

Danuta Ostaszewska

Adekwatne dać rzeczy słowo, czyli o stylu opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Język Artystyczny 11, 13-28

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Adekwatne dać rzeczy słowo, czyli o stylu opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

W ocenie twórczości różnych pisarzy zawarł Grudziński w sposób pośredni także własne poglądy na temat sztuki pisarskiej. Opowiada się — wzorem Stendhala i Babla — za lapidarnością przekazu i oszczędnością ornamentacji. Rezerwa w stosunku do ozdobnego stylu prowadzi w konsekwencji do tego, iż pisarz „oczyszcza zdania ze wszystkiego, co zbędne”¹. I ku takiej stylistyce skłania się Grudziński przede wszystkim jako autor dziennikowych zapisów; rzadziej opowiadań.

W spuściznie pisarskiej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego opowiadanie zajmuje pozycję ważną, równą esejowi. Niemniej jednak pojawiło się ono później, dopiero w roku 1958. Ten gatunek, zainicjowany utworem *Wieża*, staje się więc dopiero z biegiem czasu — choć pewne jego sygnały widoczne są już w *Innym świecie* — jedną z podstawowych form wypowiedzi literackiej, a forma ta zyskuje szczególne znaczenie w latach 1980—1983, kiedy zostaje włączona do *Dziennika pisanego nocą*, wzbogacając na stałe jego gatunkową wielokształtność.

Z pełną świadomością — podkreślają badacze — przywołuje Grudziński model swojego pisarstwa, któremu wyznacza ramy narracji kronikarskiej², o stylu przezroczystym i wyjątkowo zwięzłym; dzieje się tak zawsze wówczas, gdy autor — w poszukiwaniach tego, co najistotniejsze — stara się patrzeć z dystansem na fakty, a w ocenach wypowiedzi innych dąży do obiektywizmu. A jednak nawet „w takim sposobie pisania Gustaw Herling-Grudziński jest bardzo subiektywny, w jego utworach wszystko »podporządkowane jest pasji człowieka o wielkiej wrażliwości moralnej i metafizycznej«. Doborem tematów

¹ Z. Kudelski: *Czy pisarska porażka? O „Dzienniku pisanym nocą”*. W: *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*. Wybór i oprac. Z. Kudelski. Lublin 1997, s. 344.

² Zob. W. Bolecki: „*Ciemna miłość*”. W: *Etos i aryzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*. Red. S. Wysłouch, R. K. Przybylski. Poznań 1991, s. 114; R. Nycz: „*Zamknięty odprysk świata*”. *O pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Etos i aryzm...*, s. 131.

i formą ich zapisu rządzi coś w rodzaju »aksjologicznego ja« autora, które zmusza do selekcji utrwalonych wydarzeń i eksponowania szczególnie ważnych.”³ Jest to stosunek, który pozwala w każdej niemal sytuacji uaktywnić postawę podmiotu wartościującego.

Tę poetykę łączy pisarz w zasadzie ze stylem związłym i pozbawionym ekspresji, na co bez wątpienia ma wpływ fakt intertekstualnych odniesień jego pisarstwa — z toku intelektualnych dyskursów wyłaniają się bowiem pasje kronikarza i komentatora, wymagające precyzji, ścisłości, a nieraz powściągliwości, pasje jakże często zrodzone w zaciszu bibliotek, zainspirowane obcowaniem ze starymi zapiskami, kontaktem z legendami bądź wreszcie jako pogłos cudzej twórczości. Tę samoświadomość interdyskursu, w którym upatruje „zaczynu” nowoczesnej sztuki pisania, tak komentuje Grudziński: „Opieram się na kronikach, na jakichś analogiach, zestawiam w sposób świadomy literacko. Wydaje mi się, że stworzyłem nową formę pisarską. (...) Wychodząc od jakichś kronik, niekoniecznie trzymam się ich rygorystycznie, często poza nie wychodzę. Znajduję w tym wielkie upodobanie. Nie będę powtarzał banałów o »śmierci powieści« (...). Niewątpliwie proza jako taka przeżywa pewnego rodzaju kryzys, jest na rozdrożu. Dlatego myślę, że robię rzecz, którą kiedyś będą robić inni i jestem tu trochę prekursorem.”⁴

W ramach tych znalazło się również miejsce dla opowiadania, chociaż Herling-opowiadacz pozostaje jakby w cieniu kronikarza i interpretatora⁵. Opowiadanie o osobach, sytuacjach, wydarzeniach wpisuje się po części w kanony wyżej zaprezentowanej poetyki, ale też wyznacza je odmienny rytm artystycznej kreacji, gdyż opowiadanie Grudzińskiego ma specyficzny status. Nierzadko stanowi ono — m.in. przedmiot krytycznych uwag na temat jego pograniczności — szczególną mieszaninę kroniki historycznej, pamiętnika, szkicu o sztuce, urywków traktatu moralnego czy wreszcie prozy poetyckiej⁶; w innym planie owa mieszanina wyraża się połączeniem rzeczywistości i fikcji, przeszłości i terażniejszości.

A jeśli pojawia się opowiadanie, to jest w nim również miejsce dla opisu, wnoszącego do obiektywności, miejscami nawet protokolarności, stylu kronikarsko-wydarzeniowego, czy też w zakres waloryzacji stylu komentującego, refleksy liryczności i — co się z tym wiąże — innego wymiaru aksjologii⁷.

³ Z. Kudelski: *Czy pisarska porażka?*...

⁴ *Dawni mistrzowie. Rozmowa z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim*. Rozmawiał Z. Kudelski. „Tygodnik Literacki” 1990, nr 10, s. 11.

⁵ W. Bolecki: „*Ciemna miłość*”..., s. 114.

⁶ J. Bielatowicz: *Brewiarz dla cierpiących. List do autora „Skrzydeł ołtarza” (1960)*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 254.

⁷ Por. refleksje na temat narracji obiektywnej i subiektywnej w A. Wilkonia *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*. Kraków 1976, s. 39-49; tu też literatura przedmiotu.

Świadome zamierzenie, by ze składników wielokształtnych stworzyć nowy gatunek prozaiczny, powiodło się znakomicie; na styku tak różnorodnych poziomów poetyk zrodziła się wielowymiarowość pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego, jako jego znamieny wyznacznik. Wielowymiarowość tę wspierają również propozycje stylistyki.

Już w pierwszym zbiorze opowiadań zatytułowanym: *Skrzydła ołtarza* (stanowiącego dylogię, w skład której wchodzi opowiadania: *Wieża oraz Pieta dell'Isola*) oprócz obiektywnego rejestratora „świata historyczności” jawi się podmiot opisujący, przepelniony liryzmem. Jan Bielatowicz zapytuje: „Nie umiem określić, jak Ty to robisz, że mając w istocie pogardę dla poezji, wywołujesz wrażenie poetyckości Twoich dzieł.”⁸

Ukazanie się pierwszych opowiadań stanowiło dla wizerunku pisarza wydarzenie niezmiernie istotne. Zburzyło ono bowiem stereotyp myślenia o Grudzińskim jako pisarzu politycznym, przede wszystkim publicyście. Opowiadania, podkreślają badacze, wyraźnie realizują postulat ówczesnych czasów: wpisuje się Grudziński za ich pośrednictwem w potrzebę stworzenia metody opisu i porządkowania doświadczeń, w potrzebę poszukiwania szczególnego języka literackiego.

I tak, Bielatowicz podkreśla specyfikę tego rodzaju prozy. Opowiadania tworzą taką jej odmianę, którą można określić jako traktat moralny, zamknięty w obrazowo-poetycką formę: „(...) i tworzywo, i budowa tych opowiadań są niezwykle”⁹. Jerzy Stempowski dodaje, iż *Wieża* stanowi jeden z najciekawszych rozdziałów historii prozy, chociaż jej lektura wyraźnie podpowiada, że autor „jest z domu eseistą”. Język opowiadań *Skrzydła ołtarza* jest charakteryzowany jako stonowany, poważny i powolny, o szczególnej jasności i precyzji, przylegający ściśle do każdego opisywanego przedmiotu¹⁰.

Mówiąc o poetyckości opowiadań, trzeba mieć na uwadze fakt, iż ma ona wymiar swoisty — widzieć ją trzeba, jak trafnie nazywa to Z. Kudelski, poprzez „poetykę wyrzeczenia”.¹¹ A wyrzeka się Grudziński — te poszukiwania języka i stylu trwają już od czasów *Innego świata* — „pokus stylistycznej ekwilibrystyki” i szczególnych eksperymentów warsztatowych na rzecz języka „stonowanego”, „jasnego i precyzyjnego”. Na czym zatem polega owa niezwykłość tworzywa językowego opowiadań? Z konieczności, w artykule można zaledwie wskazać pewne, ale charakterystyczne, wyznaczniki artyzmu.

Znamienne rezultaty poszukiwań walorów artyzmu, które staną się później wyznacznikami idiosylu, rejestruje w sposób wyrazisty już pierwsze opo-

⁸ J. Bielatowicz: *Brewiarz dla cierpiących...*, s. 254.

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Stempowski: *Po powodzi. W: Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 245–246.

¹¹ Zob. Z. Kudelski: *Między wyrzeczeniem a wieloznacznością. (O „Wieży” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)*. W: *Etos i artyzm...*, s. 79.

wiadanie zatytułowane *Wieża*. Analiza tekstu pokazuje, iż sugerowaną poetykę wyrzeczenia dotyczącą sprawności warsztatowych, które mogłyby się objawiać m.in. poszukiwaniami niezwyklej ornamentyki, kompensuje Grudziński szczególnym kultem słowa, kultem polegającym na pieczołowitym pielęgnowaniu jego potencji znaczeniowej, a także możliwości kompozycyjnych. Istotne będzie zatem pytanie zarówno o zakres znaczeniowej pojemności wyrazu, jak i o typ asocjacyjnych związków oraz sposoby ich konkretnej realizacji.

A widać to zwłaszcza w partiach opisowych. Obok rozważania bowiem, któremu odpowiada dyskurs kronikarski, z jego podstawową funkcją relacjonującą czy też komentującą, we wskazanych opowiadaniach nie brak fragmentów, które wypełnia narracja deskryptywna — opis współkreuje wielokształtność struktury.

Opisowemu sposobowi kreowania rzeczywistości podporządkowany został także repertuar środków stylistycznych; o kształcie tropów, zwłaszcza metafory, użytych we fragmentach opisowych decydują — co oczywiste — w większym zakresie niż w partiach relacji i komentarzy, względy estetyczne, zwłaszcza wtedy, gdy podstawą metaforycznych kreacji staje się sfera doznań, przywołująca realne obrazy, a Herling-obszawator szczególnie wyraziście prezentuje się „na tle” obrazów włoskich: przestrzeni i jej obiektów.

Wieża zawiera wiele metafor kreacyjnych, które same w sobie nie stanowią metaforyki zbyt odkrywczej, której śmiałość — powtórzmy za Teresą Dobrzyńską — wyznacza „odległość pomiędzy obu jej terminami: pojęciem podstawowym i literalnym znaczeniem przenośni”¹²; dopiero usytuowanie w kontekście całego tekstu pozwala zaliczyć je do osobliwości języka artystycznego Herlinga-Grudzińskiego. Prześledźmy udział tropów w opisach w aspekcie ich funkcjonalnej wartości.

W zakres naddanej sfery obrazowania deskrypcji miejsc, pojawiających się kilkakrotnie w tym opowiadaniu, wprowadza już pierwszy opis. Operacje metaforyzacji przestrzeni i obiektów ją wypełniających ogniskują się w tym samym polu stylistycznym, nadrzędnie wyznaczonym za pomocą metafory pojęciowej POJEMNIKA¹³, metafory jedynie w różny sposób konceptualizowanej. Zamiast poszukiwać różnorodnych odpowiedników pojęć metaforyzowanych Grudziński wybiera więc wariację funkcjonalną, łącząc metafory jako synonimy kontekstowe.

Przede wszystkim jest to przestrzeń kwantyfikowana polem widzenia podmiotu postrzegającego, a punkt odniesienia — centrum obserwacji — wy-

¹² T. Dobrzyńska: *Antyczne wątki myślenia o metaforze w pismach staropolskich*. W: *Studia o metaforze*. T. 1. Red. E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1980, s. 27.

¹³ G. Lakoff, M. Johnson: *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988, s. 53.

znacza w sposób artystyczny porównanie: *Domek znajdował się na zielonym zboczu stanowiącym jak gdyby cokół najwyższego w okolicy szczytu* (s. 7)¹⁴. Porównanie to jest nie tylko impulsem dalszego rozwoju tematu — pojawienie się opisu miejsca implikuje kontekst członu subiektywnego porównania: *na zielonym zboczu (stanowiącym jak gdyby cokół)*. Porównanie pełni jeszcze inną tekstową funkcję — sygnalizuje moment „wchodzenia” obrazowego sposobu przedstawiania. Drugi jego człon, obiekt porównania: *(na zielonym zboczu) stanowiącym jak gdyby cokół ... szczytu*, rysuje bowiem linię sfery naddanej, inicjującej obrazowe impulsy — stałe nawyki językowe i percepcyjne nasuwają skojarzenia z wytworem artystycznej działalności człowieka (szczyt usytuowany na zboczu góry tak, jak pomnik czy rzeźba na cokole). Uwydatnione w ten sposób podobieństwo uruchamia kreacyjność, która objawia się wieloma środkami językowymi współtworzącymi artystyczne charakterystyki opisywanego miejsca. Granice przestrzeni fizycznej — wyznaczonej usytuowanym na cokole najwyższym szczytem — eksplicytnie wyznacza potoczny związek językowy: *roztaczał się widok*. To, co wypełnia wnętrze pola widzenia podmiotu opisującego, przedstawione zostało następująco, a udział w kreowaniu obrazu ma również metafora:

[Z domku na zboczu] przez otwór między dwoma klonami roztaczał się widok na dolinę Elvo z jej ciemnozielonymi kępami drzew, jasnymi płatami łąk, czerwonymi cętkami dachów otaczających wieżyczki kościołów i daleko na horyzoncie — wypłowiałymi kapturami zamków na wzgórzach; Mur z obu stron zajazdu znikł już całkowicie pod zbyt rozkrzewionym pokrowcem bluszczu i dzikiego wina.

(s. 8)

Obraz uzupełniają charakterystyki zamieszczone w innych partiach tekstu:

Lepkie i gęste powietrze, nakrywające za dnia dolinę opalowym kloszem, unosi się z pierwszym powiewem wiatru (...) śpiewali swoje gardłowe pieśni do księżyca, który ogromną łuską przeświecał między liśćmi w dachu altany, (...) strugi wody (...) przebiegały z dudnieniem po klawiszach obluzowanych dachówek, Chmury opinały Mucrone porstrzępionym i zwelnionym kołnierzem.

(s. 22)

Za rzeką jednak otwiera się znienacka głęboka miednica właściwej Aosty, (...) podobna dzięki rozrzuconym beładnie plamom małych osiedli i samotnych domków do palety malarza. (...) tę kolorową muszlę natura uwięziła w martwym uścisku nagich szczytów i lodowców.

(s. 29)

¹⁴ Podstawę materiałową w niniejszym artykule stanowi G. Herling-Grudziński: *Skrzydła ołtarza. Opowiadania*. Warszawa 1995. Cytaty z tej pozycji, będące dokumentacją analiz, sygnowane są jedynie numerem strony.

Temat opisu rozszerza się, obejmując wnętrza pomieszczeń, gdzie pojawia się podobny mechanizm metaforyzowania fragmentów przestrzeni:

(...) pokój posiadał jedno tylko okno, które nie starczało, by rozproszyć panujący tu od świtu do zmierzchu półmrok i wysuszyć w kątach *liszaje wilgoci*.

(s. 8)

[W wieży] przyduszony wzrok wymagał dłuższej chwili, by z gry plam *światlnych, cieni i czarnych zapadni* ułożyć mapę *półmroku*.

(s. 32)

Jak widać, w stworzeniu obrazowego rysunku opisywanej przestrzeni znaczącą rolę odgrywają leksykalno-tematyczne paralele pozwalające połączyć metafory w dwie nadrzędne grupy, powiązane wspólną asocjacji.

Jest to, po pierwsze, taka kreacja przestrzeni i jej obiektów, która pozwala je w sposób metaforyczny obejmować albo od góry (są one okrywane czy też otulane — niejednokrotnie czynność zostaje eksplicytnie wyrażona: *powietrze nakrywające — kloszem; chmury opinały — kołnierzem*), na przykład: [mur pod] *rozkrzewionym pokrowcem bluszczu i dzikiego wina; wypłowiałymi kapтурami zamków; Lepkie i gęste powietrze, nakrywające za dnia dolinę opalowym kloszem; chmury opinały Mucrone postrzępionym i zwelzionym kołnierzem*, albo od dołu (ujmowane w odpowiedni kształt): *głęboka miednica właściwej Aosty, tę kolorową muszlę natura uwięzila w martwym uścisku*.

Po drugie, jest to rodzaj metaforycznej konceptualizacji przestrzeni, który dotyczy jej fragmentaryzacji uwzględniającej tylko dwa wymiary. Takie metafory odnoszą się zarówno do przestrzeni otwartej: *jasne płyty łąk; czerwone cętki dachów; klawisze obluzowanych dachówek; rozrzucone bezładnie plamy małych osiedli*; w obrębie takiej całości jest również miejsce dla *księżycy, który ogromną łuską przeświecał*, jak i do zamkniętych pomieszczeń, w których pojawiają się: *liszaje wilgoci* czy też *mapa półmroku* [ułożona] *z gry plam światlnych, cieni i czarnych zapadni*.

W artystycznej kreacji, kreacji naddanej — o czym świadczy analizowana tutaj metafora powołana do wykreowania przestrzeni — objawia się Grudziński jako twórca, który nie tyle zainteresowany jest szczególnym bogactwem leksyki, ile semantyką słowa, a ściślej jego pojęciowymi możliwościami, które — dzięki potencjalnym konotacjom — stają się twórczym indywidualnej artystycznej kreacji. Zainteresowanie to ściśle wiąże się z możliwościami tekstotwórczymi środków artystycznych.

Wartość obrazowa zgromadzonych metafor służących opisowi objawia się, jak widać w przytoczonych cytatach, nie w różnorodności leksyki, ale właśnie w dążeniu do ujawnienia wspólnoty przedstawięń; przenośnie stają się w opisie synonimami kontekstowymi, ze względu na bliskość literalnych znaczeń członów metaforyzujących. Definiens metafor należy bowiem do zakresu nazw

oznaczających jakiś rodzaj nakrycia czy okrycia: *pokrowiec*, *kaptur*, *klosz*, *kołnierz*. Językowy mechanizm tworzenia metaforycznych znaczeń — polegający na przesunięciu słowa z kręgu jego zwyczajnej (systemowej) łączliwości w krąg niezwykłej łączliwości — działa tu dzięki odniesieniom do tego samego kręgu metaforyzowanych realiów: fragmentów przestrzeni bądź jej obiektów. Przekształcenia semantyczne koncentrują wszystkie metafory wokół semów tworzących znaczenie 'okrywania, otulania, chronienia'. Takie metafory, wpisujące się w krąg synonimii funkcjonalnej, zbliżają oznaczane za ich pomocą obiekty, stając się ich artystycznym wyznacznikiem w powracających opisach na przestrzeni całego tekstu.

Podobny rodzaj operacji ujawnia interpretacja metafor współkreujących obraz miasta: *miednica Aosty*; *ta kolorowa muszla*. Tu także metaforyzowana jest przestrzeń, ale metafora pojęciowa POJEMNIKA tym razem odwołuje się do znaczenia 'obejmowania od dołu w odpowiedni kształt'. Stąd w obrębie zdań motywacyjnych¹⁵ istotnym — bo decydującym o współnocie kontekstowej obydwu metafor — jest predykat odwołujący się do kształtu. Ten sens wnosi znaczenie wyrazu *miednica* 'naczynie w kształcie dużej misy'; wprowadzie w znaczeniu wyrazu *muszla* „kształt” nie pojawia się, ale wskazuje nań derywat *muszlowaty*, oznaczający: 'podobny do muszli, mający kształt muszli'.

Oczywiście, interpretowane przenieśnię wyizolowane zostały z kontekstu, w całości bowiem wpisują się one w oryginalne poetyckie obrazy metaforyczne, których kreacyjność wspiera także wiele innych tropów (personifikacje, epitety, porównania):

Za rzeką jednak otwiera się zniecka głęboka miednica właściwej Aosty, (...) podobna dzięki rozrzuconym bezładnie plamom małych osiedli i samotnych domków do palety malarza. (...) tę kolorową muszlę natura uwięziła w martwym uścisku nągich szczytów i lodowców.

(s. 29)

By pokazać znamienne właściwość idiosylu Grudzińskiego, polegającą na skupieniu uwagi na sugerowanej już potencji semantycznej słowa (to ona pozwalała budować całości obrazowe z elementów różnych, a wykorzystanych kontekstowo jako jednorodne), ale też po to, by wypuklić tekstotwórczą funkcję takich funkcjonalnych synonimów, zestawimy przywołany fragment z innym opisem. Pozwoli to ujawnić dwie tendencje użycia metafor. Oto przytoczony wcześniej opis:

[Z domku na zboczu] przez otwór między dwoma klonami roztaczał się widok na dolinę Elvo z jej ciemnozielonymi kępami drzew, jasnymi płatami łąk, czerwonymi cętkami

¹⁵ Por. T. Dobrzyńska: *Metafora a spójność tekstu*. W: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska, E. Janus. Wrocław 1983.

dachów otaczających wieżyczki kościołów i daleko na horyzoncie — wypłowiałymi kapturami zamków na wzgórzach; Mur z obu stron zajazdu znikł już całkowicie pod zbyt rozkrzewionym pokrowcem bluszczu i dzikiego wina.

(s. 8)

W pierwszym opisie metafory (wsparte innymi środkami obrazowania) wpisują się w taki typ następstwa, który pozwala mówić o ich uczestnictwie w dynamice rozwoju wątku obrazowego. Organizacja opisu bowiem, polegająca na następowaniu po sobie w bliskim kontekście synonimicznych metafor: *otwiera się znienacka głęboka miednica właściwej Aosty → tę kolorową muszlę natura uwięzila...*, sprawia wrażenie jakby przejścia do nowego wątku. Jednocześnie wspólnota tematu (opis tego samego zjawiska) wiąże artystyczne impulsy w jeden obraz, przypisując metaforom w tym kontekście charakterystyki funkcjonalnych synonimów.

Drugi opis prezentuje inny typ organizacji. Wprawdzie tutaj także w jedną całość zebrane zostały metafory (stanowiące funkcjonalne synonimy); ponieważ jednak odnoszą się one do różnych zjawisk, usytuowane zostały jako szereg wyliczeniowy; tworzą kompozycyjną strukturę wyliczenia.

Obserwacja metafor uczestniczących w artystycznym kreowaniu opisów rodzi konkluzję. Zapewne nie są to metafory, które tworzyłyby zbiór wyszukanej ornamentyki stylistycznej. Motywację semantyczną takich metafor nietrudno w sposób jednoznaczny ustalić. Ale nie jest to też metafora konceptualna, będąca rezultatem gry konwencjami. Jeśli mówić o konwencjach, to raczej trzeba odnotować nawiązania do potocznych pokładów języka, warunkujących istnienie takich metafor, jak: *platy łąk czy plamy osiedli*.

W wielu wypadkach artystyczna kreacja spoczywa nie tyle na samych wyrażeniach metaforycznych, ile na poszerzeniu kontekstów ich występowania o ekspresywne uzupełnienia, przydające wyrażeniu metaforycznemu wyrazistości i świeżości; obrazowość w głównej mierze spoczywa na konotacjach współtworzących metaforę epitetów, jak w przykładzie: *chmury opinały Mucrone postrzępionym i zwelnionym kołnierzem*; taką funkcję pełni też zderzenie w tym samym kontekście epitetów kolorystycznych: *jasnymi płatami łąk, czerwonymi cętkami dachów, wypłowiałymi kapturami zamków*. Wykładnikiem kreacyjności może być również zderzenie metafory, której definiens bazuje na bliskich potocznym asocjacjach: (*powietrze nakrywające dolinę*) *kloszem*, z kontekstem kilku epitetów, w tym z epitetem o literackich konotacjach: *opalowym (kloszem): Lepkie i gęste powietrze, nakrywające za dnia dolinę opalowym kloszem*. Epitety — ich nagromadzenie i kreowana przez nie obrazowość — należą do głównych nośników wartościowania.

Oczywiście, same metafory także służą wyrażeniu wartości opisywanych realiów¹⁶, przy czym rzadko Grudziński wyzwała wartościowanie w sposób ostentacyjny, budując metafory przez odwoływanie się do nazw semantycznie wartościujących. Tak jest w wypadku metafory: *liszaje wilgoci* z negatywnymi konotacjami przypisanymi znaczeniu wyrazu *liszaj*. Ale też bardziej obrazowe jest implicytne wartościowanie, ujawniające się poprzez dobrane stylistyczne chwytły. Do takich należą konotacje nazw z dziedziny sztuki — wymienione już porównanie, a także metafory: (zбочce stanowiące) *jak gdyby cokół; klawisze dachówek; wspaniale widowisko gór narzucało się ze szczególną siłą zmysłom* 13; czy też typowy poetyzm: *przedziwne wierzchołki wzgórz królujące nad doliną* 13.

Nierzadko zdarza się tak, iż tematyka jakiegoś opowiadania podejmowana jest na nowo po kilku lub nawet kilkunastu latach. Tak powstają cykle, obejmujące dwa utwory lub więcej utworów, cykle pozwalające na nowo zinterpretować problemy, pogłębić je, a niejednokrotnie przewartościować w nowym świetle i nowych warunkach. Taką sytuację obserwujemy w dwu opowiadaniach, które powstały w odstępie siedmiu lat. Mowa tu o opowiadaniu *Cud* i kontynuującym je opowiadaniu *Dżuma*.

Możliwość takich powrotów zapewnia sobie sam autor, nierzadko „biorąc na warsztat” zagadnienia ponadczasowe, których aktualność usensownić można w różnych momentach dziejowych; na zasadzie paraboli pozwalają się one na nowo odczytać i przeanalizować. A w wyborze ciągle aktualnych tematów pomaga Grudzińskiemu ten właśnie fakt, iż niezbyt dobrze czując się w roli „układacza” fikcyjnych fabuł, sięga często do skarbcza historii: nie tylko do starych legend, opowieści, ale też kronikami potwierdzonych ważnych wydarzeń. „Powtarzanie się historii” pozwala na dostrzeżenie paraleli między tym, co aktualne i tym, co dawne, a w wielu wypadkach historyczne wydarzenia ożywają pod piórem pisarza w tym tylko celu. Problem formułuje Grudziński w rozmowie z Z. Kudelskim: „Mam po prostu (oczywiście tylko w moim pisarstwie) niechętny stosunek do czysto fabularnych wątków; zawsze w jakiś sposób staram się je wbudować, czy to w rzeczywiste wypadki dziejące się współcześnie, czy w kroniki historyczne. Jestem zapalonym czytelnikiem starych kronik, znajduję w nich często epizody, które sam potem rozbudowuję w opowiadania, prawie zawsze w »zaczepleniu« o pewne aktualne wydarzenia historyczne.”¹⁷

Spośród trzech obszarów fascynacji: historią, sztuką i krajobrazami — cykl *Cud* i *Dżuma* odzwierciedla fascynację historią neapolitańską.

¹⁶ Zob. J. Puzynina: *Język wartości*. Warszawa 1992, s. 126.

¹⁷ Z. Kudelski: *Między wyrzeczeniem a wieloznacznością...*, s. 14.

Temat pierwszego z wymienionych opowiadań konstituują różne wymiary tytułowego cudu, który zgodnie z pierwotnym zamysłem odnosić się miał do neapolitańskiego święta o upłynieniu się krwi Świętego Januario. Ten temat rozrósł się później w obraz innego cudu, który stanowiła rewolta z roku 1647 i jej tragiczny przebieg; to *cud solidarności*. Od tragicznej historii rewolty Masaniella krok już tylko — choć parabola to pierwotnie niezamierzona — do historii „Solidarności” po ogłoszeniu stanu wojennego.

Cud to niemalże kronikarska relacja o odległych wydarzeniach¹⁸. W tym dialogu z przeszłością podmiot sytuuje się na pozycji prawie obiektywnego obserwatora i komentatora; pojawia się więc w dyskursie potrzeba adekwatnych środków językowych, środków pozostających przede wszystkim na usługach funkcji komentującej.

Tekst w zasadzie pozbawiony jest ozdobnych sposobów kreowania. Taki sposób relacjonowania, zgodny jest z owym „kluczem narracyjnym”, który — za Danielem Defoe — służąc przedstawianiu ważnych wydarzeń dziejowych, w świadomy sposób każe unikać wszelkich ozdobników¹⁹. Takie skłonności warsztatowe mają odniesienie bezpośrednie do wspomnianych już patronów stylistyki Herlinga: Stendhala i Izaaka Babla.

Nie oznacza to jednak, iż relacja o historycznych wydarzeniach przedstawionych w opowiadaniu pozbawiona jest wyznaczników emocjonalności. Pojawiają się one tam, gdzie w sposób mniej lub bardziej uświadomiony zaciera się dystans czasowy i wydarzenia historyczne stają się bliższe współczesności. Opowiadanie o buncie Masaniella w wielu miejscach przypomina ekspresywnie nacechowane piarstwo dziennikarskie — adekwatna do przedstawionych wydarzeń i charakterystyk staje się potoczna leksyka; pojawiająca się metafora czy też rzadziej inne tropy mają także kształt ustabilizowanych ekspresywnych związków: sfrazeologizowanych bądź z frazeologizmami korespondujących. Ekspresywne środki językowe, zdradzające pozytywny lub negatywny stosunek do relacjonowanych wydarzeń i osób, pośrednio charakteryzują postać narratora. Włączenie takich środków motywowane jest zestawem leksykalnym tekstu; nadrzędnie odnoszą się one do dwu kręgów tematycznych — dotyczą albo charakterystyk bohatera, albo też tytułowego cudu, będącego jego udziałem.

Ponieważ cały tekst opowiada o prostym człowieku, koloryt potoczności wyznacza również język. Potoczne określenia: *podarte portki*, *rozchelstana koszula*, jedyny frazeologizm *śmiałe spojrzenie* w charakterystyce Masaniella, bohatera opowiadania:

¹⁸ Jest to niemalże kronikarska relacja, ponieważ każdą taką relację z przeszłości zabarwia Grudziński elementami narracji osobistej.

¹⁹ Z. Kudelski: *Czy pisarska porażka?...*, s. 344.

Był rybakiem i sprzedawcą ryb, miał wówczas dwadzieścia siedem lat. Postawny, silny, o śmiałym spojrzeniu, w podartych portkach, z płótna zagłowego, w rozchelstanej na piersiach koszuli, z siecią zarzuconą na ramię.

(s. 12)²⁰

wzbogacają konwencjonalne, w mniejszym lub większym stopniu zleksykalizowane, metafory. Te stałe związki wyrazowe, choć w większości stylistycznie neutralne, stają się znaczące²¹, gdyż pomagają wykreować osobowość bohatera buntu — prostego rybaka, zdolnego do realizacji *cuda solidarności*:

Masaniello zmobilizował trzystu wyrostków i ukuł hasło (...) tak długo i uporczywie je powtarzał, aż odcisnęło się w pamięci i duszach jego chłopców;

(...) jak silnie musiał przemawiać do wyobraźni.

(s. 12, 13)

Emocjonalno-ekspresywną wyrazistość użytych związków uwypukla sam fakt ich nagromadzenia w charakterystyce bohatera i jego czynu. Nawet metaforę wspiera sfracologizowane porównanie:

Czegoż o nim nie pisano, gdy jak meteor zatoczył łuk na niebie siedemnastowiecznej Europy.

(s. 12)

Emocjonalne zaangażowanie podmiotu komentującego zdradzają również utrwalone związki wyrazowe zgromadzone jako ekspresywne charakterystyki tytułowego zjawiska, tzn. rewolty, która była dziełem Masaniella. W szczególności wagę czynu Masaniella podkreśla szereg skonwencjonalizowanych, w mniejszym lub większym stopniu zleksykalizowanych, metafor i metonimii użytych w postaci adekwatnych do sytuacji okolicznościowych hasła. To one tworzą ten wyrazisty kontekst, który nie tylko koresponduje, ale wspiera pozytywną aksjologię nadrzędnego pojęcia *cuda solidarności*:

Mówił także, że wybiła godzina wyzwolenia, zapowiedział walkę do ostatniej kropli krwi.

(s. 13)

metonimie:

(...) garstka wyrostków - oberwańców pociągnęła za sobą całe miasto ... miasto znalazło się w rękach ludności.

(s. 14)

²⁰ G. Herling-Grudziński: *Cud. Dżuma w Neapolu. Lekcja literatury z Włodzimierzem Boleckim*. Kraków 1998. W dalszej części artykułu lokalizacja cytatów ograniczać się będzie do podania strony.

²¹ J. Puzynina: *Język wartości...*, s. 129.

W kontekście *szluzalczych i znieawidzonych patrycjusz* oraz pozytywnie ocenianej rewolty również frazeologizm *puszczać z dymem* przynosi pozytywne konotacje:

(...) z **dymem puszczano** urzędy i rezydencje najbardziej szluzalczych i znieawidzonych patrycjuszy.

(s. 14)

— chociaż w języku ogólnym niesie on konotacje negatywne: 'stracić, zniszczyć, zaprzepaścić'²². Pozytywnie oceniona została również, upersonifikowana poprzez kontekst znaczenia wyrazu *wigor* (por. pozytywne konotacje, jakie niesie stały związek: *pelen wigoru*) i dużą literą oznaczona: *pełna wigoru Potęga Ludu* (s. 14).

W opowiadaniu *Cud* wyzyskał Grudziński w znacznie szerszym zakresie możliwość użycia wielkiej litery. To, oczywiście, bardzo jednoznaczny i wyrazisty zabieg, pozwalający na kreowanie treści w sposób naddany — zabieg ten pozwolił bowiem wykroczyć poza znaczenie literalne i uruchomić symboliczne bądź metaforyczne wartości leksyki apelatywnej. Zawsze, gdy apelatywny wyraz sygnowany jest dużą literą to — jak podkreśla Bolecki — „autorowi nie chodzi o jednorazowość, lecz o uogólnienie, nie o dosłowność, lecz o przypowieść, nie tylko o konkret, lecz i o rzeczy niewymierne. A przede wszystkim nie o rekonstrukcję »nagich« faktów, lecz o dotarcie do idei, które były przyczynami powstania takich faktów w życiu publicznym. Bywają nimi także emocje i wierzenia, uczucia i pragnienia, pasje i legendy.”²³ Użycie wielkiej litery pomogło przeciwstawić w sposób metaforyczny i usymbolizowany dwie opozycyjne wobec siebie *Potęgi*: *Potęę Ludu* i *Potęę Palacu* (s. 6).

Odzwierciedleniu negatywnych emocji w tym opowiadaniu towarzyszy również utrwalony językowo sposób wyrażenia:

(...) zamach na Masaniella przygotowany przez **zatwardziałych członków partii** arystokratyczno-szlacheckiej (...).

(s. 15)

(...) zatrzasnęła się **pułapka internowania**

(s. 17)

— przy czym leksykalizacja tego typu wyrażenia, zakotwiczona przede wszystkim w najnowszej polskiej historii, zrodziła możliwości parabolicznych odczytań *Cudu*.

²² Zob. S. Skorupka: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1985, s. 198. W dalszej części artykułu, przywołując słownik, posługiwać się będę skrótem Sfraz.

²³ W. Bolecki: *Postowie*. W: G. Herling-Grudziński: *Cud. Dżuma w Neapolu...*, s. 80.

Frazeologiczne zwroty czasem podlegają pewnym przekształceniom, by w nowym kontekście uaktualnić takie konotacje, które pozwoliłyby bardziej obrazowo wyrazić istotę zjawiska. W taki upersonifikowany sposób charakteryzowany jest reżim. Do jego wartościującej prezentacji — jako punkt wyjścia rozszerzeń personifikacyjnych — wyzyskane zostały funkcjonujące w języku nacechowane frazeologizmy, odnoszone do człowieka. Mówi się wówczas o tym, że: *garnizon hiszpański w Neapolu był nadwątlony* (s. 12); por. konotacje frazeologizmu: *nadwątlone zdrowie* — Sfracz, T. 2, s. 815, czy też metaforycznie wyrażona i podkreślona wielką literą: *zraniona Potęgą Palacu* (s. 14); z negatywnymi konotacjami mamy do czynienia we frazeologizmach: *zranić czyjaś ambicję, miłość własną* — Sfracz, T. 2, s. 875.

Także frazeologizmy w niezmienionej, ogólnojęzykowej formie niosą negatywne konotacje, gdy mowa o krzywdzie wyrządzonej bohaterowi opowiadania: *wpadli do środka, położyli go trupem* (s. 19); *Masaniello gryzie ziemię* (s. 20), czy konstrukcja porównawcza: *jak w gorączce miał się na łóżku* (s. 16).

Wątek plebejskiego buntu — w uświadomiony już sposób rozwijający parabolę wydarzeń historycznych i współczesnych — podjęty został w *Dzumie*. Taka specyficzna kontynuacja na nowo raz już podjętego tematu, możliwa się staje dzięki temu, iż Grudziński większą wagę przywiązuje do samego opowiadania niż do jego gatunkowej formy. Stąd też opowiadania nie należy traktować jako utworu, który został napisany na dany temat, ale jako samo „snucie opowieści, której pierwotnym impulsem, Herling nazywa go artylerijskim słowem »zapłon«, jest zawsze refleksja pisarza”²⁴.

W *Dzumie* zatem, podejmującej na nowo temat rewolty Masaniella, problematyka tamtego cudu jest uzupełniona, a owo uzupełnienie służy argumentacji i przewartościowaniu cudu. I tu ujawnia się sens owej kontynuacji, która w świetle autorskiej reinterpretacji — poprzez paralele do współczesnej „Solidarności” — niesie nowe spojrzenie na problematykę legendy w życiu społecznym. W tym nowym wariantcie autor sięga po odmienne nieco instrumenty narracyjne. Eksplicytnie formułuje swoje zamiary, mówiąc o *podbeletryzowaniu* czy też *szczególnym kluczu narracyjnym*: „Relacja niniejsza jest dalszym ciągiem mojego opowiadania *Cud* (1983), narracyjnej co prawda i nieznacznie podbeletryzowanej, lecz historycznie wiernej i ścisłej rekonstrukcji plebejskiego buntu Masaniella w roku 1647”. I w innym miejscu: „Cóż to za opowiadanie (pomyśli nie bez cienia ironii czytelnik), które potrzebuje tyłu aż podpórek, aby stanąć na nogach i ruszyć żwawo z miejsca? Przyszam mu rację, prosząc jednak o pamiętanie, że opowiadanie opowiadaniu nierówne. Nie w sensie większej czy mniejszej wartości artystycznej, ucho-

²⁴ Tamże, s. 67.

waj Boże! nie o to mi chodzi. W tym sensie, że moje opowiadanie (niechaj chwilowo czytelnik uwierzy mi na słowo) posiada szczególnie klucz narracyjny, posuwać się mianowicie będzie wąską ścieżką między historią i jej bladym odbiciem w rzeczywistości (...).”²⁵

Dżuma jest kontynuacją *Cudu* i zgodnie z takim założeniem w pierwszej kolejności przypomina realia *Cudu*. W ten między innymi sposób objawia się charakterystyczna dialogowość pisarstwa Grudzińskiego, który wpisuje w tym wypadku w wewnętrzny interdyskurs dwa własne utwory. Ujawnionym tego objawem jest przemieszczenie porządku zdarzeniowego w formie streszczenia z jednego tekstu do drugiego, co sytuuje w bezpośrednim dialogu dwa utwory, czyniąc z nich najściślej powiązaną dylogię.

Spójrzmy, w jakim stopniu w owym interdyskursie uczestniczy styl wypowiedzi. Wiele stałych związków językowych kreujących opowiadanie *Cud* w wersji streszczonej w *Dżumie* nie ulega zmianie bądź też podlega tylko nieznacznym modyfikacjom. Tak samo Masaniello *porusza wyobraźnię swych prostych rodaków*; tylko w nieco zmodyfikowany sposób w nowym kontekście wyraża także podmiot trwanie jego legendy. Porównajmy obydwie fragmenty: Czegóż o nim nie pisano, gdy **jak meteor zatoczył łuk na niebie siedemnastowiecznej Europy**. (*Cud*, s. 12); — **duch jego poszybował daleko poza granice Królestwa Neapolu, krążył nad całą Europą** jako dowód kruchej, pozornej mocy władców i prawdziwej, zależnej tylko od ich śmiałości i inteligencji, mocy poddanych. (*Dżuma*, s. 30).

Ale też w *Dżumie*, jako *podbeletryzowanym* dalszym ciągu *Cudu*, pojawia się więcej emocjonalności. Na nowo oceniana rzeczywistość — już tym razem ze świadomością odniesień do sytuacji polskiej — zyskuje bardziej wyrazistą waloryzację i adekwatny do niej bardziej ekspresywny kształt językowy. Dotyczy to zwłaszcza wielostronnych charakterystyk rebelii Masaniella.

Upersonifikowany w *Cudzie nadwątlony* reżim w mniejszym stopniu budzi zainteresowanie — dawną, jedynie zranioną *Potęę Palacu*, teraz wprawdzie charakterystyki zastępują wyrażone w sposób bardziej adekwatny do sytuacji: *popłoch obcego gubernatora* (s. 28), mówi się, iż *tron madrycki zadrżał* (s. 30), ale przeciwstawiona im dawna *Potęga Ludu* zyskała w nowym kontekście więcej emocjonalnych odpowiedników.

Określenia odwołują się teraz do ekspresywności, oddawanej za pomocą metaforyki, która tkwi w potocznych motywach z zakresu zjawisk przyrody: plebejską rewoltę określa podmiot jako *społeczną burzę* (s. 29), była ona *istnym trzęsieniem ziemi* (s. 28); waloryzują ekspresywnie także te konotacje, które niosą metafory wyzyskujące symbolikę ognia, płomienia, popiołu:

²⁵ G. Herling-Grudziński: *Cud. Dżuma w Neapolu...*, s. 25, 27.

Masaniello był zwiastunem rewolucji, **plomieniem przytkniętym na chwilę do tronów i zgaszonym tuż przed powszechnym pożarem (...)**.

(s. 30)

(...) książe d'Arcos nie odniósł całkowitego zwycięstwa nad ludową rebelią Masaniella. Gdzieś głęboko, **pod popiołem, żarzyły się dalej rozpalone węgle (...)** swoją zoldacką brutalnością i bezwzględnością **rozniecił je jeszcze bardziej.**

(s. 32)

Podczas gdy w *Cudzie* mówi podmiot jedynie o *milczącej, skruszonej żalości zebranych*, to w *Dżumie* tę samą reakcję przegranego ludu precyzuje, posługując się bardziej adekwatną potoczną metaforą: *lud pojął swój błąd. Nie pozostawało mu już jednak nic innego, jak ugiąć kark i zadowolić się legendą* (s. 29).

Spotęgowanie emocji charakterystyk tego tak ważnego dla odniesień historycznych wydarzenia, jakim była rebelia neapolitańskiego ludu, wyraża jedna z ulubionych metafor Grudzińskiego, tzn. metafora miazgi. Ta kluczowa dla relacji kronikarskiej przenośnia rejestruje objawy „historii spuszczonej z łańcucha”²⁶. To ulubiony sposób artystycznego mówienia o tym, co bezkształtne, nieracjonalne, a więc i nieprzewidywalne — a wszystkie te znamiona odnieść się pozwalają do „materii” tłum. Jeśli więc w *Cudzie* mówi się zaledwie o *ciźbie ludzkiej (...)* *osłupiałej, słabo protestującej* (s. 19), to w *Dżumie* ta sama ciźba ludzka nazwana jest już: *bezkształtną, wściekłą miazgą zbuntowanych* (s. 30). Metaforę materii i to materii podległej destrukcji przymierzył tym razem Grudziński do jednego z najistotniejszych wyznaczników świata historyczności, najistotniejszych, bo decydujących o jego przekształcaniach.

Baczna uwaga zwrócona w kierunku semantycznej potencji słowa; wykorzystanie jego przeróżnych kontekstowych możliwości to zasadniczy rys stylu Herlinga-Grudzińskiego wymagający szczegółowych badań.

²⁶ Zob. R. Nyc z: „Zamknięty odprysk świata”..., s. 132.

Danuta Ostaszewska

TO ADEQUATELY NAME IT
ON THE STYLE OF GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI'S
SHORT STORIES

Summary

The article deals with problems of stylistics on the example of short stories. Although Grudziński-the-story-teller remains in the shadow of a chronicler and an interpreter, nonetheless short story occupies a specific place in the output of this writer. The analysis of the texts has proved that the declared poetics of renunciation regarding the workshop efficiency which could be visible for instance in the search for unusual ornaments, Grudziński compensates with a particular cult of the word, a cult which carefully nurses the word's signifying potency and its compositional possibilities. Thus Grudziński, in the form of short story, revealed himself as a creator who is interested not only in particular richness of vocabulary, but also in semantics of the word, and, more precisely, in its conceptual possibilities as well as in the text-productive function of artistic means.

Danuta Ostaszewska

ASSIGNER À LA CHOSE
UN MOT ADÉQUAT, OU DU STYLE DES CONTES
DE GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

Résumé

L'article traite du problème du style dans les contes de Herling-Grudziński. Bien que les contes de Grudziński soient moins connus que ses chroniques et interprétations, le conte dans l'oeuvre de cet écrivain possède néanmoins un statut à part. L'analyse des textes a démontré que Grudziński compense sa poétique du refus portant sur l'enrichissement stylistique de ses ouvrages (il rejette. ex. la quête d'un style recherché) par un culte particulier qu'il voue au mot, et qui consiste à prêter une attention toute spéciale envers le potentiel sémantique de celui-ci, ainsi que pour les possibilités de composition que recèle les mots. Dans ses contes, Herling-Grudziński s'est donc révélé comme un créateur qui est peut-être moins intéressé par la richesse du lexique, mais plutôt par son potentiel créateur, ainsi que par la fonction de générer les textes que possèdent les moyens artistiques.