

## NARRACJA UZASADNIENIEM IDEI „BRAM RAJU“ J. ANDRZEJEWSKIEGO

Czy tylko stylistyczne i kompozycyjne nowatorstwo jest istotną właściwością książki Jerzego Andrzejewskiego *Bramy raj*? Słabo zaznaczony wątek fabularny, ukryta idea utworu — to cechy tekstu, który zaprasza do lektury czytelnika-znawcę a badacza zmusza do poszukiwania metody najwłaściwszej wobec utworu, odsłaniającej jego najgłębszy sens.

W *Bramach raj* problematyka narratora i narracji jest wejściem „w głąb” dzieła, próbą dotarcia do jego semantycznego centrum.

Wstępnym zagadnieniem będzie więc próba określenia sposobu występowania narratora w utworze — nie jednego, ale kilku, współegzystujących ze sobą, z których główny narrator buduje tylko kanwę informacyjną utworu, na tle której narratorzy poboczni — postacie bohaterów — rozwijają własne opowiadania w obrębie sytuacji narracyjnej, bezpośrednio uwidocznionej w utworze.

„Bez kropkowy” tok wypowiedzi<sup>1</sup>, powoduje zlanie się narracji z „głosami” spowiadających się — ich monologami wewnętrznymi. Taka graficzna postać układu stylistycznego nie wyodrębni wypowiedzi osób. Brak

---

<sup>1</sup> Praca niniejsza opiera się o tekst *Bram raj* J. Andrzejewskiego wydany w Warszawie w 1963, w którym był „bez kropkowy” tok wypowiedzi, w wydaniach późniejszych autor wprowadził interpunkcję.

indywidualizacji mowy zaciemnia kontury postaci głównego narratora, rezygnując z jego osobowości na rzecz dominandy stylistycznej<sup>2</sup>.

Kim jest więc główny narrator?

Zwróćmy najpierw uwagę na kompozycyjny układ opowiadania narratora — ciąg akcji i fabuły. Natrafimy na:

— swobodę w chronologii — inwersje (scena opowiadająca o wyruszeniu dzieci z Cloyes jest czasowo wcześniejsza od sceny opisującej idącą krucjatę);

— elipsy czasowe w materiale fabularnym (brak motywacji dla scen powtarzających opowiadanie o wyruszeniu dzieci z Cloyes, przerywanie upływu czasu przez materiał fabularny);

— zmiany dystansu oglądu przedmiotu przez narratora (bezpośrednie przejście od opisu krucjaty idącej przez puszcę do prezentacji postaci spowiednika, od ujęcia syntetycznego do szczegółowego — zwrócenie uwagi na wybraną osobę z tłumu).

Czynniki te sugerują czytelnikowi, że mamy do czynienia z rzeczywistością relacjonowaną *ex post*, sztucznie w chwili obecnej konstruowaną przez opowiadającego pośrednika, który jednak wyzbywając się zaangażowania uczuciowego i intelektualnego, interpretacji i komentarzy oraz refleksji, słowem jakiegokolwiek stosunku do świata przedstawionego, wybrał konwencję tzw. „cichego narratora”<sup>3</sup>.

#### MIEJSCE GŁÓWNEGO NARRATORA *BRAM RAJU* W SCHEMACIE STANZLA

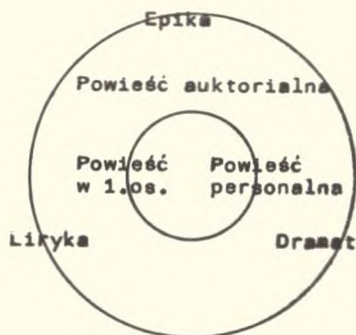
Podstawowy podział narracji w prozie epickiej, uwzględniający formy gramatyczne 1. i 3. osoby liczby pojedynczej, rozgranicza opowiadanie relacjonujące od przedstawienia unaoczniającego. Na tym podziale oparł swoją systematykę powieści Stanzel, przedstawiając ją na schemacie<sup>4</sup>.

Szukając w narysowanym kole punktu, który określałby miejsce głównego narratora *Bram raju*, zatrzymajmy się przy powieści personalnej, a ściślej — przy jej odmianie: powieści neutralnej. Narracja w trzeciej osobie ukazuje nam tylko obiektywny, zewnętrzny świat postaci, akcesoria akcji, którymi są: — opisy osób (por. prezentacja postaci spo-

<sup>2</sup> Na ten problem zwróciła uwagę S. Wysłouch w pracy *Bramy raju J. Andrzejewskiego. Nowela, opowiadanie, gawęda*, Warszawa 1979.

<sup>3</sup> Por. M. Jasińska, *Narrator w powieści (Zarys problematyki badań)* [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967, s. 268.

<sup>4</sup> Podział na narrację w pierwszej osobie, narrację auktorialną oraz narrację personalną z jej wariantem „narracją neutralną” przeprowadził F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien—Stuttgart 1955, s. 176, cytuję za M. Jasińską, tamże, s. 267.



wiednika), — krajobrazu (opis puszczy), chronografia (zapadający zmierzch).

Taka odmiana powieści zbliża się przez swoją formę do dramatu. „Dopuszczanie do głosu” bohaterów opowiadania, tzn. udzielanie im pełnej swobody wypowiedzi w formie mowy niezależnej, potwierdza słuszność przewidywanej systematyki Stanzla.

Ewa Siemińska nie zawahała się nawet nazwać tej skąpej narracji, ograniczającej się momentami do rzadkich uwag informacyjnych: „pomyślał”, „powiedział” — rozbudowanymi didaskaliaми<sup>5</sup>. Ile jest prawdy w tym stwierdzeniu przekonać nas może porównanie tekstów pobocznych tak wielkich rozmiarów, że stają się niemal rozprawami w dramatach Kisielewskiego, Nowaczyńskiego czy Wyspiańskiego.

#### BOHATEROWIE UTWORU W FUNKCJI NARRATORÓW POBOCZNYCH

Do tej pory naszą uwagę absorbował narrator główny. Został on tak nazwany dla odróżnienia od kilku pozostałych, których istnienie zostało już zasygnalizowane. W konstrukcji utworu pełnią oni dodatkową funkcję opowiadaczy, bezpośrednio zaangażowanych w przebieg relacjonowanych zdarzeń. Poprzez płaszczyznę przedstawianego przez nich świata wysuwa się na plan pierwszy sytuacja narracyjna tworząca każdorazowo odrębną scenę — spowiedzi, w ramach której postać spowiadającego się snuje swoją opowieść, przeplataną różnymi rozmyślaniami.

Mamy tu więc do czynienia z konkretną formą narracji, jaką jest ustne opowiadanie i monolog wewnętrzny, który w *Bramach raju* funkcjonuje na podwójnej zasadzie: — uczestniczy, występuje na tle akcji, lub — restauruje minioną przeszłość. Typy te wyznaczają linię rozgraniczającą funkcję bohatera-narratora.

<sup>5</sup> E. Siemińska, *Zastosowanie metody analizy dzieła filmowego w badaniu dzieła literackiego na przykładzie Bram rajów J. Andrzejewskiego* [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Nauki Humanistyczno-Społeczne, Seria I, z. 41* Łódź 1965, s. 167—189, por. s. 170.

Mamy więc dwie płaszczyzny narracji, dwa różne pola widzenia — narratora obiektywnego i świadków naocznych, odtwarzających z mniejszą lub większą dozą subiektywizmu minione wypadki.

Jakie zachodzą między nimi zależności, co przy ich uszeregowaniu stanowi naczelną zasadę kompozycyjną a może po prostu przypadkowa kolejność ich występowania jest rozwiązaniem tej zagadki?

#### ZASADA KONSTRUKCYJNA FUGI JAKO MODEL STRUKTURALNO-KOMPOZYCYJNY BRAM RAJU

Budowa *Bram raju* przypomina strukturę klasycznej fugi. Starając się uzasadnić słuszność powyższego zdania, warto przypomnieć o tym, że ciekawym zjawiskiem na polu literatury są takie rodzaje i gatunki, które powstały na skutek przeniesienia na płaszczyznę literatury zjawisk właściwych innym sztukom. Dzieje się to w wyniku świadomej transpozycji form przynależnych różnym dziedzinom sztuki przez ich autorów. Zdarza się także, że pewne konstrukcje powtarzają się niezależnie od siebie w kilku gałęziach sztuki, np. w malarstwie, w muzyce, w literaturze...<sup>6</sup> Stosują się do nich te same reguły i zasady, choć realizacja ich przebiega w innym materiale twórczym. Dzieła te powstają samodzielnie — podobnie jak *Bramy raju* — wykazując jednak w budowie bliskie sobie chwytów kompozycyjne, jakimi dysponuje rozległa sfera twórczości artystycznej.

Czy wobec tego można doszukiwać się podobieństw i zależności, posługując się modelem strukturalnym?

Na pewno tak, o ile sposób ten okaże się przydatny w zrozumieniu koncepcji twórczej autora.

Powróćmy więc do *Bram raju* i fugi.

Fuga, utwór polifoniczny składa się z trzech części: ekspozycji, przetworzenia tematycznego i kody. W ekspozycji temat melodyczny pojawia się najpierw jednogłosowo. Aby móc wykazać w materiale słownym to, co stanowi zasadę muzyczną, która operuje odmiennym budulcem twórczym — dźwiękiem, musimy przyjąć pewne założenie: wyodrębnić od tematu literackiego tzw. „temat strukturalny” — odpowiadający tematowi melodycznemu, wypowiedziany słowami Jakuba, przytoczonymi przez głównego narratora:

[...] objawił mi Bóg wszechmogący, aby wobec bezdusznej ślepoty królów, książąt i rycerzy dzieci chrześcijańskie okazały łaskę i miłosierdzie dla miasta

<sup>6</sup> Zjawisko to wykorzystane jest w ujęciach semiologicznych por. B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)* [w:] *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 181—213. Problemem tym zajmuje się również S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich, Z teorii literatury*, cztery rozprawy, Łódź 1947, s. 95—99.

Jerozolimy, która jest w rękach pogańskich Turków, ponieważ ponad wszelkie potęgi na ziemi i morzu ufna wiara oraz niewinność dzieci największych dzieł może dokonać [...]

Zasadą jest, że pełny temat musi zabrzmieć w ekspozycji tyle razy, ile jest głosów w fudze. Posługując się w dalszym ciągu terminologią muzyczną, nazwiemy słowa Jakuba tematem głównym — *dux*, a za temat towarzyszący — *comes* (pojawiający się w fudze obok tematu zasadniczego na zasadzie kontrapunktu, stanowiącego istotę muzyki polifonicznej) uznamy kolejno cytowane urywki monologów wewnętrznych postaci, prezentujących się w ekspozycji przyszłych uczestników akcji. W pełnej formie stylistycznej wystąpią te urywki dopiero w części następnej utworu, w ekspozycji ukażą czytelnikowi panoramę obsesji, istotę kompleksów postaci utworu, na zasadzie montażu filmowego w simultanicznej konstrukcji:

[...] myślał Jakub: słysząc każde słowo, które on leżący obok mnie w ciemnościach wypowiadał, po raz pierwszy ujrzałem ogromne mury i bramy Jerozolimy [...] myślał idący obok niego Aleksy Melissen: kocham cię, choć nie wiem, czy moja miłość wynika tylko z ciebie i ze mnie, czy też zbudził ją z nieistnienia ten, który już teraz nie istnieje [...] myślała Blanka: niechby już nadeszła noc, podejdzie wtedy do mnie [...] myśląc wśród rozkoszy złączeni cielesnie, ja, że nie on mi ją zadaje, on, że nie mnie ją przeznacza [...] myślał Robert: za parę godzin będzie ciemno [...] gdyby mnie kochała, ciepłem własnego ciała chroniłbym ją przed chłodem [...]

myślała Maud: dobry, miłosierny Jezu, do którego grobu dalekiego idę, wybacz mi, dobry, miłosierny Jezu, że idę do twego grobu nie dlatego, aby go wyzwolić z rąk pogańskich Turków [...] inna jest miłość we mnie [...]

W drugiej części fugi, w przetworzeniu tematycznym, występują modulacje, tj. przejścia głosów z jednej tonacji do drugiej. Temat słyszemy silnie zmieniony, rozszerzany, skracany, odwracany, zmienia się tempo (augmentacje i diminucje), gęstość następowania po sobie tematów...

Maud, Robert, Blanka, Aleksy i Jakub — oto imiona osób opowiadających w spowiedzi wypadki, które rozgrywały się w przeciągu ostatnich pięciu tygodni (wyjątek stanowi Aleksy, którego wspomnienia sięgają do lat dzieciństwa). Centralnym punktem, organizującym wypowiedź każdej z wymienionych osób jest sytuacja, do której dochodzi, lub o którą chociażby lekko zahacza w trakcie opowiadania, sytuacji, jaka zaistniała w momencie:

[...] owej przedwieczornej godziny, kiedy Jakub z Cloyes, zwany Jakubem Znalezionym, a ostatnio niekiedy Jakubem Pięknym, opuścił był swój szałas ponad pastwiskami należącymi do wsi Cloyes i powiedział do pasterzy i pasterek z Cloyes — objawił mi Bóg wszechmogący [...]

Jest to sytuacja wyjściowa dla fabuły utworu, stanowiąca jedną z wielu jej ram strukturalno-kompozycyjnych, jeżeli wyodrębniając histo-

rię Aleksego, przyjmie się ją w budowie całego utworu za samodzielną, wmontowaną na zasadzie współrzędnej budowy szufladkowej, tłumacząc to również załamaniem koncepcji stylistycznej przyjętej dla całego dzieła.

Z tematem strukturalnym (dux) w każdym przetworzeniu tworzy ścisły związek motywacyjno psychologiczny — monolog liryczny postaci (comes), teraz uzyskując swój pełny wyraz treściowo stylistyczny. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze swoistą zasadą „stylistyczno psychologicznego kontrapunktu”.

Młodzi bohaterowie ukazują nam swoją niedoświadczoną filozofię życia, jego osobisty sens, którym tłumaczą motywy swego postępowania i odrębny sposób widzenia tych samych, różnie przez nich relacjonowanych wypadków. Temat został potraktowany z pięciokrotną dowolnością. Kontekst sytuacji wyjściowej w miarę powtarzania przez uczestników spowiedzi zmienia się, poszerza, „obrosta” faktami, stwarzając coraz to nowe możliwości do przyjęcia przez słuchających. Ale obraz Jakuba w gronie rówieśników nawołującego do krucjaty, jego słowa „objawił mi Bóg wszechmogący”... brzmią mniej lub bardziej wyraźnie w każdym opowiadaniu.

Trzecią częścią, zamykającą fugę jest koda. W momencie zakończenia się spowiedzi Jakuba milknie ostatni „głos” nabrzmiały podstawowym tematem fugi. Rozpoczyna się ostatnia część utworu, rozwidlająca się na dwa paralelnie ułożone plany kompozycyjne, posiadające jednoznaczny wydźwięk ideowy. Sposobem ich połączenia, „zharmonizowania” jest wspomniana już zasada kontrapunktu stylistycznego.

W pierwszym planie widzimy spowiednika, podejmującego decyzję wbrew wszystkim i sobie samemu, porzucającego ideę, której szukał, młodość za którą tęsknił i miłość, której jeszcze pragnął — dla prawdy:

[...] stary człowiek z ramionami rozkrzyżowanymi w gęstniejących ciemnościach, ogarnięty zewsząd śpiewem dziecięcych głosów, już nie samotny pośrodku drogi, lecz sam nieruchomy, omijany przez wolno posuwający się tłum, wołał przez nikogo nie słyszany [...], (podkr. moje A. B.)

W drugim planie obraz Jakuba, otoczonego opiekuńczym ramieniem Aleksego, przelewa się w tłum „białych sukien, białych tunik i nagich nóg” dzieci, które podjęły słowa pieśni kościelnej O Maria, virge davidica, virginum flos vitae spes unica — zaintonowane przez Aleksego, i idą naprzód, głusząc wołania starego człowieka. Jakub, który „minął go wciąż z dłonią bezładnie spoczywającą w silnej dłoni Aleksego [...] zdał sobie sprawę, że nie idą sami, wielki śpiew stał się nagle ogromniejszy [...]”.

Ten drugi plan, zasadniczy dla struktury fugi w utworze, który

kończy wizualną część *Bram raję*, pozostawia czytelnikom miejsce dla działania wyobraźni dopełniającej. Noc, która się zbliżała nie przerwała marszu krucjaty: „I szli całą noc”.

Zbliżał się pierwszy dzień po okresie powszechnej spowiedzi, kolejny dzień marszu. Dzieci poruszały się monotonnaie naprzód, każde z nich dęczone własną troską, powtarzało w myślach znane nam już dobrze słowa pociechy, ułożone przez instykt samozachowawczy, chroniące przed bezsensem, pustką i śmiercią.

Zestawienie zacytowanego zdania z podobnie brzmiącymi słowami ekspozycji „[...] i wciąż szli [...] poprzez podobieństwo składniowo-stylistyczne sugeruje powtórzenie się analogicznej sytuacji, obrazu wypełnionego znaną nam już treścią:

[...] i wciąż szli ogromnymi lasami kraju Vendome [...] już piąta niedziela mijala [...] teraz miał się ku końcowi trzeci dzień powszechnej spowiedzi, ostatnie spowiadały się dzieci z Cloyes, które szły na czele pochodu, wśród nich szedł Jakub, szedł Aleksy Melissen, on jedyny z Cloyes nie pochodzący, szła Blanka — córka kołodzieja, szedł Robert — syn młynarza, szła Maud — córka kowala, myślał Jakub [...] myślała Blanka [...] myślał Robert [...] myślała Maud [...]

Temat ten wystąpił powtórnie w swojej czystej, niezmienionej postaci.

#### HIERARCHIA NARRATORÓW

Teraz, kiedy już orientujemy się w rozkładzie i stopniach hierarchii narratorów w utworze, możemy sformułować krótki wniosek, zamykający całość problemu postawy narratora wobec świata przedstawionego.

Narrator główny nie jest wyodrębnioną postacią, pozorując swoją obecność organizuje świat podrzędnych narratorów, tkwiących w obrębie tego świata, gdzie jako autentyczni bohaterowie ukazują wieloznaczność prawdy własnych losów.

#### PSYCHOLOGICZNA KONCEPCJA CZŁOWIEKA W *BRAMACH RAJU*

Idea utworu przyjmuje w *Bramach raję* postać problemu natury moralnej, psychologicznej i filozoficznej.

Przed trzydziestu laty, profesor Wyka w tomie esejów krytycznych, zatytułowanych *Pogranicze powieści*, analizując trzy opowiadania Andrzejewskiego — *Przed sądem*, *Wielki tydzień* i *Apel* — sformułował zasadę psychologicznej konstrukcji postaci u tego pisarza, która znajduje także zastosowanie w *Bramach raję*.

[...] w przebiegu przeżywania psychicznego ci ludzie są do siebie podobni [...] to tym podobniejsi im bardziej schodzimy w głąb ich osobowości [...] Psycholo-

gia Andrzejewskiego rozgrywa się na dwóch pokładach. Pierwszy z nich nie domaga się właściwie specjalnych komentarzy: jest to normalny pokład psychologii, na którym wchodząc w motywy i intencje pisarz zachowuje ich odrębność osobniczą, pragnie by procesy niedostrzegalne kształtowały odrębny wyraz człowieka. Istotniejszy, a zarazem dla przyszłości Andrzejewskiego jako artysty dużo niebezpieczniejszy, ten, który staje się sprawcą niedosytu przy lekturze jego opowiadań jest ów pokład głębszy<sup>7</sup>.

To „ujednoczenie dna” w postaciach, wywołanie wrażenia „tożsamości psychologicznej” (por. problem rezygnacji z osobowości głównego narratora i indywidualizacji mowy osób na rzecz dominandy stylistycznej) stwarza w *Bramach raj*u specyficzną koncepcję człowieka, w którym podstawę osobowości kształtują wrodzone, niezmiennie instynkty-pragnienia, obiecujące spełnienie. Dlatego poprzez cierpienie, samotność, los — pomimo że:

[...] kresem oczekiwań jest rozczarowanie, ale przecież, choćby złudny, wolę cień nadziei od jej nieuchronnej śmierci, każda zdobycz jest grobem nadziei, każde osiągnięcie jest grobem nadziei, czas zazdrośnie zacieśnia się wokół wszelkiego posiadania, tylko pragnienia, jakkolwiek i one muszą ulec zniszczeniu, użyczają dniom i nocom swobodniejszego oddechu [...]

— z jedyną ich przeciwwagą — nadzieją, oszukują złudnym mirażem miłości, która jest tylko:

kłębkim nieosiągalnych pragnień [...] miłość daje tylko cierpienie, natomiast ciemna rozkosz pozostaje i trwa wśród pogardy [...], (A l e k s y)

— wspomnieniem chwil młodości:

[...] ściganie uciekającej młodości nigdy nie może być zaspokojone [...] (S p o w i e d n i k)

(Bóg dotknął swym palcem martwej ziemi i z ziemi podniosła się młodość, obiecująca spełnienie) ...

Przed ostateczną klęską nie potrafia uchronić także sensu ideałów, ponieważ:

[...] wszystko prócz krzywdy i wstydu jest daremne [...] (h r a b i a H e n r y k)

— i kiedy wszystko zawiedzie, pozostaje śmierć.

Oglądanie spraw ludzkich przez pryzmat nieuchronnej śmierci, zdefiniowanie przez nią losu człowieka, prowadzi do pojęć z zakresu filozofii egzystencjalnej.

---

<sup>7</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945—1948*, Kraków 1948, s. 101, 103.



Próba ujęcia idei utworu w schemacie zobrazuje nam złożoną jej całość:

		N	wartości ponadczasowe
		A	1. idea życia (hr. Henryk)
		D	2. młodość (spowiednik)
			3. miłość (Aleksy)
śmierć	ból — los	Z	
	cierpienie	I	obietujące
	samotność	E	Spełnienie:
	ofiara	J	1. pragnień
		A	2. tęsknot
			3. marzeń

Te „[...] zespoły znaczeniowo-moralne (cytuję prof. Wykę) los, samotność, cierpienie, śmierć, nadzieja (...) w każdym osobniku ścinają się w kryształ takie same”<sup>8</sup> Przykładem tego są szczególnie trzy osoby w *Bramach raju*: hrabia Henryk, Aleksy i spowiednik. Analiza ich przeżyć psychicznych wykazuje nie tylko wspólne rysy ich osobowości, ale także przesuwanie się indywidualnych przeżyć jednej z nich na drugą postać.

STYLISTYCZNA MOTYWACJA ZASADY  
„REWELACJI GENERALIZUJĄCEJ”

Odbija się to w stylistycznej koncepcji utworu, która załamuje się w niezwykle charakterystycznym momencie, kiedy Aleksy cytuje w formie mowy niezależnej równoległe czasowo myśli Hrabiego Henryka. Rezygnacja z pośrednictwa głównego narratora, przekazującego do tej pory czytelnikom treść wewnętrznych monologów bohaterów, nawet najbardziej intymnych i najbliższych sferze nieświadomości, oraz pozornie nieuzasadnione zajęcie tej pozycji przez Aleksego, wkroczenie w kompetencje głównego narratora i zaburzenie schematu narratorów pobocznych jest wytłumaczalne poprzez przyjęcie koncepcji „rewelacji generalizującej”<sup>9</sup> przeprowadzającej pomost pomiędzy odrębnymi ludźmi a jakimś wspólnym człowiekiem Andrzejewskiego.

Doznania, pragnienia, myśli w sferze najgłębszych odczuć i reakcji są im o ile nie wspólne, to dobrze znane:

<sup>8</sup> Tamże, s. 103.

<sup>9</sup> Tamże, s. 101.

[...] kiedy zmierzch powoli zapadał i byłem sam, zacząłem myśleć nie o sobie, lecz o tym, jakie mogą być jego myśli, znałem nie tylko jego ciało i nie tylko rozkosz jaką mi dawał, znałem również jego myśli, mogłem sobie wyobrazić, że jadąc samotny wśród puszczy ogarniętej pierwszym zmierzchem, myśli [...]

O istnieniu tej uogólniającej zasady świadczy także motyw miłości Aleksego do Jakuba, o której on sam mówi:

[...] nie wiem, czy moja miłość wynika tylko ze mnie i z ciebie, tylko z nas dwojga, z ciebie i ze mnie, czy też zbudził ją z nielstnienia ten, który teraz już nie istnieje, powiązaniem mnie i ciebie jest ta miłość czy też natarczywym odbłaskiem miłości innej, tej, która pierwsze swoje słowo zdążyła tylko raz wypowiedzieć, a potem poszła w chłód i szum śmiertelnych wód, aby już nigdy nie odnowić się w ciele i słowie, nie wiem skąd się wzięła moja miłość do ciebie [...]

W układzie innej pary postaci — Aleksego i spowiednika — zastosowanie „rewelacji generalizującej” jako metody pomocniczej przy interpretacji tożsamości procesów myślowych tych dwojga osób oprze się także o zasadę stylistycznej identyczności wygłaszanych monologów wewnętrznych:

[...] ja, któremu nie jest obcy żaden grzech, a który znam do ostatniego oddechu wszelkie zabląkanie, ja, który mimo mojego habitu i usychającej skóry, i moich starczych warg, i stóp, które są obrazem radości i harmonii, znam równie dobrze dno ciemnych przepaści jak urojone blaski tęsknot, ja, wielki i wszechmogący Boże, który istniejesz tylko poprzez nasze nieszczęścia, słyszałem wszystkie jego myśli [...]

Spowiednik, idący obok milczącego Aleksego, potrafi dokładnie zreprodukować jego myśli:

[...] ponieważ w jego milczeniu odnajdywałem samego siebie [...]

Cytat z myśli Aleksego podany przez spowiednika i tym razem w formie mowy niezależnej, posiada gwarancję ścisłości w poprzednio już wygłoszonym monologu wewnętrznym Aleksego, przekazanym nam przez głównego narratora.

Jeszcze jedną ilustracją stylistycznej motywacji omawianej zasady jest sposób prowadzenia dialogów w *Bramach raj*, polegający na specyficznym ukształtowaniu szyku zdań przez umieszczanie wspólnego orzeczenia dotyczącego dwóch podmiotów wypowiadających się (narratora i bohatera) na granicy ich wypowiedzi. Podobne „nakładanie” głosów powoduje także grupowanie na niewielkim odcinku tekstu identycznych pod względem gramatycznym orzeczeń:

[...] noc będzie chłodna i Maud będzie drżała z zimna, gdyby mnie kochała, ciepłem własnego ciała chroniłbym ją przed chłodem, mogłaby w moich ramionach bezpiecznie spać, miłością nawet głód można uciszyć, mój synu — powiedział stary człowiek i umilkł, jakby zagubił potrzebne mu słowa, znów szli w milczeniu, pomyślał niespodziewanie dla samego siebie: nie umiałbym te-

raz mówić tak, jak mówiłem wtedy, miałbym teraz do ofiarowania i mniej, i więcej, to była ta piękna przedwiosenna i księżycowa noc, kiedy cała wieś się bawiła, ponieważ odbywało się wesele siostry Maud [...]

Ponieważ treść *Bram rajy* zamyka się w jednym gigantycznym zdaniu, w budowie pewnych jego fraz — rozbitych, przemieszczanych — dochodzi do rozluźnienia struktur składniowych i zatarcia związków syntaktycznych pomiędzy następującymi po sobie członami:

[...] spojrzenia ich spotykały się na moment, musiał dużo cierpieć — pomyślał Robert, wielu jeszcze dozna cierpień — pomyślał stary człowiek [...]

Zdanie wypowiedziane przez spowiednika łączy się ze słowami Roberta na zasadzie paralelizmu składniowego. Dopiero nieoczekiwana informacja, umieszczona przy końcu wypowiedzi, ujawnia podmiot mówiący.

Orientację w tak ułożonym materiale słownym możemy zdobyć przez wyodrębnienie kontekstu sytuacyjnego, kolejno po sobie następujących scen.

To zwlekanie z wypowiedzeniem najważniejszych członów zdania posiada walor ekspresyjny, a rozluźnienie struktury składniowej w obrębie zdania: nakładanie się, łączenie dwóch takich samych słów w jedno itp. — sugeruje płynność myśli czy wypowiedzi postaci, ich podobieństwo czy jedność<sup>10</sup>.

#### UKŁAD CZASÓW GRAMATYCZNYCH W FORMACH PODAWCZYCH NARRACJI

Powróćmy teraz do sprawy zasadniczej — przydatności stylistycznego aspektu badań przy interpretacji idei utworu w jego psychologiczno-filozoficznym rzucie.

Jak wykazały dotychczasowe rozważania, koncepcję człowieka — archetypu u Andrzejewskiego, człowieka paraboli ludzkiego bytu i losu, jego tożsamości psychologicznej, rozciągającej się na wszystkie (konstruowane przez autora postacie, wspierają w tekście formy podawcze oraz konsekwentne i logiczne zastosowanie w nich czasów gramatycznych.

Dialogi w akcji czy w retrospekcji, opowiedzianej lub pomyślanej, zawsze posiadają formę czasu teraźniejszego. Opowiadania dotyczące

---

<sup>10</sup> S. Wysłouch w cytowanej pracy tłumaczy przytoczenie cudzych słów i zmiany podmiotu narracji sugestią, że wiele osób mówi naraz. Nie jest to zgodne z intencją tekstu, zwłaszcza wtedy, gdy monologi mają charakter wielopodmiotowy (np. Aleksego i spowiednika) i są tylko pomyślane a nie wypowiedziane. Stąd wzajemna wiedza o nich może być wyjaśniona tylko przez zasadę psychicznej tożsamości postaci.

przeszłości, składające się na fabułę utworu, wyrażone są w czasie przeszłym. Fragmenty introspekcji w wypowiedziach i monologach wewnętrznych mają formę czasu teraźniejszego.

#### MONOLOG LIRYCZNY

O monologu lirycznym — podawanym (Aleksy przytacza myśli hrabiego Henryka), cytowanym (przez konkretną postać) — jako jednej z podstawowych form wypowiedzi postaci w *Bramach raj*, była już mowa przy omawianiu budowy utworu, przypominającej w swej konstrukcji fugę.

Ponieważ monolog liryczny wyrażał najsilniejsze zaangażowanie emocjonalne wypowiadających się osób, kształt stylistyczny ich wypowiedzi, mających charakter wyznania, nadał całemu utworowi cechę liryzmu. O liryzmie w utworach Andrzejewskiego Wyka napisał, że leży blisko psychologii czystej intencji. Intencji, która była osądem i miarą czynów dla wszystkich postaci<sup>11</sup>.

Co kierowało intencjami czynów bohaterów *Bram raj*, które prowadziły do podobnych czynów — porzucenia domu, rodzinnych stron i pójście w nieznaną za Jakubem, który siłą wyobraźni zaraził szaleństwem wszystkie dzieci z Cloyes i okolicznych wsi? Odpowiedź dają monologi liryczne, które nie tylko kryją w sobie najtajniejsze sekrety i prawdę podjętych czynów, ale „ujawniają podstawowe, archetypiczne cechy i obrazy wewnętrzne, które wszystkim ludziom są wspólne i z których płyną istotne bodźce naszych wyobrażeń, pragnień i poczynań (...) To jest chyba najgłębsza przyczyna utraty indywidualnych „twarzy” przez postacie (...) Wytłumaczenie, dlaczego często się trudno zorientować (who is who) kto wygłasza taką czy inną kwestię<sup>12</sup>.

#### WSPÓŁCZESNY MODEL BOHATERA LITERACKIEGO

Rozwijając w dalszym ciągu myśl, że „każdy jest każdym, wszyscy są jednością wcieloną w trójcę” w *Bramach raj* jest nią trójka bohaterów: Aleksy, hrabia Henryk i spowiednik. Osoby te „najwyraźniej reprezentują całą galerię występujących w dziele osób i same w swoich monologach do jedności dochodzą — do jedności ludzkiego losu” Gotfried Benn ujął tę sytuację w syntetycznej formule: „Każdy mógłby powiedzieć wszystko” A Nathalie Saraute w związku z przemianami literackiego bohatera we współczesnej prozie, wywodzącej się od Joyce’a, Prousta i Freuda pisze: „[...] padły szczelne przegrody, oddzielające jed-

<sup>11</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści...* op. cit., s. 104.

<sup>12</sup> Egon Naganoński, op. cit., s. 126.

ne postaci od drugich, a bohater powieści stał się [...] wycinkiem wspólnej osnowy tkwiącej w każdym człowieku”<sup>13</sup>.

Zasada tożsamości psychologicznej łączy literackich bohaterów dwudziestowiecznej prozy, stwarzając uniwersalny model człowieka.

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 126.