

Maria Indykówna

Jak jest zbudowana "Uroda na czasie" Leopolda Buczkowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 70/3, 185-203

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXX, 1979, z. 3
PL ISSN 0031-0514

MARIA INDIKÓWNA

JAK JEST ZBUDOWANA „URODA NA CZASIE” LEOPOLDA BUCZKOWSKIEGO

Bardzo ambitne zadanie stawia przed sobą Leopold Buczkowski w swej kolejnej powieści *Uroda na czasie*. Ni mniej ni więcej tylko opis świata, czy dokładniej: pewnej epoki, która zaczęła się gdzieś w okresie wojen napoleońskich, a zakończyła się wybuchem drugiej wojny światowej, jej zaś granice przestrzenne określa kontynent europejski.

Ta całościowa, lekko nostalgiczna wizja odeszłego już w przeszłość świata mieści się w obrębie niewielkiej książeczki. Żeby takie zadanie było wykonalne, Buczkowski musiał zrezygnować z tradycyjnych form konstrukcyjnych, a na ich miejsce wprowadzić nową koncepcję powieści. Celem naszym będzie wyjaśnienie, jakie są jej główne zasady.

Zacznijmy od sprawy narratora, od wyjaśnienia jego pozycji w *Urodzie na czasie*. Już pierwszy rzut oka na tę powieść mówi nam, że nie ma w niej narracji rozumianej jako wypowiedź odnarratorska. Jedyne słowa, które ewentualnie można by przypisać narratorowi, to pierwsze zdanie tej powieści, „Nie jest, kiedy drugie jest” — wyraźnie oddzielone od reszty książki, funkcjonujące właściwie na zasadzie motto. Tak więc, podobnie jak to było już we wcześniejszej *Pierwszej świetności*, narrator posługuje się wyłącznie przytoczeniami cudzych wypowiedzi. Czy jednak są to rzeczywiście wypowiedzi cudze? Dokładne przypatrzenie się powieści skłania do wniosku, że sprawa jest bardziej skomplikowana. Mianowicie narrator pozornie tylko przytacza cudze wypowiedzi, w gruncie rzeczy te przytoczenia mają charakter fikcyjny, są własnym tworem narratora. Nie jest on tym, który cytuje słowa innych, ale stylizatorem własnych słów na cytaty, kreatorem fikcyjnych przykładów, kryjącym się za własne twory. Tak więc narrator w tej powieści pełni funkcje zwykle zarezerwowane wyłącznie dla twórcy dzieła, przez co *Uroda na czasie* ma dwóch autorów, prawdziwego i fikcyjnego, brak w niej natomiast warstwy tworzonej przez narrację rozumianą jako bezpośrednie opowiadanie.

Przejęty od Ariosta i na szeroką skalę zastosowany w powieści sternowskiej i w romantycznym poemacie dygresyjnym typ narratora jawnie kreującego fikcyjny świat i przygody bohaterów wydaje się zupełnie

odległy od tego, co znajduje się w *Urodzie na czasie*. Obu narratorów łączy jednak bardzo ważna cecha: świadomość samowładzy wynikająca z przeświadczenia, że oni to właśnie tworzą swe własne, fikcyjne światy. Wiedzy tej nie posiadał narrator klasycznej powieści XIX-wiecznej; nawet jeżeli wyposażony był w cechę wszechwiedzy, to dotyczyła ona jedynie tego, co znajduje się wewnątrz świata przedstawionego, nie obejmowała zaś świadomości tego, że świat, o którym opowiada, nie istnieje „realnie”. Konstrukcja narratora w tej powieści zakładała jego niesamowładność, spętanie koniecznością relacjonowania prawdy od narratora niezależnej.

Jednak narrator poematu dygresyjnego różni się od narratora *Urody na czasie* — posiada on większy repertuar środków, pozwalający mu ujawnić swoją postawę. Obok zmiennego dystansu i zmiennej postawy wobec świata przedstawianego dysponuje dodatkowo tym, co Kazimierz Wyka nazywa „natrętnym ujawnianiem się”¹, a co polega na możliwości (obficie wykorzystywanej) dyskursywnego wyjaśniania własnego stanowiska. Wynika ona z bezpośredniego przemawiania we własnym imieniu.

Przejęcie przez narratora roli kreatora w *Urodzie na czasie* jest trudno zauważalne również przez to, że zgodnie z najbliższą nam tradycją przyzwyczailiśmy się do innego rodzaju ekspozycji tego faktu. W powieści XX-wiecznej taka koncepcja narratora związana jest ściśle z tzw. powieścią warsztatową i wypracowanym przez nią zespołem silnie już skonwencjonalizowanych chwytów służących bezpośredniemu obnażaniu autotematycznego charakteru wypowiedzi narracyjnej. Możliwości tej pozbawiony jest narrator *Urody na czasie* nigdy nie przemawiający swoim głosem, zawsze dyskretnie ukryty za własnymi tworam, które pośredniczą między nim a czytelnikiem. A zatem dowodów na fikcyjność przytoczeń należy szukać jedynie w charakterze samych cytatów, jako że przez nie jedynie narrator może stosować, ale i obnażać swe mistyfikatorskie zabiegi.

Jak się okazuje, narrator jest kreatorem dość szczególnego rodzaju, imitatorem wciąż poszukującym wzorów nadających się do skopiowania i wciąż wychodzącym poza założoną pierwotnie i przeważającą w powieści imitację, wbudowującym w powieść sceny, które wzbudzają nieufność czytelników (wskazując jednocześnie na głębokie poczucie humoru ich autora) podważają wiarę w zasadę realistycznego, na poły dokumentalnego charakteru całości i pozwalają naprowadzić ich na trop prawdy. Dla osiągnięcia swego celu narrator posługuje się różnymi metodami.

Mamy do czynienia z opowiadaniem, które w całości realistyczny sposób, zarezerwowany dla opowiadania naocznego świadka lub podmiotu wydarzeń, nieoczekiwanie zaczynają mówić o rzeczach nieprawdopodobnych, np. należących do świata baśni lub snu. Tak więc do dialogu

¹ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. [T.] 1. Warszawa 1963, rozdz.: *Romantyczny tok narracji*.

na temat przygotowań do polowania na wilki wchodzi opowiadanie o wilku, mieszczące cechy baśni i relacji z wydarzeń (s. 41—43)², czy opowiadanie o psie, łączące elementy marzenia sennego z opowiadaniem fragmentu życiorysu (s. 44—45). Na zasadzie plotki funkcjonuje włączona w rozmowę towarzyską historia o nieprawdopodobnej przygodzie księżniczki Marii (s. 79).

Elementy baśniowe włączone są także w opowiadanie o weselu na wsi (s. 81) czy o konwojowaniu dzieci do Nietrzeby (s. 153—155). We wszystkich wymienionych przypadkach opowiadanie realistyczne nagle zbacza w którymś z nieoczekiwanych kierunków, by następnie, jakby nic nadzwyczajnego się nie stało, toczyć się dalej.

Obok tych opowiadań, których groteskowość wynika z pomieszania porządków motywacyjnych zarezerwowanych dla różnych gatunków, istnieją epizody, w których ten sam efekt osiągany jest przez kontrast między charakterem wypowiedzi a sytuacją. Wielokrotnie w powieści napotykaamy fragmenty stylizowane na pogadankę szkolną dla maluchów. Ale w dwóch przypadkach pogadanka przeradza się w niewątpliwą groteskę. W jednym ze względu na temat, w drugim ze względu na sytuację.

Jakie są wódki?

Wymieńcie je.

Wyliczcie wszystko, co się znajduje w karczmie, stoły, ławki, karafki. Wszystko trzeba nazywać właściwie. [s. 51]

Pocieszmy się opowiadaniem ewangelicznym, że w braku bogaczy wezwani będą ubodzy z opłotków. Każdy człowiek wymieni, gdzie widział opłotki, a następnie wójt streści.

Opłotki można spalić na węgiel. W izbie, gdzie leży ciężko ranny żołnierz, węgiel sproszkowany odświeża powietrze. Najlepszy węgiel dają brzozy. Niech kto opowie, jakie widział gaje brzożowe. [s. 231]

I wreszcie na zasadzie aluzyjnego odniesienia do konstrukcji *Urody na czasie* funkcjonują dwukrotnie powracające cykle scen, nie różniące się od innych budową, nie odstające od nich treściowo, mogące być przyjęte z dobrą wiarą przez czytelnika. I dopiero w następnych stronicach ich status zostaje zakwestionowany w jakimś kolejnym epizodzie, z którego wynika, że są to cytaty scen wymyślonych przez małą dziewczynkę. Oto przykłady:

Mały chłopiec przechodził przez ulicę, żeby być blisko pikuliny. Nagle nadjechał wóz. Koń obalił chłopca, i koło złamało mu nogę. Przywieziono biedaka do domu. Matka jego o mało nie zemdląła z przestrawu. Doktor opatrywał mu nogę, gdy ją ciągnął, obwijał, chłopiec nie krzyknął ani razu, tylko zęby zacisnął.

Czy cię nie boli?

Bardzo boli.

A leżysz tak spokojnie.

² W ten sposób odsyłamy do wyd.: L. Buczkowski, *Uroda na czasie*. Warszawa 1970.

Bo nie chcę martwić mamusi.

[...]

Otóż i nasza wnuczka!

Piękna dziewczynka.

To ona bawi się z braciszkiem w obciętą nogę.

A gdzie to czytała?

Sama wymyśliła. Nie uwierzyłbyś, że sama pisała, nie opierając ręki, różne pociągi, ptaszki, głowy, Bóg jeden wie co; przejścia nagłe od linii grubych do sztrichów prawie niedostrzegalnych. [s. 83—86]

Schowaj się pani z tymi dziećmi gdzieś dalej, tu będzie dla was niebezpiecznie. Wróg wydłuży ogień, strzał będzie śmiertelny, czuję to zupełnie dokładnie. Tu jest cmentarz mężczyzn.

Życie miałam ciężkie i wiele cierpień doznałam.

Tyle się napracowałam.

Ja doskonale rozumiem. Ale wojna to nie przebieranie jagód na pierogi. Przecież słyszycie, że nawet wiewiórka nie cmoka.

[...]

Cha, cha, cha, i tatuś się z niej śmieje.

Co ty deklamujesz?

Ona mówi o cmentarzu mężczyzn młodych i silnych.

Ileż ona ma lat?

Ona ma dziesięć lat.

Kobieta, która powiedziałaaby, ile ma lat, powiedziałaaby wszystko. [s. 202—203]

Zmienność emocjonalnego i intelektualnego nastawienia narratora wobec świata przedstawianego uwidocznia się też dzięki temu, że w tekst włącza się przytoczenia stylizowane na różnego rodzaju instrukcje. Przytoczenia te, analizowane w oderwaniu od kontekstu, ujawniają jedynie swój czysto imitacyjny charakter, zdają się (dzięki swemu realizmowi) podierać tezę o dokumentalnym na poły charakterze powieści, jako zleпка wypowiedzi rzeczywistych. Jednakże umieszczone w kontekście zmieniają się w teksty o charakterze pastiszowym. W myśl definicji Henryka Markiewicza „Termin »pastisz« rezerwujemy dla utworów, w których występuje tylko lekkie wyjaskrawienie i zgęszczenie charakterystycznych cech wzorca”³. Omawiane stylizacje cechę pastiszowości otrzymują nie tyle dzięki swej budowie, co dzięki kontrastowi z otaczającymi je przytoczeniami, który uwypukla stylizację i powoduje wrażenie jej przerysowania.

Na tej samej zasadzie oparte jest wprowadzanie aluzji literackich w obręb przytoczeń, z tym, że zachodzi tutaj proces odwrotny od poprzednio wskazanego. To aluzja powoduje podważenie statusu cytowanej wypowiedzi. Oto przykłady:

Pan jest dziadkiem?

Dziadkiem? To syn mój jest dziadkiem. Ja jestem pradziadkiem. Mam jednego prawnuka i dwie prawnuczki. Czy wuj pani nareszcie się ożenił? Wcale nie?

³ H. Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie*. W: *Nowe przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1974, s. 117.

- Któż to jest ten wojskowy, który stał chwilę w sieni?
To inwalida. Były narzeczony mojej siostrzenicy. To on tak biedny klaskał za borem. Daremnie się było silić, co by to mogło klaskać. [s. 7]
- Początkowo przygotowałem się iść na policję w sprawie masła, ale jak zobaczyłem, która godzina, przypomniałem sobie, że nie skończyliśmy pszenicy. Trzeba dokosić, bo jak się zaciągnie, to przepadnie graniatka. A tyle kosztowała. Trzeba myśleć o szerokich, niepojętych przestrzeniach zasianych pszenicą. Dajcie tylko pługi stulemieszne. [s. 213]

Nie sposób także pominąć dużo częstszych aluzji malarskich, zarówno rzeczywistych jak i pozornych, wbudowanych w powieść. Są one od literackich dużo bardziej rozbudowane, tworzą zwykle samodzielne przytoczenia oparte na dynamicznym opisie i włączane do jakiegoś opowiadania na równych prawach z innymi jego elementami.

Jak się wydaje, w całej powieści istnieją dwie przeciwstawne tendencje: jedna, podkreślająca realistyczny charakter przytoczeń oraz ich „cytatowość” rozumianą jako gwarancję prawdy (i to bardziej w znaczeniu używanym w reportażu niż w powieści realistycznej), oraz druga, zaprzeczająca tamtej, podważająca ją na różne możliwe sposoby, w tym także nie wymienione do tej pory, takie jak bezpośrednio aluzje do literackości (np. „I to skłoniło mnie potem do wyjazdu aż do Zamulna (miasto nie opisane jeszcze w żadnej powieści)”, s. 168—169) czy pewne nieprawdopodobieństwa czasowe. Tutaj mam przede wszystkim na myśli sceny związane z anachronizmem, jakim jest w tej powieści telewizor, oglądanie programu telewizyjnego — w sytuacji, gdy wszystkie pozostałe realia wskazują na epokę co najmniej o 50 lat wcześniejszą.

Uroda na czasie zbudowana jest z fragmentów opartych na zasadzie przytoczeń: scen dialogowych, opowiadań i instrukcji różnego rodzaju. Najsilniej rzucają się w oczy sceny dialogowe, gdyż praktycznie nigdy w takim nagromadzeniu w powieściach nie występują, są więc mało skonwencjonalizowane. Na dużej powierzchni powieść przypomina dramat, z którego usunięto tekst poboczny, i to łącznie z oznaczeniem postaci w danej chwili mówiącej. Pozostaje czysty dialog, z którego zbudowana jest rozmowa. Domyślności czytelnika pozostawia się konstrukcję całej sytuacji, łącznie z oznaczeniem, jakie osoby są w rozmowę zaangażowane, przydzieleniem im określonych replik, wskazaniem hipotetycznego czasu i miejsca, w którym rozgrywa się dana scena. Ułatwienie stanowi tu fakt, że scena dialogowa jest w *Urodzie na czasie* zawsze monotematyczna, a tematem rozmowy są sprawy związane z jakąś sytuacją codzienną, powtarzającą się, jak np. spacer, pogawędki przy stole lub o pogodzie. Czasami tematyka rozmowy wskazuje dokładniej na określoną sytuację, w jakiej może się ona odbywać, jak np. kupowanie domu czy śniadanie wielkanoce. Scena dialogowa zawsze jest tak zbudowana, że sytuację rozmowy łatwo zrekonstruować. Oto przykład:

Włosa mi się zjeżyły na głowie.
Wiatr je poskręcał.

A jest też dziś ogromny!

Mniejszy jednak niż wczoraj. Z wielką trudnością potrafiłyśmy sobie kapelusze utrzymać.

Pogoda wydaje się niepewna. Tu i ówdzie chmury mogą nam deszcz sprowadzić.

Z parasolem nic pani nie grozi.

A błoto?

Chodzi pani leciuteńko na palcach.

Nie lubię brnąć po błocie. Chmury się gromadzą.

Wiatr się zrywa, rozpędzi je.

Powietrze jest bardzo ciężkie. Będziemy mieli burzę.

Dlaczego? Deszcze z burzą nie są nigdy długotrwałe.

Myślisz pan, że bym się puściła z panem w drogę, gdybym przewidywała, że nas burza pośród czystego pola zaskoczy? [s. 22]

Banalna tematyka niektórych scen połączona z maniacką wręcz pedantycznością w nazywaniu powoduje ich upodobnienie się do rozmówek, jakie służą nauce języka.

Na koniec nie sposób pominąć jeszcze jednej cechy charakteryzującej dialog, tj. jego fragmentaryczności, ściśle powiązanej z zasadą jedności tematu, a często od niej uzależnionej. W powyższym przykładzie wynika z tego brak początku i zakończenia, w niżej przytoczonym fragmencie luka wewnątrz rozmowy.

Gdzie chcesz mnie pan poprowadzić?

Do obejrzenia mieszkania.

Kiedy tak, to idziemy.

Niech pani zobaczy z uwagą, żeby pani potem nie żałowała swego wyboru. Dom ten jest ładny. Brama jest miedziana, zupełnie ładnie wygląda. Schody piękne, stopnie łagodne, sień wielka, widno jest w niej, co się nieczęsto zdarza. Samochód można na podwórzu zawrócić, nie będziesz go pani potrzebowała trzymać zawsze w bramie. Poręcze są ładne.

Którędy się wchodzi? [s. 6]

Drugi typ dominujący w *Urodzie na czasie* to opowiadanie narratora częściowego. Narracja taka prowadzona jest zawsze w pierwszej osobie przez konkretnego (choć zwykle bliżej nie określonego) opowiadacza. Włączenie jakiegoś opowiadania motywowane jest często tym, że jest ono w przytoczonej rozmowie rozbudowaną repliką — funkcjonującą na zasadzie przykładu potwierdzającego przedstawianą myśl albo obszernej informacji, o którą prosi jeden z uczestników rozmowy — czy też wypowiedzią *à propos*. Oto przykład:

A ten łotr, który przeszedł do nieprzyjaciela?

Podły! Krótka była z nim sprawa. Kulą w łeb, i pół metra ziemi. Szablą rąbał drzewo, ciosał kołki, przypiekał kawał mięsa, przez co klinga hart straciła, była jak ołowiana. On już w szkole finfy puszczał pod nos drzemącym kolegom albo nałożony porządnie papier przywiązywał śpiącym do podeszwy i zapalał, co się pocztą nazywało, czasem nawet sięgał do samych księży profesorów, przyszywając ich zrecznie do krzesła albo nabijając cienkich igieł w siedzenie, mówił po łacinie, jakby gryzł orzechy. Potem został u starego mi-

nistra sekretarzem, podając mu równocześnie swój nowy sposób uprawy kartofli. Ale minister utrzymał się przy swoim, i kartofle w całym kraju przepadły. Ta niepomysłność wpędziła starca do grobu, a jemu zyskała takie uwielbienie u ministra wojny, że go zrobił rotmistrzem, na co się chętnie zgodził. [s. 74—75]

Najczęściej jednak opowiadanie stanowi relację narratora częściowego z jakiegoś fragmentu przeszłości, przedstawianą bezpośrednio słuchaczowi. Np.:

Posmarowałem sobie chleb świeżo zrobionym masłem, asystentka zaś przygotowywała na talerzyku porcję sera z kminkiem dla panienki, która wróciła szczęśliwie z konnej przejażdżki i odpoczywała w pokoju na kanapie. Podołała mi się, ale dlaczego? Sensu trudno się dopatrzeć: byłem prawie zły na siebie. Nie poszedłem nawet po kolacji do ogrodu, żeby jej nie zobaczyć, kiedy księżyc spogląda sponad drzew. Piękny, symetryczny park zbezczeszczonej był chorymi dziewczętami, a wokoło koszary i niechlujstwo, ruina w otoczeniu zieleni. Ale może panu, panie poruczniku, lepiej się uda, jeżeli się pan weselej ode mnie z nimi zabawi, to... do widzenia się. [s. 195]

Dłuższe opowiadania zbudowane są zwykle na znanej nam już z wcześniejszych powieści Buczkowskiego zasadzie przedstawienia scenicznego. Kolejne sceny, z przewagą dialogu (często nie zawierające nic poza dialogiem), łączone są krótkimi wstawkami opowiadacza, które służą przedstawieniu jego działań, myśli i odczuć. Opowiadacze w tej powieści nigdy nie relacjonują rozmów w mowie zależnej, wyjątkowo spotkać można mowę pozornie zależną. Każda, nawet najmniejsza replika podawana tu jest w mowie niezależnej. Cechą charakterystyczną jest brak słów wiążących narrację z przerywającą ją nieoczekiwane sceną dialogową. Na to, że należy ona do opowiadania, wskazuje zwykle treść prowadzonej rozmowy, a nigdy słowa narratora częściowego. Cecha ta, połączona z konsekwentnie panującą w całej powieści zasadą fragmentaryczności, powoduje często niemożność lub poważne utrudnienie odkrycia momentu zmiany opowiadającego, jednocześnie zaś powoduje rozczłonkowanie tekstu na luźne fragmenty. A oto przykład takiego wiązania sceny z poprzedzającą ją narracją:

Ogniomistrz uśmiechał się na to, ja płakałem, klacz moja była bardzo udęczona marszem. Przechodziłem w myśli koło jej domu, żeby chociaż mieć przyjemność spojrzeć w okno, które mogłem odróżnić z powodu zapuszczonych zasłon. A ogień w piecu, fortepian?

Tęskniłem za tobą.

Nie wiedziałem o tym. Ani na chwilę nie myślałem, że wspominasz mnie. Coś tu, przyłożyłem rękę do piersi, zapewniało mnie, że to niepodobieństwo, żebyś nie myślała o mnie. A nie mogłaś przyjść wtedy?

Nie mogłam przyjść.

Nie mogłaś?

Kiedy powiadam, że nie mogłam przyjść, to znaczy, że nie mogłam.

Wartownik powiedział, że nie można dopuścić nikogo obcego.

Ale później. Czekałem, nasłuchiwałem.

Byłam potem. Ale odmaszerowaliście. [s. 110—111]

Rezygnacja z mowy pozornie zależnej na rzecz niezależnej wiąże się z tendencją do odsubiektywizowania przedstawianych zdarzeń czy sytuacji, przedstawiania ich możliwie najbardziej dokładnie i wiernie. Temu samemu celowi służy też zminimalizowanie narracji mającej na celu przedstawienie tła, osób rozmawiających itp., które to przedstawienie jest zawsze wynikiem subiektywnego wyboru patrzącego, jego często nieświadomą próbą gradacji i oceny. Narrator, który poprzestaje na dokładnym zacytowaniu rozmowy, zmniejsza wprawdzie ilość przekazywanych przez siebie informacji, ale też podaje za to informacje pewne, nie zafałszowane przez jego osobowość. Jednocześnie dzięki temu, że w przytaczanym dialogu brak zbędnych — z punktu widzenia uczestników rozmowy — wyjaśnień, które można by interpretować jako przemycanie dodatkowej informacji dla czytelnika, rozmowa nabiera cech autentyczności.

Elementem w dużym stopniu przyczyniającym się do stworzenia wrażenia prawdziwości zapisu jest wyjątkowo częste stosowanie znaków deiktycznych, które utrudniając czytelnikowi zorientowanie się w sytuacji, jednocześnie funkcjonują jako sygnał wskazujący na autentyczny charakter przytoczenia. Podobnym celom służy też zresztą częste stosowanie elipsy.

Według teoretyków przedstawienia scenicznego jego cechą najważniejszą jest nie dialog (który może być bardzo ograniczony), lecz konkretne szczegóły połączone ze sobą wyraźną ramą czasową i miejscem, ale *Uroda na czasie* temu przeczy. Otóż zamiast tych szczegółów, których zupełnie brak, wprowadzony jest tu bardzo plastyczny dialog, zbudowany w ten sposób, że „uobecnia” całą sytuację rozmowy. Sytuacja jest tak precyzyjna, że podanie dodatkowych szczegółów prowadziłyby już do redundancji, ułatwiającej pracę czytelnikowi, ale osłabiającej wyrazistość sceny i przekształcającej ją w antykwaryczną rekwizytornię.

W ten sposób powstaje układ paradoksalny: z jednej strony przytaczany fragment jest tak skonstruowany, że czytelnik względnie łatwo potrafi odtworzyć ogólną sytuację, o charakterze stereotypowym (np. kupowanie domu), z drugiej zaś ma do czynienia nie z czystym stereotypem sytuacyjnym, ale z jego użyciem indywidualnym, jednostkowym, i ten aspekt, choć wyraźny i łatwo zauważalny, jest praktycznie niemożliwy do pełnego zrekonstruowania. Jednakże to on właśnie wzmaga iluzję prawdy, którą należy rozumieć jako całkowitą wierność zobiektywizowanego zapisu wobec zaistniałej sytuacji.

Ostatni wreszcie rodzaj fragmentów tworzących powieść to wyraźne stylizacje, zwykle na jakiś rodzaj szeroko rozumianej instrukcji. Mogą to być pouczenia (np. jak zachowywać się przy stole czy w czasie jazdy konnej), fragmenty regulaminu wojskowego, wykładu medycznego, pogadanki szkolnej, obwieszczenia dla ludności. Chociaż nie są ściśle powiązane z otaczającymi je scenami, nie zjawiają się też całkowicie przypadkowo. Najczęściej można mówić o powiązaniu asocjacyjnym, ale zdarzają

się i ściślejsze: i tak np. na s. 146 raport zwiadowcy i następujące po nim dywagacje ogólne na temat raportu, przypominające pogadankę dla żołnierzy, to przytoczenie myśli snuty przez jakiegoś oficera podczas bezsennej nocy, a na s. 12 pogadanka na temat wsi łączy się wyraźnie z podmiejską przejażdżką guwernantki z dziećmi.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na sprawę języka, którym się w powieści mówi. Sprawą oczywistą jest, że sceny dialogowe oparte są na języku mówionym. Ale zwykle nie jest to język potocznej, przypadkowej rozmowy, lecz raczej język konwersacji towarzyskiej, bardziej od potocznego staranny, o rozbudowanych zdaniach, w których rzadko spotyka się skróty myślowe wynikające z pośpiechu, za to często niedomówienia, tak charakterystyczne dla języka osób żytych ze sobą. Owa konwersacyjna staranność wzmocniona jest i uprawdopodobniona przez lekką archaicznosc składniową i leksykalną, zresztą nienatrętną. Oto kilka przykładów: „Bardzo to grzecznie ze strony pana, za co dziękuję” (s. 5), „Wiesniaków idących do roboty lub z niej powracających” (s. 14), „Masz najlepsze grunta w całej okolicy!” (s. 37).

Również język opowiadań można nazwać językiem mówionym. Nie różni się on specjalnie od języka dialogów, jest równie staranny. Ale można znaleźć kilka przykładów, w których błędna budowa zdań jest charakterystyczna właśnie dla mowy: „I mnie też zaproszono, lecz cierpiąc na ranę w nodze, byłby ze mnie lichy tancerz, a więc nie pójdę” (s. 67), „Złapawszy ułana, szabla już mu niepotrzebna, dlatego się ją łamie” (s. 118). Zdarza się też, jak w poniższym przykładzie, że na narrację ustną, przeznaczoną dla konkretnego słuchacza, wskazują bezpośrednio zwroty do niego skierowane, a nawet przejście opowiadania w dyskusję prowadzoną przez słuchaczy z opowiadaczem:

Ogrodnik usiadł sobie pod drzewem, do którego plecami się odwrócił, i nie troszczy się wcale, nie czyta nawet książki leżącej mu na kolanach, bo ma co innego do roboty: koło niego leży snop, sierp, kawał chleba, chodzą kury, nimi on zajęty, bo je karmi czy tylko patrzy na nie, już dobrze nie pamiętam. Toż to był anioł. Stał mi się nieznośny. A panie siedziały wszystkie ze skrzywionymi ustami; ogrodnik wpół leżąc deklamował coś. Czy to była analizująca, głęboka, połączona z szyderstwem rozpacz nad własną niemocą?

Może to była pieśń o Nepente?

Kto wie, może to istotnie talent.

W każdym razie powinniśmy mu pomóc, podtrzymać go. Pocieszyć go tam tego... biedaka. Prawdziwy Hamlet.

Podtrzymamy go. [s. 194]

W podobny sposób sygnalizowane są — jako wypowiedzi ustne, a nie pisemne — fragmenty stylizowane. Czasami jest to odpowiedź na rzucone wcześniej pytanie.

A jakie jest zdanie inspektorów? Powinni doglądać, by luzacy nie spijali się i nie męczyli dziewcząt. W czasie bitwy stają oni za linią, tam gdzie już kule nie dochodzą, najczęściej koło ambulansów. [108]

W tym wypadku nie ma żadnych wątpliwości, kiedy indziej jest to samodzielny fragment, który wskutek umieszczenia w scenie dialogowej i połączenia z nią na zasadzie asocjacyjnej — sugeruje wypowiedź jednego z jej uczestników. Wreszcie w swym pogadankowym charakterze sceny „szkolne” to jeszcze jeden niewątpliwy przykład języka mówionego.

Nawet w tych fragmentach stylizowanych, w których nie ma sygnałów wskazujących na ich „ustny” charakter, przez to, że brak również zauważalnych różnic w stosunku do języka innych epizodów, niewątpliwie mówionego, łatwo można drogą analogii dojść do wniosku, że i one oparte są na języku mówionym, a tym samym, że właściwie cała *Uroda na czasie* oparta jest na tej odmianie języka.

Dużo słabsze nacechowanie literackie języka mówionego niż języka pisanego, skomasowanie form stylizowanych na wypowiedzi pozaliterackie używane w życiu codziennym (pogadanka, wykład naukowy, sprawozdanie, towarzyska rozmowa o niczym) narzucają czytelnikowi wrażenie *quasi*-dokumentalności w myśl zasady, że wszystko, co nie jest literaturą, jest dokumentem. Wrażenie to pogłębia się wskutek celowego unikania fabuły — jednej z najbardziej konwencjonalnych cech wyróżniających powieść — i skonstruowania *Urody na czasie* poprzez jukstapozycję.

Zebrane razem przytoczenia nie tworzą fabuły, nawet najbardziej luźnej. Według Kazimierza Bartoszyńskiego, aby powstała fabuła, konieczne jest piętrowe uporządkowanie funkcji fabularnych w formie dendrytów, w których na każdym wyższym poziomie zmniejsza się możliwość wyboru⁴. Tymczasem w *Urodzie na czasie* istnieje tylko piętro pierwsze, o największych alternatywnych możliwościach następstw, brak natomiast powiązania pionowego. Mamy więc do czynienia z fabułą w stadium potencjalnym czy, dokładniej, z wielką ilością potencjalnych fabuł. Poszczególne przytoczenia połączone są ze sobą na zasadzie jukstapozycji dopełniającej i na związanej z nią zasadzie równorzędności informacji w nich zawartych. Zestawienie opiera się tutaj pozornie na jednym tylko kryterium, którym jest decyzja narratora powieści, zestawiającego kolejne epizody; dłuższe opowiadania często przerywane są epizodami, które do nich nie należą, a ponadto same składają się w dużej mierze ze scen luźno połączonych wzajemnie. Jednakże przytłaczająca większość fragmentów powiązana jest ze sobą na zasadzie skojarzeń pamięciowych, podobieństwa tematycznego lub symultanizmu. Tak więc konstrukcja całości jest niewątpliwie bardziej luźna niż w tradycyjnej powieści fabularnej, ale błędem byłoby mniemanie, że polega tylko na mechanicznym połączeniu różnorodnych scen. Niezwykle trafnie charakteryzują tę powieść słowa Stefana Treugutta wypowiedziane w odniesieniu do *Beniowskiego*:

⁴ K. Bartoszyński, *Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

Fragmentaryzm jest w tym dziele wprowadzony na zasadzie opozycyjnego parytetu wszystkich możliwych (potrzebnych) elementów, równorzędnych przez swą potencjalną wymiennność; wymiany tej dokonuje się na oczach czytelnika, w stałym z nim kontakcie, a każda rzekoma przypadkowość układu — i tematu — obrachowana jest na nieustanne dublowanie, wzmacnianie efektu i działanie na czytelnika. Ten narrator stale uzależnia się od słuchacza, by nad nim zapanować⁵.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na fakt, że fragmentaryczność dużej ilości przedstawionych epizodów jest wynikiem celowo zastosowanej elipsy. Zwykle przy celowym operowaniu fragmentami zakłada się nieistotność rzeczy opuszczonych, a więc bierną postawę odbiorcy, który nie musi ich rekonstruować, lecz ma jedynie przyjąć do wiadomości informację o niekompletnym charakterze tekstu. Inaczej jest w wypadku elipsy, kiedy zakłada się, iż odbiorca zna rzeczy opuszczone i może je sobie dokończować na podstawie wiedzy, jaką posiada skądinąd. I taką czynną postawę narzuca w wysokim stopniu lektura *Urody na czasie*. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na to, że elipsa, zwyczajowo w tekstach opartych na technice prezentacji scenicznej służąca zintensyfikowaniu kondensacji czasowej, choć w omawianej powieści i tę funkcję pełni, to jednak znacznie silniej działa na rzecz eliminowania informacji redundantnych. Przy czym chodzi tu o redundację w dwojakim sensie: zwyczajowym, rozumianym jako powtarzanie wiadomości już wcześniej zawartych w tekście, oraz wyżej wspomnianym, polegającym na udzielaniu przez tekst informacji, która i tak jest znana czytelnikowi spoza tekstu. Naczelnym więc zadaniem tak szerokiego stosowania elipsy jest w omawianym utworze nie tyle kondensacja czasu, co kondensacja sensu.

Jednakże elipsa w tej powieści pełni, w sposób dość paradoksalny, jeszcze jedną funkcję. Mianowicie służy ona scalaniu poszczególnych fragmentów. Czytelnik *Urody na czasie* przede wszystkim dostrzega kontrast między drobiazgowym, wręcz naturalistycznym sposobem budowania sceny, zwłaszcza dialogowej, w całej jej niepowtarzalności i bogactwie konkretnych szczegółów, a brakiem ogólnej ramy sytuacyjnej, niemożnością odpowiedzi na pytania podstawowe: kto, gdzie, kiedy — w sposób równie dokładny. Stąd jedyne, co można powiedzieć, to: ktoś gdzieś w Europie, kiedyś w XIX w. znalazł się w następującej sytuacji... I to w gruncie rzeczy jest środkiem spajającym ten tak ogromnie różnorodny materiał. Brak konkretnych ram, które w wypadku zamierzenia pokazania „syntetycznego” wieku XIX i „syntetycznej” Europy musiałyby być za każdym razem inne, powoduje podkreślanie nie tego, co różni, ale tego, co łączy poszczególne fragmenty. Gdyby za każdym razem występowała inna data, inna miejscowość, inni konkretnie nazwani ludzie, to te indywidualne nazwy, wybijając się na pierwszy plan, stanowiłyby element

⁵ S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964, s. 161.

dezintegrujący. Tak więc elipsa nie dopuszcza w tym wypadku do nadmiernego rozpadu tekstu.

Podobnemu efektowi służą też elipsy wewnątrz scen oraz fragmentaryczność tychże. Brak słów łączących poszczególne elementy danej sceny, które mogą być przez odbiorcę łatwo zrekonstruowane na podstawie kontekstu (są to zwykle słowa typu: „potem”, „za chwilę”, „powiedział”), przyzwyczajają czytelnika do tej manieri i powoduje naturalną dążność do łączenia nawet różnych, oddalonych od siebie scen owymi hipotetycznymi łącznikami spajającymi tekst, przy czym zawsze są to łączniki nieokreślone.

Była już mowa o braku bezpośredniej łączności między opowiadaniem a przerywającą je sceną dialogową, mimo że stanowi ona ciąg dalszy narracji. Obecnie chciałabym zwrócić uwagę na zjawisko odwrotne, tj. na dość częste łagodne przejścia jednego przytoczenia w drugie, wręcz ich przenikanie się nawet, także w przypadkach, gdy nie mają one ze sobą zbyt wiele wspólnego. Związane to jest z brakiem jakichkolwiek graficznych wyróżników służących oddzieleniu poszczególnych fragmentów. Nawet nie zawsze kolejna scena zaczyna się od nowej linii.

Konsekwentne unikanie akapitu w tekście, który przesycony jest dialogiem, stanowi zresztą utrudnienie podobnego rodzaju, co rozpoczęcie kolejnego opowiadania w tej samej linii, w której kończy się poprzednie. To drugie zjawisko występuje nie tylko w wypadku łączenia opowiadań z epizodami stylizowanymi (tu jest regułą), ale i w wypadku opowiadania o dwóch różnych rzeczach, jak np.:

Trzymając dziecko ze swobodną naiwnością bawiące się kiścią bzu na moich kolanach, zasunięty w głąb kaplicy, przypatrywałem się, jak ten dziadek, ten strzelec konny, obsługiwał świece. Wszystko najdokładniej widzieliśmy ze swego kąta. Babcia jasno ruchami wskazywała, że coś ją alterowało. Zobaczyliśmy też, jak inwalida z gracją rzadko praktykowaną zdjął furażerkę i ukłonił się przed trumną — w czasie tego młodsza zabrała małą i podprowadziła na próg do nadchodzącej grupy. Wysmukła, jasnowłosa klęczała na piasku i namawiała bojaźliwie swoją sąsiadkę, żeby ta spojrzała na mnie. A wszyscy widzieli to doskonale. Owej nocy, mówiła mi, w piecu palił się suty ogień, ja zaś, jak wiele młodych dziewcząt, lubiłam bardzo siadywać z książką przy ciepłym piecu. Byłam spokojna, gniewałam się tylko, że nie może pan spędzić ze mną wieczora, czułam się osamotniona. Czytałam sobie najspokojniej, gdy drzwi się otworzyły i przyjaciel mojej siostry wszedł do pokoju. Porwałam się, chcąc mu przysunąć krzesło do pieca, gdyż był zziębnięty, nie miał na sobie płaszcza, a śnieg padał. Zaczęłam go łąjać, wyrzucałam mu jego nierozwagę. Zamiast mi odpowiedzieć, położył rękę na piersi. Co to miało znaczyć? [s. 246]

Drugą przyczyną, powodującą wzajemne przenikanie się epizodów, które nie mają ze sobą nic wspólnego, jest pojawienie się na początku nowego epizodu mylących czytelnika fałszywych znaków łączności, typu „potem”, „następnie”, „kiedys”, „a tymczasem”. Znaki te nie są wyrazem perfidii narratora starającego się utrudnić lekturę i kierować czytelnika na fałszywe tropy, ale służą wyłącznie zasygnalizowaniu tego, że kolejny

epizod jest jedynie fragmentem pozbawionym początku. Owe mylące odbiorcę znaki łączności odnoszą się więc, jak się wydaje, do opuszczonej części przytoczenia. Czasami zdarza się takie sąsiedztwo epizodów, w którym pograniczne słowa równie dobrze mogą być ostatnimi słowami poprzedniego jak i pierwszymi następnego. W poniższym przykładzie słowa te to „No i cóż?”

Z jakiej przyczyny można umrzeć?

Skutkiem przeziębienia, gdy się było zgrzanym, przez karkołomne skoki, przez zabawę z niebezpiecznymi przedmiotami, ostrym nożem lub nożyczkami, prochem, zapalkami, pistoletem, przez nadmierną pracę w nocy, przez gniew, strach. Widać przyczynę śmierci jak na dłoni. Powiedzcie, czy nie znaleźcie ludzi umarłych?

No i cóż?

Powiedziano mi, że twoja ciotka została przeoryszą.

Być może. Brat jej w tych dniach został poświęcony na biskupa *in partibus*. A pan wychodzi z biskupiego pałacu. Coś pan tam robił? [s. 55]

Czasami wreszcie zdarzają się fragmenty, o których trudno zdecydować, czy stanowią całość, czy też należy je rozdzielić na dwie różne części, a jeśli tak, to w którym miejscu. W poniższym przykładzie gra słów („ponieśli” — „nieśli”) staje się pretekstem do tego, że opowiadanie zbacza w innym kierunku, w sposób sprzeczny z wymaganiami zdrowego rozsądku:

Ona zachowywała się tak jak zwykle, trochę nadąsana. Po kilku minutach drogi zatrzymała się nagle i powiedziała do mnie: Tyś właściwie przyczyną jego śmierci.

Nic miłego; do tego i miejsce było mroczne; las na lewo, a na prawo pole oddzielone wysokimi brzożami. Chcieliśmy iść dalej, ale ona powiedziała, że musi wracać do niego, koniecznie musi, i pobiegła jak szalona. Ściemniło się gwałtownie. Kilkakrotnie wyraziłem zdziwienie z powodu szybkości, z jaką tylko spotkać się można jesienią. Hola, przybiegliśmy drogą boczną, znam ten dom, ona się tu ukryła. Pani może widziała? Nie? Dokąd ona poszła? Poświęciwszy sobie zapalkę, poszliśmy dalej.

Dokąd ją ponieśli?

Powiadam wam, że ją nieśli.

Staruszka pewna, która żołnierzy bardzo kochała, powiedziała nam, że jacyś panowie ponieśli ją. Zdaje się, że nie ma minuty. Posłyszawszy głęboki jęk, wyrwyjający się z mojej piersi, zapytała, co mi się stało.

Nie dziwię się temu, gdyż ciągle przywoływała pana w ostatniej chwili.

To pani mnie zna?

Jest pan synem prawie dla mnie. [s. 238—239]

Następny cytat jest z kolei ciekawym przykładem tego, jak fragmentaryczność (oparta na elipsie) wspólnie z zasadą jednego tematu powoduje złączenie kilku różnych, odległych od siebie czasowo dialogów w jedną rozmowę, zacierając istotne, sięgające wielu tygodni luki czasowe:

O! Widzisz, fornale idą po obrok dla koni.

A ja uważam, że żyto zanadto wyrosło w słomę.

Kłos będzie chudy. Lecz pszenica ma ogromne kłosa. Urwałem jeden, miał

trzydzieści sześć ziarenek. Natomiast jęczmień zaśnieciał.

Dużo zbierasz rzepaku?

Tak jest.

Siano wyszło szczęśliwie?

Bardzo szczęśliwie, zapędziłem trzydziestu górali. Są to zręczni kosiarze. A pani kontenta ze swego warzywnego ogrodu?

Mieliśmy późne przymrozki, które zwarzyły groch cukrowy. A trzy razy odnawiałam rozsadę. Nie zapomnij pan przynieść kołków do fasoli. Potrzeba mi też przynajmniej sześciu kobiet jeszcze na dwa tygodnie.

Ani się tego spodziewaj. Wszystkie sierpy są gotowe, powróśla ponawiające, wozy drabiniaste przysły od kołodzieja. Zaczniemy żniwo.

Pszemica jest powiązana. Snopy są już w kopkach.

Prócz owsa, który nie dojrzał, zboże już w stodole. Teraz trzeba młócić trochę żyta dla przekonania się, ile wydaje.

Kopa wydała półtrzecia korca.

Ilu ludzi młóciło w stodole?

Sześciu. Na sześć cepów. Słychać było aż w domu. Nie było tam żartów. Macie szufle? O godzinie piątej będzie młynkowanie.

Co robisz z lnem?

Kiedy będzie wymoczony, zmiędlony i wyczesany, sprzedam go, a tkacz zrobi z niego płótno.

Zawsze stawiasz strachy w konopiach?

Tyle, ile trzeba. Bo też zasiałem tego roku orkiszu po raz pierwszy.

Masz przepyszne proso. Dobra to rzecz jaglana kasza.

Gdzie idą te pługi?

Już skończyli podkładanie, a tam już radła. Jest urwany lemiesz i trzy jarzma pękły. Kiedy się z pól pozbiera, puścimy tam na paszę barany. [s. 37—39]

Pojawienie się w końcowych partiach powieści epizodów, w których niewątpliwie występują powtórnie bohaterowie kilku wcześniejszych przytoczeń, i to wyraźnie w sytuacjach wskazujących na spory odstęp czasowy, również służy zasugerowaniu czytelnikowi ściślejszej łączności między wszystkimi scenami powieści oraz występującymi w nich postaciami. Chodzi tu, jak sądzę, o wzmocnienie w czytelniku przeświadczenia o spójności całości poprzez odwołanie się do szczątkowych elementów wskazujących na konwencjonalną sytuację fabularną. Temu samemu celowi służą pojawiające się od czasu do czasu w całej powieści epizody, które zdają się stanowić dalszą, ułamkową kontynuację innych, dużo wcześniejszych.

Elementem łączącym, obok powracalności, która stwarza pozory jednolitej akcji, a przynajmniej ograniczonego zbioru postaci występujących w powieści, jest także szczególnego rodzaju powtarzalność. Oparta jest ona głównie na takich sytuacjach, które wielokrotnie zdarzają się każdemu, lub takich, które mogą się zdarzyć wielu ludziom. Przykładem tego byłyby rozmowy o pogodzie, urodzajach, kupno domu, dezercja i związane z nią sytuacje. Istnienie silnie wykształconego społecznego stereotypu sytuacyjnego powoduje stosunkowo dużą schematyczność ich przedstawiania, niemniej jednak schemat ten za każdym razem realizowany jest trochę inaczej. Jest to wynikiem nie tyle cech charakterystycz-

nych tych postaci, które w poszczególnych epizodach występują, co raczej ról, które pełnią, oraz szeroko pojętych okoliczności towarzyszących scenie. Daje to wrażenie wariantowości przedstawianych epizodów szczególnie silnie się narzucające w wypadku umieszczenia ich w cyklach tematycznych, np. tych, które dotyczą dezercji, czy w równie obszernym cyklu o przeczuciach i „widzeniach”.

Jednakże mające pozorami akcji początkowe podobieństwo i łączność kolejnych scen w ramach cykli tematycznych schodzi na dalszy plan; do właściwego odczytania tekstu potrzebne jest zrozumienie, że każda z tych scen musiała zdarzyć się komu innemu, że są to różne wersje podobnych wypadków. Dostrzeżenie tego faktu utrudnia całkowita anonimowość wszystkich bez wyjątku postaci występujących w całej powieści. Anonimowość ta posunięta jest jeszcze dalej niż w *Pierwszej świetności*, w której przynajmniej kilka zachowało swoje nazwiska, ów znak pozwalający najszybciej wyodrębnić jakąś postać spośród innych. Jednocześnie podobnie jak w tamtej, wcześniejszej powieści określanie postaci za pomocą funkcji czy ról przez nie spełnianych jest także niedostateczne, skoro te same funkcje pełni kilka różnych postaci, a brak wystarczającej ilości innych danych (odmienne życiorysy, charaktery, cechy wyglądu zewnętrznego, repertuar gestów itp.), które by mogły odróżnić np. jednego deztertera od drugiego czy wreszcie skojarzyć postać w danym epizodzie występującą pod nazwą „dezterter” z postacią, która gdzie indziej może być nazwana „kapralem obserwatorem” czy „narzeczonym”, i stwierdzić ich identyczność. Postacie zawsze są nazywane zgodnie z rolami, jakie aktualnie w danym epizodzie pełnią. Ponadto istnieje wiele scen dialogowych, w których postaci nie określają nawet owe chwilowo pełnione role, anonimowość tych postaci jest całkowita. Odpowiada temu zaskakująco duże nasycenie zarówno kwestii dialogowych, jak i opowiadań zaimkami nieokreślonymi lub wskazującymi, typu: pewien, jakiś, ów, ktoś, ten, czasem w zestawieniach typu: ów pan, jakiś dezterter, ten twój, pewna kobieta. W takiej sytuacji wszystkie postacie zaczynają egzystować na prawach przykładu w kolejnym epizodzie. Wszystkie posiadają status postaci epizodycznych, z których każda pełni jedną rolę i jeżeli nawet zdarzy się, że jakieś dwa epizody można by traktować jako powiązane występowaniem w nich tych samych osób, to fakt ten nabiera cech przypadkowej zbieżności i już nie wydaje się istotny.

Na podobnej zasadzie jak poprzednio — próżno by było szukać sposobu uporządkowania poszczególnych epizodów na płaszczyźnie wspólności miejsca, chyba że bardzo szeroko rozumianego. Przytoczenia nie ograniczają się do sytuacji wziętej z jednej okolicy czy jednego kraju. Obejmują one swym zasięgiem całą Europę. Nie bez przyczyny przez całą powieść przewijają się nazwy takich miast, jak Londyn, Bruksela, Genewa, Paryż, Wenecja, Florencja, Budapeszt, Monachium, obok Nie-trzeby, Częstochowy czy Zamulna. Zawsze wskazują one na coś bliskie-

go, łatwo osiągalnego i dobrze znanego, gdzie się bywa, gdzie mieszkają przyjaciele bohaterów lub nawet sami bohaterowie poszczególnych epizodów. Nazwy te występują nie tyle na prawach nazw geograficznych, usytuowanych w określonej przestrzeni geograficznej, co na prawach znaków kulturowych określających przestrzeń kulturową, w której osadzona jest powieść. Że nie jest to tylko nazewnicza uzurpacja, przy pomocy której rozszerza się przestrzeń w rzeczywistości ograniczoną do znacznie mniejszych obszarów określonego zakątka środkowej Europy, wskazują chociażby poniższe cytaty:

Czy nie macie obecnie nic do roboty?

Nic zupełnie.

A zatem jedziemy do Paryża.

Obaj szefowie zeszli do kantyny i siadłszy za stołem kazali podać sobie wina. Byle do Lasku Bulońskiego, stamtąd przez rojne Pola Elizejskie, i już jesteśmy w Paryżu.

Zrobimy coś głupiego? [s. 109]

Gdzie jedziemy?

Trzeba spytać chłopa.

Hej! Widziałeś naszych?

Kogo: naszych?

A Francuzów?

A powiadają, że zaspali.

A zatem jedziemy sami. Którędy trzeba jechać? [s. 123]

Wewnątrz owej „syntetycznej” Europy poszczególne epizody rozgrywają się zwykle w przestrzeni ani nie opisanej bezpośrednio, ani też wyraźnie wskazanej. Zwykle w sposób pośredni, a zarazem ogólnikowy na rodzaj miejsca wskazują sytuacje, które przez swą konkretność nie mogą dziać się wszędzie, lecz tylko w określonym typie przestrzeni, a więc np. na wsi, na kanapie w salonie, podczas spaceru po parku lub lesie czy na ulicy dużego miasta. Zaznaczmy wyraźnie, że tekst nigdy nie wychodzi poza sugerowanie tego rodzaju schematycznej ogólnikowości, nigdy więc tło przestrzenne nie staje się bardziej konkretne czy naznaczone rysami indywidualnymi. Nawet w scenach, w których tło opisane jest bezpośrednio, opis nie wykracza poza granice stereotypu o wyraźnie kulturowym charakterze, wywodzącym się z literatury lub malarstwa. Oto przykład:

Po drodze ujrzelśmy biedną chatę ze starą stodołą, w której farkanonierzy umieścili jakkolwiek swoje konie. Myślałby kto, że już po sławnej bitwie. Ciężka armata na podwórzu. W jednej izbie ośmioro dzieci, sam gospodarz w ciężkiej chorobie leżał w kącie na ławie, prosił o wodę i mały chłopczyk z pokrzywionymi nogami, pełznąc po izbie, przynosił mu napój w blaszanym kubku. Gospodyni leżała brzemienna w drugim kącie i stękała w bólach rozwiązania. Inne drobne dziatki, łachmanami okryte, tuliły się na przypiecku, pragnąc snem głód umorzyć. Łuczywo słabo oświetlało izbę, której małe okno zatkałe było szmatami. Wiatr i deszcz przenikał te słabe zapy. Na podłodze ubitej z gliny stały miski i niecki dla kąpiącej z pułapu wody. [s. 64—65]

Właśnie dzięki ciągłemu przywoływaniu powszechnie znanych stereotypów przestrzeni kulturowej możliwe jest konstruowanie powieści w oparciu o tak nieliczne konkrety. Mamy tu więc zastosowanie elipsy także do tła przestrzennego, które umieszczone w powieści byłoby redundantcją, zbytecznym przypominaniem czytelnikowi tej wiedzy, którą i tak posiada, zamiast zmuszania go do jej aktywnego zastosowania.

Brak fabuły, wątków fabularnych — wynikający zarówno z zasady jukstapozycyjnego wiązania epizodów jak i zasady wprowadzania anonimowych, epizodycznych postaci, która tę pierwszą zasadę podkreśla i pomaga w jej konsekwentnym utrzymaniu — powoduje znamienne przemiany w strukturze czasowej. W powieści nie istnieje porządek następstwa czasowego i związany z nim porządek następstwa przyczynowo-skutkowego, łączącego epizody powieści fabularnej. Następujące po sobie fragmenty nie dają wrażenia upływu czasu. Brak między nimi punktów stycznych, które by umożliwiły następstwo przyczynowo-skutkowe, nie ma też dostatecznie silnych oznaczeń wskazujących na ich wzajemne usytuowanie się w czasie. Nie znaczy to jeszcze, że w czasie świata przedstawionego mamy do czynienia z bałaganem. W gruncie rzeczy jukstapozycyjność, zakładająca równoważność każdego elementu, doskonale zgadza się z symultanizmem, który w sposób całkowicie konsekwentny może być tylko w tej konstrukcji osiągnięty. Co więcej, samo użycie jukstapozycji powoduje wręcz mechaniczne przyjęcie konkluzji, że odbiorca ma do czynienia z fragmentami równoległymi pod względem czasowym. To przeświadczenie mogą zachwiać dopiero bardzo wyraźne dowody wskazujące na inny stan rzeczy. Jest ono wykorzystane w *Urodzie na czasie*, w której ścisły symultanizm scen w gruncie rzeczy nie występuje zbyt często i dotyczy jedynie nielicznych fragmentów. Dokładna równoczesność wszystkich zdarzeń narzucałaby narratorowi zarówno zbyt dotkliwie ograniczenia w zakresie doboru przytoczeń, jak też konieczność dużo ściślejszego i bardziej przejrzystego ich uporządkowania. Ponadto symultanizm ścisły nie może być stosowany, gdy przedstawia się tak długie odcinki czasowe, o jakie chodzi w tej powieści. Buczkowski zastosował tutaj coś, co roboczo nazwijmy symultanizmem syntetycznym. Jednak przed wyjaśnieniem, co znaczy to określenie, należy zastanowić się, jak się ma czas zdarzeń (czy raczej w tym przypadku czas świata przedstawionego) do czasu historycznego, skoro czas zdarzeń — z powodu braku związków przyczynowych określających następstwo czasowe — można próbować rekonstruować tylko poprzez odwołanie się do czasu historycznego.

W całej powieści nie ma wprawdzie ścisłych dat, jednakże czas zdarzeń poszczególnych epizodów można określić pośrednio. Pomagają w tym zarówno aluzje do znanych wypadków historycznych jak i realia charakterystyczne dla poszczególnych epok. Wszystko to wskazuje na okres, który nie stanowi już teraźniejszości, ale stosunkowo bliską przeszłość.

Jednakże w kilku epizodach znajdują się aluzje do bardziej konkretnych faktów historycznych.

Aluzja do wojen napoleońskich pojawia się na s. 131, na drugą wojnę światową natomiast wskazuje zarówno epizod, w którym występuje zdanie o bitwie pod Kockiem (s. 249), jak i drugi, mówiący o linii Maginota (s. 254). Niezależnie od tamtych istnieją fragmenty odnoszące się do konkretnych spraw związanych z wojną francusko-pruską z r. 1870 czy z pierwszą wojną światową. Podobnie ma się rzecz z wszystkimi realiami, od sposobów przenoszenia się z miejsca na miejsce (dyliżans obok samochodu czy pociągu), jak też stylu życia i sposobu prowadzenia wojny, aż po sposoby myślenia. W granicach tego przedziału czasowego najwięcej scen wskazuje na okres środkowy, który dla scen z życia cywilnego można określić jako przełom wieków, a dla scen batalistycznych — rok 1870 czy 1914. Jakkolwiek w którejś scenie występuje czołg, gdzie indziej telefon polowy, ostatecznie jednak wojna w *Urodzie na czasie* to głównie ułani na koniach walczący przy pomocy lanc i szabel. Tak więc wszystkie przytoczenia odnoszą się do przedziału czasowego, który zaczęły wojny napoleońskie, a zakończyła druga wojna światowa.

Granice czasowe wyznaczone aluzjami do określonych wypadków historycznych wskazują na rozległość przedziału czasowego, w którym różnice wynikające z rozwoju techniki są nieistotne, a ich wprowadzenie nie zmierza do tworzenia przegród czasowych. Wewnątrz wykreślonych w ten sposób ram wydarzenia dzieją się równocześnie i w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z tym samym symultanizmem, który rządziłby powieścią ukazującą jeden dzień w życiu kilku osób. Różnice wynikają po prostu z rozpiętości czasu, który jest brany pod uwagę. Ta rozpiętość właśnie powoduje, że sąsiadujące ze sobą rozmowy na temat aktualnej pogody, jednym razem letniego upału, drugim mrozu zimowego, można uznać za równoczesne, ona też powoduje, że kilkutygodniowe luki czasowe w wypadku przytaczanej wcześniej rozmowy o pracach polowych stają się na tyle nieistotne, że kilka różnych dialogów stapia się w jeden, będący ich wspólną syntezą.

Jednocześnie na to, że czas w tym świecie istnieje, że nie chodzi tu o jakąś przerwę, beczasową pauzę, wskazuje bardzo ogólna konstrukcja całości — w swej przemienności pokoju i wojny. Powieść rozpoczyna się od epizodów, które są możliwe tylko w czasie pokoju. Po nich następują przemieszane ze sobą epizody wojenne i pokojowe, przy czym wojenne mają początkowo charakter wyraźnie retrospektywny, by później przejść na pierwszy plan. Po tym chwilowym opanowaniu powieści przez sceny wojenne następuje powrót do czasów pokoju, ale ten nowy pokój ma już trochę inny charakter — mnożą się realia wskazujące na schyłek epoki, pewne szczegóły techniczne (pralka, telewizor) czy obyczajowe mówią o stopniowym wkraczaniu w inny czas, czas teraźniejszy. Owo

pożegnanie z przeszłością przedstawione jest najlepiej w sposób syntetyczny w jednym z ostatnich epizodów:

I w tym momencie jedna pani zemdląła.

Nic dziwnego. Nic dziwnego. W pokoju klucznicy znajdował się duży kufer, w którym przechowywany był paradny mundur ułana. Bo co prawda, to prawda, ale przecież kochała go. Zeszłej nocy wnuczka zeszła na dół i poucinała guziki dla gitarzysty. Cóż innego mogła dla niego zrobić? [s. 261]

Ale owo zaznaczenie upływu czasu osłabione jest, a nawet częściowo zanegowane przez sugestię kołowej konstrukcji powieści występującą w jej ostatnich zdaniach, przez co wraca ona do punktu wyjścia.

Parafrazując określenie Michała Głowińskiego „wielka terażniejszość”⁶, można by czas świata przedstawionego w *Urodzie na czasie* nazwać „wielką przeszłością” (przy czym chodzi tu o przeszłość bezpośrednią, najbliższą), której poszczególne elementy układają się w stosunku do siebie równoległe, w sposób synchroniczny. I nie jest to przeszłość ujęta w swojej oficjalności rodem z podręczników historii czy intersubiektywnie mierzonego czasu zegarów i kalendarzy. Mamy tu do czynienia z prywatyzacją czasu społecznego. Buczkowski postępuje tu z przeszłością społeczną w ten sam sposób, w jaki na początku wieku zrobiła to z czasem i pamięcią jednostkową powieść psychologiczna.

Na zakończenie wróćmy do jednego z pierwszych twierdzeń tego szkicu. Przy rozważaniu ról pełnionych przez narratora powieści mowa była o tym, że w związku z przejściem przez niego roli kreatora fikcyjnych przytoczeń zabrakło w powieści miejsca dla narracji rozumianej jako bezpośrednie opowiadanie. Obecnie można chyba stwierdzić, że wypełnienie tej luki zostało zarezerwowane dla wirtualnego odbiorcy. Cała konstrukcja powieści zakłada więc dużo większą, niż to się konwencjonalnie przyjmuje, aktywność czytelnika, jego włączenie się we współtworzenie, m. in. poprzez rekonstrukcję tych wszystkich elementów powieści, których brak jest wynikiem wszechwładnego panowania elipsy.

⁶ M. Głowiński, *Anachronizm i konstrukcja czasu. (Z problemów poetyki Żeromskiego)*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968.