

MACIEJ PODGÓRSKI

GŁÓWNE PROBLEMY ANALIZY MEDALIONÓW ZOFII NAŁKOWSKIEJ

UWAGI WSTĘPNE

Bibliografia prac w języku polskim dotyczących *Medalionów*¹ liczy ponad 90 pozycji; jest to liczba jak na 18 lat istnienia utworu dosyć duża. Wydawałoby się więc, że wytyczono już zasadnicze postulaty i kierunki dla badań nad utworem Nałkowskiej, który zajmuje szczególne i ważne miejsce w dziejach literatury polskiej. Tak jednak nie jest, bowiem krytycy najczęściej ograniczają się jedynie do szeroko potraktowanego skomentowania (z różnych pozycji światopoglądowych) tzw. wymowy ideowej dzieła, nieraz dodając ogólnikowe uwagi o walorach artystycznych utworu; jeśli nawet ten i ów z recenzentów zahacza o właściwości struktury *Medalionów*, to albo czyni to pobieżnie i niesystematycznie (rzecz zrozumiała w krótkich wypowiedziach krytycznych a takich jest ogromna większość wśród pozycji bibliografii) i nie wychodzi poza — tradycyjne już w odniesieniu do tego utworu — stwierdzenia o dokumentaryzmie, albo, formułując słuszne w zasadzie spostrzeżenia analityczne, nie pogłębia ich i nie popiera wystarczającym materiałem dowodowym. To ostatnie cechuje nawet rozprawkę Zaworskiej o charakterze monograficznym², w której wiele skądinąd trafnych sądów wisi w próżni, nie udokumentowanych potraktowanymi analitycznie przykładami z tekstu (tak się ma rzecz na przykład z ową „niewidocznością” stylu utworu³ i z wieloma innymi sprawami — oczywiście wynika to z przeznaczenia książki: dla młodzieży szkolnej).

Toteż mimo że *Medaliony* doczekały się dość dużej liczby omówień, w dziedzinie wiedzy o tym dziele widnieje spora luka: właśnie w zakresie stwierdzeń o strukturze artystycznej.

Autor niniejszego opracowania będzie starał się ukazać ową za-

¹ Korzystano w niniejszej pracy z wydania: Zofia Nałkowska, *Medaliony*, Warszawa 1952.

² H. Zaworska, „*Medaliony*” Zofii Nałkowskiej, Warszawa 1961.

³ Ibidem, s. 62.

niedbaną problematykę, jednak wobec jej bogactwa przyjdzie nieraz ograniczyć się raczej do postawienia najważniejszych zagadnień niż do ich definitywnego rozstrzygnięcia, tym bardziej że praca ta dąży do całościowego ogarnięcia utworu Nałkowskiej pod kątem wybranej problematyki⁴.

I. PRAWDA FAKTOMONTAŻU

Poczawszy od 1945 r. Nałkowska, będąc wtedy członkiem Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich, zwiedzała w ramach prac tej Komisji (a pewno i z własnych pobudek) miejsca zbrodni hitlerowskich na terenie Polski oraz przeprowadzała wywiady i rozmowy z ocalałymi ofiarami i świadkami tych zbrodni; działalność ta dostarczyła jej materiału do nowej książki — *Medalionów*⁵ — której fragmenty, zanim po raz pierwszy doczekały się wspólnego wydania⁶, ukazywały się oddzielnie w latach 1945—1946 na łamach prasy⁷; zatem relacja pisarska z faktów poznanych przez Nałkowską jako członka Komisji spreparowana została w bardzo szybkim tempie — prawie „na gorąco”.

Po zapoznaniu się z genezą *Medalionów* warto rozważyć, czy i jak wpłynęła ona na strukturę dzieła.

Najwyraźniejszym tego wpływu wyróżnikiem jest cykliczność utwo-

⁴ Na strukturę utworu składa się dwuwarstwa przedmiotów przedstawionych i ich wyglądów oraz dwuwarstwa brzmień i znaczeń językowych; obie te dwuwarstwy jawią się w sposób pełny i rzeczywisty w obrębie tzw. konkretyzacji. Por. R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960.

⁵ „Moje częste jazdy [...] do Krakowa i Gdańska, wywołane były udziałem w pracach Głównej Komisji Badania Zbrodni Niemieckich. Ze wstrząsających przeżyć ówczesnych pozostała mi skromna książeczka, zatytułowana *Medaliony* [...]” (Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 513; z wywiadu radiowego 1950 r.).

⁶ Za życia autorki ukazały się cztery wydania *Medalionów* nakładem Czytelnika: 1946, 1949, 1952, 1953; po śmierci Nałkowskiej również cztery: [W:] *Pisma wybrane*, Warszawa 1954; *Pisma wybrane*, Warszawa 1956; oddzielnie: 1956; 1957 (wszystko nakładem Czytelnika). Tłumaczono *Medaliony* na języki obce (por. Zaworska, op. cit., s. 18) np. Z. Nałkowska, *Medallions*, Berlin 1956.

⁷ *Dwojra Zielona*, „Głos Ludu”, 1945, nr 221, s. 4—5; *Dno*, „Głos Ludu”, 1945, nr 272, dodatek tygodniowy, s. 10; *Wiza*, „Głos Ludu”, 1945, nr 307, dodatek tygodniowy, s. 10; *Człowiek jest mocny*, „Głos Ludu”, 1945, nr 343, dodatek tygodniowy, s. 1; *Przy forse kolejowym*, „Lewy Tor”, 1945; nr 3, s. 59—62; *Profesor Spanner*, „Kuźnica”, 1945, nr 14, s. 1—2; *Kobieta cementarna*, „Kuźnica”, 1946, nr 1, s. 3.

ru⁸, jego podział na osiem odrębnych z osobnymi tytułami całostek, korespondujących ze sobą tylko przez wspólność tematu, a poświęconych różnym ludziom i zdarzeniom. przy czym każda stanowi właśnie rodzaj rozmowy-wywiadu narratora z człowiekiem w jakiś sposób związanym z niemieckimi okrucieństwami. W jednym wypadku (*Profesor Spanner*, s. 8—20) indagację przeprowadza Komisja, która „przedostała się” ze świata obiektywnego na teren utworu; narrator tego fragmentu relacjonuje wydarzenia z pozycji członka Komisji⁹. W innych fragmentach narrator albo przeprowadza prywatne rozmowy (*Dno*, s. 22—29, *Dwojra Zielona*, s. 50—58, *Wiza*, s. 60—64) z byłymi więźniarkami, które — rzecz charakterystyczna — zwracają się doń per pani¹⁰, albo wysłuchuje opowieści świadków (*Kobieta cmentarna*, s. 32—39, *Przy torze kolejowym*, s. 42—48) lub ofiary (*Człowiek jest mocny*, s. 66—73) hitlerowskich zbrodni. Ostatnia całostka (*Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*, s. 76—83) stanowi odnarratorskie podsumowanie całego cyklu, posiadające charakter rozprawki naukowej¹¹.

Ten w szerokim sensie kolokwialny charakter większości poszczególnych części *Medalionów* (prócz właśnie ostatniej) sprawia, że zasadniczą cechą ich struktury jest dwuwarstwowość świata przedstawionego. Przyjrzyjmy się temu zjawisku na przykładzie fragmentu pt. *Profesor Spanner*. Płaszczyzna pierwsza — można ją nazwać „aktualną” — wyrosła na gruncie narracji¹², prezentuje sytuację, w której narrator, jako członek Komisji, zwiedza opuszczoną przez Niemców fabrykę mydła, a następnie wysłuchuje zeznań preparatora i profesorów. Wypadki na tej płaszczyźnie rozgrywają się w ciągu jednego dnia, w maju 1945 r.¹³ na terenie Gdańskiego Instytutu Anatomicznego. Płaszczyzna druga wyrasta z zeznań osób występujących na planie aktualnym (preparatora i profesorów); rzecz dzieje się również w Gdańsku w okresie 1943 — styczeń 1945.

⁸ Podobnie ujmuje tę sprawę M. Kierczyńska, *Ludzie ludziom zgotowali ten los*, „Nowe Drogi”, 1947, nr 2, s. 230—231.

⁹ Dopuszczalna konkretyzacja, gdyż nie powiedziano tego wyraźnie w utworze: „jest nas osób kilkanaście: członkowie Komisji, miejscowe władze, sądownicy”. (podkr. moje — M. P.; *Medaliony*, op. cit., s. 13).

¹⁰ „— To co pani naprzód opowiedzieć?” (s. 22); „— O tutaj możemy porozmawiać. Niech pani siądzie”. (s. 52); „— Pani wie, co to jest: iść na więz?” (s. 62).

¹¹ M. Promiński nazywa ten fragment „statystyką obozów i fabryk śmierci”, *Medaliony*, „Twórczość”, 1947, z. 4, s. 132; por. także E. Korzeniewska, *Długa i piękna droga twórczości*, „Kuźnica”, 1948, nr 8, s. 1—3.

¹² Pominęto tu na razie sprawę mowy pozornie zależnej i tzw. widzenia dalekiego (fragmenty narracji nie dotyczące miejsca rozmowy ani wyglądu postaci, por. np. *Kobieta cmentarna*, s. 33).

¹³ Dopuszczalna konkretyzacja.

Zastanówmy się obecnie dokładniej nad strukturą narratora głównego — z płaszczyzny aktualnej. Jak już zauważono, w większości fragmentów pomyślany jest on jako partner dialogu lub słuchacz opowieści innych postaci świata przedstawionego, które relacjonują wydarzenia z okresu wojny; kwestie odnarratorskie ograniczają się tylko do wypadków powojennych, a więc do opisu sytuacji, w jakich zostały zainspirowane i odbyte rozmowy, opisu cech zewnętrznych rozmówców oraz pytań pod adresem tych ostatnich¹⁴ (o czym dokładniej w dalszych partiach pracy). Specyfika konstrukcji narratora w *Medalionach* leży więc w ograniczeniu jego tradycyjnej wszechwiedzy i wszechobecności¹⁵ — nie jest to ktoś stojący jakby poza i ponad rzeczywistością ukazaną, ale postać na równi z innymi biorąca udział w relacjonowanych przez siebie wydarzeniach, dysponująca możliwościami poznawczymi jednostki.

Postawmy teraz kropkę nad „i”: „Udział w pracach Komisji Badania Zbrodni pogłębił moją wiedzę o naturze i środkach ostatniej wojny. Patrzyłam w oczy ludzi odmienione widzeniem rzeczy straszliwych, słyszałam ich słowa, dające świadectwo tak niewiarygodnej prawdzie. W podziemiach fabryki mydła oglądałam stosy nagich umęczonych ciał człowieka. Na górze kawałki mydła i płaty wyprawionej skóry wyjaśniały tę obecność”¹⁶. Fabrykę mydła, o której mówi Nałkowska, napotykam — tak samo usytuowaną i „wyposażoną” — w relacji narratora-świadka (z płaszczyzny aktualnej) ze wspomnianego już fragmentu pt. *Profesor Spanner*¹⁷. Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na datę. W omawianym fragmencie czas aktualny to jeden dzień maja 1945 r. Cały cykl zamyka informacja autorska, stojąca już niejako poza tekstem zasadniczym, dotycząca daty powstania utworu: „wiosna — lato 1945”¹⁸. No i w końcu dodać należy, że na płaszczyznę aktualną analizowanej całości wdzierają się zjawiska posiadające swój jednostkowy desygnat w świecie obiektywnym: Gdańsk i Instytut Ana-

¹⁴ Najwyraźniej rysuje się to we fragmentach: *Profesor Spanner*, *Kobieta cmentarna*, *Dwojra Zielona*, *Człowiek jest mocny*. — „Zdarza się, iż w utworze występuje dwu narratorów — autor i opowiadacz bezpośredni. Autor ma luje wtedy sytuację i okoliczności, w jakich dochodzi do opowiadania, charakteryzuje mówiącego, nierzadko zadaje mu jakieś pytania lub uzupełnia jego wypowiedzi. Taką strukturę spotykamy [...] w niektórych utworach *Medalionów* Zofii Nałkowskiej”. (M. Głowiński, Al. Okopień, J. Sławiński, *Wiadomości z teorii literatury*, Warszawa 1957, s. 159).

¹⁵ Por. D. Danielewicz, *Dziwność świata i ludzi w utworach Zofii Nałkowskiej*, „Prace Polonistyczne”, 1953, seria XI, s. 235.

¹⁶ Z. Nałkowska, *Widzenia...*, s. 478; z wypowiedzi prasowej w 1954 r.

¹⁷ *Medaliony*, op. cit., s. 8—11.

¹⁸ *Ibidem*, s. 83.

tomiczny. Podobnie rzecz ma się w innych fragmentach (*Dwojra Zielona* i *Człowiek jest mocny*), gdzie miejscem rozmowy jest, w pierwszym wypadku, dom przy ulicy Targowej w Warszawie¹⁹, w drugim — miasteczko Chełmno. Ludzie, jakich ogólnikowo wspomina Nałkowska w cytowanej ostatnio wypowiedzi, to być może postaci z poszczególnych całości; w innej oficjalnej wypowiedzi prasowej powołuje się ona na Dwojrę Zieloną jako na osobę autentyczną²⁰.

Tak więc sama autorka *Medalionów* podkreśla w wypowiedziach pozaartystycznych autentyczność pewnych sytuacji, miejsc oraz osób występujących w jej utworze. Z drugiej strony, narrator cyklu posiada zawsze — poza swą „zautentyzowaną” strukturą — jakieś cechy bliskie autorce (jest kobietą, członkiem Komisji, wspomina dom rodziny Nałkowskich jako miejsce swego dzieciństwa²¹), a jego relacje dotyczą tylko faktów, które Nałkowska mogła poznać i — jak widać z jej własnych wypowiedzi — poznała z autopsji. Przedstawiona koncepcja narratora głównego wychodzi na spotkanie naszej, zaczerpniętej spoza dzieła, wiedzy o autorce; w wyniku tego spotkania możemy dokonać identyfikacji narratora *Medalionów*. To już nie abstrakcyjny „opowiadacz” zdaje sprawę z pewnych wydarzeń czy przytacza czyjeś opowieści, ale sam autor czyni siebie odpowiedzialnym za autentyczność wypadków ukazanych w planie aktualnym. Chodzi tu w gruncie rzeczy o to, że narrator reprezentuje autora — przemawia z jego pozycji.

Sytuacja genetyczna, której odbiciem jest płaszczyzna aktualna fragmentów, została jakby „przeniesiona” do warstwy przedmiotowej utworu²².

¹⁹ Dopuszczalna konkretyzacja — „Idziemy tedy razem przez szeroką ulicę Pragi [...]” (*Medaliony*, op. cit., s. 50); na warszawskiej Pradze jest tylko jedna „szeroka ulica”, właśnie Targowa.

²⁰ „Jeden z nich (uczestników konkursu radiowego — dop. M. P.) uderza nas w swjej odpowiedzi całym pełnym wymowy własnym życiorysem. Jest to naprzód bieda i głód dzieciństwa, później zaznanie wszelkiego losu wojny — nieudana ucieczką z robót przymusowych, aresztowanie, obóz w Niemczech, praca i bicie. I zawsze głód. Jak kiedyś Dwojra Zielona i on mówi: „byłem głodny i chłodny”” (Z. Nałkowska, *Widzenia...*, s. 470); por.: „Oka nie miałam, byłam głodna i chłodna — i chciałam żyć”. (*Medaliony*, op. cit., s. 55).

²¹ „Kwitną i pachną konwalie, już za chwilę kwitnąć będą bzy. W powietrzu zielonym woła wilga, jak wołała każdej wiosny tam, przy domu dzieciństwa”. (*Medaliony*, op. cit., s. 34) — „przy okazji pięknego opisu przyrody w opowiadaniu *Kobieta cementarna* autorka wspomina »dom dzieciństwa, przy którym podobnie woła zielona wilga«”. (E. Korzeniowska, op. cit., s. 3).

²² Oczywiście w utworze nie ma żadnej materialnej sytuacji życiowej, tylko intencjonalny stan rzeczy, który może się na tę sytuację nakładać. Por. R. In-garden, op. cit.

Wobec powyższego wylania się pytanie, czy nie zachodzą również bezpośrednie relacje między rzeczywistością obiektywną a płaszczyzną wyrosłą na gruncie zeznań świadków?

Istotnie — opowiadający ludzie, jak łatwo zauważyć, operują w swych relacjach ścisłymi, empirycznie sprawdzalnymi kategoriami miejsca i czasu, toteż warstwa językowa ich opowieści jest dosyć gęsto poprzątkowana pojęciami posiadającymi swe jednostkowe desygnaty w świecie obiektywnym²³.

Poruszana tu problematyka posiada jeszcze inny, bardziej ogólny aspekt. Ustalając powiązania świata obiektywnego z warstwą przedmiotową utworu, kilka razy powoływano się na tzw. konkretyzację, która pozwoliła uzupełnić w tej warstwie pewne luki²⁴. Właściwie całe to dochodzenie „tożsamości” narratora z autorem było w pewnym sensie wypełnieniem takiego miejsca niedookreślenia. Rzecz w tym, że można, a chyba i trzeba, czynić to jednocześnie w dwu przekrojach: poprzez odszukanie w utworze elementów określających jednoznacznie sposób uzupełnienia oraz przez ustawienie utworu na tle rzeczywistości obiektywnej, która go zdeterminowała lub którą on w jakiś sposób przywołuje²⁵, albowiem wydaje się, że trudno byłoby znaleźć dzieło sztuki literackiej liczące tylko na swoją immanentną strukturę.

W wypadku *Medalionów* „otwarcie się” utworu ku rzeczywistości pozaliterackiej jest szczególnie duże. Niech za przykład znów posłuży fragment zatytułowany *Profesor Spanner*. Łatwo dostrzec w jego warstwie przedmiotowej komplet elementów, które, powiązane przyczynowo, mogłyby tworzyć fabułę (postaci — członkowie Komisji, preparator, profesorowie; wydarzenia — zwiedzanie fabryki mydła, zeznania; miejsce wydarzeń — Gdańsk). Czy zachodzi między nimi stosunek wynikania? Na płaszczyźnie aktualnej — nie. Dopiero plan zeznań odsłania pewne związki, odnosi jedne motywy do drugich. Ale wrażenie pewnego niedowładu fabularnego pozostaje. Dzieje się

²³ Gdańsk (s. 12), Hale an der Saale, Berlin (s. 13), Stutthoff, Królewiec, Elbląg, Pomorze (s. 14), Pruszków (s. 22), Ravensbrück, Pawiak (s. 23), Warszawa ul. Stawki, Małaszewice, Brześć Litewski (s. 52), Janów Podlaski, Międzyrzec, Trebлінka (s. 53), Skarżysko-Kamienna (s. 56), Częstochowa (s. 57), Gdańsk, Poznań (s. 63), Las Żuchowski (s. 66), Ugaj (s. 67), Koło, Barłogi, Izbica, Chełmno (s. 68), Łódź (s. 71), Grabów (s. 73); obok topograficznych istnieją także wyznaczniki chronologiczne: 1944 r., 1943 r. (s. 12), styczeń 1945 r. (s. 13), 1939 r., październik 1942 r. (s. 53), grudzień 1942 r., 1 styczeń 1943 r. (s. 54), początek stycznia 1942 r. (s. 68).

²⁴ Miejsce niedookreślenia wg terminologii Ingardena (op. cit.).

²⁵ Choćby nawet na tle rzeczywistości językowej (kwestia przesuwania się znaczeń wyrazów).

tak dlatego, że świat przedstawiony analizowanego fragmentu „nie pozwala” oderwać się od tła rzeczywistości obiektywnej, którą przywołuje. Gdy jednak zdarzenia ukazane na obu jego płaszczyznach odniesiemy do świata realnego, to stwierdzimy, że zasadą ich następstwa jest chronologia wypadków, które w ogólnych zarysach i w pewnych szczegółach rozegrały się w rzeczywistości obiektywnej²⁶. Podobnie w innych częściach *Medalionów* — zrozumienie faktu, że narrator jest obecny przy zeznaniach, czy też rozmawia z byłymi więźniami już po wyzwoleniu; tyleż polega na naszej wiedzy o warunkach, w jakich powstał cały cykl, co wypływa z jego immanentnej struktury.

Najważniejszym jednakże wyznacznikiem „współpracy” tła obiektywnego ze światem przedstawionym utworu jest stosunek tematu do tzw. środków wyrazu. Rzeczywistość obozowa, o której wiedzę czerpała Nałkowska ze sprawozdań więźniów, była tak doniosła w skutkach, tak typowa, nawet w swych jednostkowych przejawach, oraz tak znamienna w swej potworności, że — chcąc zaświadczyć „prawdzie” — wystarczyło możliwie wiernie „przetransportować” tę rzeczywistość na teren utworu, nie posługując się, prócz koniecznego wyboru, żadnymi innymi sposobami konstruowania tzw. fikcji literackiej: układem zdarzeń czy tworzeniem postaci syntetycznych. Podobna sytuacja zarysowuje się w odniesieniu do *Medalionów* — rzeczywistość obiektywna, determinując tzw. środki wyrazu, zdaje się zastępować fikcję literacką. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że kiedy poszczególne fragmenty *Medalionów* poczęły ukazywać się w druku, tzw. literatura czasów pogardy zaczynała dopiero pączkować²⁷; relacje

²⁶ Do stycznia 1945 r. Spanner „pracował” w swojej fabryce. Wkroczyły wojska radzieckie do Gdańska; musiał uciekać wraz z całym niemieckim personelem do Rzeszy. Z jego „współpracowników” pozostał tylko „młodszy preparator”, mieszkaniec Gdańska, którego aresztują władze polskie. W maju 1945 r. przyjeżdża do Gdańska Komisja, w skład której wchodzi Nałkowska; rozpoczęto badanie działalności hitlerowców na terenie trójmiasta; odkryto „fabrykę mydła”; poszukując ludzi związanych z Niemcami, odnaleziono dwu starych profesorów i sprowadzono z więzienia „młodszego preparatora”, którzy podczas przesłuchania opowiedzieli o wydarzeniach, jakie rozegrały się przed przybyciem Komisji. — Tak wyglądałby ten fragment, gdybyśmy chcieli go „wyprostować” na jednej płaszczyźnie świata przedstawionego. Nota bene dwupłaszczyznowość świata przedstawionego wynika z wierności Nałkowskiej wobec sytuacji genetycznej. Porządek kompozycyjny pokrywa się z porządkiem dyspozycyjnym, jeśli będziemy całe to zagadnienie rozpatrywać z pozycji narratora-autora (por. M. A. Pietrowskiej, *Morfologia nowiely*, „Ars Poetica”, Moskwa 1927, t. I, s. 69—100).

²⁷ Kilka wczesnych tytułów: M. Rusinek, *Dwaj Amerykanie*, „Przekrój”, 1945, nr 28, s. 7; S. Szmaglewska, *Dymy nad Birkenau* (bmw.) 1945, G. Morcinek, *Listy spod morwy*, Rzym 1945; na rok 1945 przypada druk poszczególnych fragmentów *Medalionów* (vide przyp. 7); K. Pruszyński, *Trzyńście*

Nałkowskiej miały na równi z innymi informować o zbrodniach hitlerowskich. Toteż cokolwiek by się powiedziało o artyzmie *Medalionów* (a będzie w tej pracy jeszcze o tym mowa), należy pamiętać o ich dokumentarnym charakterze, który sprawia, że stajemy przed problemem, czy przewaga tematu nad środkami wyrazu sięga tak daleko, iż można by się pokusić o postawienie tezy, że *Medaliony* w jakiś sposób odbiegają od tego, co nawet potocznie zwykliśmy nazywać dziełem sztuki literackiej. Za stwierdzeniem tym nie stoi oczywiście żadna ujemna ocena a postawioną tezę można by jeszcze silniej podbudować. Oddajmy wpierw głos autorce utworu: „Na zasadzie mych wieloletnich doświadczeń utrzymuję z uporem, że właśnie temat — nie narzucony przez zamówienie ani zalecany przez krytykę — determinuje środki wyrazu. Pracując zaraz po wojnie w Komisji Badania Zbrodni robiłam to nie dlatego, by znaleźć materiał do nowej książki. A pisząc następnie *Medaliony* nie myślałam wcale, że robię to inną techniką, w innym trybie literackim, niż książki dawniejsze. Sam temat — tak trudny do objęcia myślą, tak uczuciowo nie do wytrzymania sprawił, że użyłam tych realistycznych środków wyrazu”²⁸.

Medaliony są więc rodzajem reportażu dającego w swym zasadniczym zrębie wiedzę bezpośrednią i to wiedzę taką, która, wypływając z fikcji literackiej, byłaby czymś potwornym i nonsensownym, musi zatem wypływać z przeniesionej na teren utworu rzeczywistości obiektywnej²⁹.

opowieści, Warszawa 1946; M. Sadzewicz, *Oflag*, „Dziennik Bałtycki” 1946, nr 204—259; W. Żukrowski, *Z kraju milczenia* (bmw.) 1946.

²⁸ Z. Nałkowska, „Nowa Kultura”, 1954, nr 2 — cytata za Zaworską (op. cit., s. 16).

²⁹ Najjaskrawiej tezę tę postawił M. W. Lis: „*Medaliony* jako dzieło czysto literackie byłyby rzeczą bezwartościową [...]. Opis urojonej, choćby najbardziej ohydnej choroby nie wzbudzi wrażenia. Lecz opis daleko posuniętego trądu jest straszny, gdyż wiemy, że to jest rzeczywistość. Podobnie i *Medaliony* grozę swą zawdzięczają temu, że są reportażem artystycznym. Napisane przed dziesięciu laty jako fantazja nowelisty wzbudziłyby tylko niesmak”. (*O klimat moralny literatury*, „Tygodnik Warszawski”, 1947, nr 5, s. 3). Na „przewagę tematu nad środkami wyrazu” zwracają uwagę — w odniesieniu do *Medalionów* — M. Kierczyńska, *O „Medalionach” Zofii Nałkowskiej*, „Lewy Tor”, 1947, nr 2/3, s. 63—68 oraz M. Kuryluk, *Ludzie ludziom zgotowali ten los*, „Dziennik Literacki”, 1947, nr 1, s. 4, 7.

Jak wspomniano we wstępie, o dokumentaryzmie *Medalionów* mówią prawie wszyscy krytycy (nie dodając przy tym, na czym on polega); niech obok M. Lisa reprezentatywny będzie w tym wypadku głos Zaworskiej: „W *Medalionach* jest wiele z tej wymowy dokumentów, surowej wymowy faktów. Chwilami proza ta przypomina reportaż, sprawozdanie z procesu sądowego, wykaz suchych

Ze wspomnianą funkcją informacyjną (respective: „bezpośrednią” funkcją poznawczą) utworu wiąże się jeszcze inna sprawa. Jak wiadomo *Medaliony* posiadają silne zaplecze w postaci empirycznie sprawdzalnych w rzeczywistości realnej odpowiedników pewnych obiektów, osób czy stanów rzeczy, ukazanych na obu płaszczyznach świata przedstawionego. Obecność w dziele tego typu przedmiotów sprawia, że gotowi jesteśmy przypisać cechę empirycznej sprawdzalności stanom rzeczy, które z tymi przedmiotami pozostają na terenie utworu w ścisłym związku, ale których faktycznego istnienia nie możemy stwierdzić (np. opowiedziane przez poszczególne postaci wydarzenia, rozgrywające się na tle istniejących także poza utworem miejscowości); bezpośredniość relacji między światem przedstawionym dzieła a rzeczywistością obiektywną pociąga za sobą relacje pośrednie — obecność faktów realnych uprawdopodobnia domniemaną fikcję. Może być jednak także inaczej (fikcja odrealnia fakty obiektywne), toteż chyba każde dzieło sztuki literackiej jest układem dynamicznym o dwu ścierających się tendencjach: bezpośredniego i pośredniego orzekania o rzeczywistości obiektywnej³⁰. Dla *Medalionów* ważne jest to, że sojusznikami prawdy sensu stricto (orzekania bezpośredniego) są: koncepcja narratora i omawiana „współpraca” utworu z pewnym wyinkiem świata realnego (ściślej — z epoką „zaraz” po II wojnie świa-

informacji. [...] To jeden ze sposobów przekazywania przez Nałkowską wiedzy o epoce. Wiedzy bezpośredniej [...]” (op. cit., s. 21—22).

Niech jeszcze wypowiedzi innych twórców (współczesnych Nałkowskiej) potwierdzą, że tendencja do bezpośredniego przekazywania doświadczeń leżała wówczas w tzw. świadomości epoki: „Ktokolwiek weźmie ją [książkę — dop. mój — M. P.] do ręki zasępi się i zasmuci. Nie będzie bawiła ni cieszyła. [...] Nie będzie robiła uśmiechów, bo nie po to pisana. Pragnie pokazać prawdę bolesną i nic więcej. Prawdziwe więc będą w niej wypadki i nawet nazwiska [...]” (M. Rusinek, *Z barykady w dolinę głodu*, Warszawa 1949, s. 5). „Opowieść moja obejmuje tylko fragment gigantycznej maszyny śmierci, jaką był Oświęcim. Zamierzam podać wyłącznie fakty bezpośrednio zaobserwowane albo przeżyte. [...] Dla uniknięcia nieporozumień zaznaczam, że nie zamierzam powiększyć niczym doniosłość faktów ani zmienić ich ze względów propagandowych. Są rzeczy, których powiększać nie potrzeba”. (S. Szmagłewska, op. cit., s. 10).

³⁰ „Istota nieporozumienia tkwi już we wspomnianym podziale: tu utwory naukowe, pojęcia i sądy, tam beletrystyka, poezja, obrazy. W rzeczywistości i tu i tam te elementy występują w różnych proporcjach”. (A. Stawar, *O pojmowaniu literatury*, [W:] *Szkiecy literackie*, Warszawa 1957, s. 185). Powstaje więc, szczególnie w odniesieniu do *Medalionów*, kapitalny problem, dotyczący asertorycznego charakteru zdań oznajmujących, jakie występują w partiach narracyjnych utworu, a które mogą zostać uznane za sądy logiczne sensu stricto. Niestety w tym kontekście zagadnienie to może być najwyżej zasygnalizowane.

towej). Dopiero jednoczesne działanie tych wszystkich czynników kształtuje sprawozdawczy profil utworu.

Wynikałoby stąd, że *Medaliony* mają tylko reprodukować pewien wycinek rzeczywistości obiektywnej. Niewątpliwie tendencja taka w utworze istnieje. Jednak całe to zagadnienie posiada tzw. odwrotną stronę medalu. Przecież Nałkowska, rozporządzając wielką ilością materiałów z zeznań, musiała dokonać wyboru. Jaka jest zatem zasada tego wyboru? Jeżeli nawet *Medaliony* są fotografią, to jako taka powinny posiadać pewien retusz, deformujący choć trochę obraz świata obiektywnego. Jaka jest więc zasada tych przekształceń, inaczej: czy i jak zasada artystyczna wdziera się w sprawozdanie? I z tymi pytaniami przechodzimy do następnego rozdziału.

II: PRAWDA RZECZYWISTOŚCI IMITUJĄCEJ

Podkreślano poprzednio, że partie narracyjne *Medalionów* obejmują między innymi (pominięto na razie mowę pozornie zależną i „widzenie dalekie”) mniej lub więcej dokładny opis sytuacji, w jakich toczyły się rozmowy, krótką charakterystykę zewnętrzną interlokutorów oraz pytania pod ich adresem. Obecnie trzeba zastanowić się dokładniej nad rodzajem i metodą ujęcia zjawisk, narzucających się uwadze narratora, oraz nad ich funkcją w utworze.

Na osobne zbadanie zasługuje sposób, w jaki rozpoczynane są poszczególne części *Medalionów*. Polega on na dosyć szczegółowym zarysowaniu pewnej „rzeczywistości zastanej”, znajdującej swe wyjaśnienie dopiero w dalszych partiach utworu (przy czym często zaraz w pierwszym zdaniu tekstu narracji znajdują się słowa okazjonalne)¹; dwa fragmenty rozpoczęte są wypowiedziami postaci — struktura tych wypowiedzi wskazuje, że musiała je poprzedzać jakaś indagacja². Poprzez te zabiegi uzyskuje autorka *Medalionów* iluzję „wyr-

¹ „Tego rana byliśmy tam po raz drugi. Dzień był pogodny, majowy, chłodnawy. Wiatr od morza szedł rześki, coś sprzed lat przypominał. Za drzewami [...]” itd. (podkr. moje — M. P.; s. 8); „Droga do cmentarza prowadzi przez miasto pod tamtym murem. Wszystkie okna i balkony [...]” itd. (podkr. moje — M. P.; s. 32); „Należała do tych umarłych jeszcze jedna, ta młoda kobieta, której ucieczka się nie udała”. (podkr. moje — M. P.; s. 42); „Nieduża kobieta z czarną przepaską na oku stanęła przy ladzie. Jej również drobny i cokolwiek dziwny towarzysz z czarnymi wąsikami zażądał dla niej okularów”. (s. 50); „Pałac, którego już nie ma, stał na samym skraju wzgórza, ponad rozległym widokiem na wiosenny kraj [...]” itd. (s. 66).

² „To co pani naprzód opowiedzieć? — zastanawia się przez chwilę. — Sama nie wiem”. (s. 22) — przedtem mogło paść pytanie: czy pani nie mogłaby opo-

wania” z kontekstu rzeczywistości obiektywnej pewnych jej fragmentów i przeniesienia ich „w stanie surowym” na teren utworu.

Prócz miejsca rozmów obejmuje Nałkowska drobiazgowym nieraz opisem pewne fakty i stany rzeczy zupełnie przypadkowe, nie mające ścisłego związku ani z sytuacją, ani tym bardziej z tematem tych rozmów³. Niejednokrotnie taki „zbędny” fakt plasuje się blisko początku całego fragmentu⁴. W ten sposób utwór upodabnia się do taśmy filmowej, na której zostały odbite „wszystkie” obrazy życia, przesuwane się przed obiektywami oczu autorki⁵.

Warto tu jeszcze zwrócić uwagę na metodę, jaką posługuje się Nałkowska, opisując wygląd mówiących osób. Narrator nie ogranicza się tylko do cech ogólnych, ale śledzi uważnie mimikę i gestykę swego partnera, zdaje się wyłapywać każde jego poruszenie, notuje nawet odchylenia w natężeniu głosu⁶. Postaci (z planu aktualnego

wiedzieć mi czegoś o swoim życiu w obozie?; „Nie mam niechęci do Żydów. Tak samo jak nie mam niechęci do mrówki ani do myszki. Czeka przez chwile co na to powiem.” (s. 60) — możliwe pytanie: czy pani nienawidzi Żydów?

³ „Wiatr od morza szedł rzeński, coś sprzed lat przypominał”. (podkr. moje — M. P.; s. 8); „Ubrani byli [...] w czarne, długie wiosenne paltą z dobrej wełny”. (podkr. moje — M. P.; s. 8); „Kobieta cementarna napełniła polewaczkę i odchodzi z nią w stronę kwiatów”. (podkr. moje — M. P.; s. 35); „Poprawiła polewaczkę na kamieniu przy studni i na nowo pompować zaczęła wodę” (podkr. moje — M. P.; s. 37); „Wstała i wpuściła ludzi, którzy przyszli naprawiać zlew w kuchni”. (podkr. moje — M. P.; s. 52). — „Wstała, żeby wypuścić robotników, którzy już skończyli swoją pracę”. (podkr. moje — M. P.; s. 56). — Może nie jest to drobiazgowość typu Butora, ale kto potrafi wskazać w analizowanym utworze uzasadnienie „czarnych wąsików” (s. 50) towarzysza Dwójry Zielonej, poza motywacją — o czym dalej — taśmy filmowej?

⁴ Patrz. ss. 8, 66 — „zbędne” opisy przyrody.

⁵ „Autor udaje, że po »prostu« opisuje to, co widzi, że jest »tylko« reporterem życia przesuwanego się przed jego oczyma, »tylko« rejestratorem, że nie przeprowadza selekcji, nie komponuje”. (W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*, „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 2, s. 409).

⁶ Oto dla przykładu wycinki tekstu narratora głównego z fragmentu *Dno* (s. 22—29): „Jest siwa, raczej łagodna, zaokrąglona i miękka. Jest bardzo zmęczona [...] zawlekają się łzami jej łagodne, szare, duże oczy. Łatwo jej o te łzy, które występują, a później nikną nie spływając wcale na policzki. [...] Mówi głosem przyciszonym mnóstwo słów szybkich, drobnych [...] Nieznaczna zmarszczka rysowała się na jej gładkim czole [...] Westchnęła z ulgą i dodała poufnie [...] Tymi pulchnymi, zniekształconymi rękami przesunęła po oczach [...] Siedziała bez ruchu, namyślała się, co by jeszcze powiedzieć. I nagle się ożywiła [...] Głosem znużonym, cicho kończyła swoje opowiadanie. [...] Posmutniała”. — Nałkowska zastosowała tu technikę widzenia bliskiego: „Technika *haut reliefu* [wysokiej wypukłości — dop. M. P.]: wypukłość, dotykalność, szczegółowość tła. Postaci ludzkie wychylają się z ram ku czytelnikowi — bryłowate, krwiste,

rzecz jasna) ujęte w znacznym zbliżeniu, ukazane jakby w swej naturalnej wielkości" i w tym stanie „wystawione” na ogląd czytelnika. Narrator, ograniczony w swych obserwacjach tylko do świata zewnętrznego (brak introspekcji), doznawanego w obrębie możliwości poznawczych jednostki, prezentuje wyniki przede wszystkim zmysłowych (a nie pojęciowych) operacji poznawczych. W ten sposób wzmacnia się iluzja prawdziwości, obiektywności ukazanych przez niego wydarzeń⁷.

Wspomniano już, że narrator kieruje pod adresem swych partnerów pewne pytania⁸. Dzieje się to jednak stosunkowo rzadko; że pytania te padły, możemy często wnosić stąd, iż postaci mają zwyczaj ich powtarzania⁹. Kiedy indziej — o czym już wspomniano — po prostu ze struktury wypowiedzenia postaci wnioskujemy o istnieniu jakiejś indagacji, inspirującej dane wypowiedzenie¹⁰. Obecność pytań (rzeczywista bądź domyślna) upodabnia całą sytuację językową właśnie do rozmowy¹¹.

Każda rozmowa cechuje się na płaszczyźnie językowej obecnością dwu lub więcej przeplatających się tekstów (w *Medalionach* dochodzą jeszcze partie narracyjne). Przyjrzyjmy się teraz właściwościom językowym i stylistycznym wszystkich rodzajów tych tekstów.

głodne, ujęte behaviorystycznie. [...] Akcja toczy się widzialnie, nawet współcześnie — nie w rozważaniu ani retrospekcji. Ludzi poznajemy z gestów i słów". Z. Nałkowska, *Zwierzenia*, „Nowiny Literackie”, 1947, nr 1, s. 1).

⁷ Klasycznym przeciwieństwem tego typu narratora jest na przykład opowiadacz, który, nie będąc spowiednikiem, zna tajemnicę spowiedzi i snuje opowieść o męczeńskiej śmierci spowiednika, który tej tajemnicy nie chciał zdradzić. Świadomość trudności tego typu miała Nałkowska, pisząc: „Ukazując czytelnikowi świat od zewnątrz — stanowi — mowa o tradycyjnej technice realistycznej (dop. M. P.) — deformację procesu autentycznego, jest wynikiem nie obserwacji, tylko „wyobraźni twórczej”, jest bardziej od innych rodzajów prozy — stylizacją. Przedstawia świat nieprawdziwy i nieprawdopodobny, wnętrza lub akcje równoległe, w których autor nie mógł być jednocześnie sceny między dwiema osobami, gdzie nie ma miejsca na obecność osoby trzeciej”. (Z. Nałkowska, *Zwierzenia*, op. cit., s. 1). Te negatywne założenia leżą oczywiście u podstaw *Medalionów*.

⁸ Ss. 13, 14, 17, 36, 50, 53, 55; nieraz także postaci pytają narratora, który w odpowiedzi cytuje sam siebie: „— Pani wie, co to jest: iść na wizę? — Nie wiem”. (s. 62).

⁹ Ss. 16, 18, 25, 28, 37, 55, 56, 57, 58.

¹⁰ Rola słówek: owszem, tak, nie; ss. 15, 17, 18, 22, 23, 24, 52, 60, 63.

¹¹ Ale tylko „upodabnia”, gdyż przeważają pytania potencjalne. Nota bene ten quasi-dialogowy charakter utworu wynika z wierności Nałkowskiej wobec sytuacji genetycznej, potwierdza bowiem słabo nieraz zaznaczoną obecność narratora-autora przy relacji postaci.

Przede wszystkim — narracja główna¹². Od razu narzuca się ubogość obrazowania: brak metafor, nieliczne porównania, kilka potocznych epitetów oraz animizacji¹³. Słownictwo, dobrane z „dotartej” i głęboko zakorzonej w codziennym obiegu warstwy leksykalnej, cechuje się konkretnością i jednoznacznością¹⁴. Widać wyraźny brak tendencji do „odświeżania” połączeń wyrazowych czy do jakiegokolwiek poetyzacji słownictwa. W zasadzie przewaga zdań oznajmujących złożonych współrzędnie¹⁵. Sporo zdań pojedynczych, słabo rozwiniętych (brak części podmiotowej), przy czym orzeczenie zasadnicze — co jest charakterystyczne w ogóle dla systemu języka polskiego — stoi przeważnie na początku części orzeczeniowej¹⁶. Ten typ składni (tzw. nieinterpretującej, sprawozdawczej¹⁷) jest odbiciem stosunku narratora do opisywanych przez niego zjawisk; świadomie kieruje się on chęcią jedynie odtworzenia pewnych wypadków, nie zaś ich interpretacji. Żadnych narzucających się w percepcji inwersji składniowych, natomiast wyraźna dbałość o zasady eufonii.

Summa summarum język w wypowiedziach narratora głównego wydaje się być nastawiony wyłącznie na funkcję komunikatywną (poznawczą), „stara się” nie stanowić wartości sam w sobie, stąd brak w nim „punktów zaczepienia” dla uwagi odbiorcy (metafor, inwersji składniowych). Pewna monotonia składni (powtarzanie tego samego typu zdań pojedynczych z podmiotem domyślnym¹⁸) oraz konkretność (mało pojęć abstrakcyjnych) i „suchość” leksyki (brak poetyzmów) sprawiają, że słowo narracji jest tym rodzajem znaku, który rozblysz-

¹² Pomijając mowę pozornie zależną, którą traktuje się jako tekst wypowiedzi postaci.

¹³ Np. „Wiatr szedł” (s. 8); „aeroplan odchodzi” (s. 33) etc.

¹⁴ „Słowo określa treści jednoznacznie [...]” (Z. Lichniak, *Najgłębsza książka o wojnie*, [W:] *Obrachunki ze współczesnością*, Warszawa 1955, s. 172).

¹⁵ Oto przykłady pierwsze z brzegu: „Kobieta cmentarna napełniła polewaczkę i odchodzi z nią w stronę kwiatów”. (s. 35); „Przy tym była kompetentna, mogła zawsze służyć radą [...]” (s. 35); „Idziemy tedy razem przez szeroką ulicę Pragi i ciemną bramą przenikamy w podwórze wielkiej rudery [...]” (s. 50); „Idziemy już ostatnią kondygnacją i znów wracamy równym pomostem [...]” (s. 51); „Wstała i wypuściła ludzi [...]” (s. 52); „Zniżyła głos i mówiła poufnie”. (s. 54) etc.

¹⁶ Np. „Zachwiała i tą moją pewnością”. (s. 35); „Uśmiechnęła się nieśmiało i wstydliwie”. (s. 57).

¹⁷ Mowa o przewadze parataksy (por. Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, [W:] *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 157—203).

¹⁸ „Otrząsnęła się. [...] rękami przesunęła po oczach”. (s. 25); „zamilkła na dłuższą chwilę. Namyslała się [...]” (s. 27); „Siedziała bez ruchu, namyslała się [...]” (s. 27).

kuje tylko na moment i — jak powiada Przyboś — znika po zakomunikowaniu swojej treści¹⁹.

Obecnie warto przeprowadzić — na razie równie konturowo — analizę wypowiedzi postaci. W zakresie fonetyki teksty te cechuje przede wszystkim brak dbałości o eufonię²⁰, tendencja do „upraszczania” pewnych grup głosek²¹ oraz całkowita przypadkowość rytmizacji — nie jest to proza piękna, zbyt zróżnicowana; rytm jej często zależy od monotonnych powtórzeń (eufonia) podobnych grup dźwiękowych lub tych samych wyrazów²². Istotne dla nas obserwacje można wynieść ze zbadania składni tych wypowiedzi. Pośród zdań złożonych przeważają współrzędne, łączone często bezspójnikowo²³. Sporo zdań pojedynczych, słabo rozwiniętych lub niedokończonych, niejednokrotnie poprzedzielanych równoważnikami zdań²⁴. Często mówiący opuszczają całe części składniowe, w efekcie czego powstają konstrukcje eliptyczne²⁵. Ciekawą dla analizy dziedzinę stanowi również leksyka. Dla

¹⁹ Por. uwagi Weintrauba, l. c., s. 401. Na ową „niedostrzegalność” stylu (narracji głównej?) zwróciła uwagę Zaworska, op. cit., s. 62.

²⁰ Typowe przykłady: „było za mało trupów, więc wtedy już musiał brać trupów bez głów.” (s. 15); „Strasznie mnie bili, żebym powiedziała, kto przychodził, co tam u mnie robili [...] Bili mnie gumową pałką... Jak zasłoniłam twarz rękami, to mi tą pałką wybili palec — o tu, jeszcze widać. Jak co robię, to mię tu jeszcze boli.” (s. 24); „Nie, sama tego nie widziałam, ale o tym słyszałam. Bo tam nie byłam, byłam w Międzyrzeczu.” (s. 52). (Wszystkie podkreślenia w cytatach z *Medalionów*, zamieszczonych w tym i dalszych przypisach, pochodzą od autora tej pracy).

²¹ „Esmanki” zamiast „Esesmanki” (s. 26, 27, 62; „esman” s. 56); „manne kasze” (zanik nosowości, s. 54); „Trochęśmy” (s. 55).

²² „[...] było nas tylko tysiąc pięćset kobiet, a mówili, że mężczyzn było ze cztery tysiące. Więc w każdym wagonie było ich po trzydziestu, po czterdziestu uduszonych na śmierć!” (s. 28).

²³ „Budzili nas o trzeciej w nocy, nie było światła, po ciemku siałyśmy łóżka, piłyśmy czarną kawę bez cukru i jadyśmy prędko ten chleb.” (s. 25); „Ale pracowałam, żadnego dnia nie opuściłam [...] nie uwolniłam się, nie poszłam do doktora.” (s. 56).

²⁴ „Kierował produkcją sam doktor Spanner ze starszym preparatorem von Bergen. Z tym, co jeździł po trupy. Czy jeździłem z nim? Tak jest. Jechałem tylko dwa razy. I do więzienia w Gdańsku też raz.” (s. 14); „Mydło gotowe?... No, jak się zrobi — ono naprzód jest miękkie, no to musiało ostygnąć. Wtedy musieliśmy pokrajać... I Spanner zamknął mydło na klucz.” (s. 16); „Zabrali mnie do szpitala. W oku nic nie czułam, tylko mnie więcej bolało tutaj: krzyż i nogi. Od stłuczenia. To mówiłam: »Dajcie mnie noża«. Bo chciałam zrobić ze sobą koniec. Już nie mogłam żyć. Oka nie miałam, nic nie miałam. Oko wypłynęło całe. Na uchu też miałam ranę. Mieli mnie prześwietlić. Ale samo się zagoiło.” (s. 55); „A tam już leżało tego... Buty układaliśmy w osobną stertę.” (s. 69).

²⁵ „Stał już na oknie i jeszcze się łapał za ramę [?] przed tym ojcem.” (s. 38) — opuszczony okolicznik przyczyny: „aby się uchronić”; „Wtedy Siuda,

dalszych rozważań istotny jest fakt posługiwania się przez mówiące postaci słowami okazjonalnymi²⁶, które zostają wyjaśnione dopiero w kontekście sytuacji, w jakiej zostały użyte²⁷.

Wnioski, które płyną z zaprezentowanego wyżej materiału (wypowiedzi postaci) można by ująć następująco: ogólnie warstwę językową tych wypowiedzi cechuje swoisty „niedowład stylistyczny”, który w zakresie fonetyki wyraża się pewnym prymitywizmem (powtarzanie podobnych grup dźwiękowych, przypadkowość rytmizacji), w dziedzinie składni natomiast — obok tegoż prymitywizmu (połączenia zdań najprostsze — asyndetyczne) — nieuporządkowaniem (zdania urywane — rozbita ciągłość i zwartość szeregu syntaktycznego) oraz brakiem klarowności („połykanie” całości składniowych).

Zjawiska te posiadają stosunkowo proste wyjaśnienie: podobny brak troski o elementy, decydujące — jeśli tak to można określić — o „estetyce” językowej danego tekstu, jest charakterystyczny dla wypowiedzi potocznych. Istnieją dwa czynniki, które determinują strukturę tekstów tych wypowiedzi: sytuacja potoczna (tzn. codzienna i w zasadzie nieinspirowana, najczęściej rozmowa) oraz sposób przekazu danych treści semantycznych — za pośrednictwem tzw. języka mówionego. W efekcie każdy tekst wypowiedzi potocznej, jako rezultat jednorazowej i z konieczności spontanicznej aktywności językowej jednostki, cechuje się właśnie owym „niedowładem stylistycznym” — przeciw mówiący osobnik nie dysponuje czasem, który by dozwolił na uporządkowanie materiału językowego i nadanie mu „literackiego” kształtu; stąd też wypływa tendencja do skrótowości (redukcje fonetyczne, równoważniki zdań, konstrukcje eliptyczne). Po wtóre — wypowiedź potoczna nie składa się tylko z samego tekstu, w grę wchodzi także czynniki pozajęzykowe jako dodatkowy środek informacji — mimika i gestyka mówiącego — które mają wyjaśnić i uzupełnić słowo; tak ma się rzecz właśnie w *Medalionach* (partie narratora wyjaśniające m.in. użyte przez postaci słowa okazjonalne).

Zatem tekst wypowiedzi postaci *Medalionów* jest wyraźnie stylizo-

żandarm wojskowy [?] z polskich folksdojców [...]” (s. 68) — opuszczona przydawka: „pochodzący”; „Inni go oblegli [?] też o papierosy.” (s. 72) — opuszczony okolicznik sposobu: „prosząc”.

²⁶ „wybili palce — o tu jeszcze widać.” (s. 24); „to był taki kawałek.” (s. 25); „Przez parę lat ta pani nie nosiła okularów.” (s. 50); „tutaj możemy rozmawiać.” (s. 52); „bolalo tutaj: krzyż i nogi.” (s. 55); „— Tam pałac jeszcze stał.” (s. 68).

²⁷ „— O tutaj możemy porozmawiać. Niech pani siądzie. [słowa postaci] Siadamy naprzeciw siebie przy rogu tego stołu. [słowa narratora]” (s. 52); „Wspomniałym gestem ręki ukazał miejsce, gdzie przez liście widać było gruzy. [słowa narratora] — Tam pałac jeszcze stał. [słowa postaci]” (s. 68).

wany na mowę potoczną, co zgadza się ze skonstruowaną sytuacją rozmowy. Kwestie narratora sprowadzają się do opisu czynników pozajęzykowych, umożliwiających dokładniejsze zrozumienie opowieści postaci. „Niedostrzegalność” stylu narratora głównego służy do uwypuklenia potoczności stylu jego partnerów.

W określeniu „potoczność” nie wyczerpuje się bynajmniej problematyka językowo-stylistyczna tekstów wypowiedzi postaci, dotyczy ono bowiem tylko najogólniejszych znamion stylu analizowanych tekstów (przecież mową potoczną mogą posługiwać się ludzie o różnej strukturze duchowej i różnym poziomie intelektualnym i wypowiedzi ich będą znacznie od siebie odbiegały pod względem językowym). Z drugiej strony — jak już podkreślano — narrator nie ma prawa zaglądać do „wnętrza” opisywanych przez siebie osób²⁸, wobec czego o ich psychice możemy dowiedzieć się z tego, co same mówią (właściwie — jak mówią). Trzeba zatem poprowadzić dalej, w kierunku precyzyjniejszych określeń, analizę ich wypowiedzi.

Najbardziej znamienne jest słownictwo. Nieraz można natknąć się na sformułowania dosadne, zbliżone do wulgaryzmów²⁹. Daje się zauważyć brak zróżnicowania w doborze słów, co sprawia wrażenie, że mówiący nie dysponują dużym zasobem leksykalnym³⁰. Dominuje tendencja do zastępowania pojęć abstrakcyjnych wyrażeniami konkretnymi³¹; obrazowanie — ubogie, nacechowane brakiem metafor —

²⁸ Jeśli nawet czasem robi coś w tym rodzaju, to na zasadzie b. dyskretnych przypuszczeń: „Znów pomyślała o czymś, czego nie mogła powiedzieć. Nieznaczna zmarszczka rysowała się na jej gładkim czole od tego wewnętrznego widzenia.” (s. 24).

²⁹ „zaśmiardły” (s. 15), „wyć” (s. 27), „śmierdziało”, „gnoju”, „wyć” (s. 28).

³⁰ „[...] żeby skórę całkiem czyściutko już odjąć, później tłuszcz czysto, później według książki preparatorskiej muskuły aż do kości. Tłuszcz wybierany przez robotników z talerzy później został leżeć całą zimę, a później jak studenci [...]” (s. 12) — wydaje się jakby mówiący nie znał wyrazów: potem, następnie, w końcu. W małym zasobie słów leży też chyba przyczyna nadużywania przez postaci czasowników posiłkowych: być, mieć — „Ale tam było gorzej. Bo nas było tylko tysiąc pięćset kobiet, a mówili, że mężczyzn było ze cztery tysiące. Więc w każdym wagonie było [...]” (s. 28); „Oka nie miałam, nic nie miałam. Oko wypłynęło całe. Na uchu też miałam ranę. Mieli mnie prześwietlić.” (s. 55).

³¹ Kiedy Dwojra Zielona chce wyrazić się, że kupiła pożywienie na dłuższy okres czasu, powiada: „kupiłam sobie chleba na jutro, na pojutrze.” (s. 54); albo kiedy chce zakomunikować, że tak długo ruszała zębem, póki nie wyleciał, mówi: Tylko przez kilka dni ruszałam, ruszałam”. (s. 57). — Przypomina się język prymitywnych plemion afrykańskich, których członkowie dla oznajmienia faktu, że długo szli w jakimś kierunku, powiadają: iść, iść, iść; por. R. Stopa, *Bajka u ludów Afryki*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1958, t. I, s. 93—115.

zawiera porównania, których pierwsze człony zestawiane są przeważnie ze zjawiskami konkretnymi³². Mówiący stosują zatem opis pośredni, obrazowy; często jednak zdarza się, iż treść zamierzona tego opisu nie przylega do treści wyrażonej, a odbiorca musi dopiero sam, na podstawie kontekstu, dorozumiewać się, o co faktycznie autorowi wypowiedzi chodziło; stwierdzenia tego typu, aczkolwiek poprawne pod względem gramatycznym, prezentują nonsens semantyczny³³, a powstałe w ten sposób zestawienia frazeologiczne są jakby wewnętrznie skłócone i „kanciaste”, oscylujące czasem na pograniczu błędu gramatycznego czy stylistycznego³⁴. Zresztą „zwyczajne” błędy gramatyczne zdarzają się również, najczęściej z dziedziny składni³⁵. Składnia ta oparta jest przede wszystkim na schemacie zdań pojedynczych, a także współrzędnie złożonych³⁶, i stanowi wykładnik sprawozdawczego stosunku autora wypowiedzi do opisywanej przezeń rzeczywistości; kieruje się on — świadomie lub nie — jedynie chęcią odtworzenia pewnych wypadków, nie zaś ich interpretacji. Ale wydaje się, że mówiący w ogóle nie umieją posługiwać się odmiennym od sprawozdawczego rodzajem składni — stosunkowo nieliczne zdania hipotaktyczne często bywają źle połączone³⁷ albo posiadają „zachwiany” sens przez niezgodność czasów³⁸. Dodać tu zresztą należy, że mówiące postaci w ogóle zbyt precyzyjnie nie potrafią opisać — nawet zdaniami pojedynczymi czy współrzędnymi — jakiegoś, dość wąskiego, wycinka rzeczywistości, czego dowodem niezgodność w formie lub czasie uży-

³² „tupanie — jakby ktoś biegał” (s. 15); „sine nogi [...] jakby kto farbą pomalował” (s. 26); „Wyglądał jak dzik” (s. 28); „To słyhać tak, jakby coś miękkiego klapnęło. Plask, plask.” (s. 38); „Przesunęły się [...] jakby jakieś zwierzątka.” (s. 64).

³³ „kazał [...] tłuszczyć [...] wypracowywać” (s. 13); „zaczęłyśmy [...] wyć do wody” (s. 27); „radio [...] mówiło” (s. 37) — nie: „przez radio mówiono” czy: „spiker ogłaszał”, ale właśnie z typowym dla dzieci rozumowaniem: „radio — skrzynka! — mówiło”; „byłam głodna i chłodna” (s. 55); „Gdy wyjechałyśmy w las” (s. 72).

³⁴ „z domu wariackiego” (s. 14); „Byłam taka osłabła” (s. 54); „zwolnienie od pracy” (s. 56); „właśnie na ten raz” (s. 72).

³⁵ „Spanner był cywil” (s. 13); „Spanner chciał trupów” (s. 15); „szef kazał mnie robić” (s. 17); „Kija miała” (s. 55); „poprosiłem konwojenta o papieros” (s. 72).

³⁶ „Oni są dobrzy. Ale to nie jest rodzina. Nie ma nikogo. Mój mąż jest zabity w roku 43 na stacji Małaszewice, osiem kilometrów pod Brześciem Litewskim.” (s. 52); „Bo raz z jedną mariawitką obierałyśmy w kuchni blokowej kartofle. I w tych kartoflach znalazłyśmy gniazdko myszy. Gniazdko było w ziemniaku.” (s. 61); „Trzeba było tak stać obok, nie wolno było się ruszyć, nie wolno było dać żadnej pomocy, nic.” (s. 27).

³⁷ „Z mojego domu to ja jedna zostałam, że jeszcze żyję.” (s. 54).

³⁸ „Jak mam umrzeć, to wolałam umrzeć razem z nimi.” (s. 55).

tych czasowników³⁹. Owa nieporadność relacji wyraża się też w formułowaniu złych odpowiedzi na zadawane pytania⁴⁰ lub w dobieraniu fałszywych określeń⁴¹ a także w częstym pomaganiu sobie gestykulacją⁴².

Zbierzmy teraz wyniki przeprowadzonej powyżej analizy. Wniosek generalny nasuwa się sam: cechą dystynktywną analizowanych tekstów jest zjawisko, które można by nazwać „prymitywizmem językowym”⁴³. Autorzy tych tekstów muszą być ludźmi niewykształconymi (błędy gramatyczne, mały zasób słów, wulgaryzmy) o dość prymitywnej strukturze duchowej (zupełna nieporadność w formułowaniu myśli); obca im jest nie tylko wszelka metafizyka, ale niekiedy nawet poznanie pojęciowe, rzeczywistość ujmują zaledwie w kategoriach empirycznych⁴⁴ (zastępstwo abstraktu przez konkret); umysł tych ludzi zdaje się posiadać tylko możliwość rejestrowania faktów, nie zaś ich interpretacji⁴⁵ (składania).

Tu docieramy wreszcie do sedna problemu. Taka struktura psychiki postaci mówiących powoduje, że wydarzenia, o których te postaci opowiadają, traktujemy jako pełną przypadków i spraw heterogenicznych, „surową” i autentyczną rzeczywistość świata obiektywnego.

Zabiegi autorki *Medalionów* nie kończą się jednak na nadaniu wypowiedziom postaci stylu, jakim posługuje się pewna grupa ludzi (tzw. ludzie prości); w tym punkcie rozpoczyna się wobec języka

³⁹ „Czy jeździłam z nim? Tak jest. Jechałam tylko dwa razy”. (s. 14); „Więc schowałam je na powrót do tej łupki i zasunęłam głęboko w słomę. Może matka je znajdzie i jakoś się uratują.” (s. 61).

⁴⁰ Młody gdańszczanin na pytanie: „— Co to jest recept?” — odpowiada: „— Recept wisiał na ścianie.” (s. 13); podobnie: „— Co to była za uroczystość? — Uroczystość była w więzieniu.” (s. 14).

⁴¹ Jedna z kobiet dla określenia pojęcia: ciężkie (trudne, okropne), powiada: „Ale nie było ważne to całe życie nasze.” (s. 54).

⁴² „— Jak była akcja, to ja się zawsze chowałam. Siedziałam na strychu. Rozpostartymi palcami obu rąk przesłoniła swą twarz. I patrzyła chwilę jednym okiem przez szpary między palcami. — Czy to znaczy, że pani zakrywała sobie twarz rękami? Uśmiechnęła się. — Gdzie tam. Ja tylko pokazuję pani, że się tak zawsze chowałam.” (s. 53).

⁴³ Z. Lichniak (op. cit.) mówi wprawdzie także o „prymitywizmie językowym”, ale nie wyciąga z tego faktu najważniejszych konsekwencji dla struktury utworu.

⁴⁴ Na „ograniczoność umysłową” Dwojry Zielonej oraz kobiety występującej we fragmencie pt. *Dno* zwraca uwagę M. Promiński (op. cit.).

⁴⁵ „Świadkowie, którym ani prawa historii, ani metafizyka nie objaśniają niczego z przeżytych potworności, bo nie mieszczą się w ich rozpoznaniu świata.” (K. Wyka, *Sprawa prozy* [...] *Pogranicze powieści*, Kraków 1948, s. 258).

partnerów narratora głównego proces indywidualizacji, którego rezultatem na terenie utworu są poszczególne quasi-style osobnicze.

Trudności młodego preparatora (mieszkańca Gdańska) w wysławianiu się, wynikające z jego ograniczenia umysłowego a przede wszystkim z faktu pozostawania przezeń pod silnym wpływem języka niemieckiego, są przyczyną obecności w jego relacji szczególnie dużej liczby niezdarności, błędów semantycznych i frazeologicznych⁴⁶, a nawet germanizmów⁴⁷.

Wypowiedzi kobiety, występującej we fragmencie pt. *Dno* posiadają charakterystyczną składnię (zdania dosyć długie i jednocześnie posiekane na drobne cząstki), dostosowaną do zasygnalizowanego przez narratora sposobu mówienia tej kobiety⁴⁸, która ponadto nagminnie stosuje w niewłaściwych miejscach przysłówki „jak”⁴⁹ (zamiast „gdy”, „kiedy”).

Żydówka Dwojra Zielona chyba najczęściej spośród innych postaci „przetyka” swoją wypowiedź błędami gramatycznymi⁵⁰; posługuje się typowym dla Żydów słówkiem „geszeft”⁵¹; nadużywa zaimka „to”⁵².

Wykładnikiem infantylności kobiety z fragmentu pt. *Wiza* jest posługiwanie się zdrobnieniami⁵³.

Relacja Michała P. cechuje się typową składnią narracyjno-sprawozdawczą o spokojnym, bardziej zorganizowanym niż w relacjach innych postaci, toku; składnia ta, jak również „podniosłe” w pewnych

⁴⁶ „była ze wsi” (s. 13); „da może z pięć kilogramów” (s. 16); „się starał żeby ten zapach ustał” (s. 18); „mama się też obrzydzała” (s. 18); „sam przyszedł na tę ideę” (s. 18).

⁴⁷ „Tłuszcz został leżeć całą zimę.” (s. 12); „recept na mydło” (s. 13).

⁴⁸ „Mówi [...] mnóstwo słów szybkich, drobnych, sypiących się łatwo” [słowa narratora] (s. 23); przykłady: „Budzili nas o trzeciej w nocy, nie było światła, po ciemku słałyśmy łóżka, piłyśmy czarną kawę bez cukru i jadłyśmy prędko ten chleb.” (s. 25); „Kiedy kobiety umierały stojąc na apelu i przewracały się na ziemię, esmanki nie wierzyły, śmiały się, kopały je, że udają.” (s. 27).

⁴⁹ „jak zasłoniłam twarz” (s. 24); „jak co robię” (s. 24); „jak [...] bolało” (s. 24); „jak byliśmy” (s. 25); „jak nas [...] wzięli” (s. 27); „jak nas zobaczył” (s. 28); „Jak zwariowały” (s. 28).

⁵⁰ „wzięłam parę cebulki” (s. 54); „kawalek chleba już też nie miałam” (s. 55) — typowe dla Żydów posługiwanie się mianownikami w miejscu dopełniacza; „miałam kilka koszuli, to sprzedawałam” (s. 54).

⁵¹ *Medaliony*, op. cit., s. 56.

⁵² „to wiedziałam” (s. 54); „to sprzedawałam” (s. 54) „to ja chciałam” (s. 54); „to pani powiem” (s. 55); „to byłam strasznie głodna” (s. 57); itd. itd.

⁵³ „mrówki ani do myszki” (s. 60); „o tej myszce” (s. 60); „gniazdko” (s. 61); „myszki młode” (s. 61); „zwierzątko” (s. 64).

wypadkach słownictwo, są dopasowane do sposobu mówienia tej postaci⁵⁴.

Celem zabiegu indywidualizacji języka osób utworu jest chęć przekonania odbiorcy o tym, że ma on do czynienia nie ze sprawozdaniami papierowych bohaterów literackich ani nawet ludzi prostych w ogóle, ale z relacjami jednostek z krwi i kości⁵⁵.

Zbierzmy teraz wyniki dotychczasowych rozważań w tym rozdziale. Wyróżniający się na tle suchej, odnarratorskiej relacji potoczny styl, tzw. mowy żywej, postaci (poprzez który prześwitują indywidualne właściwości językowe mówiących) oraz metody obiektywizacji ukaziwanych przez narratora wydarzeń (kolokwialność, zewnętrżność i drobiażkowość opisu, zasady „zbędnego szczegółu” i zaczynania „od środka”) upodobniają — w mniejszym lub większym stopniu — poszczególne fragmenty *Medalionów* do protokołów z rozmów; tekst wypowiedzi postaci udaje stenogram tych rozmów; tekst narracji — sprawozdanie z ich otoku rzeczowego⁵⁶, przy czym przedmiotem tego sprawozdania często są stwierdzone naocznie przez narratora fakty, które wspomagają prawdopodobieństwo opowiedzianych przez postaci wydarzeń (np. fabryka mydła, czarna przepaska na oku Dwojry Zielonej, pasiak kobiety z fragmentu pt. *Wiza* etc.).

Wiele dotąd padło w tej pracy sądów uogólniających pod adresem całego cyklu, ale przyznać trzeba, że przy ich formułowaniu napotyka się na spore przeszkody, wynikające chyba z różnic między poszczególnymi częstkami utworu. Fakt istnienia tych różnic stawia nowe zadanie badawcze — wykryć zasadę, jeśli takowa w ogóle istnieje, konfiguracji cyklu.

Ostatnia częśćka (*Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*) odbija wyraźnie od reszty swym charakterem naukowej rozprawki; w warstwie przedmiotowej narracji tego fragmentu daje się zauważyć szczególnie duże zagęszczenie obiektów i osób posiadających swe odpowiedniki w świecie realnym⁵⁷; ponadto fragment ten wyróżnia się spośród innych

⁵⁴ „Mówi [...] spokojnie, ale jednak uroczyście, jakby recytował [słowa narratora] (s. 68) — przykład: „na początku stycznia 1942 zabrali mnie w Ugaju razem z czterdziestoma innymi Żydami na posterunek żandarmerii. Na drugi dzień zajechał samochód ciężarowy z Izbicy i w tym samochodzie było piętnaśtu Żydów z Izbicy.” (s. 68). Frazeologia: „odmówił mi człowiek pobożny” (s. 72), „ugodziłem się z jednym” (s. 72).

⁵⁵ W wyniku tego nie następuje ingardenowskie „wciągnięcie” dwuwarstwy językowej wypowiedzi postaci w dwuwarstwę językową narracji; język, jakim się posługują postaci, należy właściwie do warstwy świata przedstawionego i jest ważnym środkiem charakteryzacji osób mówiących.

⁵⁶ Por. uwagi Weintrauba, op. cit.

⁵⁷ Majdanek, Oświęcim, Brzezinka, Treblinka, Tuszynek, Wiączyn pod Ło-

jednowarstwowością świata przedstawionego — brak płaszczyzny wyrosłej na gruncie zeznań postaci, ponieważ ludzie występujący nie prezentują się sami, lecz za pośrednictwem wypowiedzi obiektywnego narratora, którego osoba „niknie” w trakcie relacji. Kiedy zachodzi potrzeba przytoczenia czyichś słów, wtedy czyni się to sposobem zaczerpniętym z dzieł naukowych czy sprawozdawczych⁵⁸. Brak także wydarzeń na planie aktualnym — narrator z nikim nie rozmawia, nikogo o nic nie pyta, niczego nie zwiedza, jego relacja jest syntetycznym artykułem na temat obozów zagłady; materiał do tej relacji został zaczerpnięty z zeznań świadków przed Komisją Badania Zbrodni Niemieckich.

Pośród pozostałych siedmiu, dwa fragmenty (*Profesor Spanner* i *Dwojra Zielona*) można by zaliczyć do protokołów, poszerzonych reporterską relacją narratora o miejscu rozmowy. Oddzielną pozycję zajmuje cząstka pt. *Człowiek jest mocny*, w której narrator opowiada pewne fakty, zanim zdąży je potwierdzić jego interlokutor. Charakter „czystego” tekstu dialogu, ogołoconego ze sprawozdania o miejscu rozmowy, posiadają fragmenty: *Dno* i *Wiza. Kobieta cmentarna* — tu narracja powiększona jest o osobiste impresje narratora. *Przy torze kolejowym* — relacja z drugiej ręki.

Zasadą ustanowionej wyżej hierarchii jest stopień zobiektywizowania narratorskiego przekazu (za obiektywne sprawozdanie z rozmowy można uznać tekst zawierający tylko opis sytuacji, w której toczyła się rozmowa oraz podanie treści tej rozmowy).

Jak widać, cykl posiada trzy całości o wybitnie dokumentarnym charakterze: pierwszą, środkową i końcową. Nie trzeba chyba przypominać o szczególnej ważności cząstek: rozpoczynającej i kończącej utwór⁵⁹. Przy pierwszym wglądzie w dzieło czytelnik napotyka reportaż-protokół, który pełni funkcję wprowadzenia (dlatego zawiera tak ściśle określenie miejsca i czasu opisywanych na obu płaszczyznach świata przedstawionego wypadków). Ostatnie wrażenie odbiorcy ma być wywołane przez rodzaj naukowej niemalże rozprawki. Im bliżej środka cyklu, dokumentarny charakter fragmentów zostaje rozluźnio-

dzią (s. 76), Instytut Anatomiczny we Wrzeszczu pod Gdańskiem (s. 77), Dachau, Oranienburg, siedziba Himmlera pod Berchtesgaden (s. 78). Komisja Badania Zbrodni Niemieckich (s. 79), August Glass (s. 80).

⁵⁸ „Doktor Mansfeld, profesor uniwersytetu w Budapeszcie, powiedział: »Tylko dlatego mogłem to przeżyć, że ani przez chwilę nie wierzyłem w ocalenie. Gdybym oddawał się złudzeniom, nie miałbym tego moralnego spokoju, który zachował mnie przy życiu.«” (s. 79).

⁵⁹ Por. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 397.

ny na rzecz wyrazistości autorskiego przekazu. Tylko raz zdołała autorka *Medalionów* połączyć czystej wody autentyzm ze wstrząsającą wizją literacką (*Dwojra Zielona*)⁶⁰, ale to już problematyka następnego rozdziału. Nałkowska rozpięła cykl między dwoma autentykami, a jednocześnie wszystkie jego części zaopatrzyła w cechy protokołów.

Cel tych i wszystkich wymienionych w tym rozdziale zabiegów rysuje się wyraźnie — ukryć przed czytelnikiem konstrukcję literacką, przekonać go, że świat przedstawiony utworu jest wiernym, atendencyjnym odbiciem rzeczywistości obiektywnej. Cały swój kunszt pisarski zużytkowała autorka *Medalionów* dla zakamuflowania ... kunsztowności utworu.

III. SUGESTYWNOŚĆ LITERACKIEJ KONSTRUKCJI

Prócz elementów, które bezpośrednio (vide rozdz. I) lub pośrednio (vide rozdz. II) kierują utwór na zewnątrz, ku rzeczywistości obiektywnej, można również wykryć w *Medalionach* zabiegi obliczone na immanentną strukturę dzieła. Do takich należy stosowanie przez narratora głównego mowy pozornie zależnej oraz tzw. widzenia dalekiego¹.

To ostatnie, zaprowadzając ład kompozycyjny w obrębie poszczególnych fragmentów, spaja ich wewnętrzną konstrukcją², a jedno-

⁶⁰ „Najtrwalszy wstrząs moralny” pozostawiła wg Wyki (op. cit., s. 257) właśnie *Dwojra Zielona*.

¹ „Widzenie dalekie podaje ludzi w zmniejszeniu — niby przez odwróconą lornetkę. Człowiek znikomy w dużym krajobrazie, człowiek w przeszłości, we wspomnieniu, w dyskretnym cudzym opowiadaniu. Postacie przymglone, uogólnione, nie wbijające się w pamięć. Cała rzeczywistość przepływa tokiem cudzej świadomości.” (Z. Nałkowska, *Zwierzenia*, op. cit., s. 1) — „Zewsząd nadchodzą wiadomości o zgonach. Umarł P. w obozie, umarła K. na jakiejś małej stacji kolejowej, schwytana na ulicy i wywieziona.” (*Medaliony*, op. cit., s. 33), „Kobieta leżąca przy torze należała do odważnych. Była trzecią z tych, którzy zestąpili w otwór podłogi. Za nią stoczyło się jeszcze kilku. W tej samej chwili nad głowami podróżnych rozległa się seria strzałów [...]” (*Medaliony*, op. cit., s. 43). — Obecność widzenia dalekiego rozбивa obiektywizującą świat przedstawiony stenogramowo-sprawozdaniową konstrukcją utworu, uwarunkowana jest bowiem pewną wiedzą narratora, której źródła nie znamy.

² Oto przykłady wewnętrznego porządku w ramach fragmentów: *Kobieta cmentarna* — wprowadzenie (opis getta — s. 32) + widzenie dalekie, przechodzące w impresję narratora na temat rzeczywistości (s. 33) + rozmowa z kobietą na tle cmentarza (s. 34—38) + impresja na temat rzeczywistości (sformułowana prawie identycznie jak poprzednia — s. 39); *Przy torze kolejowym* — widzenie dalekie zapoczątkowane (s. 42) i zakończone (s. 44) wzmianką o świad-

czesnie pozwala Nałkowskiej dysponować tekstem wypowiedzi postaci w ten sposób, aby wypadki przedstawione w warstwie przedmiotowej tych wypowiedzi stały się jednostkową ilustracją pewnych zjawisk ogólnych, tak jak siedem fragmentów cyklu stanowi ilustrację zjawisk ukazanych w części ósmej (ostatniej), która swoją strukturą zbliża się w całości właśnie do „widzenia dalekiego”³. Tym sposobem uzyskuje Nałkowska sugestię typowości opowiedzianych przez postaci faktów⁴.

Mowa pozornie zależna, odznaczając się mniejszym prymitywizmem językowym niż wypowiedzi postaci, stanowi rodzaj pomostu między narracją a tymi wypowiedziami, dzięki czemu złagodzone jest przejście od prostoty stylu narracji do prymitywizmu stylu postaci, a to z kolei wzmaga wewnętrzną harmonię poszczególnych fragmentów⁵. Ponadto mowa pozornie zależna gra w *Medalionach* jeszcze inną rolę — pełni literalnie taką funkcję, jaką (w ogóle) przypisywał jej Wóycicki⁶ — „usuwa w głąb” pewne, mniej istotne dla całości utworu, treści. Za jej pomocą „unieważnione” są w relacjach postaci partie dotyczące życia tych ludzi, zanim los zetknął ich ze światem hitlerowskiej kaźni⁷.

Ale tu już wkroczyliśmy w dziedzinę zabiegów, które służą autorce do uwypuklenia czy nawet do interpretacji pewnych faktów.

Wspomniano poprzednio o małej ilości porównań i braku metafor oraz o „niedostrzegalności” stylu narracji głównej. Tym ważniejszą rolę powinny pełnić tropy istniejące; i rzeczywiście — podkreślają one, wysuwając jakby na plan pierwszy utworu, pewne istotne dla autorki *Medalionów* treści semantyczne; dzieje się to na przykład w niektórych

ku wydarzeń + zbliżenie (opowieść o rannej kobiecie — s. 44—48) + wzmianka o świadku wydarzeń (s. 48); *Człowiek jest mocny* — słowa: „Pałac, którego już nie ma” (s. 66) + widzenie dalekie + słowa: „Pałacu już nie ma” (s. 67) + relacja postaci (s. 68—72) + wzmianka o sytuacji narratora (s. 73).

³ W ostatnim fragmencie są jakby zebrane i rzucone na tło ogólne pewne, występujące w poprzednich częściach cyklu, motywy i wątki (powtarzają się motywy: Komisji, Instytutu Anatomicznego, pałacu w Chełmnie), stąd syntetyczny charakter tego fragmentu w stosunku do pozostałych.

⁴ *Medaliony* są istotnie książką, w której autorce udało się [...] przedstawić powszechność doświadczeń okupacyjnych.” (H. Zaworska, op. cit., s. 38).

⁵ Lichniak był bliski tego, kiedy pisał: „Aby stylizacji takiej [na prymityw językowy — dop. M. P.] odebrać wszelkie znamiona sztuczności [...], rozluźnia autorka rygory stylistyczne i językowe, umieszczając część swych dialogów na płaszczyźnie mowy pozornie zależnej”. (op. cit., s. 173).

⁶ K. Wóycicki, *Z pogranicza gramatyki i stylistyki*, [W:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod red. K. Budzyka, Warszawa 1946, s. 161—191.

⁷ Nota bene te osobiste dane pozostawiła Nałkowska w relacjach postaci po to, by wypowiedzi tych postaci „udawały” na terenie utworu relację autentyczną.

opisach z fragmentu pt. *Profesor Spanner* — w opisach tych jest coś nienormalnego, coś straszliwego w niezwykłym obrazie śmierci; jakaś moc przekształcała ciała ludzkie w przedmioty, ktoś nie dopełnił ostatniego obowiązku złożenia im rąk na piersi ... Zagęszczenie apersonifikujących porównań wydobywa dziwność tej śmierci.⁸

Dotknęliśmy tutaj newralgicznego miejsca *Medalionów* — zawartego między wierszami z d u m i e n i a Nałkowskiej, ale może nie tyle wobec faktu, iż ludzie ginęli masowo podczas ostatniej wojny, ile że ginęli właśnie w ten nienormalny i przerażający sposób, że mogło się z nimi stać coś, co wydawało się niemożliwe w świecie człowieka⁹.

Przejrzymy pod tym kątem cały cykl, starając się wykryć sposoby, jakimi autorka *Medalionów* dąży do uwypuklenia swojej myśli. Jednym z takich sposobów jest zasada kontrastu¹⁰, polegająca na zestawieniu dwu diametralnie różnych rzeczywistości — świata natury ze światem zbrodni¹¹; zasada ta obejmuje również inne elementy

⁸ „Leżeli jak w sarkofagach, w cementowych, długich basenach z uniesionymi pokrywami — wzdłuż, jedni na drugich. Mieli ręce opuszczone wzdłuż ciała, nie złożone na piersiach według pogrzebowego rytuału. A głowy odcięte od torsów tak równo, jakby byli z kamienia. [...] Dwie kadzie zawierały same głowy bezwłose, odcięte od tamtych ciał. Leżały jedne na drugich — twarze człowiecze, niby zesypane do dołu ziemniaki — jak popadło: jedne bokiem, jak się leży na poduszce, inne obrócone w dół albo na wznak. Były żółtawe i gładkie, też świetnie zakonserwowane, też równiutko od karku odcięte, jak z kamienia.” (s. 9).

⁹ „Jeśli objąć myślą ogrom przyspieszonej śmierci, jakiej miejscem — niezależnie od działań wojennych — stały się tereny Polski, to obok grozy najsilniejszym uczuciem, jakiego doświadczamy, jest zdziwienie.” (*Medaliony*, op. cit., s. 76). — „Ze wstrząsających przeżyć ówczesnych pozostała mi skromna książeczka, zatytułowana *Medaliony*, dająca wyraz zdumieniu, że to ludzie ludziom zgotowali ten los.” (Z. Nałkowska, *Widzenia...*, op. cit., s. 513; podkr. M. P.). — „zdziwienie udało się Nałkowskiej przechować przez wszystkie stronicę jej zbioru. Jest to zdziwienie człowieka, który nade wszystko nie może pojąć rozmiarów mimionego szaleństwa [...]” (K. Wyka, op. cit., s. 256); por. także M. Kierczyńska, „*Medaliony*” *Zofii Nałkowskiej*, „*Rzeczpospolita*”, 1947, nr 32, s. 5 oraz J. Pregerówna, *Dwie dobre książki*, „*Wolność*” 1947, nr 47, s. 7.

¹⁰ „W *Medalionach* jest to świadoma metoda postępowania artystycznego, oddziaływanie na czytelnika za pomocą wyraźnych, jaskrawych kontrastów”. (II. Zaworska, op. cit., s. 20).

¹¹ „Dzień był pogodny, majowy, chłodnawy. Wiatr od morza szedł rześki, coś sprzed lat przypomniiał.” (s. 8) — kilkanaście wierszy dalej następuje makabryczny opis wnętrza fabryki mydła; na kontrast ten zwraca uwagę Zaworska, op. cit., s. 20. — „Na tym miejscu. już bliskim ogrodzenia, cementarz jest cały zatopiony zielenią, groby leżą jak krótkie zagonki granatowych albo złotych bratków. Kwitną i pachną konwalie, już za chwilę kwitnąć będą bzy. W powietrzu zielonym woła wilga, jak wołała kądziej wiosny, tam, przy domu

warstwy przedmiotowej utworu — podporządkowuje się jej fragment pt. *Kobieta cmentarna*, w którym zestawieniu podlega spokojna mikro-rzeczywistość cmentarza ze światem sąsiadującego z nim getta¹² a także samobójcza śmierć młodej kobiety z niezwykłą w swej potworności martyrologiczną śmiercią Żydów¹³.

Autorskie zdumienie leży na skrzyżowaniu skontrastowanych rzeczywistości i to jest jeden sposób jego wyrażania. Istnieje także drugi, równie ekspresywny, choć z natury swej słabo dostrzegalny. Tym sposobem jest stosowanie przez narratora przemilczeń po przytoczeniu pewnych, bardzo znamiennych słów postaci. Przemilczenia te osiągnane są przez umieszczenie niektórych wypowiedzi postaci w ekspozycyjnych miejscach cyklu — w partiach kończących poszczególne fragmenty oraz w zakończeniu całego utworu. Do tego typu zabiegów należy umieszczenie słów młodego preparatora, kwitujących proceder wytapiania z ciał pomordowanych ludzi tłuszczu do produkcji mydła, w zakończeniu drugiej części fragmentu pt. *Profesor Spanner*¹⁴; milczeniem swym zdaje się mówić Nałkowska: „Oto do jakiego obłąkania moralnego doprowadza hitlerowska szkoła życia!”. Znamienne jest także zakończenie całości pt., *Dwojra Zielona*¹⁵ oraz *Dorośli i dzieci w Oświęcimiu*¹⁶. Tym wypowiedziom nie potrzeba komentarza, tutaj

dzieciństwa. Myszka polna chodzi drobniutko między bratkami, wspina się na ich łodygi, coś zjada. Na ciszę rozwartego szeroko nieba ponad cmentarzem co kwadrans wypływa od strony lotniska powolny aeroplan i zakreślając łagodny półokrąg odchodzi poza mury getta. Nie widać rzucanych w ciszy bomb. Ale śladami jego przelotu po dłuższej chwili podnoszą się długie, wąskie zwoje dymu.” (s. 34—35); na kontrast ten zwraca uwagę E. Korzeniowska, *Długa...*, op. cit., s. 3. — „Pałac, którego już nie ma, stał na samym skraju wzgórza, ponad rozległym widokiem na wiosenny kraj, gładki po horyzont, podzielony równo zielonymi polami [...] Był użyty jako dekoracja, jako wspaniała brama [porównania! — dop. M. P.] architektoniczna wiodąca z życia do śmierci.” (s. 66).

¹² „W czasach grozy przychodzi się na cmentarz, jako na jedyne miejsce spokoju i bezpieczeństwa, jak do ogródka przy domu rodzinnym. Jak pod najpewniejszy o tamtym czasie adres.” (s. 35).

¹³ „Ona po urodzeniu pierwszego dziecka wyskoczyła przez okno i zabiła się na miejscu. I nie było nad nią jak się należy opieki.” (s. 36) — „To matki zawijają dzieci w co tam mają miękkiego, żeby ich mniej bolało, i wyrzucają z okna na bruk. A później wyskakują same ... Niektóre z najmniejszym dzieckiem na rękach ...” (s. 38).

¹⁴ „— W Niemczech, można powiedzieć, ludzie umieją coś zrobić — z niczego...” (s. 18).

¹⁵ „Ale Sowieci przyszli i majstrzy uciekli. [...] Tak, cieszyliśmy się bardzo. Bośmy już nie byli za drutami, bośmy byli wolni. Witaliśmy ich, aleśmy ani nie krzyczeli, ani nic. Westchnęła. — Nie mieliśmy siły ...” (s. 58).

¹⁶ „[...] przechodząc ulicą między blokami oświęcimskiego obozu w pogodny ranek letni, zobaczył dwoje małych dzieci jeszcze żywych. Siedziały

każde ludzkie słowo zadźwięczałoby fałszywym tonem, i dlatego Nałkowska nie dodaje nic poza potencjalnym wykrzyknikiem zdumionego milczenia¹⁷.

Ale na tym nie wyczerpuje się problematyka utworu. *Medaliony* opracowują w doskonałym skrócie¹⁸ wiele tematów i wątków, które podjęła potem tzw. „literatura czasów pogardy”. Oto one: problem spustoszeń poczynionych przez lata okupacji w psychice pozostałych przy życiu więźniów¹⁹; rozmówcy narratora tak przywykli do potworności, które stały się jedynym wymiarem ich istnienia, iż niekiedy, aby „uatrakcyjnić” swoje relacje, opowiadają przeróżne w ich mniemaniu „ciekawostki” z życia obozowego, np. relacja kobiety z *Dna* dotycząca gniazdzka myszy. Jak powszednie [musiały być dla tych ludzi zbrodnie i ich atmosfera, skoro same w sobie nie mogły stanowić dla nich tematu do rozmowy, a jednocześnie jak musiały być przerażające, kiedy ci obeznani ze zgrozą więźniowie nie potrafili nieraz znaleźć dla wyrażenia ich słów — bowiem zasada przemilczeń obejmuje również opowieści postaci²⁰; z tym problemem wiąże się inny — trudności pokolenia „zarażonych śmiercią” w przystosowaniu się do życia powojennego (*Dno, Dwojra Zielona*) — niedawno temat ten pięknie rozwinęła Zofia Romanowiczowa w swej nowej książce *Przejście przez Morze Czerwone*²¹; inny problem — moralne zatracenie się ludzi uczestniczących w zbrodniach — *Profesor Spanner, Dorośli i dzieci w Oświęcimiu* (Tadeusz Borowski!).

w piasku drogi i przesuwaly po nim jakieś patyczki. Zatrzymał się przy nich i zapytał: — Co tu robicie dzieci? I otrzymał odpowiedź: — My się bawimy w palenie Żydów.” (s. 83).

¹⁷ „Milczenie ma wartość tam, gdzie najmocniejsze nawet słowo — będzie za słabe.” (H. Vogler, *Nowe dzieło Zofii Nałkowskiej*, „Odrodzenie”, 1947, nr 3, s. 3). Takim przemilczeniem jest także pozostawienie bez komentarza wypowiedzi dwu starych profesorów (*Profesor Spanner*) — wielokrotnie konkretyzowanych przez krytyków jako dowód, że sumienie tych ludzi „zagubiło najelementarniejszy zmysł humanitarności” — E. Czekalski, *Proza Zofii Nałkowskiej*, „Książka i Kultura”, 1947, nr 3, s. 9—10; por. także: K. Kosińska, *Medaliony*, „Walka Młodych”, 1947, nr 9, s. 8; A. Pytlakowski, *Nad „Medalionami” Zofii Nałkowskiej*, „Poradnik Oświatowy”, 1948, nr 29, s. 27—28.

¹⁸ O „skrótowości” *Medalionów* mówiło wielu krytyków, por. np. Zaworska, op. cit., s. 44.

¹⁹ „Ukazanie zniszczeń, jakich okupacja faszystowska dokonała w psychice ludzi — jest jedną z największych wartości *Medalionów*”. (Zaworska, op. cit., s. 32).

²⁰ „Znów pomyślała o czymś, czego nie mogła powiedzieć. Nieznaczna zmarszczka rysowała się na jej gładkim czole od tego wewnętrznego widzenia.” (s. 24).

²¹ Z. Romanowiczowa, *Przejście przez Morze Czerwone*, Warszawa 1961.

Można jeszcze podawać przykłady innych wątków, ale nam tu chodzi o co innego. Postawione pod koniec I rozdziału pytanie o zasadę doboru opisanych w *Medalionach* faktów doczekało się nareszcie odpowiedzi. Zasadą tą jest różnorodność; wynika ona z dążności Nałkowskiej do przekazania pełnego obrazu „czasów pogardy”. Tu znów docieramy do sedna dzieła. *Medaliony* mają być tylko możliwie pełnym przedstawieniem rezultatów, jakie przyniosła ludzium hitlerowska doktryna ekonomiczno-politycznego panowania nad światem, nie zaś ujawnieniem przyczyn zła²².

Nie oznacza to jednak, że Nałkowska uchyla się w ogóle od interpretacji ukazanych faktów. Podskórny komentarz wyraźnie pulsuje w utworze²³. Negatywną ocenę zbrodni przeprowadza autorka *Medalionów* w oparciu o ponadczasową, sokratejską etykę naturalną, która, bazując na fakcie, że wszyscy jesteśmy członkami tego samego rodzaju, zakłada międzyludzką solidarność²⁴. Wykładnikiem takich właśnie założeń utworu jest jego motto: „Ludzie ludziom zgotowali ten los” (podkr. moje — M. P.). Ujęcie dzieła w tak podstawowych — rzecz można — prymitywnych kategoriach, to chwyt celowy, wynikający z przeświadczenia autorki, że pełne uświadomienie sobie całego ogromu zbrodni hitlerowskich z punktu widzenia jakiegokolwiek ideologii jest niemożliwe, niemożliwe jest nawet w ramach chrystianizmu²⁵, czego pod-

²² Oto, co pisze o okresie, w którym powstały *Medaliony*, jeden z krytyków: „Łatwo zauważyć, że rozrachunek z antyhumanistycznym ciężarem przypadł przede wszystkim na lata „zaraz po wojnie”, lata 1945—1947. [...] Literatura ta bardziej skłonna jest do namiętnego rejestrowania krzywd [...], mniej natomiast szuka obiektywnych przyczyn, historycznych skomplikowań, socjologicznych i politycznych prawidłowości tego niesamowitego wstrząsu.” (Z. Lichniak, *Obrachunki ze współczesnością*, Warszawa 1955, s. 31—33).

²³ „Bo wbrew wszystkiemu, co napisano w tej sprawie [...], komentarz w *Medalionach* istnieje.” (J. Krzysztoń, *Zwierciadło czasu swego*, „Tygodnik Powszechny”, 1953, nr 18, s. 3); zresztą Nałkowska sama to rozstrzyga: „Z nieskończonej ilości rzeczy, które może powiedzieć, pisarz wybiera tylko bardzo nieliczne, wyrzekające się reszty. [...] wybór opiera się na mniej lub więcej świadomej uczuciowej ocenie.” (Z. Nałkowska, *O wiedzy pisania*, „Twórczość”, 1956, nr 2, s. 72).

²⁴ Lichański rzeczywiście dotarł do krańców dzieła Nałkowskiej, szkoda tylko, że ze świadomego założenia artystycznego uczynił skazę utworu, stwierdzając, iż autorka „usiłuje ominąć istotę zagadnienia”, kiedy potępia zbrodnie w oparciu o system, „u podstaw którego leży dogmat gatunkowej solidarności rodzaju ludzkiego.” (S. Lichański, *Granice humanizmu laickiego*, [W:] *Literatura i krytyka*, Warszawa 1956, s. 286).

²⁵ „Obce jej były założenia światopoglądowe katolicyzmu.” (L. Kossobudzki, *Dziełem swoim pozostanie wśród nas*, „Tygodnik Powszechny”, 1955, nr 1, s. 3).

kreśleniu służy jedyna w *Medalionach* metafora: „napis wiary daremnej: Bóg z nami”. (podkr. moje — M. P.)²⁶.

ZAKOŃCZENIE

Udało się zatem wykryć w strukturze *Medalionów* trzy rodzaje zabiegów²⁷. Pierwszy, to „przeniesienie” na teren utworu elementów świata obiektywnego (autor, postaci, miejscowości, daty etc.), kształtujących sprawozdawczy profil dzieła. Złożyła te stanowią — by tak rzec — rodzaj żelbetonowej konstrukcji, na której wspiera się cały utwór, i służą przekonaniu odbiorcy o prawdziwości (sensu stricto) „wszystkich” ukazanych w dziele wydarzeń.

Drugi rodzaj zabiegów zmierza do ukrycia „literackości” utworu, wspomagając w ten sposób jego sprawozdawczość: m. in. zasady „zbędnego szczegółu” i „zaczynania od środka” oraz stylizacja wypowiedzi postaci na mowę, jakiej używają tzw. prości ludzie, przy czym każdy z opowiadających posiada jemu tylko właściwe nawyki językowe, dzięki czemu w warstwie przedmiotowej płaszczyzny aktualnej *Medalionów* jawią się „żywe” indywidua (nota bene wielki artyzm tego środka polega na tym, że nie posługując się introspekcją, potrafiła Nałkowska, tylko za pomocą stylizacji językowej, ukazać wyraziście psychikę postaci).

Sprawozdawcza struktura *Medalionów* pozwala uniknąć Nałkowskiej fałszywego patosu, o który szczególnie łatwo przy opracowywaniu takiego tematu²⁸, a równocześnie wzmaga sugestywność świata przedstawionego utworu.

Wreszcie trzeci typ zabiegów ma bezpośrednio na celu przekazanie „prawdy” autorskiej, wyrażenie z pozycji ogólnoludzkiej i ponadczasowej etyki — zdumienia i zgrozy wobec zbrodni hitlerowskich: zasada kontrastu i przemilczeń oraz obrazowanie.

Zestawiono powyżej te trzy rodzaje zabiegów, aby wykazać dowodnie, że na terenie *Medalionów* „mocują się” ze sobą zasada protokołu z zasadą artystyczną (patrz pytanie przy końcu rozdz. I), przy

²⁶ Istnieje w *Medalionach* jeszcze jedna metafora — w wypowiedzi kobiety z fragmentu pt. *Wiza*: „To była siła tęsknoty i pragnienia.” (s. 64). Metafora ta jest chyba skazą utworu, gdyż tego typu intelektualne skojarzenie pojęć koliduje z założonym prymitywizmem struktury duchowej człowieka, który się nim posługuje.

²⁷ Trzy dziedziny odkrył w *Medalionach* także H. Vogler (op. cit), ale problem ten jest u niego inaczej ujęty.

²⁸ Por. Zaworska, op. cit., s. 34.

czym „protokółowość” zostaje w końcu zużytkowana w funkcji artystycznej („obecność” na gruncie utworu elementów świata obiektywnego ma przekonać czytelnika o autentyczności ukazanych w dziele wydarzeń, a jednocześnie jest czynnikiem przygotowującym i wzmagającym wstrząs moralny, jaki musi przeżyć odbiorca, gdy wraz z uświadomieniem sobie autentyzmu dowiaduje się o potworności tych wydarzeń, uwypuklonej dodatkowo i ocenionej za pomocą środków „czysto” artystycznych).

Rezultatem wzajemnego nakładania się na siebie wyróżnionych trzech rodzajów środków jest dzieło, które swoją wstrząsającą wymowę zawdzięcza tyleż dokumentarnemu charakterowi, co rygorom literackiej konstrukcji²⁹.

Trzeba jeszcze na zakończenie tej analizy poczynić dwa zastrzeżenia.

Po pierwsze — aczkolwiek udało się wyabstrahować z *Medalionów* trzy kompleksy zabiegów konstrukcyjnych, zabiegi owe nie istnieją na terenie utworu w sposób autonomiczny — przeciwnie: już na przestrzeni większej jednostki kompozycyjnej są jakby nałożone na siebie — ścierając się ze sobą, przewycięzając, ale też współkonstruując przez wykorzystanie możliwości, jakie stwarza artystyczna zasada elementów wielofunkcyjnych — egzystują jako układ dynamiczny i równocześnie jednorodny (podobnie zresztą, jak i wyróżnione trzy kompleksy właściwości językowych wypowiedzi postaci).

Po drugie należy także wskazać na zasadniczą przeszkodę, która utrudniała autorowi tej pracy formułowanie obiektywnych sądów pod adresem analizowanego utworu. Przeszkoda ta to zbyt mały dystans historycznoliteracki wobec dzieła Nałkowskiej. „Epoka pieców” jest niestety zbyt blisko odbiorcy współczesnego, by mógł on spojrzeć bezstronnie na utwór ją ukazujący. Abstrahując tu od zagadnienia, iż nieraz przychodzi stawać przed jakościami literatury nieprzekładalnymi na język nauki i wtedy świadomie składamy przed nimi broń, rozumiejąc, że są dostępne tylko poznaniu intuicyjnemu, a więc abstrahując nawet od tego faktu, musimy dziś pamiętać, iż *Medaliony* są książką, którą powinniśmy przeczytać, przemyśleć i... odłożyć, a nie wątpliwej ostrości skalpelem nauki rozdrapywać sprawy zbyt jeszcze „gorące” i ciągle w jakiś sposób aktualne.

Lublin 1962 r.

²⁹ „Stanowiły (*Medaliony* — dop. M. P.) najdoskonalszy przykład połączenia literatury, która chciała »dać świadectwo faktom« — ze świadomą, zorganizowaną koncepcją artystyczną”. (H. Zaworska, op. cit., s. 46); wg Voglera *Medaliony* stanowią przykład procesu „przechodzenia literatury faktu w literaturę istotnego wzruszenia artystycznego.” (op. cit., s. 3).

PROBLEMES PRINCIPAUX QUE POSE L'ANALYSE DE *MEDALIONY*
DE ZOFIA NAŁKOWSKA

Le but de l'étude est de présenter — relativement à *Medaliony* — les problèmes de la structure conçue d'une façon qui s'inspire essentiellement de la théorie de l'oeuvre littéraire préconisée par R. Ingarden (*O dziele literackim*, Warszawa 1960).

L'analyse a permis de déceler dans la structure de l'oeuvre trois sortes de procédés: 1° Une „transposition”, dans le cadre du monde présenté de *Medaliony*, des éléments de la réalité objective (situation génétique de la conversation-interview, auteur, personnages, localités, dates) qui forment le profil-compte rendu de l'oeuvre et lui permettent par là de remplir une fonction cognitive directe. 2° Des procédés devant cacher le caractère „littéraire” de l'oeuvre: les parties du cycle commencent par présenter une réalité „constatée” (sans la traditionnelle introduction épique ou l'action antérieure); le principe du „détail superflu” dans la relation du narrateur-auteur disposant des possibilités cognitives d'un individu; le caractère détaillé, concret et extérieur de cette relation; l'individualisation de la langue des personnages — tout ceci fait ressembler l'oeuvre à un film ayant enregistré „toutes” les images de la réalité qui se déroulent devant les objectifs des yeux du narrateur. La stylisation des énoncés de personnages en vue d'un langage bourré de fautes de langue et de primitivismes, propre aux hommes dits simples, font l'impression que l'esprit de ces gens semble posséder uniquement la capacité d'enregistrer les faits sans les interpréter et les événements qu'ils relatent, nous les considérons comme l'authentique et „crue” réalité du monde objectif, pleine d'accidents et d'affaires hétérogènes. En somme, toutes ces démarches rendent l'oeuvre pareille au sténogramme d'interviews doublé d'un compte rendu de leur contexte de choses. Cette structure-compte rendu de *Medaliony* permet à Nałkowska d'éviter le ton faussement pathétique auquel il n'est guère aisé d'échapper lorsqu'on aborde un tel sujet (le sort des prisonniers dans les camps de concentration allemands); en même temps elle accroît la force évocatrice du monde présenté et elle prépare, en le rendant aussi plus intense, le choc moral que doit subir le lecteur qui — conscient de l'authenticité — apprend la monstruosité des événements présentés dans l'oeuvre, la monstruosité mise encore en relief et appréciée à l'aide de moyens „purement” artistiques. 3° Le principe du contraste, de la réticence, ainsi que les images dont la fonction est d'exprimer — du point de vue d'une morale naturelle universelle — la stupéfaction et l'horreur en présence des crimes hitlériens.

La superposition de ces trois sortes de démarches relatives à la construction, produit l'oeuvre qui, toute petite qu'elle est, doit sa force bouleversante au caractère documentaire aussi bien qu'à la rigoureuse construction littéraire.