

Znaki ludzkiego losu. (O funkcji porównań w prozie Herlinga-Grudzińskiego)¹

EWA JĘDRZEJKO
(Katowice)

O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego pisano ostatnio wiele i nie dziwi to wcale, gdyż – jak podkreślają wszyscy zainteresowani ² – jest to pisarstwo niezwykle, fascynujące intelektualną głębią i rozległością spojrzenia na ponadczasowy dramat ludzkiej egzystencji, wielką a równocześnie przesyconą humanizmem erudycją. Urzeka też piękno języka, jakim mówi do czytelników, wydobywając wszystkie możliwe tony – od porażająco naturalistycznych lub werystycznie beznamiętnych do najsubtelniej lirycznych i poetyckich. Dotyczy to nie tylko *Innego świata*, ale także pozostałych utworów – opowiadań i *Dziennika pisanego nocą*.

Wszystkie one są trudne do jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej³, niełatwa też jest ich ocena w kategoriach wyborów formalnych i strategii językowo-styli-

Gustaw Herling-Grudziński (ur. 1919 r.), uważany jest przez krytykę za jednego z najwybitniejszych polskich pisarzy. W czasie wojny aresztowany przez władze radzieckie, przebywał prawie dwa lata w jednym z syberyjskich łagrów. Wspomnienia z tego okresu zawarł w głośnej książce *Inny świat*. Jest także autorem wielu opowiadań oraz szczególnej formy zapisków, tytułowanych *Dziennik pisanym nocą*. W całej twórczości widoczna jest wielka moralna wrażliwość pisarza, który stawia swoich bohaterów wobec sytuacji ekstremalnych oraz jest pełen miłości i zrozumienia dla ich cierpień.

2 Por. bibliografia.

3 Najczęściej umieszcza się je w sferze gatunków „pośrednich” – na pograniczu literatury faktu i prozy pamiętnikarskiej z elementami charakterystycznymi dla prozy fabularnej i rozważań etyczno-filozoficznych. Podkreśla się także korzystanie z różnych technik intertekstualnych –

stycznych. Zdecydowanie dominuje tu treść nad formą – to, o czym mówi dzieło, nad tym, jak zostało ono „zrobione” z materii słownej. Dla autora bowiem, wyraźnie preferującego tradycje prozy realistyczno-psychologizującej i pamiętnikarskiej (zatem te nurty pisarskie, które wyznaczały literaturze rolę zaangażowaną) najważniejsze jest przesłanie intelektualne na temat człowieczej kondycji i fundamentalnych wartości kulturowo-cywilizacyjnych, nie zaś formalne eksperymenty językowo-stylistyczne, tak częste w całej literaturze postmodernistycznej drugiej połowy XX wieku.

Język i styl utworów autora *Innego Świata* nie doczekał się jeszcze osobnej monografii. Prezentowane tu rozważania mogą być przyczynkiem dla przyszłych całościowych opracowań, zainspirowane lekturą tekstów oraz stwierdzeniami innych badaczy – literaturoznawców i krytyków, którzy wskazują na pewne charakterystyczne cechy tego pisarstwa.

Tak np. Włodzimierz Bolecki (1991a: 74) zauważa: „ulubionym tropem stylistycznym Herlinga, wnoszącym do opisów dodatkowe sensory, są porównania. To w nich ukryte są załączki interpretacji, komentarzy i dyskursów, które w metaforycznym skrócie dopisują sensory do oglądanego świata”. Zdaniem Boleckiego, właśnie opis jest obok opowiadania stałym elementem tej prozy i stanowi jeden z kluczy do ukrytych znaczeń tekstu (1991a: 74; 1991b: 114-130).

Na werystyczny opis i rolę porównań w *Innym Świecie* zwraca też uwagę Tomasz Burek (1991: 13), podkreślając, że zastosowana tam behawioralno-werystyczna technika pisarska „uwypuklała degradację i niwelację ludzi-żywych trupów, ludzikukieł, ludzi automatów, ludzi-szczurów [...] ale równocześnie miała też swoje nieuchronne przedłużenie metafizyczne [...]. Ciąg turpistycznych porównań stanowi jedno ze spoiw wewnętrznych tekstu *Innego Świata*”.

Jest więc porównanie – jako stylistyczna figura słowno-wyobrażeniowa – istotnym elementem obrazowania w poetyce Herlinga. Uruchamia ono dodatkową sferę waloryzowanych etycznie i emocjonalnie konotacji semantycznych o silnej wartości ekspresywnej. Ponadto jednak strategia porównań wydaje się także ważnym elementem kompozycyjnym wielu opowiadań, fundując jakby ich „konstrukcyjny plan głęboki”, na którym oparto opowieść o uniwersalności ludzkich doświadczeń: samotności, cierpienia, lęku, zwątpienia lub nadziei (por. np. opowiadania *Wieża*, *Pieta dell'Isola*, i in.). Spróbujemy zatem rozważyć oba aspekty

motta, cytaty, aluzje, fragmenty starych kronik, prafrazy legend lub cudzych relacji. Zwracano uwagę na związki z pisarstwem Prousta, Dostojewskiego, Conrada, na łączenie różnych wzorów i konwencji pisarskich – por. wypowiedzi autorów w tomie *Etos i artyzm* (1991), op. cit.

tej kategorii stylistycznej (semantyczno-leksykalny i kompozycyjny) oraz określić jej funkcję w prozie Herlinga-Grudzińskiego.

Należy tu jednak podkreślić, że o języku i stylu tekstu (klasy tekstów jednego autora lub gatunku) decyduje **całość zabiegów aranżacyjnych**, które funkcjonalizują i w określony sposób porządkują **wszystkie** środki kompozycyjne i językowe (gramatyczne, leksykalne i stylistyczne), jakie ze względu na temat oraz cel – ideowy, artystyczny – zostały wybrane spośród elementów kodu i użyte figuratywnie, nawet z przekroczeniem reguł systemowych, przewidzianych przez ów kod. Podzielamy opinię (np. A. Wilkoń 1978: 11-22; A. Okopień-Sławińska 1985; T. Skubalanka, red., 1988 i in.), że charakterystyka stylu pisarza nie sprowadza się tylko do sporządzenia inwentarza stosowanych przezeń środków stylistycznych, lecz zmierza do odnalezienia ogólnej zasady (zasad), decydującej o językowym – formalnym i semantycznym – ukształtowaniu utworów. Cechy i osobliwości stylu nie mogą być wyczerpująco określone w oderwaniu od całości wielorakich czynników (treściowych i formalnych, także konwencji literackich i struktur gatunkowych), warunkujących ostateczny kształt pisarstwa.

Można jednak (czasem nawet trzeba) skupić się na wybranej kategorii, językowej lub stylistycznej, jeśli w tekście jest ona obecna w sposób jakoś szczególnie widoczny (nieprzeźroczysty)⁴. Taką właśnie wydaje się w prozie Herlinga-Grudzińskiego figura porównania. Jej wartość i rolę stylotwórczą spróbujemy bliżej określić, wykorzystując pewne założenia teorii pól semantyczno-leksykalnych i semantyki składnikowej, eksponujące rolę sensów asocjacyjnych w znaczeniu wypowiedzi (por. np. D. Buttlerowa 1967: 45-62; R. Tokarski 1987; J. Puzynina 1990; D. B. Kronenfeld, J. D. Armstrong, S. Wilmoth 1993: 189-212; E. Jędrzejko 1987: 7-27, i in.) – ważnych zwłaszcza w tekście artystycznym.

Przypomnijmy, że porównanie jako struktura językowa jest dwuczłonową konstrukcją semantyczno-składniową, sprzęgniętą wewnątrznie pewną wspólną treścią, co „na powierzchni” sygnalizują formalne operatory komparatywne: *jak, jak gdyby, jako, na kształt, podobny do, niby, na podobieństwo, na kształt* itp. (K. Polański, red., 1993). Owa wspólna obu zestawianym członom cecha semantyczna (są to często właśnie semy asocjacyjne, wtórnice konotowane), motywuje porównanie jako rodzaj *tertium comparationis*, zapewniające jego koherencję. Czasem ta wspólnota sensów, utrwalona w ustabilizowanych językowo i kulturowo kon-

4 W płaszczyźnie tekstu dowolna kategoria językowa może uzyskać walor stylistyczny, jeśli zostanie użyta ze specjalną intencją, nacechowana ilościowo lub jakościowo w stosunku do neutralnych wzorców komunikacji nieartystycznej.

strukcjach porównawczych jest oczywista (skonwencjonalizowana) lub łatwo uchwytna (*oczy jak gwiazdy, śpi jak suseł, twardy jak kamień, dobrze jak u mamy*); ale porównanie pozwala też ukazywać zjawisko (człowieka, przedmiot, zdarzenie, sytuację) w sposób niezwykły, uwydatniając bądź odkrywając jego nowe, nieznane lub nieprzeczuwane dotąd aspekty (T. Kostkiewiczowa, M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska 1986).

Moc tworzenia obrazów poetyckich o wysokim stopniu ekspresji mają zwłaszcza takie porównania, których składniki słowne i ich układy zdolne są wytwarzać silnie waloryzowane **pole konotacji asocjacyjnych**, wyzwalających emocjonalny stosunek odbiorcy do zjawiska, które zostało scharakteryzowane w ten sposób.

Przedmiotem naszej szczególnej uwagi będą zatem jednostki leksykalne i układy słowne tworzące konstrukcje porównawcze w *Innym świecie* i wybranych opowiadaniach (*Wieża, Pieta dell'Isola, Drugie przyjscie, Gruzy*). Spróbujemy określić przestrzeń semantyczną, jaką one wyznaczają, i związaną z nimi – czy może lepiej – uruchamianą przez nie „naddaną” sferę wtórnie ewokowanych treści ekspresyjnych i waloryzujących. Sądzymy, że pozwoli to lepiej zrozumieć i wyjaśnić funkcję porównania w omawianych tekstach, a także – być może – w twórczości Herlinga-Grudzińskiego.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że rozbudowane konstrukcje porównawcze nie są tu nazbyt częste – tym istotniejszy więc wydaje się ich aspekt jakościowy, który dopiero czyni z nich istotny element stylu pisarza.

1. Przyjrzyjmy się najpierw przykładom z utworu *Inny świat*:

... kulił się, jak młode szczenię, cofające się przed kopnięciem (s. 18), stary szewc kiwał się na pryczy jak ogłupiała papuga na drążku (18), nasz transport przejechał ulicami jak stado czarnych kruków, kołujących w poszukiwaniu żeru nad zaśnieżonym polem (20); umierali jak ptaki spadające w czasie mrozu z gałęzi, albo raczej jak głębinowe ryby, które pękają od wewnętrznego ciśnienia (36); wyszliśmy na korytarz, prosto w tłum spoconych i parujących jeszcze od snu ciał, które przykucnęły bojaźliwie pod ścianami jak strzepy ludzkiej nędzy w kanale ściekowym (30); więzień umierający z wycieńczenia przy pracy był jak bezimienna jednostka energetyczna, którą wykreśla się pewnego dnia z planu technicznego [...] ale więzień okaleczony w czasie wyrębu lasu był tylko uszkodzoną maszyną (32); podnosili się tak wolno, jakby ich ciała skrupowane były niewidzialnymi pętami (50); ze wszystkich stron pustej białej równiny ciągnęły już ku obozowi brygady niby żałobne orszaki pogrzebowych cieni niosących na plecach swoje własne zwłoki [...] wyglądaliśmy jak macki olbrzymiej czarnej ośmiornicy, której łeb przebito w zonie czterema włócznieami reflektorów szczyrzył ku niebu zęby połyskujących w ciemności okien baraków (65); podobny był do człowieka, strąconego za karę z wysokiego nieba w otchłanie piekieł na najcięższe męki (77); Te trzy mieszące

najbliższe były w swym napięciu i męczarniach fizycznych krótkiemu epizodowi tortur (106); na wszystkich twarzach malowała się ulga, jakby nagle wiry zamieci uniosły się kłębamii śniegu w górę i zderzywszy się gwałtownie nad dachami baraków pozostawiły w dole martwe pole (164);

– podobnych przykładów można tu znaleźć wiele.

Dopiero jednak ich zestawienie pozwala dostrzec pewną charakterystyczną cechę tych konstrukcji. Łatwo wtedy zauważyć, że obiektami charakteryzowanymi za pomocą porównań są zawsze elementy świata przedstawianego: przede wszystkim bohaterowie (ich wygląd, zachowania, odczucia), ale także inne realia obozowe (przedmioty i zdarzenia), – zatem to wszystko, co określało ów świat – „inny świat”, niepodobny do tego znanego i zapamiętanego z wolności, wolnym ludziom nieznany i niewyobrażalny. Wiernie przedstawienie tego świata wymagało specjalnego słownictwa, specjalnej metaforyki – wręcz je wymuszało, jeśli warunki życia łagrowego, otaczane najgłębszą tajemnicą, miały być w całej swojej przerażającej grozie przekazane „wolnemu światu”.

Budowany za pomocą porównań językowy obraz tego „domu umarłych” pomaga „wyrazić niewyobrażalne” poprzez konstrukcje o niezwykle silnych w naszej kulturze negatywnych konotacjach aksjologicznych. Słowo zostało tu wplecione w takie układy syntagmatyczne, które je jeszcze wzmacniają – na mocy iradiacji semantycznej (por. T. Skubalanka 1983: 181-198) i sieci powiązań ekspresywnych w wytwarzanym przez nie polu pojęciowym.

W semantycznej warstwie wyrażenii pełniących w tych układach rolę *comparatum* (tego, co porównywane,) można wyróżnić kilka głównych kręgów tematycznych – najważniejszych także dla wymowy tego niezwykle tekstu: **człowiek** (najczęściej więzień gułagu), jego wygląd, czynności i zachowania, stany psychiczne i emocjonalne, obóz i jego realia, a także **przyroda** – która jakby współuczestniczy w losie więźniów syberyjskich łagrów. Spróbujmy zestawii elementy *comparatum* z obrazami, zawartymi w drugim członie porównań (*comparans*) i zinterpretować je opierając się na ogólnym modelu struktury porównania:

X jest podobny [jest taki, jak] przypomina Y (pod względem F)

CZŁOWIEK jest tu jak: martwy skrzep (w strumieniu omijającego nas życia płyneliśmy jak martwy skrzep ku bijącemu coraz słabiej sercu wolnego świata – 12); jak bezimienna jednostka energetyczna (32); uszkodzona/zepsuta maszyna (32); kukła z łachmanów (szedł skulony potulnie i zwiczniięty wewnątrz jak kukła z której wyjęto patyk – 78); jak szmata (71); szczur (wyglądał jak ogromny, pokryty

szlamem szczur rynsztokowy (79); wracał przed północą kusztykiem do baraku, mokry i prześmierdły jak szczur klozetowy (188); jak ryba w sieci (81); jak okręt uwięziony wśród lodów (101); jak wydrążony orzech (93); jak ludzki ochłap (143); jak szkielet ludzki obciążony skórą (191), itp.

Gromady więźniów wyglądają jak cienie ze szmat; jak żałobny orszak cieni (65); jak macki śmiertelnie rannej ośmiornicy (65), jak katorżnicy carscy (64); jak rozsypane czcionki (... czarne korowody więźniów, pochylonych, skurczonych z zimna i wlokących za sobą ciężko nogi znikają na widnokregu jak rozsypane linijki czcionek" – 54); jak stada czarnych kruków – (20); itp.

Śmiertelnie wycieńczone ciała więźniów są jak strzępy ludzkiej nędzy (30), jak szare usypiska łachmanów (82), jak szkielety (191); jak sękaty konary, jak połamane zapałki („... Blade cienie o zapadniętych brzuchach i klatkach piersiowych, na owrzodzonych nogach sterczących jak dwie połamane zapałki ze szpulki bioder – 184"); zniekształcone ciała kobiet są jak nieforemne kloce („stare spleśzczyły się już jak kloce uderzane młotem mechanicznym tak, że ich głowy wyrastają wprost z rozdętych monstrualnie bioder i nóg powykręcanych na podobieństwo sękatych konarów" – 184); żywi ludzie przypominają ... przegrzaną maszynę, pracującą na zwiększonych obrotach i zmniejszonym paliwie, zwłaszcza gdy w okresach przesilenia zwiotczałe ręce i nogi upodabniają się do starganych pasów transmisyjnych – 181); twarze są jak pomarszczona cytryna („twarz miał podobną do pomarszczonej cytryny, ale zza oblepionych ropą rzęs patrzyło jeszcze na świat dwoje rozjarzonych gorączką oczu, które głód powlekać zaczynał bielmem szaleństwa" – 77); jak: wyschnięte ciasto (25); wyglądają jak żywe trupy (121), chory na „kurzą ślepotę" porusza się w groteskowym i wstrząsającym tańcu śmierci jak akrobata na linie (75), jak rasowy koń o przewiązanych pęcicach (76), jak baletnica (76).

Sam obóz porównywany jest do piekła (68), do zadżumionego miasta (66), doodkrywki gliny (40), akwariium z brudną wodą (74); barak – to okręt-widmo (200); szpital – jak kostnica lub trupiarnia (W baraku, niby w kostnicy, sen wyciskał z dwóch leżących nieruchomo szeregów żywych trupów coraz słabsze westchnienia, bulgocące jak bańki na powierzchni zatrutego bajorka cichym płaczem (188); prycze przypominają katafalki (27); życie w obozie jest egzystencją w najgłębszych czeluściach piekieł (77), czas płynie w nim jak stygnąca smoła (59), wycieka powoli z żył wraz z życiem (280).

Czynności ludzi to nieustanna walka o fizyczne i psychiczne przetrwanie, rozpaczliwe próby zachowania resztek godności, śmiertelnie wyczerpująca praca (praca jak tortura) i seks, sprowadzony do czystej biologii: ... kopulacji uprawianej na wzór potrzeb fizjologicznych w wychodkach publicznych [...] Po latach zostaje

z tego wspomnienie wstępu, podobne do grzebania się w szlamie opróżnionej sadzawki – 178).

Porównania pomagają tu w subtelnej analizie i drobiazgowej rejestracji stanów psychicznych, dramatycznie oscylujących między nadzieją i rozpaczą, między przyjaźnią i nienawiścią, współczuciem i okrucieństwem. Dominuje jednak cierpienie, poczucie umierania, samotność i rozpaczliwa potrzeba nadziei – por.: *Rozdmuchiwanie nadziei miało w sobie straszliwe niebezpieczeństwo zawodu. W owym milczeniu więc podobnym do tabu, jakie wśród szczepów murzyńskich otacza imiona mściwych bożków, pokora sąsiadowała z cichym i wytrwałym przygotowaniem na najgorsze. Więzień nie uzbrojony przeciwko losowi przyjmował zaskoczenie jak śmiertelny cios (51); „Ech, nadojeła żizń – powtarzany codziennie na pryczach [...] stał się dla mnie w końcu czymś w rodzaju przeraźliwej skargi, w której mieściło się wszystko, co więzień mógł i umiał powiedzieć o swojej śmierci za życia (50); samotność [...] była jedyną namiastką wolności (59); Podobnie jak myśl o samobójstwie, myśl o samotności bywa najczęściej jedyną formą protestu, na jaką nas stać, gdy wszystko zawiodło [...] Gdyby można było wyobrazić sobie, co czuje rozbitek, dopływający ostatkiem woli do wyspy bezludnej, jego uczucia okazałyby się podobne do naszych na godzinę przed powrotem do żony, była w nich bowiem jeszcze nadzieja [...] Codziennie przeżywaliśmy to samo; codziennie na krótko przed powrotem do żony więźniowie śmiali się i rozmawiali z sobą jak ludzie wolni; codziennie też kładli się po pracy na pryczach jak ludzie zdławieni śmiertelną rozpaczą (60); ostatnie zapamiętane wysiłki broniącej się rozpaczliwie świadomości, niby odruchy warunkowe ciała pogrążonego już w agonii (103); recydywiści pospolici raczej niechętnie szli do szpitala [...] jakby powstrzymywała ich przed tym krokiem nieświadoma obawa, że raz ujrzawszy coś, co mogło przypominać wolność nie potrafią już nigdy więcej wrócić do niewoli [...] twarze mieli ściągnięte i skurczone bólem jak ludzie, których oderwano siłą od szczeliny w murze, sięgającej w przeszłość a poprzez przeszłość w zwodniczą nadzieję przyszłości (153).*

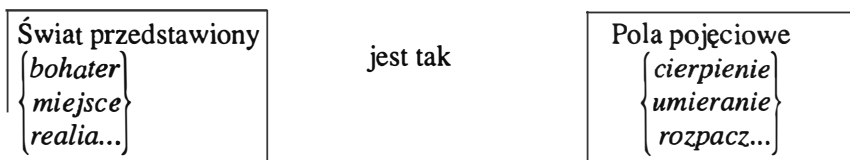
Słownictwo użyte w konstrukcji drugiego członu porównań reprezentuje rozległy krąg pojęciowy, w którego najgłębszej warstwie można wskazać takie treści ogólne, jak CIERPIENIE, UMIERANIE, ROZPACZ itp. Wyrażane wprost lub tylko konotowane, wydają się ustanawiać centralne elementy organizujące różne, ale związane z sobą pola leksykalno-semantyczne, których jednostki właśnie mają kulturowo ustabilizowaną wartość aksjologiczną, zdolną wytwarzać ponadtekstową sferę znaczeń dodatkowych, niezwykle sugestywnych, silnie angażujących wyobraźnię, intelekt i emocje odbiorcy.

Mieszczące się tu treści: *cierpienie, odczłowieczenie, umieranie, beznadziejność, rozpacz* mogą być różnie realizowane w planie wyrażania. W kręgu pojęciowym UMIERANIE mieszczą się: *agonia, śmierć, śmiertelny cios, śmiertelnie chory, życie wycieka z żył, puste miejsce po człowieku, umarły dom, zadżumione miasto, martwy skrzep, katafalk, pomór, żałobny orszak, czarne macki śmiertelnie rannej ośmiornicy, żywe trupy, kościotrup, szkielet, własne zwłoki, cienie ludzkie, taniec śmierci, trupiarnia, umieralnia, dom śmierci* itp. – występujące w różnych, często metaforycznych i obrazowych kontekstach i układach słownych. Obszar peryferyjny tego pola tworzy leksyka z kręgu ODCZŁOWIECZENIE – a więc prymarnie nazwy przedmiotów, do których porównuje się człowieka, np. *zepsuta uszkodzona maszyna, mechanizm, wysuszony orzeszek, pusta skorupa, wyschnięte ciasto, ludzkie strzępy, wypluta szmata, kukła, szare usypisko łachmanów, rozsypane czcionki, połamane zapalniczki, przygięte konary*, zawierające sensory: MARTWY, PRZEDMIOTOWY. Inny krąg peryferyjny zajmuje pole leksyki „animalistycznej” ze względu na sem NIECZŁOWIECZY: *szczur (klozetowy), ptaki schwymane w sidła, oglupiała papuga, kopnięty psiak, ławica szprotek, śmiertelnie ranna meduza, stado czarnych kruków*.

Stany i przeżycia psychiczne są więc wyrażane bezpośrednio poprzez leksykalne wykładniki uczuć, ale także pośrednio – poprzez porównanie – za pomocą bogatej skali środków ekspresji, oscylujących od bolesnej nadziei do rozpacz (z rzadkimi – ale jednak obecnymi – uczuciami pozytywnymi, jak miłość, przyjaźń, współczucie, nadzieja). W konstrukcjach porównawczych są one oddawane opisowo, w rozbudowanych peryfrazach metaforycznych o dużej sile obrazowania.

Także łagrowa egzystencja naznaczona jest piętnem śmierci i wiecznego przekleństwa, stąd częste tu: *piekło, otchłań, czeluść, grób, mroczna głębia* – jako symboliczna reprezentacja męki i rozpacz, które łączą się także z kręgiem pojęciowym CIERPIENIE, UMIERANIE. Z dramatem gułagów współbrzmia nastrojowo i stylistycznie opisy surowej syberyjskiej przyrody, a konstrukcje porównawcze eksponują te same sensory „archetypiczne”: *ciemność, noc, mrok, czerń, mróz, lód, zimno, wiatr* – związane kulturowo z metaforyką negatywnych stanów psychicznych: *beznadziejność, smutek, rozpacz, cierpienie, umieranie* – por. dla przykładu opis przyrody w momencie przybycia transportu skazańców do Jercewa: ... *Wysypaliśmy się z wagonów na skrzyjący śnieg wśród naszczekiwania wilczurów i nawoływania straży. Na zbiegłym od mrozu niebie migotały jeszcze ostatnie gwiazdy. Zdawało się, że zgasną lada chwila i gęsta noc wynurzy się z nieruchomego lasu, aby pochłoniąć drżącą powałę nieba i różowy świt utajony w zimnych płomieniach ognisk (32).*

Semantyczno-syntaktyczną strukturę stosowanych tu konstrukcji porównawczych mógłby obrazować model ogólny:



Cierpienie – jak wszystkie ludzkie uczucia i stany psychiczne – jest niezwykle trudne do oddania w słowach, prawie niewyraźne⁵. Można je wyrazić tylko pośrednio, między innymi poprzez opis sytuacji, w której się „staje”. Porównanie jako figura obrazowa, dzięki możliwości interpretowania jednego zjawiska poprzez inne, zyskuje tu więc szczególną motywację zastosowania w ekspresji artystycznej.

Semantyczne i asocjacyjne wartości słownictwa, należące do omawianych kręgów wydają się także jednym z ważnych czynników, które sprawiają że silnie (także ilościowo) nasycony⁶ nimi tekst „odrywa się” od opisywanych konkretnych sytuacji (określonego mikrokosmosu sowieckich gułagów) i w pewnym sensie nabiera wymiaru uniwersalnego. Cierpienie i umieranie nie jest bowiem tylko udziałem konkretnej grupy ludzi w konkretnym miejscu i czasie. Porównanie umożliwia przechodzenie od jednostkowego zjawiska - konkretnego (w członie pierwszym) do uogólnienia (w członie drugim), może więc rozszerzać sferę refleksji i problematykę, przenosząc je ponad (i poprzez) konkretny świat przedstawiony na cały obszar ludzkiej egzystencji. To zaś odkrywa przed czytelnikiem nowy sposób recepcji dzieła i rodzi konieczność przyjęcia określonej postawy nie tylko wobec świata tekstu, ale także wobec świata realnego i wpisanych w jego dzieje

5 Por. m.in. lingwistyczne próby eksplikacji nazw uczuć A. Wierzbickiej (1976), która proponuje formułę: *x czuje się tak jak czuje się każdy człowiek, gdy...*. Jedną z trudności zbudowania adekwatnej definicji semowej leksyki uczuć widziałabym w tym, że próbuje się wydobywać na drodze racjonalnej analizy tylko semy „czyste”, tzn. pozbawione konotacji emocjonalnej, z natury tych znaków właśnie niemożliwej do usunięcia.

6 Leksyka z tych pól jest tu niezwykle częsta (nie tylko w konstrukcjach porównawczych) co sprawia, że wszystkie znaczące składniki tekstu zostają „napromieniowane” semami o jednolitym charakterze. Wskutek tego dochodzi do uogólnienia jednej jakości ekspresywnej – por. też T. Skubalanka (1983), op. cit.

ludzkich dramatów. W ten sposób – jak powiada R.K. Przybylski (1991a: 34) – „autentyk transformuje się w wielopłaszczyznowe dzieło literackie i nie tylko sam nie traci wiarygodności, a przeciwnie – wzbogaca tekst o nowe jakości”. Utwór staje się dzięki temu nie tylko oskarżeniem wojny i określonego systemu totalitarnego, ale też wpisuje się kolejnym ogniwem w długą tradycję humanistycznej refleksji na temat ponadczasowych zmagania człowieka z cierpieniem i przemocą. Zdaniem Przybylskiego, we współczesnej kulturze europejskiej temat cierpienia „rezerwowany jest chyba tylko w odniesieniu do czasów wojny [...] wojna to „inny świat”. Cierpienie należy do innego świata. „W powojennej literaturze martyrologicznej mówienie o nim było jak przerażony krzyk. Jedynie w prozie Borowskiego i Grudzińskiego jest inaczej: opisując realia, „w których cierpienie się stawało, istniało, wreszcie unicestwiało w śmierci”, mówili oni tonem aż do bólu beznamyślnym. Rezygnując z emfazy i krzyku, nie izolowali porządku czasów wojny od porządku okresu pokoju. W ten sposób „refleksja nad obozem koncentracyjnym stała się w ich przypadku równocześnie rozmyślaniami na temat właściwości kultury europejskiej” (Przybylski 1991b: 48-49). Podobną ocenę „Innego świata” – jakkolwiek wychodząc z innych przesłanek – wyraża też S. Stabro: „Gustaw Herling-Grudziński [...] osadza przeżycia obozowe narratora oraz cały «świat przedstawiony» swojego utworu w znacznie szerszym kontekście, niż tylko opis sowieckich łagrów...” (Stabro 1991: 28).

Staje się to jeszcze bardziej widoczne na tle całości pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego – zwłaszcza gdy zestawimy *Inny świat* z opowiadaniem, traktując te ostatnie jako ciąg dalszy rozważań pisarza na temat kondycji człowieka wobec cierpienia, które może mieć różne źródło (choroba, nieszczęście, zaraza, katalizm, nietolerancja).

2. Przyjrzyjmy się kilkunastu konstrukcjom porównawczym w wybranych opowiadaniach:

Wieża: ... kamienna korona wieży wznosiła się ku czarnym kłębowi chmur na niebie jak źle zaciśnięta pięść (10); nieszczęścia towarzyszące jak nieodłączny cień doli człowieczej (14); krył się [...] zaszyty w krzakach jak dzikie zwierzę (14); widywał też niekiedy wynurzające się dokoła z ziemi chmury, które na podobieństwo skłębionych bałwanów morskich groziły mu połknięciem (15); niebo [...] wyglądało jak szara ścierka z worka, wyżymana przez niewidzialne w kłębach pary ręce (20); tortura rozpaczy [...] przypomina stan umierającego, gdy miota się w walce ze śmiercią i nie może umrzeć (23); Ściany ziały tą pustką prochu, jaką kryje tylko wciągany wolno przez ziemię kamień grobowy. Najwyższe okno tuż pod szczytem było więziennym koszem z desek, reszta

czerniała jak wydrążone oczodoły (27); Na pierwszy rzut oka [...] plamy rdzy i zaskorupiałego kurzu wyglądały jak wrzody okrywające ciało Ukrzyżowanego (29);

Pieta del'Isola: Wyspa żyła w ciągłej trwodze, lecz dnie płynące ociężałe, jak owe chorągwie pogrzebowe z dymnego kuru... (40); na wzniesieniu [...] bielily się, jak oczyszczone słońcem kości szkieletu, kamienne skorupy jednej z willi rzymskich (47); poruszył bezgłośnie ustami niczym ryba wyrzucona na piasek (54); Wyspa przyzwyczajona do nieszczęść jak do alg, które po odpływie osiadają i aż do zetlenia schną na słońcu (55); na Neapol spadły bomby i podobnie jak w roku dzimy na wypolerowanym pogodą niebie zawisły czarne płachty dymu (61); jak dwie świece płonące na ołtarzu, jak uniesione w górę i oniemiałe w tym geście ramiona smukłej Madonny sterczeli obaj w małej pustej, ciemnej nawie z ulgą zmęczonych tułaczy (64); w tej samotności, która go zżera po kwałku jak rak... (65); ulegało się tu często, zwłaszcza o zmroku złudzeniu, że nie krzyże i kamienie grobowe, lecz rząd postaci wspiętych na palce odprowadza przechodnia milczącym spojrzaniem (66); chodził po pokoju, jak między kratami klatki (85);

Drugie przyjscie: ... zgięte grzbiety odchylają się zbyt gwałtownie i niecierpliwie jak fale morskie tknięte pierwszym dreszczem ciemniejszego nieba (132); Urban IV [...] jak znużony wędrowiec, bardziej osuwał się w przepaść otwartą nagle pod stopami, niż zasypiał (133); wieża Torre del Papa wyglądała jak nagi pal kaźni [...] W dzień sterczała kołem wbitym w żywe ciało miasta. Nocą wydawała się szkieletem z kamienia i niby wymierający ul z rzadka szumiała w ciszy jękiem więzionych (134); Wygrażające mu pięści bodły powietrze jak uzbrojone w włócznie (135); Wpił się ustami w mokry strzępek, oddychając szybko jak wstrząsany spazmami (135); jak ostateczny egzorcyzm rozległa się wśród stojących pieśń chóralna, która prośbę o łaskę i ocalenie połączyła w jedno z żałobnym pieniem nad ciałem zamienionym w pochodnię (137); przestawał istnieć nawet jako martwa i żałosna kukła (138); więzione dotąd słowa wyrwały się w gorączce jak na wpół uduszone ptaki (139);

Gruzy: ... w sinawym świetle gruzy miały wygląd widmowy; jak na twarzy człowieka, krótko po jego śmierci rysy przed ostatecznym zastygnięciem i stężeniem zachowują coś z dawnego wyrazu [...] tak w usypisku gruzów Tora Alta trwały wciąż nikłe, niktne lecz uparte ślady jego duszy (181); stali nieporuszeni, okamienieni, odzywali się do siebie rzadko i jakby wyrwanymi ze ściśniętych gardel strzępami słów (182); itp.

Zestawione w dużej liczbie, konstrukcje porównawcze w opowiadaniach ujawniają te same właściwości poetyckie i semantyczno-leksykalne, jakie wskazywaliśmy w porównaniach *Innego świata*. Jeden ich człon (*comparatum*) wskazuje elementy świata przedstawianego: bohatera, jego wygląd, zachowania, przeżycia oraz realia (miejsca, obiekty, itp), człon drugi (*comparans*) charakteryzuje je sugestywnie poprzez obrazy przedmiotów i zjawisk, które bezpośrednio lub po-

średnio wyrażają lub ewokują treści z pola pojęciowego CIERPIENIE, UMIERANIE, SMUTEK, ROZPACZ, SAMOTNOŚĆ: *umierający, bezgranicznie samotny, tortura rozpacz, pustka prochu, kamień grobowy, martwa cisza, żałosny obraz cmentarnego kąta, zmęczeni tułacze, krzyże, Ukrzyżowany, śmiertelna choroba, nagi pal kaźni, chorągwie pogrzebowe z dymnego kiru, pięści bodły powietrze; konwulsyjny oddech podobny do łkania, żałobne pienia, itp.* Tu także człowiek jest samotny, zamknięty w swoim cierpieniu – dosłownie i przenośnie - *jak w wieży // w klatce // w grobie; otoczony nim, jak drutami // kamiennym murem // morzem, omijany z daleka przez strumień życia (Wieża, 28). Życie jest bezładnym szamotaniem się w siódkach (Drugie..., 171), wiecznym przemijaniem: ... tajemnicą śmierci i nieśmiertelności zawieszoną niby miecz nad głową człowieka, który całą swoją nędzę widzi w falach płynącej rzeki, w piasku przesypującym się w klepsydrze (Drugie..., 142).*

W konstrukcjach porównawczych opowiadań i *Innego świata* odnajdujemy ciągle ten sam obraz, choć zmieniają się niektóre jego szczegóły. Wielość leksykalnych wykładników z kręgu pojęciowego CIERPIENIE i pokrewnych, ich wartość ekspresywna i zdolność „promieniowania” na otoczenie wytwarza tu szczególną atmosferę bolesnego napięcia. Dzięki syntagmatyce i uwikłaniu słów w metaforyczne konteksty figura porównania, budowana konsekwentnie według jednego schematu semantycznego staje się istotnym elementem integralnej struktury treści i poetyki tekstu. Pomaga w „wyrażeniu niewyraźnego”, oddając wielopostaciowość cierpienia i różne sposoby jego doświadczania. W ten sposób także bohater – „pojedynczy” człowiek i jednostkowe dramaty zostają uwypuklone, wydobyte z tła, wyniesione do najwyższej rangi jako *sacrum* i dominanta treściowa pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego.

Figura porównania wydaje się tu tym istotniejsza, że dla tej twórczości charakterystyczna jest „poetyka wyrzeczenia” – rozumie się przez to odrzucenie eksperymentów formalnych i „pokus stylistycznej ekwilibrystyki” (Kudelski 1991: 79)

Bogata metaforyka konstrukcji porównawczych podporządkowana jest – jak pokazują przykłady – rygorystycznie niemal konsekwentnej strukturze semantycznej. Mistrzowskie operowanie słowem, związanym wielorako i w różnym stopniu z jednym polem pojęciowym, wydobywa różne odcienie znaczeń tej samej, najważniejszej tu, kategorii aksjologicznej.

3. Schemat obrazowania porównawczego, oparty na formalnym modelu: (*x jest jak // jest podobny do <y* względem *f*>) może mieć także walor kompozycyjny – pozwala bowiem nie tylko charakteryzować jedne zjawiska przez pryzmat innych,

ale także podkreślać podobieństwa samych zjawisk, pozornie odmiennych. Jeśli bowiem zestawimy schematy:

x_1 jest podobny do y_1 ze względu na f

x_2 jest podobny do y_2 ze względu na f

x_n jest podobny do y_n ze względu na f

to wynika z nich również, że elementy x_1, x_2, \dots, x_n także są podobne do siebie ze względu na tę samą cechę. Zatem jeśli pierwszy człon porównania (*comparatum*, x) reprezentuje ogólną kategorię: CZŁOWIEK // LOS CZŁOWIECZY, przedstawiane za pomocą parametrów „świata przedstawionego” (czas, miejsce, a także zachowanie, przeżycia, wygląd, stany psychiczne, itp.), które są charakteryzowane w członie drugim (*comparans*, y) poprzez znaki słowne z cechą (f) wiążącą je z ogólnym kręgiem pojęciowym: CIERPIENIE, UMIERANIE, ROZPACZ, SAMOTNOŚĆ itp. – to uwypuklone zostaje ogólne **podobieństwo ludzkiego losu**, zawsze naznaczonego cierpieniem, niezależnie od jednostkowych różnic.

Jeśli z tego punktu widzenia przyjrzeć się twórczości Herlinga-Grudzińskiego, to uderzy wówczas formalne i semantyczne podobieństwo kompozycji *Innego świata* i opowiadań, a także wewnętrzny plan kompozycyjny wielu z nich, któremu podporządkowane zostają motywy i wątki, pozornie z sobą nie związane.

Oto w *Wieży* na schemacie porównania i analogii osnuta została opowieść, w której łączą się jakby trzy główne ogniwa, osobiście splecione w czasie i przestrzeni – są to: XVIII-wieczna opowieść de Maistre’a o Trędowatym z Aosty i współczesna historia starego Sycylijczyka, połączone przywołaną skojarzeniem legendą o kamiennym Pielgrzymie Świętokrzyskim z podkieleckiej wsi (pośrednio także wspomnieniem legendy o kobiecie zamurowanej w Wieży Głodu). Ich bohaterowie noszą to samo piętno: CIERPIENIE, SAMOTNOŚĆ, ROZPACZ, UMIERANIE.

Podobieństwo losu i symbolikę cierpienia Trędowatego podkreślają analogie różnych obrazów, nasuwających na myśl trąd – np. kamienny pielgrzym „... *nie ma twarzy, lecz małą zniekształconą głowę, osadzoną wprost na korpusie; czoło i nos zlewają się w niej w jedną pionową linię z brodą, a oczy są niby dwa ciemne otwory w kapturze – jak oczy ślepców, [...] Wyżarty przez wiatry i deszcze, ze śladami obłutczeń w wielu miejscach jest posągiem bezgranicznej cierpliwości* (s. 21) – podobnie jak rzeźba Chrystusa w dawnej celi Trędowatego: „... *Na pierwszy rzut oka chropowatości materiału, nieforemne zgrubienia żeber oraz plamy rdzy i zeskorpiałego kurzu wyglądały jak wrzody, okrywające ciało Ukrzyżowanego*” (Wieża, 29).

Cierpienia jakby ogniskuje częsty tu symbol Krzyża i męki Ukrzyżowanego, przywoływany na różne sposoby w wielu tekstach. Oto w *Wieży* jest scena, gdy stary emeryt, jakby jeszcze na wpół świadom swojej roli w zamordowaniu młodego księdza przez hitlerowców, wraca do swojej samotni: „... *szedł za nim w odległości kilkudziesięciu metrów w spiekocie i kurzu wijącej się pod górę drogi tłum kobiet i dzieci. Staryczłowiek ciężko przystawał, parę razy się potknął, raz nawet upadł...*” (*Wieża*, 32) Scena ta przywołuje obraz Drogi Krzyżowej – podobnie, jak opis ostatniej drogi nieszczęśnika z Bolseny w *Drugim przyjsciu*:

„... Im bliżej, tym wyraźniej można było zobaczyć ciżbę ludzką, zamykającą jak obręcz coś lub kogoś w środku [...] oczom patrzących ukazał się wreszcie młody mężczyzna w podartym na strzępy habicie, lżony, opluwany, szarpany dziesiątkami rąk, popychany naprzód uderzeniami; szedł bosy, potykając się, z opuszczoną głową...” (*Drugie*, 134)

Również tytułowa *Pieta dell'Isola*, to nie tylko otoczona czcią rzeźba – za sprawą wojny mieszkańcy widzieli w niej bowiem: „... *oprócz przypomnienia epizodu sprzed dwu i pół przeszło stuleci obraz kobiety podnoszącej z pola bitwy zwłoki ojca, męża lub syna...*” (s. 44) – ale jest to także nieszczęsna *Immacolata*, por.: „... *Dopadła doń pierwsza. Odwróciła go na plecy, i przysiadłszy w pozycji klęczącej na piętach, wsunęła ostrożnie ramiona pod jego szyję i górną część zeszywanego ciała. Wydawał się martwy lub pogrążony w głębokim śnie [...] nie wiadomo było, która z tych dwu tkwiących obok siebie na ziemi rzeźb jest dziełem sieneńskiego mistrza, która bardziej zasługuje na miano *Pieta dell'Isola!*” (*Pieta...* s. 89). Los *Immacolaty* łączy się bolesnym węzłem z dramatem *Sebastiano* i księdza *Rocco* – nie przypadkiem też obaj noszą imiona męczenników, patronów dwu kapliczek na Wyspie.*

W tym opowiadaniu (i nie tylko w nim) wiele jest takich osobliwych, symboliczno-magicznych „zaplotów, analogii, podobieństw i ech” (Szaruga 1991: 104), odbitych w czasie i przestrzeni tych samych wzorców losu: sama bowiem *Certosa* jest tym dla Wyspy, czym Wyspa dla stałego lądu, *Certosa* jest winna wobec Wyspy, podobnie jak ksiądz *Rocco* jest winien wobec *Sebastiano* i *Immacolaty*. Cudowne „zmartwychwstanie” *Sebastiano*, które następuje w chwili śmierci księdza, jest jakby symbolicznym pogodzeniem, wyrównaniem rachunku krzywd i niechęci – także między *Certosą* a Wyspą. Nieszczęście *Sebastiano* przywołuje też dalekie echo nieszczęścia założyciela *Certosy*: „... *przecież nie podobna oprzeć się uczuciu, że Sebastiano wszedł zrzędzeniem nieznannej siły w koleinę przed wieloma setkami lat wyżłobioną dziejami nieszczęsnego twórcy Certosy...*” (s. 50). Wreszcie dzieje wlotów i upadków *Certosy* wpisują się w obroty koła historii – upadek

cesarstwa, średniowieczne zarazy, nowożytny wojny – którym towarzyszą znaki Opatrzności, jakby wyznaczającej ów stały porządek. (Por. „... *Końcowi świętości Certosy towarzyszył niezwykły znak Opatrzności: gdy Certosini opuszczali Wyspę, zawałiła się wieża, zbudowana w XVI stuleciu z myślą o obronie przed piratami. Kronikarzom Wyspy przypomniało to, że na parę miesięcy przed śmiercią imperatora rzymskiego willi na obecnej Monte della Madonna dei Marini runęła wieża z latarnią sygnalizacyjną w miejscu gdzie dziś czuwa Opiekunka żaglarzy*” – 39); a po II wojnie światowej „... *deszcz popiołu z przebudzonego nagle w kwietniu 1944 roku po długim śnie Wezuwiusza powitano jak znak pokutniczy; ostatni pióropusz ognia nad kraterem – jak nocnego brata tęczy, znak pojednania między niebem a ziemią* (61).

Analogii i powiązań – konkretnych i symbolicznych – opartych na zasadzie podobieństwa drobnych nawet zdarzeń jest tu zresztą o wiele więcej. Wydają się być ilustracją jednej z możliwych odpowiedzi na zasadnicze pytanie: „*Czy życie powtarza jak pozbawiona pomysłowości hafciarka zbliżone do siebie ciągle wzory [...] Czy niezbadane wyroki Boskie pisane są przez kalkę w tysiącach egzemplarzy i zmieniane tylko w drobnych wariantach, czy przeciwnie – każdy z nas z osobna odbija się w ogromnym Oku Opatrzności i z nieomyłnej ręki Sędziego otrzymuje inny i na własną wyłączność miarę skrojony los...?*” (50).

Tę samą zasadę analogii i podobne kręgi semantyczne przywołujące obrazy cierpienia i samotności bohaterów odnajdziemy w konstrukcji innych analizowanych tu opowiadań. Niepodobna tu wskazać wszystkich sygnałów owych „powracających kształtów”, wypełnionych odmiennymi szczegółami – z konieczności ograniczymy się tylko do interpretacji tych, które wydają się istotne ze względu na cel naszych rozważań.

W *Drugim przyjsciu* najważniejsze jest niewątpliwie podobieństwo zbiorowych zachowań ludzkich w sytuacjach skrajnego zagrożenia (tu: zarazy, ale także wojen lub głodu), które polaryzują od namiętnej religijności w oczekiwaniu cudu zbawienia do najwyższego okrucieństwa – *od przyrodzonej nędzy do wiecznie nienasyconej tęsknoty do anielstwa* (Drugie..., 131-132). W tym aspekcie opowiadanie to jest najbliższe wymowie Innego świata (por. np. na wpeł zwierzęce zachowanie urków w *Nocnych łowach* czy obrazy ludzkiego upadku w *Głodzie* i rozpaczliwą religijność starego Czeceńca w *Nocnych krzykach* lub pana M z *Trupiarni*). Także dwuwątkowa kompozycja fabuły tego opowiadania oparta jest na planie porównania, w którym akcentuje się podobieństwo tak pozornie odmiennych postaci, jak odszczepieniec z Bolseny i Urban IV – obaj samotni w swym grzechu zwątpienia w obliczu potęgi zarazy, która niosła ze sobą szaleństwo, występki i zbrodnie, obaj

cierpiący ponad miarę w długim konaniu. Pierwszy bowiem wąpił w świętość Eucharystii, za co szaleństwo ludzkie wydało nań wyrok męki i śmierci, drugi posiadał gorzką mądrość, że „... *nie ma większej różnicy między wiarą występującą z brzegów a jej wyschniętym łożyskiem*” (132), i – dręczony litością i rozpaczą – nie wyrzekł słowa, które mogło ulaskawić nieszczęśnika z Bolseny, zanim na powrót obudziło się miłosierdzie w ludzkich sercach.

Los „odszczępieńca” powtarza się jednak wielokrotnym echem – odnajdziemy go w przywołanej legendzie o sprofanowanej Hostii, (legenda mówiła o rodzinie żydowskiej, spalonej za kupienie skradzionej Hostii), w losie wielu „*Żydów i heretyków pomawianych o profanowanie i wyśmiewanie Świętych Hostii*” (145) – wreszcie w losie tych wszystkich, którzy wiele razy w historii padali ofiarą zbiorowego obłędu, każdej nietolerancji i każdego doktrynalnego fundamentalizmu .

W malowanych słowem obrazach ludzkich doświadczeń i oddających je strukturach porównawczych znajdujemy znowu – dosłowne i metaforyczne – elementy tych samych kręgów pojęciowych i leksykalnych CIERPIENIE, UMIERANIE, SAMOTNOŚĆ, ROZPACZ, np.: *czeluści nocy, ciemność, pal kaźni, skazańcy, martwa godzina, stos, łachmany, pal śmierci; życie to bezładne szamotanie się w sidłach, tłum ludzki jest jak dzika trawa, w którą raz po raz uderza wiatr zwiastujący ciężkie chmury deszczowe* (132); pokutnicy wzywają miłosierdzia boskiego *głosami podobnymi do wycia zwierząt* (131); papież umiera w *mękach [...] opuchnięty i pokryty na plecach ranami [...] szarpany w piersiach okrutnymi bólami, pozbawiony błogostawieństwa snu [...] zlorzczył darowi życia* (143), itp.

W *Gruzach* przyczyną (relacjonowanej) tragedii jest *terramoto* – trzęsienie ziemi, które zniszczyło wioskę Tora Alta. Ale w dramacie jego mieszkańców, w dramacie starego Calabrito pobrzmiewa echo tragedii starego emeryta z *Wieży*, któremu trzęsienie zabrało rodzinę, i przywoływanego często w wielu opowiadaniach Hioba ze słowami skargi: „*Duch mój złamany, dni moje wypaliły się, cmentarz jedynie dla mnie*” (187). Z nim też łączy się zarówno postać Trędowatego z *Aosty*, jak wspomnianego w *Gruzach* skazańca z Porto Azuro, a z nimi z kolei postać odszczępieńca z Bolseny , wreszcie dramaty bohaterów *Innego świata*, spowodowane innym „trzęsieniem ziemi”. Wszyscy oni bowiem niosą swój własny, choć przecież ciągle ten sam „podwójny krzyż cierpienia i samotności”.

W tym miejscu możemy zamknąć pętlę owych „zaplotów analogii, podobieństw i ech” wybranych tu przykładów ciągle powtarzających się wariantów ludzkiego losu, które są – jak wskazywano wielokrotnie – głównym tematem utworów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Celem naszych rozważań była jednak próba

uchwycenia pewnych stałych strategii aranżacyjnych i środków semantyczno-formalnych, które można byłoby uznać za wyróżnik języka i poetyki tego pisarstwa. Wydaje się, że jest nią właśnie konsekwentnie stosowana zasada porównań i analogii jako stylistyczna dominanta – zarówno w planie paradygmatyki, jak i syntagmatyki tego dyskursu artystycznego.

Stylotwórcza rola porównania jako figury semantyczno – składniowej wyraża się tu w stałym i konsekwentnym budowaniu obrazów słowno-wyobrażeniowych za pomocą elementów, których wartość leksykalna (kodowa) wraz z dodatkowymi sensami, konotowanymi asocjacyjnie lub metaforycznie, tworzy jednorodną aksjologicznie przestrzeń semantyczną. Jej wykładniki formalne (leksemy i frazemy) wyrażają lub ewokują – na mocy kodu, konwencji i irradacji semantycznej – treści współtworzące rozbudowane pole wyrażeniowe związane z tymi samymi pojęciami centralnymi. Porównanie wyznacza z jednej strony elementy przestrzeni świata przedstawianego (*comparatum*), z drugiej (*comparans*) – pozwala je opisywać w kategoriach uniwersalnej przestrzeni etycznej, przez pryzmat wielu różnych stanów i doświadczeń konkretnych, waloryzowanych w sposób zakorzeniony w kulturze i „odbity” w języku. Struktura porównań oddaje na wiele sposobów wszystkie odcienie porównywanego zjawiska, a równocześnie pozwala podkreślać analogie między zjawiskami z pozoru różnymi. Tropienie zaś analogii jest – zdaniem pisarza – jedyną drogą do zrozumienia świata i dostrzeżenia głębokiego ładu w jego powierzchniowym chaosie, gdyż „... w analogiach my, dzieci zabłąkane w lesie, szukamy poczucia ciągłości i sensu istnienia, jak znaków naciętych na korze drzew rękami naszych poprzedników” (*Pieta*, 74).

Porównanie jako figura dyskursywna (tekstowa) jawi się wtedy także jako dominanta kompozycyjna tego pisarstwa, spajająca zarówno poszczególne motywy narracyjne w jednym utworze (w planie paradygmatyki i syntagmatyki wewnątrztekstowej), jak też jako spoiwo większości (jeśli nie wszystkich) utworów, nadające im charakter paraboliczny – uniwersalnej opowieści o człowieczej egzystencji.

Literatura

Bolecki W., 1991 a, *Ciemny staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa.

Bolecki W., 1991 b, *Ciemna miłość. – Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch i R. K. Przybylski, Poznań.

- Burek T., 1991, *Cały ten okropny świat. – Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. Wystouch i R. K. Przybylski, Poznań.
- Buttlerowa D., 1967, *Koncepcja pola znaczeniowego*. „Przegląd Humanistyczny” nr 2, s. 45-62.
- Jędrzejko E., 1987, *Struktura i funkcja leksyki światła w twórczości K. I. Gałczyńskiego*. – *Język Artystyczny*, t. 5, red. A. Wilkoń. Katowice, s. 7-27.
- Kostkiewiczowa T., Głowiński M., Okopień-Sławińska O., 1986, *Słownik terminów literackich*, Warszawa.
- Kronenfeld D. B., Armstrong J. D., Wilmoth S., 1993, *Badanie struktury wewnętrznej kategorii językowych z punktu widzenia semantyki ekstensjonalnej. – Amerykańska antropologia kognitywna*, wyb. i red. M. Buchowski, Warszawa, s. 189-212.
- Kudelski Z., 1991, *Między wyrzeczeniem a wieloznacznością. O Wieży G. Herlinga-Grudzińskiego*. – *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wystouch i R. K. Przybylski. Poznań.
- Okopień-Sławińska A., 1985, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław.
- Polański K., 1993, red., *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław.
- Przybylski R. K., 1991a, *Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Poznań.
- Przybylski R. K., 1991b, *W perspektywie cierpienia*. – *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wystouch i R. K. Przybylski, Poznań.
- Skubalanka T., 1983, *O pojęciu irradacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy. – Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Warszawa s. 181-198.
- Skubalanka T., 1988, red. *Stylistyczna akomodacja systemu gramatycznego*, Wrocław.
- Stabro S., 1991, *Gustaw Herling-Grudziński – Inny świat. Fenomenologia cierpienia*. – *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wystouch i R.K. Przybylski, Poznań.
- Szaruga L., 1991, *Powracające kształty snów*. – *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wystouch i R. K. Przybylski, Poznań.
- Tokarski R., 1987, *Znaczenie słowa w tekście artystycznym*, Lublin.
- Wilkoń A., 1978, *Język a styl tekstu literackiego*. – *Język artystyczny*, t. 1, red. A. Wilkoń, J. Bubak. Katowice, s. 11-22.

Signs of human fate. The function of comparisons in Gustaw Herling-Grudziński's prose.

The aim of the present analysis is the search for the essential features of poetics and the style of writing of one of the most fascinating Polish 20th century writers.

Style-creating role of comparisons seen as semantico-syntactic figure is expressed by the constant and consequent construction of pictures by means of expression, the lexical

Stylistyka III

(code) value of which, together with the additional senses, associationally connoted, forms the semantic space which is axiologically homogeneous. The core of this space is formed by such notions as SORROW, DYING, DESPAIR.

On the one hand, comparison marks the elements of depicted world (*comparatum*), on the other hand it (*comparans*) allows us to describe them in terms of universal ethical space, through many events and concrete experience (individual experience). Comparison allows us to describe different phenomena in many ways revealing all subtleties. Simultaneously, it allows us to emphasize the analogies between the phenomena apparently different. As a linguistic figure, comparison appears then to be the stylistic and compositional dominant which ascribes to G. Herling-Grudziński's works the character of parable; i.e., the universal story about the drama of human existence.

/