

# Stanisław Barańczak

---

## Krwawy karnawał

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 55-66

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Stanisław Barańczak*

## **Krwawy karnawał**

**1. Protokół.** „I dalej zapytany, czy rzeczywiście tak się nazywa, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że tak się nazywa (...)” — tymi słowami zaczyna się wydana w 1966 r. *Pierwsza świetność* Leopolda Buczkowskiego, może najbardziej kontrowersyjnego prozaika ostatnich lat. Właśnie to pierwsze zdanie stanowi wyrazisty trop, wskazujący czytelnikowi możliwość interpretacji całego pozornego chaosu zdarzeń, sytuacji i osób, jaki wypełnia ten zadziwiający utwór. *Pierwsza świetność*, podobnie jak inne powieści Buczkowskiego, skomponowana jest mianowicie w oparciu o kilka motywów przewodnich, których okresowe, rytmiczne niejako powtarzanie organizuje układ materii fabularnej. Zdania podobne do zacytowanego powtarzają się w tekście wielokrotnie i z zastanawiającą uporczywością; mówiąc ściślej, jest to ten sam schemat składniowy, wypełniony na ogół podobną znaczeniową substancją, a odwołujący się najwyraźniej do stylistyki *protokołu* i sytuacji *śledztwa*. Parę przykładów:

Najbardziej kontrowersyjny prozaik?

„Zapytany oświadczył, że wcale nie spał przed wyprawą na cmentarz; drzemiąc rozważał słowa piosenki: «Jedź do Sorrento»” (s. 56).

„I dalej zapytany, czy rzeczywiście jest prokuratorem, czy tylko przybrał sobie takie nazwisko, oświadczył, że jest prokuratorem *proprio moto* (...)” (s. 73).

„A zatem w dalszym ciągu zapytany oświadczył, że wie, że dwóch ich spotkało się nad kołyską dla wykopania złotej papierośnicy” (s. 96).

Schemat składniowy „zapytany — oświadczył” — będący najwyraźniej skostniałym związkiem frazeologicznym typowym dla języka sądowego czy śledczego protokołu — powtarza się jak uporczywy refren w różnych partiach tekstu. I wskutek tej ostentacyjnej powtarzalności narzuca pewną całościową interpretację: każe traktować tekst jako swoistą stylizację, której wzorcem jest protokół śledztwa (czy raczej: kilku śledztw), protokół, co szczególnie ważne, spisywany „na gorąco”, bez poprawek i bez prób uporządkowania w logiczną całość. To, co w języku jest odwołaniem do stylu protokołu, w fabule znajduje swoje równoległe uzupełnienie w motywie śledztwa. Oprócz bezpośrednich wzmianek na temat toczącego się w tej czy w innej sprawie dochodzenia pojawiają się mianowicie w powieści — czy to jako narratorzy, czy jako osoby działające, o których mówi się w trzeciej osobie — wszyscy ci, którzy w śledztwie biorą zazwyczaj udział. A więc przede wszystkim ów „zapytany”: w wielu zdaniach *Pierwszej świetności* wyraz ten traci swój sens imiesłowowy i staje się rzeczownikowym określeniem osoby przesłuchiwanej, jakby stałym pseudonimem zastępującym jej właściwe imię (np.: „Zapytany odpędził psa od upieczzonego tankisty”, s. 241). Bohaterem pojawiającym się jeszcze częściej jest „prokurator”; spotykamy wreszcie również „protokolanta” oraz uwagi dotyczące samego „protokołu” i techniki jego sporządzania (np. „Surowy duch protokołu (...) zabrania zeznającemu tworzyć wyrazy, zwroty i brutalności językowe”, s. 230).

Motyw  
śledztwa

„Surowy  
duch  
protokołu”

Trzeba oczywiście wziąć pod uwagę, że motyw śledztwa nie pojawia się tu po raz pierwszy i że Buczkowski nieraz już wykorzystywał go w dawniejszych swoich utworach. Na schemacie fabularnym śledztwa opierają się na przykład niektóre opowiadania z tomu *Młody poeta w zamku*; w *Doryckim krążanku* śledztwo odgrywa pierwszorzędą rolę jako motywacja „wstecznego” ruchu narracji w poszukiwaniu przyczyn wydarzeń; z podobnej zasady korzysta poniekąd i *Czarny potok*, w którym relacja Heindla ujęta jest jako rodzaj zeznań. Jednakże w *Pierwszej świetności* sprawa przedstawia się nieco inaczej. Przede wszystkim: śledztwo nawet w zamierzeniu nie służy tu wyjaśnieniu przyczyn tego, co zaszło. Dotyczy bowiem nie tylko tego, co się zdarzyło, ale i tego, co się dopiero zdarzy.

Wytłumaczymy to jaśniej. O ile w kolejnych powieściach Buczkowskiego zaznaczał się coraz wyraźniej dystans wobec tradycyjnych form narracji, o tyle jedna zasada pozostawała nienaruszona: czas narracji był późniejszy od czasu zdarzeń powieściowych. W *Pierwszej świetności* dopiero dokonuje się zasadniczy przewrót: czas narracji, tj. czas sporządzania „protokołu”, jest tutaj zarówno późniejszy, jak i wcześniejszy od czasu zdarzeń; w trakcie śledztwa mówi się tak o wydarzeniach przeszłych, jak i — wbrew fizykalnym prawom czasu — o przyszłych (używając zresztą w obu wypadkach gramatycznego czasu przeszłego). Tym samym stylem śledczego protokołu zapisywane są zarówno fakty dotyczące zagłady ludności Bełzca — co dokonało się jakiś czas przed momentem składania zeznań — jak i fakty związane z nakręcaniem filmu na temat tej zagłady — co z kolei musiało się odbyć (dowodzą tego rozmaite realia) w wiele lat po śledztwie.

Wynika z tego, że motyw śledztwa zastosowany został w *Pierwszej świetności* nie tyle po to, aby stanowić symboliczny model poszukiwania przyczyn, docierania do prawdy ukrytej w przeszłości, ile dla

Odwrócenie  
porządku  
czasowego

wprowadzenia w obręb tekstu specyficznej „sytuacji komunikacyjnej”, jaką jest przesłuchanie utrwalane na kartach protokołu. Czym bowiem wyróżnia się „sytuacja komunikacyjna” przesłuchania, a zwłaszcza protokół jako powstały w ramach tej sytuacji tekst? Wydaje się, że w odpowiedzi można wymienić następujące cechy:

a) całkowite wstrzymanie się sporządzającego protokół od własnej oceny wydarzeń czy zeznań przesłuchiwanym, zatem — beznamiętność i „bezosobowość” zapisu;

b) „brulionowość”, tzn. ślady pośpiechu, skrótowość, nawet niedbalstwo zapisu, częste użycie skostniałych formuł;

c) konstrukcja, której jedyną zasadą organizującą staje się kolejność przesłuchiwanym osób i kolejność ich odpowiedzi na zadawane pytania — natomiast nie porządek przyczynowo-skutkowy, którego wprowadzanie w obręb notatek nie należy do obowiązków protokolanta.

Rozpatrzmy te cechy bardziej szczegółowo, zwracając szczególną uwagę na to, co mogły one dać powieści z punktu widzenia artystycznego celu.

Bezosobowy  
zapis

a. Beznamiętność i „bezosobowość” protokolarnego zapisu ma funkcję oczywistą: jej zadaniem jest przede wszystkim wyrugowanie z powieści autorytetu narratora, który w tradycyjnej powieści nie tylko panuje intelektualnie nad całością materiału, ale również umie jego składniki wartościować i hierarchizować od strony estetycznej czy etycznej. W *Pierwszej świetności* ów element interpretacji czy oceny zanika całkowicie.

„Bylejakość”  
narracji

b. „(...) protokół zachował się w postaci kawałków spod pióra w jednym zamachu i nigdy nie wklejonych do całości” (s. 231) — głosi jedno z „autotematycznych” zdań powieści. Podkreślona tu brulionowość narracji, jej językowa i kompozycyjna niestaranność, „bylejakość” (pozorna: w istocie *Pierwsza świetność* jest bodaj czy nie najkonsekwentniej

skonstruowaną książką Buczkowskiego) pełni dwie na raz funkcje: jest jednocześnie symptomem i znakiem. Jako symptom wskazuje mianowicie na swoją motywację związaną z naturalnymi okolicznościami protokolarnego zapisu, skłaniającymi do pośpiechu itd.; jako znak pozwala skonstruować pewną wizję świata, która cechuje się przede wszystkim rozbięciem i wewnętrznym skłóceniem. O świecie ze swej natury sprzecznym wewnątrznie (mamy na myśli narodowościowo-geograficzną specyfikę tego „pogranicznego” terenu, na którym sytuje Buczkowski fabułę niemal wszystkich swych utworów), a w dodatku ukazany w trakcie nagłej zagłady, nie sposób mówić w sposób uporządkowany; brulion wydaje się tu jedyną dopuszczalną formą podawczą.

c. Śledztwo jest przesłuchaniem jak największej grupy osób na temat pewnego faktu, tak aby z uzupełniających się bądź sprzecznych zeznań można było uzyskać możliwie najbardziej zbliżony do prawdy obraz tego faktu. Założenie to jest dla kompozycji *Pierwszej świetności* szczególnie istotne. Poetyka protokołu wyklucza jakąkolwiek ingerencję protokolanta w tok zeznań, wyklucza zwłaszcza próby jakiegokolwiek selekcji zebranego materiału. Stąd też materiał ów jako całość zdradza tendencje w pewnym sensie maksymalistyczne: rozrasta się w olbrzymią panoramę nie uporządkowanych, nie zawsze mających związek z przedmiotem śledztwa wątków, które stanowią jak gdyby próbę ogarnięcia wszystkiego, „całej prawdy” o ukazywanym świecie. Podstawowym zabiegiem kompozycyjnym „protokołu” staje się więc wchłanianie coraz to nowych „zeznań”, wzbogacanie zebranego już materiału o nowe „głosy”. („Mnożąc (...) punkty widzenia, zbliżamy się nieustannie do całej prawdy, chociaż pełne jej osiągnięcie jest niemożliwością” — pisała o tym A. Bukowska w swojej recenzji z *Pierwszej świetności*.) Powieść-protokół okazuje się jedną z form powieści polifonicznej.

Próba  
ogarnięcia  
wszystkiego

Polifonia  
dramatyzuje  
powieść

**2. Polifonia.** Ten termin Bach-tina jest niebezpiecznie modny i stosowany już w bardzo wielu rozumieniach, nie zawsze zgodnych z koncepcją autora *Problemów poetyki Dostojewskiego*. Trudno się jednak bez niego obejść w momencie, kiedy wysłużone określenie „powieść obiektywna” próbuje się przełożyć na język form narracyjnych. Dążenie do obiektywizmu, do przekazania „całej prawdy” realizuje się bowiem w określonych zabiegach narracyjnych: w zastąpieniu pojedynczego, autorytatywnego „głosu” narratora autorskiego wielością „głosów” (rozumianą rozmaicie: jako wielość „punktów widzenia”, wielość niezależnych monologów wewnętrznych lub wypowiedzianych, skłonność do „dramatyzacji” powieści itd.) wielu różnych narratorów. Pojęcie „powieści polifonicznej” oddaje więc wyjątkowo trafnie istotę rzeczy.

Obejmuje zresztą to pojęcie bardzo wiele szczegółowych odmian i na dobrą sprawę daje się odnieść do przynajmniej połowy nowatorskich przedsięwzięć prozy dwudziestowiecznej. Specyfika Buczkowskiego polega jednak nie na samym zastosowaniu tej poetyki, a na zastosowaniu wyjątkowo skrajnym i konsekwentnym. Jeśli mianowicie „wielość głosów” jest wynikiem operacji konstrukcyjnej, która polega na rozłożeniu pewnej pozornie jednolitej całości na odrębne, przeciwstawne i równouprawnione elementy, to trzeba zauważyć, że operacje takie przebiegają u Buczkowskiego nie tylko w płaszczyźnie narracji, ale na wszystkich właściwie „piętrach” tekstu. Najprostszym chwytem tego typu będzie ukazanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości nie za pomocą tradycyjnego syntetycznego opisu, a na sposób analityczny, poprzez stworzenie ciągu synekdoch będących jak gdyby efektem skrupulatnego rozbicia owego fragmentu rzeczywistości na szereg elementów składowych:

„(...) przeszedłem do zimnego archiwum. W teczkach żandarmi, odemani, kapusie, kozunie na służbie, sonderzy, woń benzoesu, grzybki pleśniowe, kwasy organiczne, batikarze, koronkarki, retuszerki, dekatyzerki, dewocjonaliarze, pracz, lustrzacz, sanitariusz, kelnerka, dwóch traczy, rymarz, guzikarz, pucer okienny, telegrafistka, giser drukarski, biuralistka, mosiężnik, perfumiarz, brukarz, bandażystka, akuszerka, kamasznik, szmuklerz, dorożkarz, powroźnik, kapeluszniczka, grajek, siodlarz” (s. 190).

Te monotonne wyliczenia nie informują o niczym poza wrażeniem chaosu — powie niechętnie nastawiony czytelnik Buczkowskiego. Ale zdajmy sobie sprawę, że są one również wyrazem bezskutecznego dążenia do opanowania chaosu, do osiągnięcia „całej prawdy” — środkami, jakimi dysponuje protokół śledczy, który może jedynie starać się nie pominąć żadnego szczegółu z uwagi na jego ewentualną przydatność dla śledztwa. (Notabene synekdochiczne wyliczenia motywowane są dodatkowo pewnymi sytuacjami fabularnymi: wiążą się z rejestracją towarów pozostałych w splądrowanych sklepach Bełzca, z porządkowaniem zawartości rozbitych archiwów, czy wreszcie z zajęciami dekoratorów, przygotowujących rekwizyty dla filmu o zagładzie miasta.)

Nie  
pominąć  
żadnego  
szczegółu

Ale rozbicie jakiejś jednolitej rzeczywistości na wielość elementów składowych przybiera u Buczkowskiego jeszcze drastyczniejsze formy. Może bowiem chodzić o rozbicie zdania, które przy pozorach składniowej spójności jest absurdalne od strony logicznej:

„Mieszkała na pierwszym piętrze i posiadała balkon od strony pomnika. Potem, coś w parę dni później, ktoś przyszedł, choć kule, które znowu pokaleczyły balkon, pochodziły z długiej broni” (s. 24).

Nawet najbardziej skrupulatna analiza fabularnego kontekstu nie jest w stanie dowieść, że między faktem strzelania właśnie „z długiej broni” a odwiedzinami owego „kogoś” zachodził logiczny stosunek wyłączania — co sugeruje spójnik „choć”. Wbrew



Anarchia  
i język

porządkującej składni, zdanie rozpada się na wielość sprzecznych elementów. Anarchię jeszcze dalej posuniętą wprowadza w obręb zdania inny chwyt językowy (który wzbudził zresztą liczne zastrzeżenia krytyki): w dwu sąsiadujących ze sobą zdaniach, a nawet w ramach jednego zdania następują nieraz zmiany narracji (z pierwszoosobowej na trzecioosobową lub odwrotnie), a co za tym idzie — zmiany gramatycznego podmiotu:

„Po powrocie, otwierając drzwi od ulicy, spostrzegłem światło w końcu korytarza, postąpiwszy dalej, ujrzałem, że drzwi od podwórka były otwarte” (s. 100).

I znów w zabiegach tego rodzaju należy dostrzec podwójną motywację: jako symptom odnoszą się one do okoliczności związanych ze sporządzaniem protokołu (pośpieszny zapis sprawia, że protokolant nie zaznacza, jaka osoba w danej chwili mówi, przeskakuje też wbrew prawidłom gramatycznym od mowy niezależnej do zależnej czy pozornie zależnej); jako znak współtworzą zaś „wielogłosową” relację o świecie, gdyż nawet w obrębie jednego zdania na punkt widzenia i styl wypowiedzi narratora nakłada się punkt widzenia i styl protokołu, jedna i ta sama postać jest jednocześnie przedmiotem i podmiotem narracji.

„Wielogłosowość” relacji manifestuje się w sposób bardziej nawet oczywisty w ramach wyżej zorganizowanych układów znaczeń: mam tu na myśli dostrzegalną w powieści różnorodność punktów widzenia na poszczególne wątki i motywy fabuły. Poetyka protokołu pozwala na naświetlenie jednego i tego samego zdarzenia z różnych stron i często w jaskrawo sprzeczny sposób. Dotyczy to przede wszystkim będących przedmiotem śledztwa spraw o charakterze kryminalnym (zabójstwo korespondenta szwajcarskiego, rabunek sześciu tysięcy złotych pierścionków itp.); szczególną jednak funkcję uzyskuje w odniesieniu do pewnych postaci. Tak na przykład często w *Pierwszej świetności* przywoływane imię

Dydony ma co najmniej trzy sensy: nazywana jest tak dziewczyna mieszkająca w gruzach Bełzca i zajmująca się ratowaniem dzieci; Dydonę przedstawia trzynastowieczny pomnik stojący na głównym placu miasta; rolę Dydony gra wreszcie aktorka w filmie nakręconym na terenach dawnej zagłady. Najbardziej znamienny jest tu jednak fakt zatarcia granic między tymi trzema różnymi sferami: rzeczywistości wojennej, mitu (ucieleśnionego w pomniku) i sztuki. Żywa Dydona traktowana jest przez bohaterów powieści jako „mit” (s. 85); na pomnik Dydony, niczym na istotę żywą, „włożył dowódca batalionu odpowiedzialność za strzały na Kajdaniarskiej” (s. 161); wreszcie podobna utożsamiająca, zacierająca różnice relacja zachodzi między Dydoną rzeczywistą a Dydoną — postacią z filmu (por. zwłaszcza s. 224.)

Rzeczywistość  
mit, sztuka

**3. Stylizacja.** Już z dotąd wypowiedzianych uwag widać chyba, że naczelnym „gestem semantycznym” organizującym strukturę *Pierwszej świetności* jest *dialektyka chaosu i porządku*. Podstawowym odkryciem poznawczym prozy Buczkowskiego (od *Czarnego potoku* począwszy) wydaje się obserwacja, że wojna — wraz ze zjawiskami masowej zagłady, odpowiedzialności ludności cywilnej itp. — jest dokładnym zburzeniem wszelkich, najbardziej nawet podstawowych praw zewnętrznych świata i umysłu ludzkiego. „Karabin maszynowy rozerwał wszystkie stosunki między faktami” — mówi się o tym w *Pierwszej świetności* (s. 240). Wojna — jakkolwiek niestosownie mogłoby to zabrzmieć — jest rodzajem karnawału (w Bachtinowskim sensie tego słowa), którego podstawową cechą stanowi doszczętne obalenie wszelkich „codziennych” hierarchii i reguł postępowania; karnawał to „świat na opak”. I taki właśnie tragiczny, krwawy karnawał dzieje się w Bełczu.

Rodzaj  
karnawału

Ale — i to jest drugie odkrycie prozy Buczkowskiego — człowiek, któremu narzucone zostaje u-

Porządek  
świata —  
niemożliwy

czestnictwo w „świecie na opak”, nie potrafi wyzbyć się swoich duchowych nawyków. W samym centrum chaosu — próbuje powracać do nieaktualnych już form porządku. W Bełżcu, w którym wymordowano trzy czwarte miliona ludności, przede wszystkim cywilnej — organizuje śledztwo w sprawie zabójstwa korespondenta szwajcarskiego. W dymie pacyfikowanych i palonych wsi — próbuje wyjaśnić sprawę zaginionych złotych pierścionków. Śledztwo, które toczy się na kartach *Pierwszej świetności*, jest — skazaną z góry na niepowodzenie — próbą wniesienia racjonalnego, „pokojowego” porządku w świat, którego zrozumieć i uporządkować nie można, gdyż zaprzecza on wszelkim dotychczasowym wyobrażeniom o świecie. To starcie dwu niemożliwych do pogodzenia racji widoczne jest zresztą nie tylko w warstwie fabularnej, ale i w języku tej powieści. *Stylizacja* językowa, odwołanie się do charakterystycznych dla racjonalnej, „pokojowej” rzeczywistości stylów i form wypowiedzi, stanowi tu wyraz dążności do odnalezienia jakiegokolwiek języka, który „dałby sobie radę” z rzeczywistością wojennego karnawału, który potrafiłby wnieść w nią element ładu.

Kontrastowanie  
stylów

Nie chodzi tu wyłącznie o stylizację na protokół śledczy, o której tyle już mówiłem. Ta jest z pewnością nadrzędna; w jej obrębie pojawiają się jednak swoiste enklawy innych stylów. Wygląda to tak, jak gdyby „protokolant” w poczuciu niewystarczalności i nieadekwatności języka, jakim operuje, usiłował sięgać w odpowiednich przypadkach po style bardziej „wyspecjalizowane”, predestynowane niejako do wprowadzenia ładu w określone sektory rzeczywistości. Pojawia się więc w jego zapisach styl „naukowy”, zaczerpnięty jakby z podręczników filozofii, logiki, biologii czy chemii; pojawia się styl wojskowej instrukcji; pojawiają się również specyficzne style literackie, odwołujące się przede wszystkim do wzorca „powieści z wyższych sfer” czy „ro-

mansu” sentymentalnego. Umieszczenie tych stylizowanych fragmentów w bezpośrednim sąsiedztwie „normalnego” tekstu „protokołu” zawiązuje ich wzajemną dialektyczną łączność, związek uporządkowania i chaosu, scalania i rozpadu; modele logicznych wnioskowań przyczynowych zderzają się z bezładem zeznań, wywody o przemianie materii — z czyjąś śmiercią głodową, plan strategiczny czy instrukcja strzelania — z niepojętą przypadkowością zagłady, sentymentalny „romans” — z okrutną „realnością”. Ze stylizacjami współdziałają również pewne motywy przewodnie — „romans”, „film”, „biblioteka” — które, wraz z całą mnogością aluzji literackich i mitologicznych, jakimi naszpikowany jest tekst powieści, zostają skonfrontowane z „realnością”, wymykającą się wszelkim próbom kulturowego uporządkowania. To, co dzieje się w owym karnawałowym czasie, jakim jest wojna, i na tym „placu karnawałowym”, jakim jest Bełżec i jego okolice, nie da się przyrównać do niczego, co znajduje się poza granicami tego czasu i miejsca. Do niczego więc, co było „przedtem” (cała dotychczasowa przeszłość kultury), i do niczego, co będzie „potem” (motyw kręconego po latach filmu); a także do niczego, co pochodzi z zewnątrz, z owej mitycznej „Europy”, reprezentowanej w powieści jedynie przez zagranicznych korespondentów wojennych. Bełżec to istotnie „świat na odwrót”, świat, w którym jedynymi istotami ludzkimi wydają się karabiny („Karabin maszynowy musi być karmiony i trawi swe pożywienie ogniem, ma rytmiczny puls i krążenie” (s. 138), ciała zabitych ludzi zaś nie budzą żadnych „ludzkich” skojarzeń.

**4. Sens.** Dzieje recepcji kolejnych książek Buczkowskiego są zjawiskiem bardzo pouczającym. Z każdym następnym tytułem pisarz ten traci zwolenników; Sandauer, który zapewne zaakceptowałby *Wertepy* (gdyby je przeczytał), napi-

Buczkowski  
traci  
zwolenników

Reakcja  
ludzkiego  
umysłu

sał miazdzącą recenzję z *Czarnego potoku*; Błoński, autor świetnego szkicu o *Czarnym potoku* i *Doryckim krążganku*, recenzję z *Pierwszej świetności* zatytułował: *Bezdroże*. Czy istotnie bezdroże? Jedno jest pewne: Buczkowskiego z *Pierwszej świetności* czy ostatniej książki, *Urody na czasie*, nie sposób czytać tak, jak to czyni zdecydowana większość krytyków nawet mu przychylnych, tzn. albo traktuje jego powieści jako świadomie bełkotliwy i chaotyczny „obraz” czasów wojny, albo próbuje „na siłę” wyizolować z nich pewne zrozumiałe i uporządkowane segmenty, które jednak wyrwane z kontekstu mają zupełnie inną wymowę. Próbowałem tu pokazać, że metoda pisarska Buczkowskiego polega na czymś innym: na celowym zderzaniu i konfrontowaniu ze sobą rozmaitych form chaosu i porządku, które we wzajemnym sąsiedztwie tworzą literackie upostaciowanie reakcji ludzkiego umysłu na zjawiska dlań niepojęte. Ten, kto będzie szukał w *Pierwszej świetności* spójnej fabuły powieściowej, zawiedzie się, gdyż fabuła (a raczej jej strzępy) jest tu sprawą drugorzędną; nie zawiedzie się natomiast ten, kto od tzw. powieści o wojnie żąda nie westernowych fabulek, ale pokazania wojny i totalnej zagłady jako rzeczywistych problemów świadomości człowieka w dwudziestym stuleciu.