabitého německého důstojníka jsou všechno vztahy nějak pochroumané, odsouzené k záhubě, k neštěstí, zrozeny ze zla. Tyto vztahy souvisí často velmi složitě s vyprávěnou linií příběhu. Saracénské preludy jsou příběhem lásky, která je vlastně nevraživostí, obranná věž, místo jejich lásky, které je má chránit před světem, z nějž hrozí nebezpečí, se mění na konci v pohřebiště. Milostný vztah je často determinován svým osudem. Postavy nemají možnost volby jako ve společenském románu, neboť existuje jistá determinanta, která předurčuje záhubu jejich vztahu. Tato determinanta však není v příběhu naznačena motivicky jako u například u Nabokovových povídek a románů, které Grudziński ve svých textech také zmiňuje, ale právě naopak. Často mají vztahy postav osud v povídce nevysvětlený. V povídce *Prochy* není do posledního okamžiku řečeno, proč láska manželů uvadla. Náповědu zde ovšem skrývá předznačenost intertextuální. Poeův *Zánik domu Usherů* se promítá do příběhu manželů z Grudzińského povídky. V Grudzińského povídkách funguje jistý řád a princip který zastupuje funkci osudu, jak se do mimetického umění dostává už v Sofoklových tragédiích. Tento řád funguje na principu intertextuální analogie.

Zajímavou Grudzińského inovaci v katalogu postav moderní literatury tvoří postavy turistů. Turisté se do příběhu připletají jako objevitelé atraktivních míst, jejich výběr destinací plní funkci pozadí, nepřijatelného pro vypravěčův vkus. Avšak nepohrdá jimi úplně, jsou to právě oni, kdo dokreslují atmosféru ostrova w povídce *Wieża*, kdo prochází kolem zapomenutých legend bez povšimnutí, aby je mohl objevit sám vypravěč. Vypravěč se jich chytá jako záchytného bodu, který potřebuje na svých výpravách do prostorů v různých časech. Turisté pro něj zastupují soudobou Itálii, která je cizí a pro niž vězí dávné legendy a příběhy v zapomnění.

4.3 Pozice vypravěče

Uvažovat v kontextu povídek Herlinga-Grudzińskiego o postavě vypravěče s sebou přináší jisté problémy. Už jen fakt, že Herling-Grudziński píše povídku o tom, že píše povídku, počítá s určitým vysvětleným souvislostí. Nabízí se též otázka, proč Herling-Grudziński vždy píše o někom, kdo píše tu povídku, předkládá ji jako svoji. Toto zdvojení jak ve skutečnosti, tak v textu povídek, přineslo teoretikům jeho díla mnoho zapeklitostí. Mnoho z nich se zabývá spojením s autobiografií spisovatele. Grudziński však v roce 1979 píše povídku *Praga Kafky*, o tom, jak jede na právě probíhající konferenci do Prahy, a vkládá ji do právě rozepsaného dílu deníků. V doslovu k ní o pár dní později připisuje, že celý text a události v něm zahrnuté si autor vymyslel: *Wszystko tj. naturalnie zmyśleniem, płodem imagacji powstałym z notatki we wczorajszym Le Monde...*²⁰

Vypravěč povídek přeci není onou psychofyzickou bytostí, která žila a psala. Vypravěč je podle Boleckého diegetickým porte-parole autora (mluvčím). To by platilo, pokud bychom rovněž přijali fakt, že často však oddá hlas nadlouho někomu jinému, kronikářům různých staletí, současným novinářům, jiným postavám. Pokud se jeho přítomnost prosazuje jen jako oko kamery, dává úvodní slovo sám sobě. Komentuje následující text poznámkou, že jde o kronikářovo či novinářovo zaznamenání události. Místy vstupuje do tohoto textu i jako korektor a s iniciály G. H. G. (viz. v povídce *Z biografii Diego Baldassara*). Kromě iniciál vypravěč v povídkách jméno nemá, bezejmenný hlas, který v textech promlouvá, se díky začlenění do společnosti a interakci s ostatními postavami, projevuje jako jedna z postav. Společnost mu především v později vzniklých povídkách, dělají lidé, kolem nichž se odvíjí zápletky. Jeho povaha by se dala vyjádřit ochotou, s níž přijíždí za novými náměty, jejichž iniciátory bývají postavy jeho přátel, starých známých, většinou lidí vzdělaných se zážitky z válečných let, které je určitým způsobem poznamenaly. Vypravěč má vždy čas za nimi zajet a pomoci jim v určité situační tísní a problému. Jeho osobní život mu v tom, zdá se, nijak nepřekáží. Pouze v povídce *Prochy* se zdrží v Neapoli kvůli práci na svých textech a na své známé na chvíli zapomene. Často mají přátelé vypravěče na něj nějakou prosbu, které on bez váhání vyhoví. Nejvíce se to ukazuje v povídkách *Prochy* a *Zjawy saraceńskie* či *Książę niezłomny*.

Leżalem tego ranka na łóżku i pęczniejące za oknem słońce, śpiew ptaków, nawoływanie się rybaków, śmiech dzieci a nade wszystko miarowe uderzenia morza o przybrzeżne kamienie

²⁰ Herling-Grudziński, Gustaw: *Praga Kafki*. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 173.

*ostrzegły mnie nagle, że zamknąłem się w domu. Około południa poszedłem do portu i przesiadkałem parę godzin w pobliżu molo przyglądając się okrętom, które stąd właśnie uwiozły przed rokiem większość moich towarzyszy broni do Anglii, a drobną część do Polski. Wreszcie pod wpływem jakiegoś niejasnego impulsu, kupilem bilet na Capri. Zdażyłem jeszcze na ostatni popołudniowy statek.*²¹

Vypravěč bývá problémy svých přátel uchvácen. V Saracénských preludech se vypravěč zmiňuje o svém prožitku okouzlení svědka, který se dá považovat za narativní příčinu vlastně většiny povídek. Výstavbu tak tvoří ranec náhod, díky kterým se přihodí nějaká událost, která zavdá příčinu pro sepsání povídky.

Nezávislá rozhodnutí, která přijímá, z něj vytváří zároveň postavu pozorovatele, ve světě ne úplně ukotveného, tuláka (jeho smysl pro povinnost stále migruje podle toho, jak se vyvíjí příběh a kam je třeba zajet, koho navštívit, s kým mluvit), turistu (ačkoli k podléhání turisticky zajímavým místům a událostem zaujímá distanc, jeho procházkami městy a odlehlými kouty Itálie probleskuje jistá vášeň pro objevování nových míst), zevlouna (stopy lenosti lze vysledovat v povídce *Portret Wenecki: Nekrologu jsem si náhodou všiml večer, když jsem hledal televizní program. A už jsem se nehnul z lenošky.*²²) i hráče (komponování příběhu svým chováním, cestováním a objevováním nutí čtenáře, aby jeho cesty podnikal spolu s ním, zároveň cestování souvisí s rozvíjením zápletky a tedy naratologicky se motiv cestování stává hledáním interpretace událostí). Vnímavý čtenář postřehne, že vypravěč neustále cestuje. Jako osoba zůstává nepolapitelným, nenechává po sobě žádnou stopu. Jeho domov je jakoby mimo vyprávění. Vrací se do Neapole, aby zařídil pochůzky, odpočinul si a především sepsal povídku. Není tedy nomádem, kočujícím světem, není žádným bloudem poznávajícím svět. Je velmi pevně usazen ve svých postojích a myšlenkách a podniká v nich pouze vyjížďky. Jeho pozornost upoutávají lidé se zábleskem utrpení v očích. Rád se nechává uchvátit lidmi, historiemi a předměty. Motiv exilu (tedy téma nabízející se jako ústřední) se nepropojuje s nostalgií ani kritikou. K polské vlasti autora povídek, Herlinga-Grudzińskiego, zachovává úctu. Rád se nechává strhnout vzpomínáním a vyprávěním o Polsku (jako v povídce *Błogosławiona święta*), avšak sám je nikdy nevyvolává. Jakoby se motiv exilu překrýval vyplňováním a nacházením nových objevů. Potulující se vypravěč se toulá bez cíle pouze na začátku každé povídky. Přejícnými domovy a cíly se mu stávají řešení záhad, na které naráží. Svět pro něj vyčkává k svému objevení, k rozkrytí svých záhad. Vypravěčský

²¹ Herling-Grudziński, Gustaw: *Książę niezłomny*. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 96.

²² Převzato z českého překladu Herling-Grudziński, Gustaw: *Benátský portrét*. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 9.

hlas proto ztělesňuje spisovatele sice bez úplné identity a zázemí fyzického domova, ale jistou identitu si přesto vypravěč uchovává. Podává ji totiž tautologicky – jako identitu píšícího subjektu, autora povídek, tvořitele aktuálního příběhu. Tím zve k určité hře se čtenářem. Jako zval Italo Clavino v novele *Když jedné zimní noci cestující...*, kde se tautologicky pracovalo s identitou čtenáře.

Vypravěč zve ke hře i tím, že občas mlží či podává nesprávná fakta. V povídce *Legenda o nawróconym pustelniku* mlží povídáním o mnichovské zimě, o tom, jak si užíval sních, přestože to nijak nesouvisí se zápletkou. V povídce *Dżuma w Neapolu* zkouší čtenáře špatným zopakováním citátu z Defoeova doslovu k *Robisonu Crusoeovi*. Defoe neříká, že rozumné a správné je prezentovat něco, co opravdu existuje prostřednictvím něčeho, co doopravdy neexistuje. Vypravěč tedy necituje Defoea správně. Úryvek z předmluvy: *It is as reasonable to represent one kind of imprisonment by another, as it is to represent anything that really exists by that which exists not*, začíná slovy je stejně tak rozumné a správné, čímž platnost teze nepřijímá.

Vypravěč je často determinován vztahem k protagonistovi, jehož příběh líčí: *Můj vztah k Marcelovi byl směsicí tolerance (vynucené) a vzteku*. Nelze proto zařadit k objektivnímu vševědoucímu vypravěči. Podobá se více detektivovi, který luští záhadu. Ten, kdo chce pochopit příběh, musí znát historii postav či předmětů. Ta je často dosti komplikovaně propletená. Historie se s postavami a věcmi táhne a předurčuje jejich osud.

Lécitelská funkce vypravěče často není nevinná, na některých událostech má i vlastní podíl viny. V povídce *Prochy* si tuto svou vlastnost vyčte, když se zamýšlí, proč Lorisově případu nevěnoval dostatečnou pozornost. Nedostatek času, aby z telefonních hovorů pochopil, co se u Lorisů děje zapříčinil, že se manželé odcizili. Kvůli tomu, že se Irina, dcera Lorisova, dostala do špatné společnosti, končí její příběh tragicky. Vypravěč ví, že se měl o případ zajímat a včas rodině pomoci, avšak odsunul to z důvodu, aby napsal další povídku. Spisovatelská činnost vypravěče tedy nefunguje jako omluva, proč vypravěč bádá, ale v jádru obsahuje i cosi negativního sama. Negativního ve smyslu, v němž se o negativním dá mluvit u vášně.

Vypravěč tedy léčí, ale i píše. Zároveň se díky rozvíjení pojmu analogie podobá malíři, který dokresluje na stará plátna nové předměty, přemalovává rysy v obličejích, bez přeinterpretování, bez zbytečných vousů a brýlí, s bázní zvýrazňuje linky a se vši úctou a k původním dílům vytváří jiný příběh obrazů. Klade k příběhu, o němž píše, otázky, čímž nejenže vzbuzuje zvědavost u čtenářů a zakládá tajemno, ale rozvíjí jimi i možnou interpretaci příběhů. Otázky probouzející zvědavost u čtenářů kladou totiž velký důraz na upoutání

pozornosti, jakoby se vypravěč bál, že to, o čem mluví, čtenáři bude připadat nevýznamné, nedůležité, periferní.

Vyprávět znamená probouzet zvědavost a vytvořit zdání odpovědi na vyslovené otázky. K tomu, aby se čtenář skutečně dozvěděl odpověď, je ovšem potřeba interpretace.

*Popíjeli jsme víno a neobratně se snažili navázat hovor. Ne, nedařilo se nám to, hovor se rozpadával po každém novém pokusu. Co bylo příčinou? Vědomí, že já s manželkou brzy odjíždíme do Anglie, kdežto oni dva (Marcel a Elisabetta, pozn. M. P.) jsou odsouzeni k milostnému zápolení ve vězení saracénské věže? Jaké pocity vespod bublaly? Měl jsem pro Elisabettu slabost a ona pro mne? Anebo spíše ten plamen jejich lásky hned rozžhavoval do ruda, hned zas měnil v popel?*²³

Zároveň odpovědi se čtenáři nedostane přímou formou: *At' už bylo skutečnou příčinou cokoli, občasné pokusy o výstup z mlčení se nedařily.* Rétorické otázky tvoří různé interpretace, přičemž není na čtenáři, aby se dobral správné odpovědi, ale aby tu stále visely jako možnosti. Svět jako možnost, který popsal Robert Musil v *Náměsíčnících*, se tu stává přiznanou nutností.

Možnosti, z nichž se nedokáže vybrat jediná správná, tedy zabraňují popisovat události v jediném směru. Přesouvají se tedy nároky na uspořádání z vyznění na konstrukci vyprávění. Vložené metatexty souvisí s diegézí, přenášejí do příběhu problémy vypravěče, jak uchopit skutečnost, jak uchopit příběh. A tyto malé teorie povídky tyto možnosti zpracovávají a metajazykově tematizují. Je to patrné v metatextových pasážích, upozorňujících na strukturu, jazyk a stylistiku aktuálně vyprávěného příběhu.

*Powiastrka moja nekrologiczna będzie krótka. Krótka i jak pieprz sucha, bez dramatycznych spięć, sond psychologicznym i ozdobników lirycznych. Každy jej mikrorozdział oznaczę numerem, tak jednak by będąc rozdziałem, przywoził zarazem czytelnikowi na myśl paragrafy w urzędowym akcie. (Ugolone z Todi)*²⁴

Jinde:

„Skončená kapitola,“ říkal jsem si v duchu. (Zjawy saraceńskie)

²³ Cituji z českého překladu vzhledem ke špatné dostupnosti originálu Herling-Grudziński, Gustaw: Zvoní hrana zvoníkovi. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 77 – 78.

²⁴ Herling-Grudziński, Gustaw: Ugolone z Todi. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 202.

Tyto metatexty nelze pojímat jako ucelenou teorii. Mnohokrát se v jednotlivých povídkách liší a mnohdy spolu kontrastují.

*Jak se nám vybavují dávné vzpomínky? U každého je tomu asi jinak, u mne formou prudkého přívalu.*²⁵

Plynutí povídky *Portret wenecki* je v kontrastu s plynutím v povídce *Zjawy saraceńskie*:

*Byl bych rád, aby mé vyprávění tentokrát plynulo jako horská bystřina (láká mě napodobení některých narativních partií Stendhalových. Musím tedy rychle popsat tři věci: saracénskou věž, Elisabettu a mladou dvojici, která v sobě našla zalíbení od prvního okamžiku.*²⁶

V metatextech se uvažuje dokonce i o výsledném smyslu:

*...moje povídka (čtenář ať mi na chvílku uvěří na slovo) obsahuje zvláštní narativní klíč, bude totiž postupovat vpřed po úzké pěšině mezi dějinami a jejich bledým odleskem ve skutečnosti tak bledým, že můžeme zapochybovat o z nich (dějin) plynoucím naučení. Cožpak z dějin plynou nějaká naučení? Já tvrdím, že vůbec ne, nebo jen velmi iluzorní a klamná. Ale současně tvrdím, že někdy – velmi zřídka! – táhnou za sebou historické události podivné světlo, které je jakoby podtextem nečitelně vepsaným čísi neviditelnou rukou. V takových případech znamenají dějiny víc než nauka: jsou částí nebo úlomkem našich dějů zrcadlících se v oku Vševidoucího. A v takových případech je potřeba ustavičného vysvětlování před tím, než povídka začne, důkazem, že autor, který nevěří vždycky svým asociacím, z dálky zaslechnutým ozvěnám, mnohoznačným a stále unikajícím analogiím, chce na ně laskavého a trpělivého čtenáře předem připravit a probudit jeho vnímavost.*²⁷

Metatextově komentuje vypravěč i vyprávění druhého:

Ráz vyprávění pátera Sterpona je nutno připsat jeho chorobě. Plynulo jako sražená krev. Určité epizody, vzpomínky, reflexe, pocity se srážely v ztuhlé sraženiny, jedna po druhé,

²⁵ Herling-Grudziński, Gustaw: Benátský portrét. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 9.

²⁶ Herling-Grudziński, Gustaw: Saracénské preludy. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 70.

²⁷ Herling-Grudziński Gustaw: Mor v Neapoli. In: *Deník psaný v noci 1989-1992*. Torst, Praha 1995, s. 74.

*potom další, ale jejich souvislost se zdála být zpřetrhaná nebo aspoň narušená: každá představovala autonomní celek, volně a mlhavě spojený s tím předchozím, plynula bez ohledu na chronologii událostí a jejich lokalizaci, tváře osob byly často rozmazané a dokonce pomýlené. Působilo to dojmem – pro mne jako posluchače leckdy únavným – příběhu vznikajícího mimo čas a místo, odtrženého od jeho konkrétních účastníků. Kdoví, možná vypravěči tehdy v noci puklo srdce, když se do něj za bezesných a osamělých hodin vzpomínání navalily všechny náhle slité sraženiny najednou. [...] Ať tomu bylo tak či onak, co mohu udělat jiného než přikázat svému peru úlohu uspořádat, vydobýt ze sražené a beztvaré hmoty pár dostatečně zřetelných žilek?*²⁸

Jak již bylo zmíněno, Grudziński rád přirovnává plynutí příběhu k jinému ději. Zde závisí na vybavování si vzpomínky, přirovnává se k proudění kapaliny. Plynutí, volný průtok vzpomínek se může zastavovat sraženinami, mohou se zpřetrhat souvislosti, autonomní celky mohou tvořit jen volné a mlhavé spojení. Vzpomínky se zde stávají životodárnou krí a vypravěči obnovovuje svým vyprávěním tenké žilky.

Jindy přivedou úvahy vypravěče k začátku od konce:

*Trzeba od końca zacząć te zapiski o kawalerze de Seingalt z własnego nadania i kawalerze Orderu Złotej Ostrogi z nadania papieskiego, o slaným awanturniku, masonie wysokiego stopnia wtajemniczenia, zręcznym oszuście oskarżonym o praktyki czarnoksięskie, niezrównanym kochanku, niekoronowanym królu CIA, autorze dwunastotomowej Historii mojego życia.*²⁹

Jindy si musí pospíšet:

*Muszę teraz zmienić rejestr tego opowiadania. Nie potrąte, spieszno mi do końca rozdziału.*³⁰

²⁸ Herling-Grudziński, Gustaw: Svatý drak. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 275.

²⁹ Herling-Grudziński, Gustaw: *Labirynt Casanovy*. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 194.

³⁰ Herling-Grudziński, Gustaw: *Prochy*. (Upadek domu Lorisów). In: *Tygodnik Powszechny 1995 nr 37*, s. 8-9, nr 38, s. 7.

Metatextové pasáže tedy charakterizují postavu vypravěče nejlépe. Právě v nich se totiž ukazuje, o čem vypravěč při komponování povídky přemýšlí, jaké jsou jeho úvahy před zakončením příběhu.

4.4 Katalog časoprostorů

Je velice příznačné, že každá povídka začíná přesným situováním v čase a prostoru. Časoprostorové zasazení dotváří význam událostí a chování postav. Problematické se stává to, že vypravěčovo ztvárnění světa v různých obdobích neodpovídá úplně historickému popisu. V povídce *Podzwonne dla dzwonnika* sleduje vypravěč ženy v okolí města Wuppertal, které pod lesem sbírají větývky na podpal. Podle Włodzimierze Boleckého tato scéna nevypadá jako klasická scéna z života v Spolkové republice Německo v roce 1979.³¹ Takových scén se v tvorbě Grudzińskiego nachází více. Pokud povídka převypravuje slova kronikáře či jiného zaznamenavatele odlehlých událostí, je zarážející také to, že vypravěč přidává k popisu míst i popisy nekronikářské, když říká, že *černé mraky kouře měly podobu zvířat a dávaly obyvatelům ostrova zapomenout*. Postavám také často chybí dobové atributy, definují je pouze jejich prožitky, myšlenky a relace k jiným postavám. Pokud by Grudziński neoznačoval v povídkách přesný rok, v němž se odehrávají, často by kulisy napovídaly spíš zasazení ve století patnáctém, šestnáctém či sedmnáctém. Jen *Praga Kafki* implicitně zobrazuje, že vypravěč přiletěl na konferenci letadlem do normalizačního Československa.

Současnost se z povídek vytrácí, neboť čtenář, který si v časopisu *Kultura* přečetl Grudzińskiego povídku hned po jejím vytištění, tak mohl zažít situaci, v níž byla současnost v povídce jeho budoucností. Vypravěč tak předbíhal svoji dobu a promlouval ze světa, který teprve měl nastat. Jako Orwellův román 1984 nebo sci-fi příběh se povídky *Z biografii Diego Baldassara* a závěr povídky *Podzwonne dla dzwonnika* stávají předpovědí budoucnosti.

V ranných povídkách nejsou výjimkou velké časové skoky mezi událostmi. V *Pietà dell'Isola* a *Wieża* povídky začínají současností a vrací se až o několik století zpátky v čase ovšem do stejného prostoru. Velké dějiny se proplétají s mikrohistorií obrazů (například Goyův tajemný obraz v povídce *Monolog o martwej mniszce*), míst (historie vesnice Aosta a jejich dvou věží v povídce *Wieża*), věcí (*Srebrna Szkatulka*). Avšak skrze tyto mikrohistorie nezkoumá vypravěč velké dějiny (politické události druhé poloviny 20. století), ani národní dějiny Itálie. Mikrohistorie u Herlinga-Grudzińskiego vůbec neznamenají materiál pro svědectví doby, ale fungují jako podkreslení, rámec, do něž se vše zasazuje, plátno, na němž se vše odehrává. Obyvatelé vesnice San Dragone například vůbec nemají potuchy o válce, která v Evropě právě propuká. Válka se v příběhu povídky vlastně vůbec nezmiňuje, ačkoli vypravěč na začátku podal přesné časové zařazení.

³¹ Włodzimierz Bolecki: "Aż do końca świata" (O "Podzwonnym dla dzwonnika" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). In: "Znak" nr 12, Kraków 2003, s. 89-107.

Pokud se čas v povídkách tematizuje, lze zobecnit, že jeho funkce je záhubná. Nikdy se neobjeví v souvislosti hojení starých ran, vyprchání křivd. Křivdy a s nimi související zlo se v Grudzińského povídkách ze světa časem neztrácí. Naopak přetrvává věky ve zdech klášterů, jako je Certosa, obranných věží, hřbitovů, tedy míst s vlastní pamětí, a odplata se objevuje během staletí v různých podobách. Tajemná Certosa v sobě uchovává zlo a nenávisť ostrovanů k mnichům a ve chvíli, kdy se jí Sebastiano pokusí opravit na znamení spřátelení ostrovanů s klášterem, zřítí se ze svého místa a zůstává oslepen a pološílený bolestí. Místa mají tedy paměť. Ta se do nich vrývá skrze příběhy lidí, kteří v nich žili.

V květnu 1988 dopisuje Herling-Grudziński text s názvem *Parma*, v němž literárně opisuje město, do nějž Stendhal situoval svůj román z roku 1839 *La Chartreuse de Parme*. Literární popis místa se u Grudzińského nevidí výjimečně. Místa mají schopnost proměňovat fyzickou i psychickou identitu člověka. Ženy na lavici pod cestičkou vypadají v Piemontském Hamletovi starší v tom místě. Nejen fyzický vzhled člověka je odrazem duševních procesů, ale i krajina. Její popis koresponduje s událostmi. V každém místě hledá vypravěč *genius loci*.

*Mrtvá vesnice vyvolávala v člověku kromě smutku a sklíčenosti zvláštní úzkost z pustiny, podobnou úzkosti, jakou někteří lidé pociťují z prostoru.*³²

Svůj záměr dokonce i tematizuje:

*Vždycky jsem se domníval, že na své cestě životem máme co dělat s pásmem velmi rozmanitých duchovních klimat, následujících po sobě rychle či naopak osudem záměrně zpomalených. A že právě klimata propůjčují takové či jiné zabarvení našim prožitkům a zkušenostem.*³³

Zilustrování prostoru zkonkrétňuje náladu vypravěče. V *Pietà dell'Isola* se prostor vypravěčovi současnosti vyznačuje ustavičným chladem, špinavými mydlinami moře a monotónností. Jaro toho roku nastává pozdě, začíná až začátkem května, moře utichá, třpytí se průzračnou měděnkou a lví žlutí, zbarví se do zelena, do azurové a fialové barvy. Znovu ožije magie vody, ozývají se nepatrné tóny malého zvonu na Monte della Madona dell Marini

³² Herling-Grudziński, Gustaw: Piemontský Hamlet. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 45.

³³ Herling-Grudziński, Gustaw: Piemontský Hamlet. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 46.

jako slitina skla a kovu, zpočátku nepatrnými tóny, pak prudkými a rychlými. Vypravěč uvádí takovýto popis schválně. Čarování magie vody totiž staví do kontrastu s událostmi na ostrově. Hříšný kněz Padre Rocca během tohoto času zestárne a poddává se chorobě bez boje. Zatímco se tedy vypravěč opájí barvami přírody a rozkvětem, ústřední hříšník zažívá krušné chvíle.

Ilustrace prostoru funguje velmi propracovaně i v druhé Grudzińského povídce *Wieża*: sousedství Alp, ospalá otupělost, absolutní ticho, občas se odrazí pták, zazní zvonek z pastviska, ale všechno jsou zvuky tlumené, všude člověka obklopuje lepkavý a hustý vzduch, opálový příklop odlétne za soumraku s prvním závanem větru, nakrátko zrudne chladnou září a zhasne. Následné konstatování, že ani lidé bažící po samotě nejsou zklamáni je možno chápat jako ironický protiklad vůči předchozímu ději, vůči největšímu přání malomocného mít společnost. Pahorky v Aostě jsou plynulé, melodické, plné melancholie v kresbě v nazlátlém odstínu zeleně. V taverně sedláci hrdelním hlasem zpívají písně měsíce, který jako šupina svítí skrze listoví ve střeše chrámu. Atributy tohoto místa jsou bláto a ryby. Z oblohy se valí proudy vody a obloha je jako hadr z pytloviny vyždímaný do necek. Nahoře se to leskne, ale dole se rozprostřel vypuštěný, vodním rostlinstvem pokrytý rybník. Povídka nechává nezodpovězenou otázku, jaký rozdíl je mezi tím, co vidí vypravěč, a tím, co viděl podle De Maistrových zápisků malomocný ze své věže? Ze zápisků De Maistra z jeho rozhovoru s malomocným byla krajina krásná, malomocný měl díky pohledu do krajiny chuť žít. Zdá se však, že nevzniká určitý rozpor s jejím současným vzhledem. Bahno a zelená obloha přeci nemohou malomocného příliš potěšit. Nabízí se však jiná interpretace. Pokud přijmeme myšlenku, že místa nějak symbolizují paměť, pak se zde opět objevuje určitá „magie vody“, o níž vypravěč mluvil v *Pietà dell'Isola*. Platí totiž, že scénérie, kterou vidí vypravěč v době svého pobytu v Aostě, je plná usazenin a vody. Turisté obhlíží ostrov jen za slunného počasí, kdy, stejně jako paměť (paměť míst), voda vysychá. Věž malomocného je turisticky nezajímavá, zastíňuje ji druhá věž v Aostě, Brafaman, neboli křik hladu, v níž byla mučena hlady kněžna Maria di Braganza. Vypravěč se na ostrov dívá, kdy je plný tohoto bahna, které symbolizuje paměť. Nestojí o slunné počasí a bulvární lákadlo věže Brafaman. Sleduje údolí, v němž voda a paměť proudí. Je však nutné je vyčistit od bahna, aby zase dokázaly mluvit a vypovědět příběh malomocného, který v údolí žil. Toto spojení vody a paměti není u Herlinga-Grudzińského ojedinělé.

V povídce *Cmentarz południa* Herling-Grudziński situuje onen jižní hřbitov jako ochránce tajemství na odlehlé místo. Podle mínění vypravěče je důvod zvláštní polohy hřbitova, aby si mrtví dobře vyhráli své kosti a svá tajemství v letním jižním slunci, shlížejíce současně na své moře z nejlepšího místa v Albionu. Přítel vypravěče Renato, který plní funkci

vypravěčova pravého opaku, turisty, vyhledávajícího onu destinaci kvůli „horskému vzduchu“, zatímco u vypravěče neznáme konkrétní důvod jeho návštěvy. Pro Renata je tento kraj ztraceným rájem, pro vypravěče stínem tušené smrti. Situovanost hřbitova s jeho místními atributy hraje v povídce důležitou roli. Atributy hřbitova jsou parno, vyschlo, domek hřbitovního hlídače je dnem studně, jež ovládá rozklad a hniloba. Do tohoto místa se vypravěč jednoho dne vypraví, aby zjistil záhadu milenecké dvojice negramotného hřbitovního hlídače a vdovy po německém fašistickém důstojníkovi, jenž byl u domku zastřelen. Vypravěč zmiňuje novelu *Utažení šroubu*, kterou Henry James napsal v roce 1898. *Existuje atmosféra záhadnosti visící ve vzduchu, čehosi neviditelného, co je přece jen možno spatřit jiným zrakem, jímž jsou obdařeni jedině zasvěcení?* Vypravěč stvrzuje, že ano, ví to od spisovatelů jako je Henry James. V hlubokém spánku zahlédne dvojici ležící na posteli, nebo přikrčenou vedle vařiče, nebo stoupající pomalu po pěšině ke hřbitovu. Cítí se tím rozrušen. Taková je i atmosféra v novele *Utažení šroubu*. Pro interpretaci je kromě spojení místa domu bývalého domu s dnem studně, ale i to, že vypravěče uklidní až hřbitovní zeď a o kousek výš a malý plamínek mezi potměnými kříži. Svíčka, kterou zapálil ve výročí úmrtí svého bratra a dalších pěti rybářů starý Bartolo. Plamínek světla ve tmě označuje jiný příběh, příběh, který je pro vypravěče uklidněním. Jamesovská novela připomínala příběh dvojice nyní už mrtvých, pohřbených právě na jižním hřbitově, kteří si na slunci „vyhřívají své kosti“ a na něž se společně s veškerou vlhkostí z jejich kostí vypařuje také paměť. Druhý příběh, příběh šesti rybářů, kteří tragicky zahynuli v moři, znamená připomínání si, tedy paměť oživovanou starým Bartolem. Starý Bartolo ačkoliv na začátku říká vypravěči, že jeho paměť mu už nesouží, a proto si nevybavuje, za jakých okolností zemřela zvláštní milenecká dvojice. Bartolo několikrát opakuje, že se mu paměť „vypařuje se jako louže na slunci, zůstávají jen rýhy v zemi“. Paměť vypařující se spojuje také všechny mrtvé na jižním hřbitově. Plamínek svíčky se stal pro vypravěče protikladem k vodnatému dni studně. Tento plamínek svíčky, tedy kontrolovaný oheň, jak píše Gaston Bachelard v *Plamenu svíce* se u Herlinga-Grudzińskiego také neobjevuje poprvé.³⁴ Příznačná se zdá též jak situovanost obou míst

³⁴ Stejný motiv se objevuje v Grudzińskiego předchozí povídce *Monolog o martwej mnišce a Labirynt Casanovy. Którejś nocy leżał w swoim pokoju na Zamku duchowskim nekány pierwszymi atakami choroby, znajdując trochę ulgi w obserwowaniu gry cieni na ściankach i sklepieniu. Dopadła się świeca na stoliku obok łóżka, Zamek po wyjeździe gospodarza i jego gości pogrążony był w ciszy. Myślał o swoim życiu. Wszystko co chciał o sobie opowiedzieć, zostało już dawno zamknięte w skrzyni rękopisów. Ale uprzytomnił sobie teraz, w cztery lata od ukończenia pamiętników, że z gór zapisanego papieru pozostało mu w głowie tak mało, jak gdyby jego życie było wirującą miazgą niewiele znaczących, bliźniaczo do siebie podobnych epizodów i twarzy. Gdzieś w oddali czy pod spodem coś kotłowało się chaotycznie, przewalało, przyplýwało i odpływało; nie był jednak w stanie, mimo wysiłku pamięci, wycisnąć z niej nic prócz uczuć zemetu i jalowości. Przymknął oczy, jeszcze intensywniej wysilił pamięć. Nagle wydało mu się, że ktoś się w niego opatruje. Otworzył oczy. Płomień dogasającej świecy rozjarzył się i wydłużył, cienie na ścianach i sklepieniu zadrżały gwałtownie.*

v protikladu dole a nahoře, tak prostoprové atributy světlo a tma. Podle Konstanty Jeleńského si Herling-Grudziński s těmito sémantickými protiklady hraje i v názvu svého deníku psaného v noci.³⁵ Jamesovskou povídku napsal Gustaw Herling-Grudziński v roce 1991.

Všechny povídky jsou kromě několika výjimek zasazeny do prostoru Itálie. Rýsuje se před námi Itálie a její města – Benátky v povídce *Portret Wenecki*, Předalpi v povídce *Hamlet Piemoncki*. Prostor Itálie tvoří hlavně ostrovy a zříceniny v raných povídkách, opuštěné majáky, zapadlé kouty měst, mosty, chrámy a kostely. Toto všechno jakoby vypůjčeno z romantických scénérií Goethových, Mickiewiczových, Máchových, Byronových. Grudziński však ve svých povídkách podává též jakousi kulturní charakteristiku jihu. Na jihu, o kterém pojednává vypravěč v *Pietà dell'Isola*, jsou ostrované zvláště citliví na zvláštní shody dat a míst. Jih miluje zázraky stejně jako osamělí lidé sny a nenechají si z nich vzít jedinou ozdobu, neboť v nich nacházejí naději. Je možné utéct před skutečností, pokud je příliš krutá. *V Neapoli se stává, že v červnu bývají daleko větší vedra než ve dnech vrcholícího léta. Takové prudké změny špatně snáším. Spíše supím než dýchám, hlava mě tíží, ozývá se stará bolest v levé noze, cítím se tak slabý, že jsem i ve dne upoután na lůžko. (Krátká zpověď exorcisty)*. Na jihu je lidská osamělost postavená proti Bohu a Přírodě, tváří v tvář tajemství Života a Smrti si libuje v zázracích, lidové magii lukánských a kalábrijských vesnic, v moci iettatury, malocchia a zahánění zlých kouzel, v teschi miracolosi neapolských katakomb Santa Maria della Sanità, v dramatických pašijových procesích, v chmurném verismu nástrojů Kristova umučení nesených na Sicílii a Sardinii v předvelikonočním procesí. A dále:

Na Południu jest coś w Niebie, morzu, słońcu, powietrzu i drzewach, co nie dopuszcza cierpienia, nie daje czasu na obejrzenie się wstecz. Tutaj żyć, to biec naprzód, biec bez wytchnienia, nie przystawać ani na chwilę, nie oglądać się za siebie, płakać nawet w biegu. Nie darmo w Neapolu pogrzeby przypominają spieszne orszaki, zmarech oplakuje się szybko i obficie, a cmentarze nie należą do miejsc często odwiedzanych. Nie darmo też ci którzy nie chcą dać przyschnąć swoim ranom, zatraskują drzwi od życia na wiele dziesiątków lat, jak się tu chętnie módi – si rinchiudono in casa, zamykają się w domu. Nie jest to kraj ludzi

U svíce se myslí, osvětluje myšlení samotné – myslíme a sníme zároveň. Světlo je zde tou hodnotou, které má být dosaženo. Světlo je tedy vyšším hodnocením ohně, neboť dává smysl a hodnotu skutečností, které dnes pojmáme jako bezvýznamné.

³⁵ Jeleński, Konstantzy A.: Źródło świata w pisarskim podziemiu. In: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Presspublica, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997, s. 340.

wierzących w ukratą wartość buntu: albo idzie człowiek wraz z własnym losem dalej, albo zamyka się w domu.³⁶

Tento jih funguje v protikladu ve středozevní krajině. Salzburg v povídce *Podzwonne dla dzwonnika* je městem rakouského biedermeieru, v němž se poslouchá Mozart a v němž oadá sníh. Vychází tím z konceptu výrazného středoevropského prostoru také tím, že v něm vypravěč nabývá vnitřní klid. Jih je naopak plný zázraků a analogií. Jih dává vypravěči možnost pochopit více než severním a středním Evropanům, má tedy výrazně pozitivní hodnocení v očích vypravěče.

Aby se analýza časoprostoru v povídkách neomezovala pouze na konkrétní místa, která se v povídkách zmiňují, lze popsat také určité obecné prostory ve smyslu typologie tzv. pražské tematologické školy.³⁷ Kulisy ve smyslu obecných míst jako hřbitov, kostel, věž, ostrov, klášter či most se objevují velice často.

Prostor věže se objevuje hned v několika povídkách, v povídce *Wieża* a povídce *Zjawy saraceńskie*. V první povídce má věž funkci izolační, ale nikoli věže ze slonoviny, izolace zde není dobrovolná, ale z nutnosti. Ve věži malomocného se odehrává dramatický boj, avšak navenek se neprojeví nic, až de Maistre objeví drama skryté uvnitř. Ve druhé povídce *Zjawy saraceńskie* má prostor věže funkci sice obrannou, ale na konci se ukazuje, že vede k záhubě, stejně jako uzavřená a osamocená představivost člověka může překročit míru a být zhoubná. Obecné prostory se často stávají právě prostory střetávání sil – věž je útokem i obranou zároveň. Blázinec (lunatický útulek, jak ho nazvala evropská komise v povídce *Schronisko lunatyczne*) nevede k pozvolnému začlenění nebezpečných pacientů mezi společnost, právě naopak se stává násilným obcováním vedoucím k brutálním činům. Grudziński využívá hermeneutiku prostorů v povídkách, aby čtenáře vyvedl ze stereotypu, původní hermeneutický význam prostorů rozvíjí se v protikladu k tomuto stereotypu. Pokoj malomocného, místo s křížem visícím na stěně se v polovině povídky mění na „celu“. Certosa jako odlehlé místo, klášter na skrytém místě, které je chráněno před zraky i zbraněmi válečných Saracénů, představuje naopak nebezpečí zevnitř.

Benátky v Grudzińského prózách se liší od Itálie popsané Josipem Brodským, ruským emigrantem, který stejně jako Herling-Grudziński po opuštění vlasti zůstal na čas v Itálii.

³⁶ Herling-Grudziński, Gustaw: Księża niezłomny. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 96.

³⁷ V roce 1997 vychází soubor studií Daniely Hodrové, Zdeňka Hrbaty a Vladimíra Macury s názvem *Poetika míst*, zaměřující se však převážně na českou literaturu 19. století a typických prostorů, které se v ní objevují.

Jeho impresionistická esej *Vodoznaky – Zrcadlení času vzdává Benátkám hold tím, že je vykresluje v odstínech vody. Živelnost Benátek připomíná u Brodského v mnohém jeho rodný Petrohrad. Voda se stává nejen symbolem, ale zasahuje vše, dokonce protéká i na kamenech, z něž jsou postaveny domy v podobě secesní linky. Když Grudziński popisuje Benátky, neodpovídá jeho popis ani městu smrti, rozpadu a odplouvání jako v novele Thomase Manna *Smrt v Benátách*.*

V *Rozmowach w Dragonei* Grudziński říká:

...w moich oczach jest i rzeczywistością i snem. [...] U wszystkich pisarzy powtarza się motyw Wenecji jako snu o rzeczywistości, na przykład u Jamesa czy nawet u Gogola. Wenecja narzuca sen o rzeczywistości, będąc rzeczywistością. [...] Wenecja jest miastem, w którym rzeczywistość narzuca sen o nim samym, i taki też jest sen narratora o miłości. Jest w tym opowiadaniu fragment, w którym narrator jak gdyby zapomina o Rzymie. Nie odpowiada na listy, wywołuje niepokój wśród przyjaciół swojej żony, i tak dalej. Tj. opowiadanie poetyckie i – jeżeli wolno tak autorowi powiedzieć – misternie skonstruowane, bo wszystko w nim czemuś służy.³⁸

Vypravěč totiž o Benátkách mluví v diskurzu lásky a zamilovanosti. V povídce *Hamlet Piemontski* se spojuje se ženou, o níž vypravěč ve své mysli promlouvá. Benátky jsou stejně jako ona předmětem jeho obdivu, andělská něžnost se v nich snoubí s výbuchy hněvu. Benátky dostávají z úst vypravěče pojmenování *bitch* a *witch*. V jeho pojetí je charakterizuje rozdávání se, ale i učarování, jež uchvátilo i vypravěče samého. Zajímavým faktem zůstává, že toto je jediný milostný diskurs v povídkách.

³⁸ Herling-Grudziński, Gustaw, Bolecki, Włodzimierz: *Miłość w Wenecji. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*. In: *Zeszyty literackie* 58 nr 2, 1997 Warszawa – Paryż – Mediolan, s. 83 – 84.

4.5 Funkce paměti – mezi kronikou a fantazií

Vypravěč své poznatky často se opírá o autoritativní studii, disertaci, biografii či kroniku, týkající se většinou prostoru Itálie, často i o známé rozsáhlejší dílo jako v povídce *Książce Mediolanu*, v níž se objevuje Burckhardtova *Renesanční kultura v Itálii*. Pokud kniha, komentář nebo kronika na dané téma neexistují, Grudziński si ji vymyslí a vělení do vyprávění jako autentický dokument. Pokud se však jedná o odkazy na umělecká díla, tedy literaturu či malířství, Grudziński tato díla většinou nefalšuje ani nevymýšlí. Pouze v povídce *Legenda o nawróconym pustelniku* odkazuje na sedmou desku panelů *Legendy o znesvěcené hostii* Paola Uccella, která ve skutečnosti neexistuje. Kroniky, historiografická díla a časopisecké komentáře už analogii v realitě mají méně. Prvek uspořádanosti, kterou do událostí vnesl původní pisatel studie či kroniky, mění holá historická fakta a nezpracované fragmenty do narativního rámce, předcházejícího povídku Herlinga-Grudzińskiego. Grudziński v kronikách využívá právě tento rámeček, vypravěč jej objevuje a určitým způsobem mění. Často se převyprávuje příběh, který už byl několikrát vyprávěn. Vypravěč tak vypráví příběh, který se dozvěděl od někoho jiného, který se to zase dozvěděl od někoho jiného. Tak se v povídce *Kieł Barabasza* profesorova poznámka o novozákonní postavě Barabáše v jeho studii, kterou vypravěč s obtížemi hledal, k Hélovým poznámkám o a zápiskům od zpráv poslů, kteří celý příběh slyšeli od prodavačů na jarmarku, pouze efektem přepisování a touhy po věrohodnosti. V této povídce se navíc svědkové vzájemně popírají – poslové zaslechli tvrzení o tom, že byl Barabáš v Kristovském příběhu okrajovou postavou a Hélos, který jejich výpovědi zaznamenával, byl zase názoru, že se jedná o postavu ústřední, Barabáš je pro něj *Doppelgänger*, který se ani na krok nevzdaluje od svého Pána, jenž přinesl světu světlo dobra. Podle profesora Protocristiani je opět spíše postavou okrajovou a poslední přepisovatel, kterým je vypravěč povídky, pojímá Barabáše jako téměř jako protagonistu evangelií. V jiných povídkách vypravěč rozrušuje strukturu původní výpovědi o lunaticích psychiatra, svého dlouholetého známého (*Schronisko lunatyczne*), či narušuje původní znění Shakespearova *Hamleta (Hamlet Piemoncki)* a Poeova *Zániku domu Usherů (Prochy)*. Tato forma však nesleduje deformace narativu jakou má skaz ani hospodská historka, které taktéž spočívají na několikanásobném opakování jednoho narativu. Formou se blíží spíše k legendám, které v písemném či ústním podání kolovaly mezi lidem a příznačná u nich byla právě snaha o zachování pravdy. Odkud se bere tato potřeba být stále jako spisovatel v pozadí, zastírání vlastního autorského vkladu do příběhů, potřeba být opisovačem a komentátorem spíše než spolehnout se na svou vlastní fantazii?

Maurice Halbwachs začíná svou teorii paměti z roku 1939 právě pamětí hudebníků. U povídek Herlinga-Grudzińskiego je příznačné právě to, že v nich vypravěč nevystupuje jako poživatel, ale jako kompilátor, skladatel.

Vzpomínka na slovo se liší od vzpomínky na hudební nebo jiný přirozený zvuk. V prvním případě existuje pro vzpomínku vždy vnější model nebo schéma, fixované buď ve fonetických návycích dané skupiny (v takovém případě má vzpomínka organickou oporu), nebo v tištěné formě (materiálním základu), se kterou vzpomínka koresponduje.³⁹

Grudziński v mnoha povídkách paměť včleňuje taktéž jako motiv. Už v jedné z prvních povídek – povídky *Wieża* – hraje tento motiv ústřední roli. Po ztrátě paměti se Sebastiano vytrácí vypravěči z perspektivy, bloudí po ostrově a sotva kdy se ho podaří zahlédnout, jakoby se ztrátou vlastní paměti byl nedosažitelný pro vypravěče. Vypravěč ztrácí přístup do jeho vědomí a myšlenek. Pozornost se poté musí přesunout na jinou postavu, kněze Padre Roccu, hříšníka, který se proti nevinné oběti provinil a trpí především svou osamělostí. Mlčící Sebastiano se stává stínem viny pro Padre Roccu.

Často se vypravěč vyjadřuje explicitně i o fungování paměti:

Mám podezření, že vyjádření o „roznícení sotva doutnajících plamének v popelu paměti“ nebylo pro pátera Sterpona pouhou metaforou.⁴⁰

To co ja widzialem, tego czlowiek nie powinien widzieć i nawet nie powinien wiedzieć. Przestraszyłem się strasznej siły czlowieka, pragnienia i umiętności zapominania. Chciałem być sam, nie bałem się wspomnień. Warłam Szalamow: Opowiadania kołymskie⁴¹

Fra Giacomo, který v povídce *Wieża* později zaměstná Sebastiana ve své dílně, přijel na ostrov zapomenout na válku a v kráse ostrova našel milost znečitlivělé paměti. Jenže ostrov má svou vlastní paměť a tak když však z ostrova znenadání zase odjede, Sebastiano nahrazuje jeho místo při nesení Piety při každoročním procesí. Příznačné rozvzpomínání Sebastiana na svá utrpení se děje ve chvíli současného fyzického utrpení a selhávání síly těla. Podlamují se mu nohy, supí, potí se, nehty se zarývá do dřeva, ale myšlenky mu pracují, jako

³⁹ Halbwachs, Maurice: *Kolektivní paměť*. Přel. Ghosh, Y. A., Sociologické nakladatelství, Praha 2009, s. 19.

⁴⁰ Herling-Grudziński, Gustaw: Svatý drak. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 280.

⁴¹ Herling-Grudziński, Gustaw: Piętno. In: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991, s. 189.

by si na něco vzpomínal, jako by se vracel zpět, seznamoval se s břemenem, které nese paměť. Vypravěčský pohled náhle vstupuje přímo do Sebastiana (vidí barevně a má pocit, že se dívá nikoliv na Immacolatu, ale na Madonu), v té chvíli se mu paměť vrací a podle vypravěče má teď teprve začít jeho pravé utrpení. Navrácením paměti a současnou smrtí hříšníka Padre Rocy končí staletá nenávist ostrova k Certose. Sebastiano musel ztratit paměť, aby se na ni mohl bolestně rozvzpomenout, když je na odplatu už pozdě, Padre Roca byl už v tu dobu mrtvý.

V povídkách se také často objevují i slova *pamětníci, od nepaměti*. Ty zdůrazňují, že popisované události nejsou nové, ale vztahují se k paměti a kolektivnímu sdílení vzpomínek. Kolektivní paměť znamená však pro vypravěče vždy také osobní historii, záležitost soukromou a proto výjimečnou, tedy zároveň s pamětí kolektivní též paměť individuální.

Individuální paměť je podle Halbwachse otázkou sebeuvědomění, neboť minulost je v každém momentě rekonstruována společností, sociálními rámci paměti. Individuální paměť je reálná, participuje-li na paměti kolektivní. Herling-Grudziński si často s těmito dvěma pojmy pohrává. Povídky vychází zdánlivě z vypravěčovy paměti osobní, individuální (příznačně v tomto duchu začínají některé povídky autentickým zápisem z deníku Herlinga-Grudzińskiego), ale směřují hlavně k paměti kolektivní. Příznačný je z tohoto hlediska návrat do vzpomínek v předposlední dokončené povídce Grudzińskiego *Podzwonne dla dzwonnika*. Povídku vypravěč iniciuje vyprávěním zápisem z deníku o čistě osobním zaujetí postavou malého zvoníka, kterou vypravěč zahlédl kdysi ve snu, na konci však vede její význam k vytčení eschatologického poselství pro celé lidstvo, neboť zvuk zvonu odbíjejícího nové tisíciletí, který povídku zakončuje, má tón poplašný a zvoník se tak stává určitým kulturním symbolem, zazděnou válečnou obětí, které je nutné dopřát promluvit.

4.6 Tradice psaní

Tradice, z níž Grudzińskiego psaní vychází, je třeba hledat nejen u romantiků 19. století pro jeho inspiraci romantickými motivy a časoprostory, jak o nich bylo pojednáno v kapitole o časovém a prostorovém zasazení povídek. Dokonce nejen u Grudzińským často citovaných modernistů začátku století dvacátého, z jejichž děl přejímá především atmosféru. Tak jako například Poe či James strukturovali své povídky na vytváření napětí, které vzniká mezi vznikem záhady a jejím rozluštěním, využívá Grudziński tento moment ve svých povídkách také. Doslovně se Edgar Allan Poe zmiňuje v povídce *Prochy*, v níž se cituje *Zánik domu Usherů* a v níž sama struktura povídky nese analogické scény a motivy Poeova textu. Neexplicitně jsou Poeovy a Jamesovy prózy přítomné také v povídce *Zjawy saraceńskie a Cmentarz południa* především díky svým námětům.

Objevuje se zde však ještě jedna důležitá tradice, kterou je nutno zmínit. Grudzińskiego vypravěč se osvědčuje totiž také jako komentátor obrazů, evropské ikonografie a sochařství. Portrét či socha se mnohokrát stanou námětem povídky. Vypravěč jako komentátor se nejokřídleněji objevuje v povídce *Z Biografii Diego Baldassara*, která se později stala příčinou sporu s Jerzym Giedrońcem, který ho nechtěl vytisknout v *Kultuře* a jehož kritické hodnocení podpořili Konstanty Jeleński a Józef Czapski. Podle jejich názoru text ostře zesměšňuje kondici soudobého umění a nespravedlivě odsuzuje jeho autory. Text, věnovaný současnému umění do něj navazuje s velkou distancí, což Giedrońce zaskočilo. Současné umění vypravěč popisuje s rabelaisovskou nestřídmostí, obrácením estetických principů, stává se pro něj komické v negativním smyslu. Smíchová kultura stejně jako současné umění se mění na obludnou či téměř nevkusnou. V roli kunsthistorika tak vypravěč raději setrvává u děl klasických. Ať už *Portret wenecki* (portréty Lorenza Lotty), *Schronisko lunatyczne* (*Zmrtvýchvstání a Legenda o svatém kříži* Piera della Francesca), *Monolog o martwej mniszce* (*Mrtvá jeptiška* Francesca de Goyi), či *Pietà dell'Isola* (různé verze sochání madony s Ježíšem) a *Legenda o nawróconym pustelniku* (Legenda o znesvěcené hostii Paola Uccella a *Kristovo bičování* Piera della Francesca), *Most* (opět se objevují Brughelovy obrazy), *Podzwonne dla dzwonnika* (krajinu neustále prostupují výjevy z Breughelových obrazů, *Zvěstování* Beata Angelica) nebo *Suor Strega* (Michelletovy *Čarodějnice*) jsou právě povídkami, kde vypravěč přebírá roli kunsthistorika, avšak opisuje díla (v dalších povídkách se objevují díla Rembrandta či Caravaggia) řečí literáta. Scéna z povídky *Legenda o nawróconym pustelniku*, kde vypravěč přesvědčuje čtenáře, že Uccellových panelů bylo dohromady sedm, nechává Uccellovo dílo záhadné, neukončené, ale mohla to být i ironická

hříčka autora, zda si čtenář tohoto omylu povšimne, jako když Milan Kundera v *Jakubu a jeho pánovi* cituje *Vyznání* sv. Augustina schválně špatně, nevěří totiž, že by se čtenář do knihy opravdu podíval a zkontroloval si pravdivost citace. Grudziński tak ponouká čtenáře, aby si sám našel reprodukce *Legendy* a přečetl si pár kunsthistorických výkladů o ní, potvrdil by si tím, že příběh desek *Legendy* je daleko zajímavější u Grudzińského než u historiků umění.

4.7 Motiv intertextuality

Zatím se nepodařilo popsat a zřejměji vysvětlit funkci intertextuálních vazeb textech Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Badatelé se neshodují se ani v tom, do koho Grudziński navazuje, objevují se jen neúplné výčty. Grażyna Borkowska ve studii *Korzenie twórczości* jmenuje Dąbrowskou, Camuse, Conrada, Céline, Defoea, Dostojevskijého, Hofmannstahla, Kafku, Prousta a Stendhala. To však není vše. Intertextuálně se povídky rozprostírají po téměř všech staletích evropské historie. Od biblických citací přes Dantovu Božskou komedii, Shakespearova dramata, novoklasicistní anglickou literaturu, realistickoromantické novely Stendhala a k dílům prvním vrcholným modernistů.

Z nejstarších děl Herling-Grudziński vyučívá citace a příběhy z Bible, z Genesis (*Ofiarowanie*), z Joba (*Gruzy*) a evangelií (*Kieł Barabasz*) z raných děl evropské literatury cituje *Vyznání* Aurelia Augustina (*Krótka spowiedź egzorcysty*), z třináctého století *Božskou komedii* Dante Alighieriho (zde v prvním románu *Inny świat*), čtrnácté století mezitextově v povídkách zastupuje *Dekameron*, a to *Povídka pátá dne druhého* Giovanniho Boccaccia (*Pierścień*), *Don Quijote* Miguela de Cervantes Saavedra a *Vladař* od autora Niccolò Machiavelli (*Książę Mediolanu*), šestnácté potom zastupuje William Shakespeare s dramatem *Hamlet* (*Hamlet Piemoncki*), sedmnácté Daniel Defoe s předmluvou k *Robinsonu Crusoeovi* (*Dżuma w Neapolu*), osmnácté pak citace z *The Seasons: Winter, City of Dreadful Night* Jamese Thomsona (*Wieża*), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann a jeho tajemný styl psaní (*Srebrna szkatulka*), Stendhalův styl a jeho *Vanesa Vanini* (*Zjawy saraceńskie*). Devatenácté století se pak v povídkách odráží skrze citace a parafráze děl prvních modernistů – *Zánik domu Usherů* Edgara Allana Poea (*Prochy*), Nikolaj Vasiljevič Gogol, Herman Melville, Fjodor Michajlovič Dostojevskij se svými *Zápisky z mrtvého domu* (také především v románu *Inny świat*) a *Zločinem a trestem* (*Gruzy*), který se implicitně objevuje také v povídce *Srebrna szkatulka*, Lev Nikolajevič Tolstoj jako reálná postava (*Wariacje na temat Wielkiej Ucieczki*), Henry James a *Utažení šroubu* (*Cmentarz Południa*), Joseph Conrad a *Srdce temnoty* (*Cmentarz Południa*), Arthur Schnitzler a *Casanova Heimfahrt* (*Labirynt Casanovy*), William Butler Yeats *The Second Coming* (*Drugie przyjście*), Norman Douglas a *Old Calabria* (*Święty Smok*), Marcel Proust a jeho *Hledání ztraceného času*, Franz Kafka a jeho povídka *Die Brücke* (*Most*) a *Dopis Oskaru Pollakovi* (*Pietà dell'Isola*) a *Čínská zeď* (*Praga Kafki*), je také obecně přítomen jako spisovatel „naděje“ (*Gruzy*), Isaak Emmanuelovič Babel a Vladimir Nabokov a jeho román *Dar* (*Cmentarz Południa*). Dvacáté století je zastoupeno

podstatně méně, pouze zmínka George Orwella, *Opowiadania kołymskie* Warłama Szalamowa (*Piętno*) a *Mor Alberta Camuse (Dżuma w Neapolu)*.

Jak je vidět, největší mírou cituje Herling-Grudziński díla století devatenáctého. Veškeré užití citace se řídí určitými principy. Popíšu tyto principy vytčením tří hlavních funkcí, které citát či parafráze v textu plní.

Mezitextové narážky a jiná literární díla Herling-Grudziński v prvním případě používá stejně jako kroniky. Čte a hledá v nich informace stejným způsobem.

Je zajímavé, že mi hábit v první chvíli přivedl na mysl zbroj toulavých rytířů, o nichž Cervantes píše, že za důkaz slabosti, jíž podléhali málokdy, považovali „rozpancéřování“, než večer ulehli.⁴²

Celá literatura se tím stává hyperrealitou skrze vzpomínku, kterou je možno kdykoliv vyvolat. V povídce *Pierścień* přednese vypravěč uprostřed historie, kterou mu vypráví jeho známý, obsah jedné z Boccacciových novel. Podobný příběh totiž vypravěč slyšel od dívky jménem Titina a rozmlouvá o ní s knihařem, kterému šel zanést knihy na opravení. Boccacciova novela zde má funkci předchozí variace, funguje jako původní znění celé události. Shodná událost se tedy v srpnu 1943, kdy americká a anglická letadla bombardovaly Neapol, následkem čehož kostel San Edigio vzplanul a kostelník Matteo se pokusil ukrást cenný prsten z hrobky arcibiskupa, jen opakovala. Matteo však nevyjde z hrobky s prstenem, jako v novele Boccaccia, ale najdou ho s pohmožděnou nohou a s od krys pokousaným obličejem ráno bez pokladu. Podle mínění vypravěče se tak prsten stává universálním symbolem touhy po kráse a bohatství.

Další funkcí citací beletristických textů se týká literatury jako vědy o člověku. Vypravěč hledá v dílech antropologii utrpení. Herling-Grudziński sám tuto funkci komentuje, když říká, že ho zajímají autoři, kteří se zabývají mohutností duše člověka. Avšak cílem zmíněných autorů přece nebylo opsat podmínky duševního života člověka. Zdá se, že se zde jedná o literární hru. Připomíná to onen zmíněný borgésoský způsob práce s literárními texty. Literatura funguje jako archiv výpovědí o lidském nitru. Interpretativně hodnotí Grudzińského vypravěč tato vlastně díla eticky, nikoli esteticky, jak je v evropské literární

⁴² Herling-Grudziński, Gustaw: Suor Strega. In: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 185.

vědě běžným zvykem. Příjemná archeologická rekonstrukce, kterou je podle Eliota tradice, ožívá v momentě, kdy něco potřebuji a přehodnocuji, tím nabývá tradice na vlastní hloubce.⁴³ Zároveň Ezra Pound napsal, že lze literární díla plagiovat, protože budou mít vždy jiný význam. Takže Grudziński tak zdánlivě popírá svou inovativnost a tím znovu rekonstruuje již napsaná literární díla jako výpověď o lidském nitru.

Už si nevzpomínám, kterému spisovateli mám připsat tvrzení, že literatura je ustavičným přemýšlením o smrti. Dodal bych: a o moci zla. V obou případech se literatura pokouší pochopit nepochopitelné, postihnout nepostižitelné, aspoň trochu osvětlit „srdce temnoty“. Ale jedná obvykle tak, jako by Život od Smrti, Dobro od Zla dělila výrazná demarkační čára. Pro mne však bylo a je důležité, ač těžko proniknutelné, ono pomezí, ona (abych použil srovnání) conradovská „hranice stínu“, která označuje nehybnost, mrtvé trvání mezi číhajícími živly. Neexistuje smrt nepřístupná přímou zkušeností, mimo hranice života. Neexistuje Zlo kradoucí se lstivě zdálky, mimo hranice Dobra. Zde vládne zákon osmózy.⁴⁴

Takto se oživuje *Druhý příchod* Yeatse nebo Poeova tvorba jako tvorba úpadku děl lidských a duševní rakoviny v duši člověka a oživuje se tím také Kafkova povídka *Die Brücke*, kterou Grudziński včleňuje celou do svého textu. Když ji pak Grudziński interpretuje v *Rozmowach w Dragonei*, říká, že na ni navazuje proto, že to je jistý moment vysílení, extatický moment spojený s utrpením. Tedy opět určitá antropologická výpověď.

Poslední funkcí citací a parafrází jiných textů se stává možnost jejich přetváření a obměňování. Vypravěč na nich ukazuje, že se ve svých úsudcích mýlili, když popsali konkrétní prožitek či událost tímto způsobem. Jeho vlastní povídka se pak stává jejich inovací, přepsáním. Tímto způsobem funguje *Hamlet* v povídce *Hamlet Piemoncki* nebo *Vanesa Vanini* v povídce *Zjawy saraceńskie*, postava Fausta v povídce *Don Ildebrando* či Henry Jamesovská novela *Utažení šroubu* v povídce *Cmentarz południa*. Hamlet v Grudzińského povídce je postavou rezignující, jeho zobrazení začíná sice ve stejných letech Shakespearova Hamleta, avšak Hamlet v Grudzińského povídce neumírá, zůstává se svou matkou v podivném sepětí až do svého stáří. Není to tedy Hamlet revoltující, ale Hamlet snící, tvořící svou budoucnost. Stylisticky je tento příběh ztvárněn jako detektivní příběh s jednotlivými dějstvími, avšak zároveň jako tragédie, rozluštění záhady však přichází ve

⁴³ Viz. Eliot, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In: *O básnictví a básnících*. Přel. Hilský, M. Odeon, Praha 1991.

⁴⁴ Herling-Grudziński, Gustaw, Bolecki, Włodzimierz: *Rozmowy w Dragonei*. Szpak, Warszawa 1997.

formě posunu zobrazení postav v určitém čase a tragédie se mění na splynutí oběti a zločince. Vysvětlením jedné části Shakespearovy hry přechází k vlastní interpretaci Hamleta.

Když jsem se na něj u večere díval, uvědomil jsem si, že právě v tom spočívalo Hamletovo „šilenství“ v Shakespearově tragédii: v umění rychle se vymanit z pasti (pro něj) kontaktů s okolím. Což se u Shakespeara považovalo za příznaky šilenství, ale ve skutečnosti bylo hrou. Prvek hry tkvěl nepochybně i v piemontském Hamletovi. Jenže kdo hraje a nechce to dát najevo a nechce vydat všanc svou hrdost, ten je kdesi hluboko uvnitř smrtelně raněn. Byla rána obou Hamletů, dánského i piemontského, stejná?⁴⁵

Grudziński tím zadává jistý pokyn k interpretaci. Nejedná se totiž o přepsání Shakespearova dramatu, ale o jeho interpretaci. Motivy, které v Shakespearově dramatu byly spíše upozaděny, teď hrají hlavní roli. Jedná se však o interpretaci nedokončenou, pouze naznačenou. Grudziński, stejně jako v několika dalších povídkách popírá svou inovativnost tím, že uvádí na scénu děje ještě dalšího vypravěče. Je jím Goffredo, vypravěčův přítel, který sleduje stejně jako on celé dění piemontského Hamleta a chce o něm napsat román. Rozdělení mezi dva spisovatele, kteří píšou o stejném příběhu, vrcholí pointou. Goffredo svůj román možná dokončí, nebo dojde k další krizi románu, Grudziński však svou povídku těmito slovy právě dokončuje. Matka Piemontského Hamleta je na vozíku, je stále krásná, Piemontský Hamlet ten vozík tlačí, sám vyrostl ze svého věčného mládí, jeho tvář je zdrchaná. Oba vypadali, že po tolika zlých letech poznali tajemství dokonalého štěstí. Je to interpretace nikoli Hamleta, ale jeho matky, královny, která se tu stává protagonistkou reflektující svůj zločin i svoji hanbu. Hamlet jí vinu odpouští nikoliv jako syn, ale jako její mileneček.

Hrdinka Elisabetta ze Saracénských preludů je ztvárněna jako Vanina Vanini ze Stendhalova románu. *Vanesa Vanini* je i titul Stendhalova románu s dějem zasazeným do roku 1830 během italského sjednocení, kdy byla Itálie pod vládou Rakouska. Propojením příběhu Elisabetty a Marcela se Stendhalovou prózou se příběh Elisabetty nemění jen z příběhu obětování se pro dceru na příběh utrpení, po němž nenasytná láska vidí pouze sebe samu. Stává se příběhem záhubné lásky, lásky drtící, ničící, destruuující, ale nasvěcují se tím společně oba romány. Hrdinka původního příběhu byla tajemnější, než jak ji popsal Stendhal, měla více tajemství, což dokazuje její zvláštní vztah s vypravěčem, který po celou dobu neví, zda k sobě oba cítí cosi víc než jen přátelství.

⁴⁵ Citace z českého překladu: Herling-Grudziński, Gustaw: Piemontský Hamlet. *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 52.

V povídce *Cmentarz południa se* vypravěč při pátrání po příběhu milenecké dvojice z domku pod hřbitovem dozvídá z novin různé psychologické interpretace, které v něm vyvolávají pouze zhnusení. Je mu milejší se dívat zrakem vlastní imaginace. Hřbitov k němu mluví beze slov. Možná by i viděl přízraky, ale otázky, zda by byl obětí sebeklamu, přeludů v ostrém slunci, zavrhuje jako marné. Důležité je pro něj vidět jasně, ale nikoliv v nadšení. V úžasu a děsu. Guvernantka z novely Hernyho Jamese viděla podle něj duchy zla, vítězné přízraky ze záhrobí. On by možná z výše poledního hřbitova viděl zjevení zrozená ze smrti a lásky. Tímto připomenutím Jamesovy novely ji mění, pozměňuje její atmosféru k tomu, jak by to chtěl on sám.

S touto poslední funkcí intertextuálních narážek souvisí určitá změna, kterou Herling-Grudziński ve své tvorbě dělá nástupem devadesátých let. Právě v povídce *Cmentarz południa* reflektuje, že by na tomto místě udělal tečku, avšak z důvodu pozdějšího data povídky (srpen 1991) přikládá závěrečnou zmínku o další nemožnosti epilogu, který na rozdíl od románů 19. století (a dodávám – dřívějších povídek Herlinga-Grudzińského) tato povídka mít nemůže. Pozdější léta Grudzińského tvorby se nesou v duchu textové otevřenosti. Hlavní charakteristiky Grudzińského pozdní tvorby jsou nezavršenost a fragmentárnost.

4.8 Fragmentaričnost a vypointovanost

Fascinace nedourčeností, otevřeností a nedořečeností přivádí tuto esej k poslednímu tématu, jímž je jazyk a řeč. Fragmentaričnost povídek vypravěč zaceluje pouze svých uhadováním konce. Povídky dost často končí snem, legendou z doslechu. Vypravěč se v povídce *Monolog o martwej mniszce* jako už v několika předchozích povídkách zastavuje nad tím, jaký má jeho vyprávění smysl. Toto zamýšlení se nad smyslem ukončuje citací Shakespearovy známé věty, podle níž je lidská přirozenost utkána z téže látky, z níž jsou utkány sny. Má to podle něj označovat vlastnost, na kterou příliš snadno a příliš často zapomínáme, když vytváříme filosofické, mravní a psychologické doktríny. Otevřenost povídky tedy nechává pointu ve sféře vypravěčovy imaginace.

Od této chvíle musím změnit způsob vyprávění. Až dosud jsem byl větší či menší měrou vypravěčem-účastníkem. Od této chvíle, kdy se děj znovu přenáší do Německa, musím použít Conradova způsobu „vyprávění z doslechu“.⁴⁶

Monolog o martwej mniszce z roku 1991 staví do centra vyprávění právě řeč. Nejdůležitější otázkou se pro povídku stává právě otázka, kdo mluví. Mluví především vypravěč, který chce vést monolog. Čtenáři je jasné, že ho nevede, neboť se dialogicky obrací k druhému hlasu v povídce, který imperativně umlčuje. Je jasné, že čtenář v knihách hlas nemá, a proto by ani nemohl do vyprávění vstoupit. Vypravěči jde o to pojmenovat vazbu, která se zrodila v jeho mysli, když uviděl u svého přítele reprodukci Goyova obrazu (*slovo asociace by zde bylo slabé*⁴⁷). Hlas se pak ozývá a doplňuje jeho úvahy, skáče mu do řeči, ale vypravěč jakoby se bál takového doslovného skoku. Druhá osoba singuláru implikuje formu dialogu, avšak vypravěč trvá na monologu. Chtěl by, aby hlas sestry zněl tónem jedné struny, tedy z jednoho zdroje. Jeptiška umírá několikrát, jednou v kláštře pro svět, který ještě neznala, a jakmile ho spatřila, umírá pro víru a církev. Kým tedy byla jeptiška, její hlas čistý, tichý, mrtvý i živý současně, rozechvělý a mihotavý jako plamen svíce ve větru, ptá se vypravěč.

⁴⁶ Herling-Grudziński, Gustaw: Zvoní hrana zvoníkovi. *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004, s. 312.

⁴⁷ Herling-Grudziński, Gustaw: *Monolog o martwej mniszce*. In: *Kultura*, nr, s. 28.

Ve *Vertikalitě plamenů*⁴⁸ se o polamenu svíce dočteme, že je odvážný i křehký zároveň, odvážný díky síle, ženoucí vše vzhůru, která obnoví jeho vážnost. Křehký díky tomu, že i slabounký dech dokáže klid plamene narušit. Plamen se však zase okamžitě napřímí. Plamen svíce je tedy jako obydlená vertikálita. Nachází v sobě vůli hořet do výšky, mířit ze všech svých sil k vrcholu žáru. Již jen v docela obyčejném bdění je plamen svíce modelem klidného a ušlechtilé jemného života. I ten nejmenší záchvěv dechu jej samozřejmě poruší, stejně, jako je tomu s cizí myšlenkou v úvahách rozjímajícího filozofa. Jakmile však opravdu přichází vláda velké samoty, když opravdu zazní hodina klidu, pak stejný mír je v srdci plamene, pak i plamen střeží svou formu a míří, naprosto vzpřímený jako uzavřená myšlenka, ke svému vertikálnímu údělu.⁴⁹ Řeč jeptišky se tedy podobá tomuto plamenu svíce, díky tomu lze pochopit vypravěčovu bázeň před dialogem. Stejně tak jako vítr musí při hoření svíce foukat opatrně jedním směrem, tak i vyprávění o jeptišce musí znít ústy opatrného vypravěče. Jinak se její příběh změní na vulgární či násilný příběh, pro který má uši jiné publikum než to, které čte povídky Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Fragmentaričnost povídek Herlinga-Grudzińskiego sleduje tentýž cíl jako v této povídce. Vypointovanost nikdy nesmí skončit za hranicí skandality či obscénnosti, jako se to často daří v povídkách mnoha vypravěčovým známým. Vypravěč jako spisovatel a novinář si dobře uvědomuje, že je třeba příběh podchytit tak, aby upoutával především svourozmanitostí náhledu na člověka a nikoliv dotažením pointy k uspokojení čtenářovy senzacechtivosti.

⁴⁸ Bachelard, Gaston: Vertikalita plamenů. In: *Plamen svíce*. Přel. Vyhlídal, R., Dauphin, Praha 1997, s. 77 – 96.

⁴⁹ Bachelard, Gaston: Vertikalita plamenů. In: *Plamen svíce*. Přel. Vyhlídal, R., Dauphin, Praha 1997, s. 34.

5. Závěr a shrnutí

Stejně jako v *Jiném světě* lze najít tedy pro všechny povídky Gustawa Herlinga-Grudzińskiego společný rámeček. Tvorba v devadesátých letech je zaměřena více na hru a otevřenost konce. Povídky na sebe nikoliv navazují, jak by tomu napovídalo umístění v denících a vzájemné ojedinělé odkazy na jiné povídky v *Moru v Neapoli*, *Lunatickém útulku*, *Legendě o obráceném poustevníku* aj., avšak spojuje je především osoba vypravěče. U něj není důležité, zda se jeho život skládá ze všech cest, setkání a prožitků, které se v povídkách odehrávají, ale právě to, že píše. Je to právě jeho poslání spisovatele či novináře, jak sám sebe někdy nazývá, který komponuje příběhy z událostí, které paralelně prožívá. Možnosti interpretace tedy vycházejí z řádu světa, který Herling-Grudziński v povídkách tvoří, ať už se opíráme o spojení paměti a míst či řeči a jejího fragmentu.

Primární literatura:

Herling-Grudziński, Gustaw: *A World Apart*. Transl. by Marek, J. (A. Ciołkosz), Heinemann, London 1951

Herling-Grudziński, Gustaw: *Benátský portrét a jiné prózy*. Přel. Stachová, H., Academia, Praha 2004

Herling-Grudziński, Gustaw: *Deník psaný v noci: 1989-1992*. Přel. Stachová, H., Torst, Praha 1995

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1971-1972*. Instytut Literacki, Paryż 1973

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1973-1979*. Instytut Literacki, Paryż 1980

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1980-1983*. Instytut Literacki, Paryż 1984

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1984-1988*. Instytut Literacki, Paryż 1989

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1989-1992*. Wyd. 1. Czytelnik, Warszawa 1993

Herling-Grudziński, Gustaw: *Dziennik pisany nocą 1993-1996*. Wyd. 1., Czytelnik, Warszawa 1998

Herling-Grudziński, Gustaw: *Hodina stínů*. Přel. Stachová, H., Torst, Praha 1999

Herling-Grudziński, Gustaw: *Inny świat. Zapiski sowieckie*. Londyn 1953

Herling-Grudziński, Gustaw, Bolecki, Włodzimierz: *Miłość w Wenecji. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*. In: *Zeszyty literackie 58 nr 2, 1997* Warszawa – Paryż – Mediolan, s. 83 – 84

Herling-Grudziński, Gustaw: *Monolog o martwej mniszce*. In: *Kultura*, nr, s. 26 – 35.

Gustaw Herling-Grudziński: *Ostrov a jiné prózy*. Mladá fronta, Praha 2000

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

Herling-Grudziński, Gustaw, Bolecki, Włodzimierz: *Rozmowy w Neapolu*. Szpak, Warszawa 2000

Herling-Grudzinski, Gustaw: *Sny w pięknym morodi*. In: *Zwoje nr 3 (7), 1998*

Herling-Grudzinski, Gustaw: *Schronisko lunatyczne*. In: *Zwoje nr 8 (12), 1998*

Herling-Grudziński, Gustaw: *Stránky z Deníku psaného v noci*. Přel. Stachová, H., Mladá fronta, Praha 2000

Herling-Grudziński, Gustaw: *Opowiadania zebrane*. W drodze, Poznań 1991

Herling-Grudziński, Gustaw: Prochy. (Upadek domu Lorisów). In: *Tygodnik Powszechny* nr 37, 1995, s. 8-9, nr 38, 1995, s. 7

Herling-Grudziński, Gustaw: Wariacje na temat wielkiej ucieczki. In: *Zwoje* nr 5 (9), 1998

Herling-Grudziński, Gustaw: *Wiek biblijny i śmierć*. Oprac. Bolecki, W., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007

Herling-Grudziński, Gustaw: *Żywi i umarli*. Wydawnictwo FIS, Lublin 1980

Sekundární literatura:

Bachelard, Gaston: *Plamen svíce*. Přel. Vyhlídal, R., Dauphin, Praha 1997

Bialatowicz, Jan: Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydeł oltarza“. In: *Wiadomości nr 39, 1960*, s. 1

Bolecki, Włodzimierz: "Aż do końca świata" (O "Podzwonnym dla dzwonnika" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). In: *"Znak" nr 12, Kraków 2003*, s. 89-107

Deleuze, Gilles: *Różnica i powtórzenie*. Tłum. Banasiak, B., Matuszewski, K., KR, Warszawa 1997

Eliot, Thomas Stearns: Tradice a individuální talent. In: *O básnictví a básnících*. Přel. Hilský, M. Odeon, Praha 1991

Jeleński, Konstantzy A.: Źródło świata w pisarskim podziemiu. In: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Presspublica, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997

Paszek, Jerzy: *Gustaw Herling-Grudziński*. Śląsk, Katowice 1992

Kowalczyk, Małgorzata, Poslední, Petr: *Jákobův žebřík: polská literatura v letech 1945-1969*. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2008

Kudelski, Zdzisław: *Herling-Grudziński i krytycy: antologia tekstów*. Presspublica, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997

Kudelski, Zdzisław: *Studia o Herlingu-Grudzińskim: twórczość – recepcja – biografia*. Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1998

Halbwachs, Maurice: *Kolektivní paměť*. Přel. Ghosh, Y. A., Sociologické nakladatelství, Praha 2009

Norberg-Schulz, Christian: *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Dokořán, Praha 2010

Poslední, Petr: *Měřítka souvislostí: česká a polská literární kultura po roce 1945*. Euroslavica, Praha 2000

Poslední, Petr: *Polské literární symboly*. Gaudeamus, Hradec Králové 2003

Poslední, Petr: *Spisovatelé jako čtenáři: tři česko-polské paralely*. CZ Books, Praha 2006

Przybylski, Ryszard Kazimierz: *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Wydawnictwo "a5", Poznań 1991

Szaruga, Leszek: Szczerłość i prawda. In: *Własnymi słowami. Szkice literackie*. Biblioteka Głosu, Warszawa 1979, s. 13 – 21