

# Maria Indykówna

---

## Szkatułkowy cytat: o narracji w "Czarnym potoku"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 119-132

---

1976

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.

*Maria Indykówna*

**Szkatułkowy cytat:  
o narracji w „Czarnym  
potoku”**

Nadrzędną strukturą, organizującą narrację powieści (występującą zaś na różnych jej poziomach), jest struktura „szkatułkowego cytatu”, tworząca dialog w dialogu, scenę w scenie, narrację w narracji. Cały *Czarny potok* można nazwać mozaiką, ułożoną z różnych cytatów, a ponieważ powieść zbudowana jest z fragmentów narracji pierwszoosobowej i trzecioosobowej, również cytat występuje w podwójnej formie: w wypadku narracji pierwszoosobowej jest normalnym cytatem czy autocytatem, zaś we fragmentach napisanych przy pomocy narracji trzecioosobowej występuje w formie zmodyfikowanej, jako cytat w mowie pozornie zależnej. Można powiedzieć, że każdy rozdział czy fragment napisany przy pomocy narracji trzecioosobowej, to utajona mowa pozornie zależna.

Mozaika cytatów

**Role spełniane przez Heindla**

Zanim spróbujemy to twierdzenie udowodnić, musimy nazwać i wyjaśnić role, jakie pełni w powieści Heindl. Jest on bohaterem

Trzy role  
Heindla

powieściowym, nie częściej zresztą eksponowanym niż inne postacie, mającym własną, fragmentarycznie ukazaną biografię, uczestniczącym aktywnie w wydarzeniach, o których się opowiada, równie zagubionym w tym, co się dzieje, jak inni. Równocześnie pełni on rolę narratora, od którego dowiadujemy się o wypadkach (wskazuje na to motto oraz fragment ze strony 75) <sup>1</sup>:

„Heindl odwraca kartki notatnika. Wydobywa z pamięci szczegóły czyjejs pięknej twarzy. I nakazuje: — A teraz zapomnijcie o mnie: jestem wierny pies włóczący się z dziećmi w pewnym zakątku ziemi”.

Zwarta konstrukcja

Heindl-narrator opowiada nie tylko o tym, w czym sam uczestniczył, ale także o tym, czego się dowiedział z relacji innych. W tej roli dysponuje już świadomością wyższą: posiada sumę wiedzy o wypadkach wszystkich osób, które w nich uczestniczyły. Powtarza te wiadomości zarówno w formie narracji pierwszoosobowej, jak i trzecioosobowej, przy czym w obu wypadkach jest to cytowanie zarówno siebie, jak i innych. I wreszcie trzecią jego rolę można nazwać rolą redaktora tomu, odpowiedzialnego za wybór i uporządkowanie materiału, którym dysponuje tak, aby utworzyła się spójna całość o wyraźnie zaznaczonej ramie konstrukcyjnej. W tej roli Heindl ma świadomość najwyższą, niemal równą świadomości artysty-kreatora określonego świata. Bowiem wbrew pozorom, wynikającym głównie z fragmentaryczności opowiadanych wypadków, *Czarny potok* ma dość spójną, silnie zaznaczoną ramę konstrukcyjną. Po trzech pierwszych rozdziałach, stanowiących rodzaj ekspozycji, następuje symboliczna scena początku wszystkich wydarzeń, które w konsekwencji mają doprowadzić do zagłady miasta. Cała reszta zaś to ukazanie tej zagłady, przy czym rozdziały ułożone są chronologicznie. Chrono-

<sup>1</sup> Numeracja stron według wyd. IV (Warszawa 1971).

logiczne następstwo wydarzeń zachwiane zostaje dopiero wewnątrz rozdziałów i wynika właśnie ze stosowania zasady szkatułkowego cytatu, rządzącej nie tylko narracją całości czy większych fragmentów, ale i najmniejszymi wypowiedziami bohaterów.

Gdybyśmy spróbowali wszystkie funkcje spełniane przez Heindla przedstawić w postaci schematu, miałyby on wygląd następujący:

Heindl-redaktor tomu

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>I.</b> Heindl-narrator<br/>pierwszoosobowy</p> <p><b>a)</b> cytujący siebie<br/>(we wspomnieniu),</p> <p><b>b)</b> cytujący innych.</p> | <p><b>II.</b> Heindl-narrator<br/>trzecioosobowy</p> <p><b>a)</b> medium przekazujące autocytat<br/>w mowie pozornie zależnej,</p> <p><b>b)</b> medium przekazujące cytaty<br/>innych w mowie pozornie zależnej.</p> |
|---|--|

### Różne formy cytatu

Wszystkie te funkcje Heindl w *Czarnym potoku* spełnia. I tak w rozdziale I<sup>2</sup> mamy sytuację, w której Heindl jest medium przekazującym w zobiiektywizowanej narracji trzecioosobowej wspomnienia o sytuacji, w której jako bohater aktywnie uczestniczył. Tak więc istnieje wyraźny dystans między Heindlem-narratorem a Heindlem-bohaterem. W kilku innych wypadkach, jak na przykład w trzech ostatnich rozdziałach, dystansu tego nie ma: Heindl-narrator pierwszoosobowy cytuje sam siebie.

Częste także są wypadki narracji pierwszoosobowej, w których Heindl cytuje tylko innego opowiadacza. Pierwotnym narratorem jest wtedy zupełnie inna osoba. Tak na przykład w rozdziale II pozory wskazują na osobę Heindla: wyraźne nawiązanie do szczegółów topograficznych i czasowych, tożsamość niektórych osób występujących w zakończeniu roz-

Heindl cytuje  
pierwszoosobowo

<sup>2</sup> Numeracja rozdziałów pochodzi od autora artykułu.

działu I i w rozdziale II („Tej nocy zastaliśmy w gajówce szpicla (...)” to słowa zaczynające rozdział II, podczas gdy ostatni akapit rozdziału I, stanowiący wypowiedź Heindla, zawiera słowa: „(...) Zmordowani poszliśmy przesiedzieć resztę nocy w gajówce (...)”). A jednak narratorem jest raczej Szerucki lub Wąskopyski — w innym wypadku niezrozumiałe byłyby słowa narratora o Chuny Szai:

„Kochał mnie bezgranicznie i oddany mi był bezgranicznie jak pies. Ja go rozumiałem i ceniłem w robocie i za rozsądek, bo nie raz jego rozważa dała dużo, zwłaszcza kiedy trzeba było nocą coś zdobyć do żarcia. No i psycholog to on był lepszy” (s. 15).

Heindl — bohater powieści — pełni zbyt podrzędną rolę w życiu grupy, a słowa powyższe wskazują na charakterystykę podwładnego przez dowódcę. Poza tym Heindl jako człowiek nowy nie mógł wzbudzać aż takich uczuć ufności u Chuny Szai. Jeżeli się zgodzimy z powyższym argumentem, wówczas cały rozdział przedstawia się nam jako cytat opowiadania wysłuchanego przez Heindla. W rozdziale XI, przedstawiającym rozmowę narratora z Tykiesem, właściwie nie można jednoznacznie stwierdzić, kto pełni rolę narratora; podobna jest sytuacja w rozdziale XIX, gdzie przyjęcie zasady, że narratorem jest Heindl, prowadzi do wniosku, że w jakimś momencie Heindl — jeden z bohaterów — rozplywa się w powietrzu.

Bardzo charakterystyczna jest sytuacja w rozdziale XI — w pierwszej scenie narratorem jest Tombak, a więc mamy znowu cytat opowiadania, pozostałe sceny mają już narrację trzecioosobową. Jest to tym bardziej ciekawe, że następna scena jest ściśle związana z pierwszą. Scena pierwsza kończy się słowami: „(...) i ja musiałem odejść, bo właśnie zbliżał się tajniak. Wziął mnie do siebie i zaczął na nowo” (s. 43), następna zaś to już rozwinięcie sytuacji, tzn. — przesłuchanie Tombaka przez tajniaków (rozpoczyna pytanie tajniaka, brak jakich-

Sytuacja  
z tajniakami

kolwiek wstępów opisujących sytuację, w jakiej znalazł się Tombak). Opowiadanie jest przez cały czas prowadzone z punktu widzenia Tombaka, tak więc zupełnie naturalne byłoby kontynuowanie narracji pierwszoosobowej. Zasada konsekwentnie stosowanego punktu widzenia jednej z postaci rządzi zresztą opowiadaniem we wszystkich rozdziałach książki.

Jeżeli teraz dokładnie przyjrzymy się narracji trzecioosobowej, zauważymy, że prześwituje przez nią pierwotna sytuacja narracji pierwszoosobowej i to narracji ustnej. Oto przykłady przejawiania się elementów opowiadania ustnego Tombaka w toku narracji trzecioosobowej:

„Tombak siedział, mocno zaplótłszy ręce, i kołysał się nie wiadomo dlaczego. Oczy miał zamknięte. Tajniak szukał czegoś w szufladzie, otwierał szafę, wreszcie zbliżył się i położył rękę na ramieniu Tombaka. Nogi w bryczesach podrygiwały, wsparty lewą ręką na jego plecach, prawą odwinął i uderzył go w twarz. Tombakowi zęby zachrzęściły, w oczach pobłękitniało i jakby drobne jajeczka nasiadały. Za każdym głębokim tchnieniem coś w nim pęczniało, zaczął się czuć ogromny i zamglony. Ale to się wszystko zachwiało, coś pomyślał i zaczął obelżywie krzyczeć. Tajniak chlusnął mu trochę benzyny na twarz i zapalił. Musiał to dusić na sobie rękawami” (s. 44). „Największy brylant w Szabasowej miał Nudel. Był on wielkości wołowego oka. Tombak woził Nudla na wieczorki do «Gwiazdy». Brylant błyszczał do latarki na Jurydyce i drogę oświecał na zakrętach. Ach! Tym brylantem przekupiłby najważniejszego Niemca razem z jego polityką! Ale Nudel nie żyje. Jedna kula rozwaliła go na progu. Ach, Boże! A brylant myszy rozwlekły. Cisza, jak makiem zasiał” (s. 49).

Również wewnątrz rozdziałów znajdziemy sceny konstruowane na zasadzie mowy pozornie zależnej. Jednak w takim wypadku scenę zwykle poprzedza sygnał typu: opowiadał raz, mówiła mi, opowiedział im. Oto przykład wtrącenia do narracji pierwszoosobowej, również na zasadzie mowy pozornie zależnej, opowiadania Szeruckiego:

Znów mowa  
pozornie za-  
leżna

„Szerucki opowiadał mi kiedyś o Sitwie wesołe rzeczy. On lubił poraubszcycować. Raz chwyciła go tęga zawierucha śnieżna i wlaź do Sitwy, żeby przeczekać do rana. Zastał tam trzech hilfpolicajów. Sitwa gościła ich wódką, grał patefon. Policaje podpalali się do niej, a ona w brudnym czerwonym szlafroku, założywszy nogę na nogę, pokazywała im francuskie fotografie. Oni świstali śmiechem, przytupywali z radością, a ona: «Hocy, hocy, hocy, drała, kawał d... pokazała!» — śpiewała im zapijaczonym altem. «Co to za kuncman?» — spytali Sitwy, kiedy Szerucki zaczął klepać ją po gołej szyi.

«Właściwie to całkiem sobie tego — powiedziała Sitwa — Pijcie, chłopcy» — zapraszała.

Ten najbardziej pijany popatrzył szybko na Szeruckiego i wysunął się pod drzwi. Poprawiając pas na sobie, chwycił karabin. Szerucki rzucił się za nim. Tamten dobrze był urżnięty. Szerucki kopnął go komiść głową. Policaj upadł i zaczął wrzeszczeć, jakby mu grzbiet pękł. Szerucki skoczył mu na twarz, wsolił obcasami, chwycił karabin i uderzył bokiem w drzwi. Z ciemnej sieni strzelił do leżącego. Z półki nad drzwiami posypały jakieś pudełeczka, papiery, flakoniki. Szerucki w zdenerwowaniu strzelił jeszcze trzy razy do środka, aż lampa zgasła, i wybiegł na czarne, zamarzające pole. Tak, to nie miglanc. Widziałem go potem w leśniczówce (...)” (s. 20—21).

Inny przykład  
z pogranicza

Jeszcze ciekawszy przykład (przeplatania mowy pozornie zależnej i niezależnej) przedstawia poniższy fragment, kończący się zresztą w mowie zależnej. Przypominam, że jest to zapis mowy, a nie myśli:

„Idąc Chaim zaczął przypominać sobie:

... Tak, słychać było, jak Klara szła po drabinie, jak przekreśliła jakąś deskę. Wprowadziła go do małej izby z niskim pułapem, ściętym ukośnie przez pochyłość dachu, oświetloną małą szparką w podłodze.

— Co, głowa ci się kręci? — pytała Klara.

— Nie, wcale nie, tylko mi tak wszystko staje w pamięci. Ty przecież na tym poddaszu leżałaś chora, ja ciebie odwiedzałem w tajemnicy.

— Żebyś ty był wiedział, jak ja ciebie kochałam, i nic nie mówiłam o tym. Panie doktorze Chaim. Jakaż ja wtedy byłam młoda dziewczyna! Niech pan tu spokojnie mieszka, będę pana odwiedzała. I poprzez łyzy twarz jej rozjaśniła się dziewczęcym uśmiechem. Uścisnąłem ją wzruszony. Chwilę staliśmy tuląc się do siebie.

— A ty, Klaruniu, co będziesz robiła?

- Będę pracowała, będę pana utrzymywała.  
 — Śmieszny człowiek jesteś, Klaruniu. Gdzie zarobisz?  
 — Jak to?  
 — No, tak... gdzie zarobisz?

A potem Klara przewiozła go pod plandeką na kartoflach do Hucisk, sama szła w ciemności przy końskich głowach, był chory na tyfus, deszcz bił, trzeszczała w uszach gorączka” (s. 162).

Cytat jako scena w scenie może występować w dwój- jakiej postaci. Albo jako mowa pozornie zależna, tak jak w wypadku opowiadania Szeruckiego o przygodzie u Sitwy (scena ta jest wtrącona na zasadzie szkatułkowej) opowiadania przedstawionego przez nararatora-Heindla. Albo też na zasadzie „dialogu szkatułkowego”. Oto prosty przykład takiego cytowanego dialogu szkatułkowego (scena pochodzi z dialogu, w cytacie mamy wypowiedź tylko jednej osoby):

Szkatułkowy  
dialog

„ — A przypomnij sobie kto tam przyszedł do tego pożaru. Stałem w bażniku, słyhać było, jak Arbuzowska zawołała: «Jezu kochany, a ty się gdzie tu wziął?! Ha?»  
 «Tak czy tak, nie będziesz wiedziała» — mówił ten drugi. Arbuzowska stała ze spuszczoną głową nad trupem męża.  
 «O Jezu! Jak to się szybko zajęło».  
 «Ty się nie denerwuj. Włóż w żar i szukaj tej blaszanej bańki. Ona powinna być tam bliżej pieca. Tam powinna być też główka od maszyny krawieckiej». — A tu pomyśleć, jeszcze z wieczora Arbuzowska zapalała światło, jeszcze wieczерę szykowała przybłędom. A może krowę doła. Jezu, pomyśleć! Ty wlałeś do żaru i wyciągnąłeś kosturem kółko maszyny, blaszaną umbrę i jeszcze jakieś druty z samotrasku.  
 «Myślałem, że już masz» — mówił ten z boku.  
 «Ty, czekaj. Przecież ta amunicja mogła z gorąca wypalić i z blaszanki ni kłaka nie zostało. Może by tak oblać to wodą, bo bardzo mnie dusi? O, jak dusi!»  
 Ostry wiatr posypał iskrami. Ty, pochylony, wyszarpywałeś coś ciężkiego spod głowni.  
 «No, jest?» — dopytywał tamten.  
 «Trudno...» — sapaleś.  
 «Ty fajny chłop, bracie. Ciągnij!»  
 «Jezu! Tu pod tymi dylami ktoś leży spalony!» — krzyknął.  
 «Kto taki? Co?»



«Zawiń głowę czymś mokrym i chodź, pomożesz. Dusi, bardzo».

I ktoś skoczył w żar. Kto to skoczył?» (s. 12).

### Szkatulkowość cytatu

Cytat trzy-  
piętrowy...

Przykład ten jest typowy dla większości podobnych scen, wyłaniających się z dialogu. Mamy tu tylko trzy piętra: piętro najniższe tworzy cytat słów ukazanych w scenie (Arbuzowskiej i osób przeszukujących pogorzeliisko), piętra środkowe to cytat rozmowy Heindla i kogoś drugiego i piętro najwyższe to cytat, czy może autocytat narratora—Heindla. Do tego piętra należą słowa rozpoczynające rozdział.

... i cztero-  
piętrowy

Przykładem cytatu czteropiętrowego jest fragment z rozdziału XIX (przedstawiamy go z dużymi opuszczeniami, chodzi bowiem o to, by ukazać wszystkie piętra narracji).

(I) „Idąc Chaim zaczął przypominać sobie: (...) (II) — Ty byłeś jeszcze wtedy gaduła. Nie patrząc na mnie, wciąż bacznie uważając na drogę, zacząłeś opowiadać mi, że masz już trzydzieści lat, że się nazywasz Kuba, żeś był koniowodem u Czackiesa, potem stolarzem, potem policja miała z tobą dużo ambarasu. Wygłosiłeś dużo słów pochwalnych na cześć Chuny Szai, twego przyjaciela z lat dziecińczych. Mówiłeś o nim jak o wiernym stworzeniu. (III) «Ty Żyd jesteś» — (II) pytałeś. (III) — «Tak». «Na której ulicy mieszkałeś»? «Brandona». «Aaaaa, to ja już wiem — (II) powiedziałeś. (III) — Twój ojciec beczki robił, żeby ciebie wyuczyć na lekarza. To był spokojny człowiek, spokojnie i powoli chodził, spokojnie mówi, palił, jadł. Pił dużo. Tak, on pił dużo, rzadka rzecz u Żyda, żeby pił dużo. Ściągał kłody dębowe do warsztatu, i tam rozcinał je na klepki, szmulał całymi dniami ręką owiniętą w kostce rzemieniem. Był krwisty i rumiany. Do nikogo nie odezwał się słowem. Ale twoja matka była pyskata». (IV) «Mego Chaima dziewczęta nie lubią». — (III) mówiła twoja matka do Arnsteinowej i pomagała jej w kuchni, bo twój ojciec już nie żył. (IV) «Twój Chaim nie należy do ładnych chłopców, jest dziobaty, za takimi dziewczęta nie uganiają». «Ale ta, do której on się przywiąże (...)» (s. 163—164).

Piętro najwyższe (I), tj. cytat opowiadania o wędrówce, przechodzi w drugie piętro, czyli słowa Chaima (II), potem następuje cytat słów Szeruckiego, stanowiący III piętro, i wreszcie cytat słów matki Chaima i Arnsteinowej tworzy IV piętro.

O ile jeszcze w całej narracji lub w przytoczonej scenie może, jakkolwiek rzadko, występować cytat zmodyfikowany do formy mowy pozornie zależnej, to w mniejszych częściach dialogu mowa cudza zawsze występuje jako mowa niezależna. Oto kilka przykładów krótkich cytatów w dialogu (w wypowiedziach bohaterów):

Mowa cudza —  
— niezależna

„«Wszystko w porządku» — powiedziałeś i to mnie zmyliło” (s. 9). „Różia wieczorem mówiła do Szeruckiego: Pomów z nim o tym. Wąskopyski chce mnie skryć u siebie, ale ja wolałabym już na ten temat nie mówić. Wolałabym już nawet tamtą propozycję, bo byłoby mi bliżej ojca” (s. 10).

Można powiedzieć, że do wypowiedzi bohaterów została wprowadzona zasada normalnie rządząca tylko narracją: przeplatanie opowiadania dialogiem, mowy narratora słowem bohaterów. Powoduje to komplikację struktury powieści, zwielokrotniając ilość czasów, narratorów, bohaterów, punktów widzenia.

### Komplikacja czasów

Struktura czasowa najprostsza jest tam, gdzie Heindl występuje w podwójnej roli narratora i postaci powieściowej, biorącej udział w opisywanych wypadkach. Mamy wówczas do czynienia tylko z czasem czytania (w dalszych rozważaniach czas czytania, jako nie należący do świata przedstawionego, opuszczamy), czasem narracji i czasem zdarzeń powieściowych. Kolejne piętro czasowe przybywa wtedy, gdy Heindl jest tylko narratorem przytaczającym wypadki opowiedziane mu przez kogoś innego (sytuacja podwójnego narratora), ponieważ dochodzi wówczas czas opowiedzenia mu tych wypadków. Następnym etapem komplikacji struk-

Przybywanie  
czasów

tury czasowej przedstawia fragment opisujący poszukiwania na pogorzeliisku. Mamy w nim nadal trzech narratorów, ale i trzy czasy:

- 1) czas opowiadania o rozmowie (wprowadzają go pierwsze zdania rozdziału);
- 2) czas zdarzeń I piętra, tj. rozmowy, który jest czasem opowiadania o zdarzeniach II piętra — tj. o poszukiwaniach na pogorzeliisku;
- 3) czas zdarzeń II piętra.

Czwarte piętro czasowe wprowadzone jest we fragmencie przedstawiającym przygodę Szeruckiego u Sitwy:

- 1) czas narracji,
- 2) czas zdarzeń (Heindl przed domem Sitwy),
- 3) czas opowiadania przez Szeruckiego o zdarzeniach II piętra,
- 4) czas zdarzeń drugiego piętra (przygody Szeruckiego).

I wreszcie najwyższy stopień komplikacji (czterech narratorów, sześć czasów) ma fragment przedstawiający wspomnienia Chaima, gdzie znajdujemy czterech narratorów: 1) Heindl, 2) narrator, którego Heindl cytuje, 3) Chaim, 4) Szerucki i sześć płaszczysz czasowych:

- 1) czas narracji Heindla;
- 2) czas narracji, którą Heindl cytuje;
- 3) czas zdarzeń, tj. czas, w którym mówi Chaim;
- 4) czas rozmowy Chaima z Szeruckim;
- 5) czas wspomnianych przez Szeruckiego zdarzeń;
- 6) czas, z którego pochodzą cytowane słowa matki Chaima i Arnsteinowej.

Kłębowisko  
czasów

### Stylizacje

Narratorem jest zawsze któraś z postaci powieściowych, bo w naracji pierwszoosobowej opowiadanie (czy raczej relacja) jest wyraźnie stylizowana na słowo mówione.

„Zakradłem się do jakiejś chałupy, wiadomo, jak to jest, kiedy się człowiek zakradnie. Ciemno, człowiek wszystko bierze na czucie, słuch, a jeszcze więcej na węch (...). Od tamtego czasu przeżyłem tyle strasznych rzeczy, a mimo to nie mija godzina, żeby jej postać nie stała mi przed oczyma, widzę ją wszędzie. Nie można udowodnić, że ona nie żyje. Ale wiem, co znaczy gnić dwa lata we wszach, w polu na gołej ziemi. Fioła można dostać” (s. 26).

Jednocześnie narracja trzecioosobowa, jakkolwiek bardziej „literacka”, nie wyróżnia się z całości narracji pierwszoosobowej czy wypowiedzi postaci zbyt jaskrawo, jako że ma z nimi dwie cechy wspólne: te same krótkie, urywane, rzeczowe zdania oraz częste stosowanie kolokwializmów, słów potocznych, które występują w niej w mniejszym nieco stopniu niż w narracji pierwszoosobowej.

Ani narracja pierwszoosobowa (będąca cytatem opowiadania różnych osób), ani przytoczenia wypowiedzi postaci powieściowych nie służą ich charakterystyce językowej. Obojętne, kto mówi, język jest w zasadzie taki sam. Wydaje się, że można znaleźć co najmniej kilka przyczyn tego stanu rzeczy. Z jednej strony struktura „szkatułkowego cytatu”, powodująca występowanie wielu częściowych narratorów (którzy są zawsze bohaterami powieściowymi), nie pozwala na zbyt wielkie różnice między językiem narracji a językiem przytoczeń dialogowych, jako że mogłyby one rozbić konstrukcję powieści. Poza tym wszystkie postacie pochodzą z tego samego lub zbliżonego środowiska, tego samego terenu, stąd odpada konieczność czy możliwość stylizacji środowiskowej czy regionalnej poszczególnych osób. Wreszcie sama koncepcja całości powieści zakłada pewną przypadkowość postaci. Równie dobrze mogłyby one być inne, podobnie jak inna mogłaby być treść poszczególnych scen czy rozdziałów. Stąd niecelowa, a nawet sprzeczna z tą zasadą byłaby charakterystyka postaci poprzez indywidualne użycie języka (postać nie może nabrać rysów zbyt indywidualnych, powinna pozostać typową).

Przypadkowość  
postaci

Jeżeli zwrócimy uwagę na miejsca występowania różnych form narracji w całej powieści, dostrzeżemy nasilone występowanie narracji pierwszoosobowej w początkowych i końcowych partiach książki (a więc częściach najistotniejszych dla wywołania iluzji opowiadania naocznego świadka). Środkowe partie są bardziej „literackie”, przy czym ich „literackość”, jak się wydaje, spowodowana jest głównie przez to, że tam właśnie spotykamy długie, liryczne opisy lata i jesieni w Szabasowej. Stanowiąc scenerię, w której kona Szabasowa, jednocześnie służą zwolnieniu akcji, której spokojny, wolny tok z rzadka przerwany zostaje jakimś kolejnym, dynamicznym wydarzeniem przedstawiającym dobijanie nielicznych osób, które się jeszcze uchowały. Opisy te występują więc na zasadzie kontrastu bujnego rozkwitu przyrody i śmierci człowieka, czasem kontrast ten przedostaje się do wnętrza opisu.

### Dialog

Zasada cytatu, rządząca nie tylko narracją całej powieści, ale i każdą wprowadzoną sceną czy wydarzeniem, powoduje wzrost znaczenia dialogu i niezwykle silne jego rozbudowanie. Dialog występuje w powieści w różnych odmianach, od krótkiej scenki kilkudzaniowej po całe rozdziały oparte tylko na nim. Zwykle pełni trzy funkcje równocześnie: służy informacji o zdarzeniach, ich uszczegółowieniu oraz dramatyzacji. Tu zwrócimy tylko uwagę na szczególnie charakterystyczną dla Buczkowskiego rozmowę informacyjną. Powszechnie sądzi się, że scena zdominowana przez dialog jest z punktu widzenia przedstawionych zdarzeń czy perypetii fabularnych nieekonomiczna, głównie przez zwolnienie tempa zdarzeń, które musi dostosować się do tempa wypowiedzi bohaterów powieściowych. Otóż Buczkowski rozwiązuje ten problem dwojako. Z jednej strony czas rozmowy zawie-

Funkcje dia-  
logu

sza przez to, że nie podaje żadnych informacji świadczących o upływie czasu w trakcie rozmowy ani też o tym, kiedy i w jakich warunkach rozmowa się skończyła (jest ona ucięta po jakiejś wypowiedzi któregoś z rozmówców). Z drugiej zaś — zdarzenność przenosi do wnętrza rozmowy. Pojemność informacyjna rozmowy zwiększona jest przez jej jednofunkcyjność: celem, do którego dążą rozmówcy, jest wymienienie (przekazanie wzajemne) jak największych ilości posiadanych informacji.

Jest to ułatwione przez fakt, że obaj są doskonale zorientowani w sytuacji, stąd nie ma potrzeby wyjaśniania rzeczy oczywistych. Informacja ogranicza się do samych zdarzeń, niepotrzebne są opisy tła czy sytuacji sprzed zdarzenia, wystarczy aluzja, możliwa jest maksymalna kondensacja relacji, dynamizująca opowiadane wydarzenia. Niepotrzebna jest też wyraźna ocena moralna relacjonowanych wydarzeń, skoro nie ma żadnych wątpliwości, że może ona być tylko jedna. Kondensacji przedstawionych wydarzeń służy też zasada szkatułkowości scen i szkatułkowego cytatu. Opowiadanie na zasadzie szkatułkowej wchodzi w scenę rozmowy, a cytowanie osób, o perypetiach których się opowiada, pozwala na dynamizację mikrosceeny, wyrzucenie zbędnych szczegółów opisowych, jako że funkcję unaoczniającą (funkcję wprowadzenia szczegółów) pełnią cytowane słowa.

\* \* \*

Struktura „szkatułkowego cytatu” możliwa jest dzięki zastosowaniu konwencji „doskonałej pamięci”. Konwencja ta, niezwykle popularna w powieści dwudziestowiecznej, powszechnie stosowana jest jednak do zupełnie innych celów: przedstawienia myśli, uczuć i wrażeń przeżytych kiedyś i odtwarzanych po jakimś czasie w zapisie. Buczkowski rozszerza sferę możliwości jej zastosowania na mowę. Służy mu ona do stworzenia iluzji

Konwencja  
doskonałej  
pamięci

W istocie —  
powieść jedno-  
głosowa

opowiadania świadka wydarzeń, stwarzając jednocześnie iluzję braku pośrednika, a tym samym autentycznego, nie zafałszowanego przez cudzą świadomość głosu kolejnych bohaterów-narratorów. Suma kilkunastu subiektywnych opowiadań naocznych świadków wydarzeń ma stworzyć jeden obiektywny obraz, usuwając potencjalną niewiarygodność personalnego narratora pierwszoosobowego. Zapis nie sprowadza się już do subiektywnych wspomnień czy pamiętnika Heindla lub innej postaci, lecz staje się wycinkowym panoramicznym przedstawieniem historii zagłady jednego miejsca (Szabasowej i okolic), historii widzianej — zresztą tylko z jednej strony — oczami skazanych na likwidację. Powoduje to zniszczenie porządku przyczynowego, niemożność przewidywania przyszłych wydarzeń: — całkowita nieprzezroczystość działań wroga nie pozwala się domyślać tego, co za chwilę nastąpi, jakie będzie jego następne posunięcie. Tu dopiero można się doszukiwać jednostronności powieści (jest to jednocześnie powód, dla którego nie można jej nazwać powieścią polifoniczną w rozumieniu Bachtinowskim), jednostronności — zresztą chyba przez Buczkowskiego zamierzonej, bowiem zbyt starannie pisarz unika jakiegś konkretyzacji, indywidualizacji obrazu tych, którzy likwidują. Nieprzypadkowe jest, że poza czterema tajniakami, znanymi nam z nazwisk (a więc poza najniższymi w hierarchii), oraz poza paru faktami, o zabijających nie wiemy nic. Rzecznik „Niemiec” bez jakichkolwiek przydawek występuje kilka razy, raz (w słowach księdza Bańczyckiego) słyszymy o „gestapusiach”, częściej o kripo, żandar-mach, szupowcach i mazepińcach (również same nazwy bez określeń).