

Mirosława Siuciak

Sposoby przedstawiania sytuacji dialogowych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Język Artystyczny 11, 74-91

2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sposoby przedstawiania sytuacji dialogowych w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Jedną z ulubionych form literackich Gustawa Herlinga-Grudzińskiego jest opowiadanie. Jako pisarz o talencie narracyjnym, niechętny jednak wszelkim kompozycjom zamkniętym, upodobał sobie opowiadanie ze względu na możliwość swobodnego kształtowania narracji oraz wplatania różnorodnych elementów konstrukcyjnych, stanowiących samodzielne gatunki nie tylko literackie, ale także użytkowe (takie jak notatka prasowa, nekrolog, zawiadomienie, pismo urzędowe, list itp.). Ze względu na zamiłowanie pisarza do historii często osią konstrukcyjną jego opowiadań stają się stare kroniki, legendy, a także autentyczne dokumenty i opracowania naukowe. Z suchych faktów relacji historycznych stara się pisarz zawsze wydobyć tragedię pojedynczego człowieka, jednak nigdy nie opisuje wydarzeń w sposób jednoznaczny, pozostawiając w tekście szereg niedomówień otwierających możliwości różnorodnych interpretacji.

Opowiadanie uznawane za gatunek pograniczny, o nie sprecyzowanych założeniach morfologicznych¹, stało się ulubioną formą literacką Herlinga-Grudzińskiego także ze względu na możliwość eksponowania osoby narratora, znajdującego się często w centrum wydarzeń, odsłaniającego przed czytelnikiem kolejne wątki i zdarzenia w sposób wyrywkowy, co zmusza odbiorcę do aktywnego odczytywania sensów i wciąga go w akt współtworzenia tekstu (traktowanego jako zdarzenie komunikacyjne między nadawcą a odbiorcą utworu literackiego²). Elementy dialogu, gry z czytelnikiem są w opowiadaniach pisarza bardzo wyraziste, narzucone przez formę narracji w pierwszej osobie, która — w połączeniu z licznymi odniesieniami auto-

¹ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988, s. 329.

² Por. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: Taż: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*. Kraków 1998, s. 116.

biograficznymi — sprawia wrażenie, że narrator jest literackim *porte-parole* autora. Niechęć pisarza do klasycznej narracji wszechwiedzącej ujawnia się też w częstych wypowiedziach metatekstowych, w których narrator utożsamiony z autorem ujawnia przed czytelnikiem mechanizmy procesu twórczego, na przykład:

W trakcie szlifowania i poprawiania tego, co dotąd napisałem, wyłonił się z całą jaskrawością wątek autobiograficzny mojego opowiadania. Dobrze to czy źle? W zasadzie lubię narrację w pierwszej osobie, na ogół jednak w grę wchodzi pierwsza osoba narratora, który niekiedy tylko i oględnie może być utożsamiany z autorem. A tutaj autobiograficzność jest zuchwała, bez hamulców i wędzideł dyskrecji. Czemu? Czuję instynktem pisarza, że inaczej być nie mogło, ale czuję też wyraźnie, z siłą nakazu, że rzecz powinna być wyjaśniona.

(*Portret wenecki*, T. 2, s. 42)³

Charakterystyczne dla twórczości Herlinga-Grudzińskiego jest unikanie form literackich o wyraźnie zarysowanych cechach gatunkowych, stąd m.in. brak w jego bogatym dorobku prozatorskim powieści⁴. Rozbudowane formy narracyjne, takie jak *Inny świat* czy *Biała noc miłości* sam definiuje jako opowieści, czyli utwory reprezentujące gatunek pośredni między opowiadaniem a powieścią. Zacieranie granic między tradycyjnymi gatunkami literackimi oraz łączenie elementów kompozycyjnych charakterystycznych dla form literackich, paraliterackich i użytkowych stało się w pewnym sensie specjalnością pisarza. Nieustanna gra konwencjami, parafrazowanie cudzych utworów, przetwarzanie i poszerzanie kontekstów swoich wcześniejszych prac wprowadza zamieszanie interpretacyjne, pogłębiane przez samego autora, który na przykład ten sam tekst publikuje pod różnymi określeniami gatunkowymi⁵.

Dominacja formy opowiadania i opowieści w twórczości Grudzińskiego wydaje się znamieną w związku z tym, że są to gatunki pograniczne, w pewnym sensie opozycyjne do klasycznych form narracyjnych, takich jak nowela i powieść. Na podstawie licznych wypowiedzi pisarza, zarówno metatekstowych, jak i autokomentarzy do własnej twórczości, można stwierdzić, że wybór taki jest umotywowany kilkoma czynnikami. Po pierwsze,

³ W niniejszym artykule korzystać będę z opowiadań zamieszczonych w: G. Herling-Grudziński: *Opowiadania zebrane*. Zebrał i oprac. Z. Kudelski. T. 1—2. Warszawa 1999. W tekście cytaty lokalizuję, podając tytuł utworu, tom i numer strony.

⁴ Por. komentarz pisarza w: G. Herling-Grudziński, W. Bolecki. *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, oprac. i przygotował do druku W. Bolecki. Warszawa 1997, s. 27—28, 268.

⁵ Chodzi tu o tekst o Casanovie, który raz był publikowany w formie opowiadania (*Labirynt Casanovy*), a raz jako esej (*Casanova czyli Labirynt*). Podaję za: Z. Kudelski: *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*. Lublin 1992, s. 111.

jest następstwem preferowania narracji pierwszoosobowej, która jest jednym z wyznaczników odróżniających klasyczną nowelę od opowiadania. Po drugie, wybór gatunków o nieostro zarysowanej strukturze kompozycyjnej daje możliwość swobodnego kształtowania narracji i wykorzystania różnorodnych form podawczych, zarówno literackich, jak i użytkowych. Po trzecie, wynika z niechęci pisarza do posługiwania się formą dialogu, która jest jednym z istotnych elementów prezentowania rzeczywistości w klasycznych nowelach i powieściach.

Utwory narracyjne, stanowiące struktury zhierarchizowanych układów nadawczo-odbiorczych, wypracowały dwa sposoby przedstawiania wątków fabularnych. Nadrzędną instancją nadawczą jest zawsze narracja, jednak bywa ona uzupełniana i urozmaicona wypowiedziami bohaterów, będących istotnymi składnikami świata przedstawionego. Komunikacja językowa w planie wewnątrztekstowym odbywa się na dwóch płaszczyznach⁶, tj. między narratorem a adresatem narracji i między mówiącymi bohaterami, przy czym drugi poziom jest całkowicie podporządkowany pierwszej instancji nadawczej. J. Sławiński⁷ zwraca uwagę, że przytaczanie „cudzej” mowy kształtuje w potoku narracyjnym swoiste zagęszczenia semantyczne, tzn. wypowiedzi bohaterów odniesione są do dwóch kontekstów — sytuacji komunikacyjnej, w której znajdują się postaci, oraz do stanowiska narratora.

Dialog stał się w toku ewolucji form prozatorskich konwencją literacką, która pełni wiele istotnych funkcji — od dramatycznej (zdarzeniotwórczej) i informacyjnej po charakteryzującą bohaterów⁸. W tekście narracyjnym dialog nie jest nigdy bytem samoistnym, ponieważ zawsze wymaga komentarza metajęzykowego, którego rolę odgrywa narracja⁹. W gatunkach epickich istnieją różne sposoby przytaczania wypowiedzi bohaterów — od dialogu w mowie niezależnej po omawianie, streszczanie i interpretację sytuacji dialogowej przez narratora. We współczesnej prozie udział konstrukcji dialogowych w stosunku do narracji jest znaczny¹⁰, niejednokrotnie przeważający.

Dlatego też zaskakujący jest w opowiadaniach Grudzińskiego stosunkowo niewielki procent elementów dialogowych. Dominują raczej opisy sytuacji,

⁶ Zob. A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe...*, s. 110.

⁷ J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: Tenże: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 132.

⁸ Por. H. Markiewicz: *Morfologia dialogu*. W: Tenże: *Wymiary dzieła literackiego. Prace wybrane*. T. 4. Kraków 1998, s. 85.

⁹ M. Głowiński: *Dialog w powieści*. W: Tenże: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 58.

¹⁰ M. Głowiński uważa, że dialog stał się jednym z elementów koniecznych formy powieściowej, a nawet swojego rodzaju „sygnałem powieściowości”. (M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 52).

rozważania narratora na temat przedstawianych zdarzeń, przywoływane są cytaty, natomiast unika pisarz bezpośredniej konfrontacji bohaterów, która wymuszałaby zastosowanie formy dialogu. O swojej niechęci do konstrukcji dialogowych wspomina w rozmowie z Włodzimierzem Boleckim:

G. H-G.: Rzecz w tym, że jako pisarz jestem prawie niezdolny do posługiwania się dialogiem (...). Zauważyłeś na pewno, że wprowadzam do moich opowiadań tylko króciutkie dialogi, i to jedynie wtedy, kiedy nie mogę ich uniknąć. Mam nawet swoją teorię, o której mogę ci powiedzieć (...). Otóż uważam, że polszczyzna z jakichś dziwnych powodów nie nadaje się do form dialogowych. Po prostu te dialogi, jakie istnieją w literaturze polskiej, są nienaturalne, co zapewne w dużym stopniu zależy od ducha języka. Natomiast językiem, w którym doskonale udają się dialogi, jest angielski; polski na pewno nie, ale jest marginesowa uwaga.

W. B.: Absolutnie się z tym nie zgadzam. Polski, moim zdaniem, nadaje się do pisania form dialogowych jak każdy inny język. (...) Natomiast inną sprawą jest, i tu chyba cię rozumiem, że dialogi w literaturze polskiej, a także w filmie czy teatrze, wydają się czasami potwornie sztuczne. Ale to nie jest sprawa języka tylko, powiedzmy, sztuki pisania dialogów, która należy do tradycji literackiej — także w scenariuszach czy sztukach teatralnych.

G. H-G.: Dokładnie o to mi chodziło. Pod wpływem bardzo wielu lektur zacząłem przypuszczać, że to może sam język się nie nadaje, ale pewnie masz rację, że to nie jest sprawa języka, w każdym razie nie w stopniu decydującym (...).¹¹

Ta niechęć pisarza, a może nieumiejętność posługiwania się formą dialogową, rzutuje na jego sposób prezentacji bohaterów. W większości opowiadań Grudzińskiego postaci mówią niewiele, stają się raczej obiektami obserwacji narratora, prowadzonych na podstawie rejestrowanych bezpośrednio zachowań, bądź też odtwarzanych na podstawie legend i przekazów historycznych. Dlatego jeżeli już wypowiadają jakieś słowa, to stają się one niezwykle nośne semantycznie i niejednokrotnie stanowią oś konstrukcyjną i interpretacyjną narracji.

Stosunkowo niewielki udział dialogów przytaczanych w mowie niezależnej jest też konsekwencją wyboru narracji pierwszoosobowej, która — przy obligatoryjnym zastosowaniu w opowiadaniu czasu przeszłego¹² — wymaga dodatkowego założenia, określanego przez M. Głowińskiego za Mendilowem „konwencją doskonałej pamięci”¹³. Dlatego też w tego typu narracji częstsze są krótkie omówienia w mowie zależnej, całkowicie podporządkowane stanowi opowiadającego.

¹¹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki: *Rozmowy w Dragonei...*, s. 278—279.

¹² Konstrukcja czasu przeszłego jest podstawowym wyróżnikiem opowiadania, traktowanego jako wypowiedź prezentująca jakąś historię, tzn. jakiś ciąg powiązanych zdarzeń. Zob. J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 62.

¹³ M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 52.

Sytuacja dialogowa, zakładająca dwa podmioty mówiące, pozostające z sobą w bezpośrednim i wymiennym kontakcie nadawczo-odbiorczym, współtworzące tekst na zasadzie: pytanie i skorelowana z nim tematycznie oraz formalnie odpowiedź, może być przedstawiona w utworze narracyjnym na wiele sposobów i z różnych punktów widzenia. Narrator może opowiedzieć sytuację wymiany replik między bohaterami, zwracając uwagę nie tylko na relacjonowanie tego, co mówią, ale także opisując ich zachowania oraz niewerbalne reakcje na treść wypowiedzi współrozmówcy, będące istotnym składnikiem aktu komunikacji. W toku narracyjnym może być zachowany podstawowy schemat dialogu oparty na diadzie: pytanie — odpowiedź, który to schemat czytelnik może sobie odtworzyć na podstawie językowych elementów predykatywnych delimitujących narrację na repliki postaci, na przykład:

Raz tylko odwiedził go młody proboszcz wiejski. Rozmowa odbywała się na stojąco w ogródku i nie trwała długo. Na pytanie, dlaczego nie przychodzi nigdy w niedziele do kościoła, gospodarz nie podnosząc głowy znad przycinanych właśnie krzaków, odpowiedział, że nie odczuwa potrzeby: to czego oczekuje, wymaga nie wiary, lecz wyłącznie cierpliwości. Zapytany, jak może tak żyć, odparł ze wzruszeniem ramion: — Bo nie mogę umrzeć.¹⁴

(*Wieża*, T. 1, s. 30)

W ostatnim zdaniu nastąpiło złamanie konwencji opowiadania w mowie zależnej w celu wyodrębnienia i uwypuklenia istotnej dla znaczenia całego utworu wypowiedzi bohatera. Przytoczona wprost niesie z sobą duży ładunek emocji i uzewnętrznia tragizm postaci.

Przetransformowany dialog częściej wpleciony jest w szerszy kontekst sytuacyjny, w którym opisy zachowań bohaterów są równie istotne, jak ich wypowiedzi, na przykład:

Contessa (tak ją wszyscy w okolicy nazywali, nie używając ani imienia, ani nazwiska) wzięła z moich rąk skierowanie, obejrzała mnie od stóp do głów z ledwie hamowaną odrazą i iskrą gniewu w czarnych oczach, rozpogodziła się nieco na wiadomość, że jestem Polakiem, dała mi klucz do drzwi wejściowych i z góry zapowiedziała, że „nie zajmuje się domem”. Z komody wyrzuciła na łóżko prześcieradła i ręczniki, ostrzegła, że kuchnia jest nieczynna, podobnie zresztą jak łazienka, w której mogę brać tylko zimny prysznic. Kawę pije się w barze na *Campo San Barnaba*, obok kościoła. Poinformowała mnie, że jest restauratorką i kopistką obrazów, pracuje często po nocach, ceni zatem ciszę i spokój. „Byłoby najlepiej, gdybyśmy nawzajem nie wiedzieli o naszym istnieniu. Proszę też nie uprawiać życia towarzyskiego” (co było eufemizmem na temat żołnierskiego zwyczaju przyprowadzania prostytutek).

(*Portret wenecki*, T. 2, s. 29)

¹⁴ W cytatach podkreślenia — M.S.

W przytoczonym fragmencie zdarzenie komunikacyjne zostało streszczone przez narratora w sposób wyrwykowy, tzn. relacje między interlokutorami zostały przedstawione niesymetrycznie. Nawet jeżeli narrator utożsamiany w tym wypadku z bohaterem był tylko biernym uczestnikiem dialogu, jego rola została całkowicie zredukowana na rzecz wypowiedzi rozmówczyni. Z przebiegu zdarzenia można odtworzyć pytania zadawane przez bohatera-narratora, które implikują przedstawione w tekście odpowiedzi Contessy, jednak nie zostały one zrelacjonowane, ponieważ celowym zabiegiem kompozycyjnym było wyeksponowanie dominującej roli głównej bohaterki.

W utworach narracyjnych jest wiele możliwości przedstawienia sytuacji dialogowych¹⁵. Podporządkowanie wypowiedzi bohaterów nadrzędnej instancji opowiadającej znajduje wyraz w różnorodnych transformacjach formy dialogu. Najprostszym zabiegiem jest przytoczenie¹⁶, w którym repliki podane wprost, wymagają jednak komentarza metatekstowego, łączącego dialog z narracją. Formą pośrednią jest takie przedstawienie sytuacji komunikacyjnej, w którym odpowiedzią na bezpośrednią replikę jest narratorskie omówienie w mowie zależnej, na przykład:

Na dźwięk skrzypiącej furtki i kroków samotnik nie odwracając głowy, **wykrzyknął** smutnym głosem: — Kim jesteś, wędrowcze i czego tu szukasz?

Oficer **wyjaśnił**, że jest cudzoziemcem i swoje wtargnięcie usprawiedliwił podziwem dla dostrzeżonego przez szparę w furtce ogrodu. — Nie zbliżajcie się, panie — odpowiedział mieszkaniec wieży powstrzymując go ruchem ręki — nie zbliżajcie się, gdyż macie przed sobą trędowatego.

Podróżny **pośpieszył z gorącym zapewnieniem**, że nigdy w życiu nie unikał ludzi dotkniętych nieszczęściem. Trędowaty zwrócił wówczas ku niemu twarz i **powiedział**: — Zostańcie tedy, panie, jeśli zobaczywszy, jak wyglądam, znajdziecie jeszcze w sercu dość odwagi.

Oficer zamarł na chwilę z przerażenia na widok twarzy całkowicie zniekształconej przez trąd. — Zostanę chętnie — **odparł** wreszcie. — Może moja wizyta spowodowana zainteresowaniem wniesie również w ten dom cień ulgi.

— Zainteresowanie! — **krzyknął** trędowaty. — Nie wzbudzałem dotąd innego uczucia poza litością. Ulga! Jest już dla mnie wielką pociechą widzieć człowieka i słyszeć dźwięk głosu ludzkiego, który zdaje się umykać mojej uwadze.

Podróżny zaczął żywo **rozpytywać** mieszkańca wieży o jego siedzibę.

(*Wieża*, T. I, s. 8--9)

Delimitacja tekstu dialogowego przeprowadzona została w przywołanym fragmencie na podstawie kilku czynników, z których najistotniejszą rolę odgrywają jednostki predykatywne wprowadzające zarówno przytoczenia replik, jak i omówienia w mowie zależnej. Czasowniki bezpośrednio przytaczające

¹⁵ Por. M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 55.

¹⁶ Termin w znaczeniu wprowadzonym przez W. Górnego. Zob. Tenże: *Składnia przytoczenia w języku polskim*. Warszawa 1966, s. 289.

wypowiedź bohatera są typowe dla utworów prozatorskich¹⁷ (*powiedział, odparł, odpowiedział, krzyknął*), natomiast narratorskie omówienia replik są zazwyczaj wprowadzane za pomocą leksemów związanych z czynnością mówienia, ale wnoszących też dodatkowe konotacje (*wyjaśnił, usprawiedliwił*) lub też za pomocą nacechowanych stylistycznie wyrażen predykatywnych (*pośpieszył z zapewnieniem*).

Inne możliwości konstrukcyjne stwarza sytuacja dialogowa, w której narrator występuje w podwójnej roli, także jako bohater-uczestnik zdarzenia komunikacyjnego. Najprostszym wyjściem jest w takim wypadku bezpośrednio przytoczenie replik, ograniczające rolę narratora do komentarza metatekstowego. Herling-Grudziński częściej jednak stosuje nie zakłócające ciągłości narracji omówienie dialogu, które pociąga za sobą konieczność przetransformowania kategorii osoby z perspektywy nadrzędnej instancji opowiadającej, na przykład:

Gdy wychodziłem wieczorem z *Old Age House*, w saloniku na dole czekał na mnie Max. Był wyraźnie podniecony, a może i więcej — roztrzęsiony. Czy mam chwilę czasu, żeby wypić z nim kawę? Oczywiście miałem.

(Zima w zaświatach. Opowieść londyńska, T. 2. s. 352)

W przywołanym fragmencie zauważamy także niewspółmierność kategorii czasu pomiędzy replikami dialogowymi, co wynika z faktu, że są one prezentowane przy pomocy różnych technik nadawczych. Pytanie zostało w tekście przytoczone, jednakże nie na zasadzie cytatu, bo formy osobowe i zaimkowe użyte są z pozycji drugiego uczestnika dialogu. Ponieważ nadrzędną instancją organizującą tekst jest narrator komentujący zdarzenie w czasie przeszłym, relacjonuje on swoją reakcję na pytanie przytoczone w kontekście czasowym aktualnym dla opisywanej sytuacji komunikacyjnej z perspektywy ciągłości narracji. Transformacja kategorii osoby i czasu jest więc umotywowana nałożeniem się dwóch planów komunikacyjnych, z których poziom wypowiedzi bohaterów jest podporządkowany planowi narracyjnemu.

Częstym zabiegiem kompozycyjnym w opowiadaniach Herlinga-Grudzińskiego jest wmontowanie krótkiego tekstu dialogowego, opartego na bezpośredniej wymianie replik, w większe zdarzenie komunikacyjne opisywane przez narratora. Bezpośrednio przytoczony dialog, będący częścią dłuższej rozmowy, staje się jako cytat tekstem wyodrębnionym z toku narracji, na przykład:

Odkładając ciągle na później obiad, wyszliśmy do ogrodu. Za nami biegł zakosami czarny kot, kopia naszej czarnej Kotki na Finchley. Było chłodno, ale z za szybko płynących chmur przeświecało słońce. Przeszliśmy na ty od pierwszej szklanki whisky. Z ogrodu lepiej było widać ten skrawek dzielnicy. Naszej niegdyś dzielnicy, od Swiss Cottage do

¹⁷ Por. tamże, s. 320.

Golders Green znalazłem ją jak własną kieszeń. „Twój pokój jest na prawo pod schodami — powiedziała. — Mój na końcu korytarza. Proponuję po obiedzie solidny odpoczynek. Jutro rano, możliwie wcześniej, idę na cmentarz”. „Ja też?”. Spojrzała na mnie zdumiona: „Na Fortune Green?” „Na Fortune Green” — odpowiedziałem jak echo. Wtedy opowiedziałem jej o moim życiu to, co przemilczałem był, słuchając jej neapolitańskiego bardzo skąpego zwierzenia o mężu.

(Zima w zaświatach. Opowieść londyńska, T. 2, s. 342—343)

Zupełnie wyjątkowo można spotkać w opowiadaniach Grudzińskiego dialogi nawiązujące mimetycznie do pozaliterackiej komunikacji¹⁸. Pisarz właściwie odrzuca konwencję konstruowania przytoczeń dialogowych na zasadzie odwzorowania sytuacji spontanicznego mówienia. Owszem, korzysta z pewnych elementów realnego komunikowania się, ale nie dąży do stworzenia wrażenia kolokwialności. Unika pisarz zupełnie stylu potocznego, tworzy natomiast wystylizowane dialogi literackie. W zasadzie język partii dialogowych w opowiadaniach Grudzińskiego nie różni się w warstwie stylistycznej i leksykalnej od języka narracji. Podstawowa różnica między tymi dwiema płaszczyznami tekstowymi sprowadza się do zasad konstrukcyjnych. Sytuacja dialogowa oparta na bezpośrednim kontakcie dwóch podmiotów mówiących w planie wewnątrztekstowym wymaga użycia środków językowych poświadczających współtworzenie tekstu w danym momencie przez obie instancje nadawcze. Pamiętać należy o tym, że dialog nawet bezpośrednio przytoczony nigdy nie jest tekstem samodzielnym, jest podporządkowany narracji, która stanowi swoisty komentarz do wypowiedzi postaci, będący formą panowania nad nimi¹⁹. Dlatego też często brakuje w dialogu literackim językowych wykładników wiązania replik w jednostki tekstowe, a funkcję taką pełni wówczas narracja.

Pisarz niezwykle rzadko wprowadza do swoich opowiadań dialogi sytuacyjne, w których tło komunikacyjne wpływa na zachowania językowe bohaterów. Wynika to chyba z programowego unikania form nawiązujących do komunikacji potocznej, której podstawowym czynnikiem jest uwikłanie tekstu dialogowego w realną sytuację²⁰. Kontekst komunikacyjny wyznaczający temat oraz intencje współrozmówców rzadko wpływają w opowiadaniach Grudzińskiego na kształt językowy replik, tzn. spotykamy tutaj niewiele wypowiedzeń eliptycznych czy przerywanych, umotywowanych aktualną sytuacją. Konstruując tekst dialogowy, pisarz wiąże repliki bardziej na zasadzie semantycznej niż składniowej. Jednym z nielicznych przykładów uwikłania

¹⁸ W klasycznych gatunkach narracyjnych dialog odróżniał się językowo od narracji przez naśladowanie społecznie utrwalonych sposobów mówienia. Por. M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 41—43.

¹⁹ Por. tamże, s. 47.

²⁰ Por. B. Boniecka: *Lingwistyka tekstu. Teoria i praktyka*. Lublin 1999, s. 34.

tekstu w konsytuację jest dialog między narratorem-bohaterem a urzędnikiem celnym, odwzorowujący rzeczywisty sposób komunikowania się w tego typu sytuacji:

Oficer czeski był uprzejmy, na szczęście mówił tylko po angielsku i kartkował mój paszport nieuważnie.

— Zawód?

-- Badacz literatury.

-- Cel wizyty?

— Kafka.

— Cmentarz żydowski jest czasowo zamknięty dla turystów ze względów porządkowych.

-- Nie przyjechałem na grób Kafki. Przyjechałem na uroczystość w ambasadzie amerykańskiej w rocznicę jego śmierci.

(*Praga Kafki*, T. 1, s. 199—200)

Lakoniczność i szybkość wymiany replik jest tutaj umotywowana odzwierciedleniem pozaliterackiej komunikacji, ale chyba nie bez znaczenia jest również informacja, że dialog ten odbywał się w języku angielskim²¹. Mimetyzm sytuacyjny potęguje przede wszystkim poczucie zagrożenia, w którym znajduje się narrator-bohater nielegalnie (z fałszywym paszportem) przybywający do opanowanej przez komunistów Pragi. Dialog ten funkcjonuje na zasadzie cytatu, pozbawiony jest nawet komentarza metatekstowego, dopiero w dalszej części przekształca się w narracyjne omówienie.

Jeszcze jeden dialog sytuacyjny możemy odnaleźć w innym opowiadaniu, w którym jednak standardowe relacje między klientem a kelnerem zostają rozbudowane o dodatkowe struktury pytań i odpowiedzi (wzbogacone o pewne elementy narracyjne), pełniące funkcję informacyjną z punktu widzenia interpretacji całego utworu:

— Płacić — zatrzymałem przechodzącego kelnera. — Kto to jest? — dodałem ciszej, wskazując głową w kierunku stolika Battaglii. Domyślił się od razu, o kogo mi chodzi.

-- Księżę Gaetano Santoni — odpowiedział. -- Jaki diabeł, *che diamine* — wzruszył ze zdumieniem ramionami -- sprowadził go dziś na *Piazzette*? Czy pan wie -- nachylił się do mnie — że po wojnie widziałem go tu wszystkiego może ze dwa, trzy razy? Przez dwadzieścia lat faszyzmu siedział zamknięty w domu.

— Nie ruszył się po upadku faszyzmu z *Capri*? — zapytałem z bijącym sercem.

— Na parę miesięcy. Potem wrócił i zamknął się znowu w domu.

— Gdzie?

-- Niedaleko *Monte Tiberio. Villa Scorpione*. Mieszka tam z dwudziestoletnim synem. Żona mu umarła, kiedy dziecko zaczęło ledwie chodzić. Ładny chłopak, ale też postrzelony jak ojciec. — Spojrzał w stronę stolika w kącie i westchnął do siebie: — Nie zamknijemy dziś tak szybko kawiarni, jeśli doktor Battaglia zaczął mówić...

(*Księżę Niezłomny*, T. 1, s. 107—108)

²¹ Por. wypowiedź pisarza przytoczoną na s. 77.

Przytoczony dialog oparty jest na schemacie powiązanych semantycznie i formalnie układów pytań i odpowiedzi, nawiązujących mimetycznie do komunikacji pozaliterackiej przez ograniczenie replik do elementów niezbędnych dla zachowania spójności tekstu. Widoczny jest tutaj typowy dla Grudzińskiego sposób wykorzystania sytuacji dialogowej do celów narracyjnych.

W opowiadaniach pisarza zazwyczaj podstawowym celem konfrontacji bohaterów jest relacjonowanie toku wydarzeń przez jednego z rozmówców, który dysponuje wiedzą nieznaną narratorowi, a jej odkrycie stanowi istotny element rozwoju akcji. Bohater-narrator narzuca sobie wówczas rolę słuchacza, natomiast jego partner przyjmuje rolę opowiadającego, co zbliża jego wypowiedź do konstrukcji monologowych. Obecność słuchacza (nawet milcząca) wpływa oczywiście na dialogowe zachowanie partnera, chociażby przez cały zespół elementów fatycznych, ale narracyjna konstrukcja replik połączona z aktywnością tylko jednego podmiotu mówiącego sprowadza je do konstrukcji monologu wypowiedzianego²². Czasami nawet aktywność słuchacza zostaje całkowicie ograniczona i opowiadający sam zadaje pytanie istotne dla interlokutora, po czym także sam na nie odpowiada²³:

Stary Bartolo zarumienił się lekko i podrapał w głowę.

— Nie pamiętam, *dottore*, naprawdę nie pamiętam. Coś tam mówili ludzie, mówili, dużo mówili, o cmentarzu w Albino pisały gazety, ale wyparowało z pamięci, wywietrzało. Pamiętam Vincenzo Fasano, dobry był chłop, dbał o nasz cmentarz. Rodziny żadnej nie zostawił, sierota i kawaler, ale słyszę, że miał dalekiego kuzyna w Salerno. Ten kuzyn, o wiele od naszego Vincenzo starszy, był dziennikarzem, przyjeżdżał tu podobno często, wypytywał ludzi, a potem przestał. Żyje jeszcze? Bóg jeden wie. Nazwisko? Nie znam nazwiska.

(*Cmentarz. Południa. Opowiadanie otwarte*, T. 1, s. 436)

W bogatym dorobku prozatorskim Herlinga-Grudzińskiego można odnotować dwa opowiadania, w których dialogi odgrywają istotną rolę konstrukcyjną. W *Księciu Niezłomnym* wplecione w tok narracji rozmowy kluczowych postaci z narratorem-bohaterem służą konfrontacji opozycyjnych postaw, pełniąc przy tym ważną funkcję charakteryzującą. Takie starcie antagonistycznych poglądów za pośrednictwem narratora pozwala poznać argumenty obu stron. W rozmowach główni bohaterowie wykazują inicjatywę, natomiast narrator-bohater ogranicza się do roli słuchacza, czasami tylko zaznaczając swoją obecność jakimś wtrąceniem czy pytaniem.

²² Zob. B. Witosz: *Cechy strukturalno-składniowe monologu wypowiedzianego (na przykładzie literatury polskiej)*. Katowice 1988.

²³ Taka technika dynamizowania monologu wypowiedzianego jest często spotykana w literaturze. Por. tamże, s. 33.

Opowiadaniem opartym całkowicie na formie dialogowej jest natomiast *Oko Opatrzności*, którego osią konstrukcyjną jest przesłuchanie narratora-bohatera przez komisarza policji²⁴. Warstwa fabularna wyłania się w trakcie rozmowy, a komentarz metatekstowy został zredukowany do jednego zdania wprowadzającego w sytuację:

Stawiłem się na wezwanie w Kwesturze 7 stycznia 1971 punktualnie o dwunastej w południe.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 321)

Cechą charakterystyczną występujących w obu opowiadaniach dialogów jest znaczne rozbudowanie replik wynikające z tego, że zawsze jedna strona przyjmuje rolę opowiadającego, a druga — słuchacza. W *Oku Opatrzności* schemat przesłuchania wprowadzają pytania zadawane przez komisarza, które stają się pretekstem do opowieści narratora. Zazwyczaj repliki są z sobą powiązane formalnie, tzn. replika reagująca zawiera wypowiedź eliptyczną precyzującą niewiadomą pytania, na przykład:

— O precyzję i szczegóły zadbamy później wspólnymi siłami. Wtrąć tu tylko, że nie lekceważyłbym tak jak pan przygody tego angielskiego poety. W każdym razie przestałbym doprawdy brodzić po omacku, cofnijmy się do punktu wyjścia, i posuwajmy się naprzód krok po kroku. Inaczej nie potrafię nigdy spełnić prośby naszych kolegów ze Scotland Yardu. Kiedy i w jakich okolicznościach poznał pan Malcolma Meltona?

— Podczas wojny. Ścigaliśmy nad Adriatykiem cofających się szybko Niemców. (...)

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 323)

Dalej replika przekształca się w narrację, która zostanie przerwana przez samego opowiadającego, przypominającego sobie o obecności słuchacza:

— (...) Ale czy aby zanadto się nie rozwodzę?

— Mógłby pan istotnie streszczać się trochę w tym stadium.

— Zrobię to, zwłaszcza, że resztę znam tylko ze słyszenia. (...)

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 324)

Pytania zadawane przez komisarza, przypominające o jego obecności, są istotnym elementem dynamizującym opowieść bohatera, a zarazem rozwijają ją o nowe wątki. Stawianie pytań, a niejednokrotnie żądań wobec prze-

²⁴ Opowiadanie to było dla pisarza swego rodzaju eksperymentem, o którym wspomina w rozmowie z W. Boleckim: „A po trzecie, szalenie mnie pociągało napisanie opowiadania w formie dialogu, w tym wypadku mojego dialogu z komisarzem policji. Bardzo mi się podobało, gdy przyjechałem do Poznania, żeby odebrać doktorat honorowy Uniwersytetu Poznańskiego, że tamtejszy reżyser wpadł na pomysł wystawienia tego opowiadania w formie scenicznego dialogu dwóch aktorów. Wypadło to znakomicie.” G. Herling-Grudziński, W. Bolecki: *Rozmowy w Dragonei...*, s. 278.

sluchianego potęguje wrażenie, że komisarz steruje rozmową, a co więcej, porządkuje ją, wprowadzając określenia metatekstowe delimitujące narrację, na przykład:

— Moja deformacja profesjonalna musi tu wziąć górę, nic na to nie poradzę. Domyślam się, że niewiele pan ma do dodania o miodowych latach Malcolma, chyba że chciałby się pan zabawić w mnożenie bądź repetycję dowodów szczęścia rodzinnego. Dla mnie jednak **pora na następny rozdział**.

— Następny rozdział oznacza przeskok do zeszłego, 1970 roku. (...).

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 332)

— (...) Ale brak mi jeszcze ostatnich chwil przed epilogiem.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 337)

Konwencja przesłuchania, narzucająca bohaterowi rolę opowiadającego o zdarzeniach, oparta jest jednak na schemacie dialogu, przejawiającym się w formalnym łączeniu replik w minimalne jednostki tekstowe²⁵. Występują więc tutaj struktury złożone z pytania i paralelnej do niego odpowiedzi, rozwijającej dodatkowe treści, na przykład:

— **Próbował pan** odszukać Malcolma w Londynie?

— **Próbowałem**. Odpowiedziano mi przez telefon, że wyjechał służbowo do Stanów. Zostawiłem swój adres i numer telefonu. Nie odezwał się, co uznałem za niechęć do odnowienia wojennej znajomości. I dałem spokój.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 324)

Schemat pytania i odpowiedzi realizuje się także wówczas, gdy uczestnik dialogu wypowiada jakąś wątpliwość, nie zwracając się do interlokutora z bezpośrednim zapytaniem, ale ten rozwiewa tę wątpliwość w odpowiedzi zachowującej zasadę paralelizmu składniowego, na przykład:

— (...) O ile mi wiadomo, **nie zostało nigdy wyjaśnione**, czy utonęła po pijanemu w kąpieli pod skałami u stóp willi, czy też popełniła samobójstwo.

— **Zostało, zostało**. Popełniła samobójstwo. Ale sprawę zatuszowano z uwagi na pozycję Sir Harolda. (...).

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 325)

W przytoczonym fragmencie nastąpiła wymiana narzuconych przez konwencję przesłuchania ról — to komisarz dzieli się z przesłuchiwanym swoją wiedzą. W trakcie całej rozmowy przesłuchiwany tylko raz formułuje bezpo-

²⁵ Według Bonieckiej pytanie wraz z podporządkowaną mu pod wieloma względami odpowiedzią tworzą minimalną jednostkę dialogową. Zob. B. Boniecka: *Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej*. W: *Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich*. T. 6: *Składnia i słownictwo*. Red. W. Boryś. Wrocław 1980, s. 7–8.

średnie pytanie do komisarza, które — co znamienne — nie jest nastawione na uzyskanie informacji, ale jest wyrazem emocjonalnego napięcia, jakie panuje między rozmówcami:

(...) Myślę się, czy pan rzeczywiście słucha mnie przymrużonym ironicznym okiem?
— Policyjnym Okiem Opatrzności.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 336—337)

Bardzo rzadko stosuje pisarz w dialogach repliki w formie równoważników zdania, na przykład:

— (...) Nigdy tego nie powiedziałem Malcolmowi, nawet w okresie, gdy wydierał z siebie te swoje urywkowe i chaotyczne konfidencje po zniknięciu Toma.
— Dlaczego?

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 334)

Dialogowość tekstu wzmacniają często stosowane sygnały konatywne, które najczęściej przybierają postać zwrotów adresatywnych, pełniących także niejednokrotnie funkcję delimitacyjną. Charakterystyczne jest to, że zwroty o charakterze fatycznym zazwyczaj wplecione są w dłuższe repliki w celu zdynamizowania toku narracyjnego. Opowiadający jak gdyby przypomina sobie o istnieniu słuchacza i odwołuje się do jego wcześniejszych słów, na przykład:

— (...) Poza tym, w czym ma pan rację, nie robił tajemnicy ze swojej przynależności do łoży masonskiej.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 329)

Często opowiadający przywołuje uwagę słuchacza za pomocą leksemów uznawanych przez badaczy tekstów mówionych za *quasi*-czasownikowe sygnały kontaktu²⁶, na przykład:

— (...) Do jego pokoju weszli z sąsiedniego pokoju robotnicy, wskazywał im, co mają zabrać i załadować do skrzyń. I tak, **wie pan**, od niechcenia, nie patrząc na mnie przysuniętego na zydłu bliżej kominka, zdjął ze ściany sztych i wrzucił go do ognia.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 337)

Tego typu sygnały konatywne stosowane są również wówczas, gdy intencją nadawcy jest szczególnie podkreślenie jakiegoś zdania, wyodrębnienie go z toku opowiadania:

²⁶ K. Ożóg: *Jednostki otwierające i zamykające replikę w dialogu*. W: *Studia nad polszczyzną mówioną Krakowa*. Cz. 3. Red. B. Dunaj, K. Ożóg. Kraków 1991, s. 80; K. Pisarkowa: *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław 1975, s. 20.

— O, to są właśnie te późniejsze doświadczenia, którymi nie chciałbym zniekształcić moich wspomnień. Wówczas należały one do przyszłości, dziś należą do przeszłości. Bo widzi pan — ożywił się i uniósł na leżaku — emigracja ma to do siebie, że jest innym czasem, czasem rozkraczonym nad teraźniejszością, która przepływa jej między nogami. Jedną nogą tkwi w historii już ostygiej, a drugą szuka punktu oparcia w historii dopiero oczekiwanej.

(*Książę Niezłomny*, T. 1, s. 120)

W rozbudowanych tekstach dialogowych posługuje się pisarz zaczerpniętymi z pozaliterackiej komunikacji elementami wskazującymi na aktywny udział obu rozmówców w konstruowaniu tekstu, na przykład kiedy jeden z interlokutorów przerywa replikę drugiego:

— Nie potrafię go sobie wyobrazić w Neapolu po tych dwudziestu latach izolacji. Nie śmiem pana prosić, ale...

— Nic prostszego — zaśmiał się przyjaźnie. — Tej książce należy się epilog.

(*Książę Niezłomny*, T. 1, s. 126)

Czasami słuchacz przerywa opowiadającemu, gdyż chce zaznaczyć swoje rozeznanie w problematyce istotnej dla rozmówcy, na przykład:

— (...) Nie zgadnie pan, kto mnie pierwszy odwiedził na Capri. Jedna z największych kanałi literackich *regime'u*...

— Ezio Malatesta!

— Tak, Ezio Malatesta. (...).

(*Książę Niezłomny*, T. 1, s. 124)

Utrzymaniu więzi między partnerami interakcji służą też powtórzenia, będące zazwyczaj reakcją emocjonalną na treść wypowiedzi rozmówcy, na przykład:

— (...) Wie pan, czasami wydaje mi się, że tylko jeden włoski emigrant antyfaszystowski nie wypił do końca gorzkiego kielicha wygnania. Filippo Turlati...

— Filippo Turlati? — zawtórowałem mu ze zdumieniem jak echo.

— Tak, Turlati — powiedział Bataglia i przymknął oczy. — Przyjechał do Paryża w dwudziestym szóstym roku (...).

(*Książę Niezłomny*, T. 1, s. 136)

Zarówno w napisanym w formie dialogu *Oku Opatrzności*, jak i w *Księciu Niezłomnym*, gdzie dialogi podporządkowane są narracji, większość replik ma strukturę monologu wypowiedzianego. Rozbudowane kwestie jednego z uczestników interakcji służą relacjonowaniu zdarzeń minionych, a więc pełnią funkcję narracyjną. Jeżeli replika rozrasta się do kilkudziesięciu zdań,

to zostaje zazwyczaj zdynamizowana pytaniem retorycznym²⁷, na które opowiadający sam udziela odpowiedzi. Zabieg taki stosowany jest najczęściej wówczas, gdy nadawca zastanawia się nad własną interpretacją przedstawionych zdarzeń, na przykład:

— (...) Wspomniałem, że nie nosił ojca w sercu, czyli odpadało również przywiązanie do pamiątki po nim. A zatem co? Często zachodziłem w głowę co. Sekret tłumaczyć mogła jedyna krucha poszlaka.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 332)

Czasem opowiadający wyręcza partnera w zadaniu istotnego dla zrozumienia opisywanego zdarzenia pytania:

— (...) Nazajutrz odwiedził go w hotelu Trapani. Patano był obecny podczas ich rozmowy; nie wtrącał się do niej co prawda, ale okazywał gościowi taką unizoność, że niewątpliwa wydawała się ich znajomość, jakkolwiek gwałtownie temu zaprzeczał. **Co było przedmiotem rozmowy?** Nie wiem, po prostu nie wiem.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 333)

Wewnętrznemu zdialogizowaniu bardzo rozbudowanych replik służą też pytania skierowane bezpośrednio do rozmówcy, ale nastawione nie na uzyskanie odpowiedzi, lecz raczej na emocjonalne oddziaływanie na odbiorcę. Przekazaniu bardzo istotnej dla nadawcy treści towarzyszy powtórzenie pytania i odpowiedź powielająca schemat:

— (...) Za dziesięć lat nikt nie będzie pamiętał, że istniała Partia Czynu. Przetrwą jednak mania Czynu przez duże C, też w spadku po faszyzmie. **Wie pan dlaczego? Wie pan dlaczego?** — Powtarzał to pytanie z desperackim uporem człowieka, który za dużo wypił i chce gwałtownie zdradzić jakiś ważny i długo ukrywany sekret. — **Powiem panu dlaczego.** Bo skończył się wiek polityki na serio, wiek ideologii na serio.

(*Księżę Niezłomny*, T. 1, s. 135)

Związek dialogu z konsytuacją podkreślają zwroty o charakterze fatycznym, w których nadawca odwołuje się do niewerbalnych reakcji partnera, na przykład:

— (...) Malcolm ścisnął w objęciach swego młodego towarzysza, powtarzając bełkotliwie jego zdrobniałe imię „Tommy, Tommy, Tommy”. **Pan się uśmiecha...**

— Proszę na to nie zwracać uwagi. Wymknął mi się ten uśmiech w obliczu wzruszającej zaiste sceny.

(*Oko Opatrzności*, T. 1, s. 335)

²⁷ B. Witosz zwraca uwagę na istotną rolę pytań retorycznych w strukturze monologu wypowiedzianego. Oddziałują one emocjonalnie na odbiorcę, ponieważ stawiane są w momentach ważnych dla nadawcy. T a z: *Cechy strukturalno-składniowe...*, s. 29.

Tworzeniu wrażenia, że replika o charakterze narracyjnym powstaje do-
 różnie, w aktualnym kontekście sytuacyjnym, służą też nagłe zwroty myślowe
 i przerwy w opowiadaniu, na przykład:

- (...) Podobnie jak ja myślał w zasadzie Nenni, ale była między nami głęboka różnica... – Która godzina? — zapytał nagle.
- Piąta wymalowana była w górze przypalonym kolorem nieba. — Zbliża się piąta
- odpowiedziałem.

(*Książę Niezłomny*, T. 1. s. 123)

Nagła zmiana sytuacji komunikacyjnej może też stać się przyczyną zakoń-
 czenia rozmowy:

- (...) Boi się własnego narodu za plecami, narodu nie tkniętego przez faszyzm... Skrzywnęła furtka. Odwróciłem się i zobaczyłem Paolę Battaglia.
- Papa, sono pronta — powiedziała.
- Skończymy tę rozmowę kiedy indziej — rzekł w popłochu Battaglia, wygrzebując się z leżaka. Zdawało mi się tylko, że trochę zbladł.

(*Książę Niezłomny*, T. 1. s. 124)

Deklarowana przez pisarza niechęć do posługiwania się formą dialogu dotyczy zasadniczo dialogów sytuacyjnych, nawiązujących do potocznego komunikowania się. Herling-Grudziński nie wplata do swoich opowiadań dialogów, które niczemu nie służą, a urozmaicają jedynie tok narracji. Jeżeli już zastosuje tę formę konfrontacji bohaterów, to jedynie wówczas gdy jest ona niezbędna dla przekazania istotnych treści, rozwijających bądź wyjaśniających wątki fabularne. Dlatego też rozmowy wplecione w narrację podporządkowane są jej całkowicie, a niejednokrotnie repliki postaci przekształcają się w opowiadanie — stają się więc dodatkową formą narracyjną. Oczywiście, przytaczając dialog w mowie niezależnej, pisarz zachowuje najważniejsze elementy charakterystyczne dla bezpośredniego porozumiewania się i dąży do podtrzymania iluzji, że tekst dialogowy tworzony jest przez dwie instancje nadawcze w aktualnej sytuacji komunikacyjnej.

Od rozmów przytaczanych wprost woli jednak pisarz inne sposoby opisywania konfrontacji bohaterów. Wydaje się, że Herling-Grudziński nie lubi przerywania ciągłości narracji²⁸, dlatego też zazwyczaj to, co stanowi przedmiot dialogu ujawnia na różnych poziomach konstrukcji epickiej. Ponieważ ulubionym sposobem budowania opowiadania jest opis wydarzeń przez pryzmat własnych doświadczeń i przemyśleń, nawet sytuacje, w których narrator

²⁸ Wszelki dialog w utworze epickim — z jednej strony — stanowi przerwanie ciągłości narracyjnej, a z drugiej strony narracja może zakłócić ciągłość dialogu. Zob. M. Głowiński: *Dialog w powieści...*, s. 55.

-bohater wchodzi w związki między innymi postaciami, najczęściej zostają w tekście przetransponowane i opowiedziane przez narratora.

Czy przyczyną niechęci pisarza do dialogu jest deklarowana przez niego nieprzystawalność polszczyzny do form dialogowych²⁹? Wydaje się, że Grudziński wyrobił sobie taką teorię, ponieważ — tworząc i mieszkając przez większość swojego życia na emigracji — utracił bezpośredni kontakt z polszczyzną kolokwialną. Całą swą wiedzę na temat mówionej odmiany języka czerpał z literatury (a raczej z jej obrazu w literaturze) oraz z osobistych kontaktów z Polakami przyjeżdżającymi do Neapolu. A ponieważ byli to najczęściej ludzie sztuki i nauki, rozmowy z nimi dalekie były z pewnością od stylu potocznego. Ta utrata łączności z językiem polskim zanurzonym w codzienności wpłynęła chyba, z jednej strony, na wytworzenie obrazu polszczyzny jako języka sztucznego, nie nadającego się do przedstawienia prostych sytuacji komunikacyjnych. Z drugiej zaś strony, pamiętać należy o tym, że żywiołem Herlinga-Grudzińskiego jest zindywidualizowana narracja i w niej wypowiada się najpełniej, a ponieważ ma możliwość przedstawienia zdarzenia komunikacyjnego także przez pryzmat narracji — wykorzystuje ją bardzo często.

²⁹ Por. wypowiedź pisarza przytoczoną na s. 77.

Mirosława Siuciak

WAYS OF PRESENTING DIALOGUED SITUATIONS IN GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI'S SHORT STORIES

Summary

The author of the article discusses the problem of functioning of the dialogues in Gustaw Herling-Grudziński's short stories. A writer using the first-person narration constructs the presented world via the means of his own experience. As he himself admits, he reluctantly uses the form of dialogue which has become an important element of constructing a story and presenting characters in the convention of narrative compositions.

The part played by dialogues in short narrative forms by Herling-Grudziński is indeed quite small. However, what is interesting in those works is the diversity of the techniques used to describe dialogued situations and to quote the conversations of the characters in a direct speech, but first of all of joining the dialogued fragments with narration.

Mirosława Siuciak

LES MODES DE PRÉSENTATION DES SITUATIONS DIALOGIQUES DANS LES CONTES DE GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

Résumé

L'auteur de l'article analyse le problème du fonctionnement des dialogues dans les contes de Gustaw Herling-Grudziński. Se servant de la narration à la première personne, l'écrivain construit l'univers représenté par le prisme de ses propres expériences. Comme il avoue lui-même, il ne se sert pas volontiers de la forme de dialogue qui, dans la convention des oeuvres narratives, est devenu un élément important de construction du récit et de présentation des héros.

En effet, la part assignée aux dialogues dans les brefs textes narratifs de Herling-Grudziński n'est pas grande. Il est néanmoins intéressant d'observer la diversité technique des situations dialogiques présentées dans ses ouvrages, le procédé de rapporter les conversations des personnages au discours indirect et surtout la manière de lier les parties dialogiques à la narration.