

# Philippe Hamon

---

## Czym jest opis?

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/1, 195-220

---

1983

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# III. P R Z E K Ł A D Y

## V A R I A

Pamiętnik Literacki LXXIV, 1983, z. 1  
PL ISSN 0031-0514

PHILIPPE HAMON

### CZYM JEST OPIS?

Czytelnik natychmiast rozpoznaje opis: odbija on jaskrawo od opowiadania, opowiadanie „zatrzymuje się”, sceneria „przechodzi na pierwszy plan” itd. Jednakże ten sam czytelnik nie potrafi zdefiniować opisu jako odrębnej jednostki na podstawie ścisłych kryteriów formalnych i/lub funkcjonalnych; jedyne bowiem kryterium, jakim się posługuje, odwołuje się na ogół mgliście do innych pojęć (opis opisuje r z e c z y, a opowiadanie w y d a r z e n i a), lub jest to kryterium morfologiczne (opis miałby się posługiwać przymiotnikami, a opowiadanie czasownikami; w ten sposób *Départ* Rimbauda<sup>1</sup>, tekst bez czasownika, nie byłby opowiadaniem, a byłoby nim zdanie typu „drzewo wznosiło się”. Nie wydaje się to zadowalające). Weźmiemy zatem za punkt wyjścia intuicyjne odczucia przeciętnego czytelnika, aby następnie spróbować uściślić je i rozróżnić. Według nich opis:

- tworzy samodzielną całość, rodzaj „bloku semantycznego”,
- jest w stosunku do opowiadania czymś w rodzaju „przystawki”,
- swobodnie wkomponowuje się w opowiadanie,
- jest pozbawiony specyficznych oznak lub cech,
- nie jest poddany żadnym ograniczeniom narzuconym z góry.

---

[Philippe Hamon, francuski teoretyk literatury, profesor uniwersytetu w Rennes, autor wielu studiów z zakresu poetyki teoretycznej i historycznej, publikowanych w ciągu ostatniego 15-lecia we francuskiej prasie naukowej.

Przekład według: Ph. Hamon, *Qu'est-ce qu'une description?* „Poétique” 12 (1972), s. 465—485.]

<sup>1</sup> Zob. analizę tego utworu dokonaną przez J.-C. Coquet w czasopiśmie „L'Homme” 9 (1969), nr 1. W naszej analizie poruszymy kilka istotnych problemów (miejsce dyskursu realistycznego w typologii dyskursów, pojęcia rodzaju i ograniczeń, przeciwieństwo: tekst narracyjny i nienarracyjny, wzajemne powiązania między realizmem i opisem itd.). Oczywiście problem opisu nie jest specyficznie „literacki” i należy odróżnić problemy związane z „literackością” opisu od problemów stawianych przez jego „dosłowność” (problem z „gramatyki tekstowej”: pod jakimi warunkami wypowiedź może zostać uznana za „opis”?). Nie poruszymy też problemów intersemiotycznych (np. relacje zachodzące między tekstem a obrazem; por. *Nadja* Bretona, gdzie autor dąży do weliminowania opisów, czy magazyn *mód*). Wreszcie nie będziemy się zajmować problemami diachronicznymi (gdzie, kiedy i jak pojawiają się opisy w takiej czy innej literaturze, dlaczego dana szkoła wybiera najchętniej dany przedmiot opisu, itd.).

Klasyczna retoryka niewiele nam pomaga w zdefiniowaniu opisu, gdyż skupia swą uwagę przede wszystkim (zwłaszcza u klasyków i neoklasyków francuskich) na klasyfikacji najmniejszych figur i tropów (metafora, metonimia, synekdocha, zeugma, oksymoron itd.). Dumasais nie zajmuje się opisem jako takim, Fontanier<sup>2</sup> zaś tak definiuje opis:

Polega on na ukazaniu danego przedmiotu i na szczegółowym przedstawieniu go we wszystkich najciekawszych aspektach (...), gdy przedmiot ukazany jest w sposób tak żywy i wyrazisty, że tworzy się obraz, opis staje się h y p o t y p o z ą.

To wszystko pozostaje bardzo nieprecyzyjne: od opisu do hypotypozy, od hypotypozy do obrazu, retoryka, jak każdy przegląd terminologii, odsyła nas stale do kolejnych definicji<sup>3</sup>.

Na razie możemy określić opis jako rozwinięcie opowiadania (w podobnym znaczeniu, w jakim składnia mówi o częściach zdania jako o rozwinięciach zdania minimalnego [*phrase minimale*]), wypowiedź ciągłą lub nieciągłą, jednolitą pod względem predykatów i motywów, której zakończenie nie rzutuje na dalszy ciąg opowiadania i która (jako całość) nie wchodzi w skład żadnego dialektycznego układu dopełniających się i ukierunkowanych klas logicznych. Stąd wynikają trzy podstawowe problemy:

a) sposób, w jaki opis w k o m p o n o w u j e się w jednostkę tekstową wyższego rzędu (obszerniejszy opis lub opowiadanie). Czy istnieją znaki d e l i m i t u j ą c e, sygnały początku i końca opisu?

b) sposób, w jaki opis, stanowiący odrębną całość, f u n k c j o n u j e we własnych granicach i zapewnia sobie spójność semantyczną;

c) r o l a opisu w ogólnej strukturze narracji.

## I

Zatrzymajmy się przy pierwszym punkcie. Z kilku względów przykłady będziemy czerpać z powieści Zoli<sup>4</sup>: tradycyjna krytyka ukazuje

<sup>2</sup> Fontanier, *Figures du discours*. Flammarion, 1968, s. 420.

<sup>3</sup> Retorzy klasycy rozróżniali sześć typów opisu: chronografię, topografię, prozopografię, etopeję, portret i hypotypozę. Pierwsze elementy nowszej refleksji nad opisem można znaleźć u J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Seuil, 1967, s. 91 n.; u G. Genette'a, *Frontières du récit*. W: *Figures II*. Seuil, 1969, s. 49 n.; u R. Barthes'a, *L'Effet du réel*. „Communications” 11 (1968), a zwłaszcza u M. Riffaterre'a, *Le Poème comme représentation*. „Poétique” 4 (1970), i *Système d'un genre descriptif*. „Poétique” 9 (1972). Zob. także F. Rastier, *Situation du récit dans une typologie des discours*. „L'Homme”, styczeń—marzec 1971.

<sup>4</sup> Cyfry rzymskie I, II, III, IV, V odsyłają do wydania Plejady (5 tomów); C.L.P. poprzedzając cyfrę rzymską odsyłają do 15-tomowego wydania dzieł wszystkich Zoli w „Cercle du livre précieux”.

go jako typowego autora powieści realistyczno-opisowych. Zola pozostawił liczne teksty krytyczne na temat opisu i realizmu; jego postulaty teoretyczne oraz szkice wstępne i akta przygotowawcze poszczególnych powieści są jasne i łatwo dostępne <sup>5</sup>.

Weźmy jako przykład opis *lokomotywy*, który należy wprowadzić w pewnym punkcie opowiadania <sup>6</sup>. Opis ten ma w tekście postać fragmentu zbudowanego z pewnej liczby podtematów (koła, korbowody, dźwignie), z predykatów przymiotnikowych (wielka, świecąca, żelazna, dymiąca, miedziana) lub czasownikowych (huczy, gwizdże, drży, skręca, rusza), których szczegółowy układ wewnętrzny zanalizujemy w dalszej części tej pracy. Ponieważ autor nie powinien ukazywać się ani zdradzać swej obecności w wypowiedzi, tak jakby ją obejmował w swoje wyłączne posiadanie (w myśl zasady „obiektywizacji” i „bezosobowości”), opisem zajmują się postacie <sup>7</sup>. W tym celu postacie powinny:

1. **P a t r z e ć** na lokomotywę, co zakłada (według reguł prawdopodobieństwa), że jeśli owa lokomotywa znajduje się np. w parowozowni, to musi być dostatecznie oświetlona (światłem słonecznym, księżycowym, sztucznym); że drzwi lub okno muszą być otwarte; że postać nie może być ani krótkowidzem, ani niewidomym; że ma np. widok z góry

---

<sup>5</sup> Zola pragnie przede wszystkim opisywać, czyli przekazywać informacje o danym społeczeństwie (jego otoczeniu, krajobrazie, miejscach, w których toczy się życie społeczne, przedmiotach). „Ach! wszystko zobaczyć i wszystko namalować”, woła malarz Klaudiusz w *Dziele* (IV, 46). „Wątek dramatyczny jest dla mnie czymś drugorzędnym”, pisze Zola w notatkach przygotowawczych do *Nany* (II, 1666, cyt. przez H. Mitteranda). „Celem nie jest już opowiadanie, ustawianie myśli czy faktów jednych po drugich, lecz oddanie każdego przedmiotu w jego zarysach, barwie, zapachu, pełni istnienia” (*Romanciers naturalistes*, C.L.P. XI, 160). I jeszcze: „Powieściopisarze naturalistyczni (...) pragną wyjść poza opowiadanie (...) odrzucając banalność opowiadania dla samego opowiadania” (C.L.P. XI, 170). O randze „naukowej”, jaką Zola nadaje opisowi (przestudiowanie tego problemu nie jest zamiarem niniejszej pracy), traktuje np. jego artykuł o opisie, przedrukowany w zbiorze *Le Roman expérimental* (C.L.P. X, 1299 n.). Punktem wyjścia był dla Zoli postulat pełnej i wyczerpującej informacji: namalować kulisy teatru po namalowaniu sali (*Nana*), Paryż po Plassans, nędzne nory *W matni* po pięknych apartamentach *Kuchennych schodów*, a stworzenie „olbrzymiej panoramy” jest marzeniem wielu postaci Zoli (Lazare, Sandoz itd.).

<sup>6</sup> U Zoli (i u wielu innych powieściopisarzy) opis powstaje często przed narracją. Tekst ma przyjąć i wchłonąć tekst wcześniejszy, znajdujący się na *fiszce* pisarza, który już zebrał materiały do swej powieści. Problem wprowadzenia opisu często wiąże się z taką właśnie metodą pisania i komponowania, podobnie jak problem włączenia cytatu lub wypowiedzi wcześniejszej, już skomponowanej; polega on na zesztukowaniu paru różnych tekstów tak, aby jak najdokładniej pozacierać i zamazać ślady szwów.

<sup>7</sup> W notatkach przygotowawczych i szkicach wstępnych powieści Zola mówi bez ogródek, że dana postać ma służyć wyłącznie do „przekazania” opisu przedmiotu, krajobrazu czy scenerii. Dana scena ma służyć wyłącznie do „przedstawienia” opisu danego środowiska.

przez oszklony dach itd. Opis bowiem powinien być odbierany przez czytelnika jako uzależniony od spojrzenia postaci patrzącej (jej możliwości widzenia), a nie od wiedzy pisarza (jego fizyki dokumentacyjnej) — mimo że wiadomości pochodzące z tych dwóch źródeł mogą być sprzeczne.

Stąd tak często pojawiają się u Zoli okna, otwarte drzwi (w *Kuchennych schodach* wszystkie stale są otwarte), hale, oranżerie, wystawy sklepowe, oszklone pomieszczenia, itd. Nieograniczona swoboda, z jaką porusza się spojrzenie, wyznaczona przez tekst, upoważnia autora do wprowadzenia nieskończenie wielu opisów. Często nawet postać ustępuje miejsca instancji bezosobowej: „Przez szyby można było zobaczyć... Z daleka widać było w słońcu... X i Y byli widoczni przez nie domknięte drzwi” itd.<sup>8</sup> Stąd też tak częste sceny we wnętrzach rozgrywane się pod „ostrym światłem”, stąd tak częste „dokładne” panoramy i krajobrazy, widziane „przenikliwym” spojrzeniem postaci. Oto okolica Plasans:

Kryształowa jasność, czysta i chłodna niczym źródłana woda, spływała z bladego widnokręgu. W dali, Viorne (...) cała kraina zdawała się jakby powiększona, w przejrzystym powietrzu i mroźnej ciszy zimna. (I, 209)

A tak przedstawiają się niektóre widoki przedmieść ze *Spowiedzi Kladiusza*:

Wszystko, co mnie otaczało, ulice, domy, niebo, wydawało mi się starannie wymyte. Przestrzeń była czysta, odnowiona, jaśniała bielą i światłem. (C. L. P. I, 64)

W *Lourdes* liczne opisy miasta przekazuje nam spojrzenie Piotra oglądającego widoki skąpane w „kryształowym powietrzu” (C.L.P. VII, 120). Za przykład mogą posłużyć również widoki Paryża w *Kartce miłości*, oglądane z wysokości Pałacu Chaillot<sup>9</sup> (dokumentacja wstępna

---

<sup>8</sup> Na temat motywu przezroczystości zob. nasz artykuł *Zola romancier de la transparence* („Europe”, maj 1968). Oto kilka przykładów: „Przez gwałtownie otwarte drzwi mógł dojrzeć paleniska maszyn parowych, skąpane w silnym świetle” (*Germinal*, III, 1136); „Przez szeroko otwarte drzwi widać było siedem kotłów, każdy o dwóch paleniskach. W białych oparach” (*ibidem*, 1154). „Zapaliła świecę (...), teraz świeca oświetlała kwadratowy pokój o dwóch oknach, zastawiony trzema łózkami. Była tam szafa, stół” (*ibidem*, 1143). Zauważmy przy okazji, że specyficzną cechą opisu jest posługiwanie się liczbami (czyli bardzo szczególnym systemem semiologicznym). Umieszczenie liczby na początku wypowiedzi opisowej często służy uporządkowaniu i nadaniu kształtu wypowiedzi. Trzy kotły wspomniane na początku zapowiadają późniejsze wyszczególnienie w rodzaju: pierwszy..., drugi..., trzeci...

<sup>9</sup> Wzniesienie (hałda w *Germinalu*, okno Heleny w *Kartce miłości*, Montmartre w *Paryżu* itd.) pełni u Zoli rolę przeciwną niż np. u Stendhala, gdzie jest raczej motywem (euforycznym) niż alibi (technicznym), mającym na celu usprawiedliwienie *a posteriori* rozrastającego się opisu. Tu nasuwa się ciekawy problem. J. Rousset odnośnie do Flauberta, a J. Ricardou odnośnie do Olliera zwró-

powieści zawiera parę fotografii): „Światło było tak jasne, że dostrzeżę się wyraźnie najdrobniejsze szczegóły”; „Paryż (...) jaśniał niczym kryształ” (II, 850); dalej Paryż jest „miastem białym i czystym, jakby znajdowało się wewnątrz kryształu” (II, 907), w świetle „przejrzystym i zimnym jak woda źródłana, leżącym nad Paryżem niczym tafla lodu” (II, 1088); czy opisy krajobrazu w *Germinalu*: „W dali, w jasnym słońcu, widział wieże szybów kopalni (...) w przezroczystym powietrzu poranka” itd.<sup>10</sup>

By umotywić zatrzymanie spojrzenia postaci, autor czyni z niej szpiega, osobę ciekawą, miłośnika mechaniki, malarza zainteresowanego nowoczesnością pewnych tematów itd.; wszystkie te określenia z zakresu psychologii służą jedynie umotywowaniu opisu *a posteriori*; opisu, który jest ich przyczyną, a nie skutkiem. Opis zakłada przerwanie syntagmatycznego ciągu opowiadania przez paradygmat (terminologia, wylczenie, słownictwo), a w konsekwencji również zatrzymanie spojrzenia postaci, która pośredniczy w przekazaniu opisu. Można przypuszczać, że postać ta będzie „pochłonięta”, „zafascynowana”, że zapomni o całym świecie<sup>11</sup>, oglądając jakiś widok, i że na pewien czas wyłączy się z akcji; „opóźnienie” tekstu zostanie wytłumaczone „opóźnieniem”, o którym wspomina sam tekst: „martwy punkt” w jakiejś działalności, „odpoczynek”, „pauza” itd. Stąd liczne sceny oczekiwania na umówione spotkanie czy przymusowej bezczynności (choroba, rekonwalescencja, chwilowe unieruchomienie), postaci gapiów, próżniaków, beztroskich przechodniów, leni itd. Najczęściej korzysta się z dwóch możliwości:

---

cili uwagę na istotną rolę okien, wysokich punktów obserwacyjnych itd. Trzeba by więc przejrzeć dzieła wszystkich realistów, aby przekonać się, czy wszyscy oni posługują się tą pustą tematyką. W takim przypadku można by mówić o ograniczeniach dyskursu realistycznego i o znakach specyficznych tego typu dyskursu (okno, ciało przezroczyste, spojrzenie, wzniesienie itd.). Por. tytuły niektórych „nowych powieści”: *Zaluzja*, *L'Observatoire de Cannes*, *Le Voyeur*, i obsesyjnie powtarzający się motyw okna w zachodnim dyskursie „realistycznym”: okno Albertiego, ekran-okno naturalistów itd. Problem opisu w ujęciu teoretyków nowej powieści — zob. A. Robbe-Grillet, *Temps et description*. W: *Pour un nouveau roman*. Gallimard, Paris 1964, Collection Idées.

<sup>10</sup> Przedmiot-zmienna w tej stałej tematycznej: Lustro (które wprowadza opis, p o r t r e t postaci przeglądającej się w lustrze).

<sup>11</sup> Wyrażenie „X zapamiętał się w kontemplacji” itd. stale powraca u Zoli: „Tu przez chwilę zapamiętał się (...) wiedziony potrzebą ujżenia” (III, 808—809). „Klaudiusz Lantier zapamiętał się na widok efektu świetlnego” (I, 618). Zob. np. II, 1478; III, 717; II, 176; II, 1264; IV, 367 itd. Wyrażenie to zwraca uwagę na chwilowe zapamiętanie się, w jakie autor odsuwa wszelkie funkcje dynamiczne postaci (jako filarów opowiadania, uczestniczących w dialektyce aktantów; autor posługuje się tu postaciami jedynie jako dogodnymi znakami wprowadzającymi opis).

a) postać u n i e r u c h o m i o n a (oparta na łokciach, leżąca, przykucnięta, nieruchoma, siedząca) przed ruchomym lub zmieniającym się widokiem lub przedmiotem;

b) postać r u c h o m a (spacerowicz, zwiedzający, turysta, badacz)<sup>12</sup> w scenerii nieruchomej, choć złożonej (ulica, krajobraz, budynek, mieszkanie).

Zdania wprowadzające opis przybiorą formę np.: „X, znudzony bezczynnością, oparł się o okno i z góry widział lokomotywę, która (...)”, a typową postacią przeciwstawną będzie tu ślepiec<sup>13</sup>. Zebrawszy w tabelę wszystkie tematy motywujące opis, które często przewijają się u Zoli, otrzymamy taki oto model syntagmy wprowadzającej opis:

X	bezczynny roztargniony	zbliżył się do pozwolił błę- dzić spojrze- niu	poprzez	okno	lokomotywa		
	korzystając z chwili wytnienia	oparł się o		otwór			
	przyszedłszy za wcześ- nie na spotkanie	rzucił okiem		próg			
	przypadkowo	wszedł do		drzwi			
	beźmyślnie	zainteresował się		oszkłone drzwi			
	robiąc przerwę	spozstrzegł		wystawa			
	unieruchomiony przez wypadek	zabawiał się		przejrzyste po- wietrze			
	włócząc się bez celu	obserwacją		przezroczyłość w świetle księżycy	lampe gazowej słońca błyskawicy świecy		
		zauważył		w świetle			
		wyszedł					
		zatoił się w kontem- placji					
Czyli: postać + {wzmianka} + {czasownik}				+	{wzmianka o ośrodku przezroczystym}	+	{przedmiot opisu}
		→ {pauza} → {percepcji}		→		→	

2. M ó w i é o lokomotywie. Postać znająca się na lokomotywach opisze ją, posługując się terminologią techniczną, postaci, która się na tym nie zna, nie poinformowanej lub nie poinformowanej; opis będzie

<sup>12</sup> Por. liczne u Zoli sceny, w których postać lub kilka postaci stopniowo „poznaje” nie znane im środowisko czy scenerię (Sergiusz i Albina w Parado, Pascal i Klotylda w okolicach Souleïade, Florent w Halach itd.). To rozrastanie się opisu, usprawiedliwione ciekawością postaci przeniesionej w nie znane jej środowisko, można by nazwać „robinsonowym alibi” pisarza realistycznego.

<sup>13</sup> Układ: postać → spojrzenie → przedmiot opisu → opis w „nowej powieści” zostaje często odwrócony i przybiera następującą formę: przedmiot opisany → → spojrzenie → postać). Z tej ostatniej często się rezygnuje lub nie mówi się o niej bezpośrednio (*Zaluzja*).

tu polegał na wyliczeniu i omówieniu szczegółów<sup>14</sup>. Stąd typowe postaci intruzów, laików, uczniów, ludzi niewykształconych, którzy spotykają się z technikami, specjalistami, profesjonalistami, tubylcami, postaciami gadułów, plotkarzy, moralistów, nudziarzy, z pyskатыmi kumoszkami, itd. Typowym wprowadzeniem opisu będzie np. zdanie: „X, który jako długoletni maszynista znalazł się na lokomotywach, objaśniał ich funkcjonowanie młodemu Y: korbowody, które (...)” itd.<sup>15</sup> Typem przeciwstawnym (i dopełniającym) będzie postać niemowły<sup>16</sup>. Tworząc typowy paradygmat tych chwytów wprowadzających, otrzymamy następującą tabelę:

X	intruz przybysz		tubylca gadulę		tłumaczy szczegółowo opisuje pokazuje	
	nie poinformowa- ny ciekawski żądny wiedzy	spotyka Y	plotkarza profesora poinformowa- nego znawcę	który mu	opowiada wylicza omawia opisuje	lokomotywę
	zainteresowany provincjusz obcy laik uczeń szpieg					

<sup>14</sup> Zob. P. Valéry, *Tel Quel*, wyd. Pléiade, s. 565: „Teatr klasyczny pozbawiony jest opisu. Czy jest rzeczą naturalną, aby malowniczość pochodziła z ust postaci?”

<sup>15</sup> Zdziwiająca jest częstość występowania czasownika „wyjaśniał [expliquait]” lub jego synonimów w dziełach Zoli. Przytoczmy parę przykładów: „Podniósł głos, by udzielić wyjaśnień; przeszedł do maszyn (...)” (*W matni*, II, 536). „Teraz Piotr z zapamiętaniem opisywał wdzięk dawnego Lourdes” (*C.L.P.* VII, 91). „Objaśniał księdzu Faujasowi sytuację w Plassans” (*Podbój miasta Plassans*, I, 953). „Wyjaśniał mu (...), nie wdając się w szczegóły” (*Brzech Paryża*, I, 294). Albina „zabawia się w wymienianie nazw przedmiotów, których Sergiusz dotykał”, gdyż Sergiusz chce „wszystko zobaczyć, wszystko mieć wyjaśnione” (*Grzech księdza Mouret*, I, 1331, 1354). Lazare „podawał Paulinie nazwy gatunków z zabawną pedanterią” (*Radość życia*, III, 863). „Gilquin wyjaśniał mu (...) wyjaśniał” (*Jego Eksceleńcja Eugeniusz Rougon*, II, 90, 96). „Blacharz wyjaśnił jej (...), wskazując palcem poszczególne części” (*W matni*, II, 411). „Pospiesznie wyjaśnił mu, jak odbywa się ubój, czemu służy pięć kamiennych ław” itd. (*Brzech Paryża*, I, 794).

<sup>16</sup> „Oniemiała, Miette patrzyła, słuchała” (I, 29). „Sergiusz patrzył, nie mogąc wydobyć głosu” (I, 1327). Każda wzmianka o tym, że postać chwilowo traci mowę, może również zapowiadać opis, słowo bowiem ustępuje spojrzeniu. Ale wprowadzenie tego motywu delimitującego może służyć różnym celom: wzmianka o utracie mowy może być równie dobrze wprowadzeniem do opisu, jak i jego zamknięciem (cisza następująca po długich „wyjaśnieniach” dotyczących przedmiotu opisu).



Czyli: postać nie poinformowanego (nie doinformowanego)  $\downarrow$  postać poinformowanego gaduły  $\downarrow$  czasownik mowy  $\downarrow$  przedmiot opisu.

Zauważmy, że tu także możemy mieć do czynienia z serią określeń psychologicznych („ciekawość”, „upodobanie do wiedzy” itd.).

3. Oddziaływać na przedmiot opisywany (postać sama lub w obecności postaci trzeciej, „zainteresowanego”). Stąd postaci robotników przy pracy, techników, ludzi czynnych bądź zaaferowanych, ludzi, którzy urządzają, przerabiają lub zagospodarowują swe otoczenie, postaci ukazane w miejscu ich działalności. Typowym zdaniem wprowadzającym opis będzie zdanie: „X i jego robotnicy usiłowali wprawić w ruch lokomotywę; jej koła i korbowody (...)” itd. Opis przybierze tu formę bardziej lub mniej uporządkowanej serii czynności związanych z kwalifikacjami postaci wprowadzającej opis: rzeźnik zostanie opisany w swojej masarni zajęty robieniem kiełbas, ksiądz w czasie odprawiania mszy czy dekorowania kościoła, kowal przy pracy w kuźni, itd.<sup>17</sup> Nie spotkamy tu mowy pozornie zależnej [*discours semi-direct*], lecz wyliczenie czynności technicznych połączone z przegłędem narzędzi i szczegółów opisywanego otoczenia, w miarę jak postać posługuje się nimi bądź je przekształca<sup>18</sup>. W tym przypadku opis jest już z góry uporządkowany na wzór technologicznej „instrukcji obsługi”.

Typem przeciwstawnym będzie tutaj kaleka<sup>19</sup>. Stąd następujący paradigmat:

<sup>17</sup> Istnieje więc — przynajmniej w opowiadaniu klasycznym — z góry zakładana więź między postacią i jej otoczeniem; w ślad za postacią natychmiast pojawia się odpowiednia sceneria, i na odwrót.

<sup>18</sup> Podobne spostrzeżenia poczynił już Lessing w *Laokoonie* (Hermann, Paris 1964, s. 111 n.) na temat Homera i jego metod „dramatyzowania” opisów. Najczęściej następstwo elementów takiego opisu stara się naśladować następstwo elementów w opisie rzeczywistej technologii. Zob. np. w *Grzechu księdza Mouret* opis przedmiotów sakralnych, w którym rolę porządkującą spełnia msza: „La Teuse ułożyła na ornacie stułę, manipularz, sznur, albę i humerał (...) ksiądz Mouret (...) przygotowywał na stoliku kielich, wielki stary kielich z połączanego srebra na podstawie z brązu, który właśnie wyjął z głębi szafy z jasnego drewna, gdzie trzymano święte naczynia i szaty, oleje święte, mszały, lichtarze, krzyże itd.” (I, 1217). Równoczesność (czyli sceneria) jest tu oddana za pomocą następstwa w czasie.

<sup>19</sup> Kaleka, niemowa i ślepiec tworzą u Zoli pewien układ hierarchiczny: w jego powieściach ślepcy nie występują wcale, jest kilku niemych i bardzo wiele kalek. Na podstawie ilości tych typowych postaci widać bardzo dobrze, że motyw spojrzenia stoi na szczycie hierarchii. Kaleka i niemowa mogą patrzeć (a więc łatwiej im przejmować na siebie opisy), ale nie ślepiec; zresztą wszystkie typowe syntagmy wprowadzające opis zawierają w jakimś miejscu wzmiankę o spojrzeniu.

X	specjalista ekspert pochłonięty pracą technik profesjonalista pracujący gorliwy pracownik robotnik	na oczach Y	pracuje działa produkuje usprawnia przyozdabia wyprowadza manewruje naprawia rozkłada na części wymienia części składowe <sup>20</sup>	lokomotywa
---	--	-------------	---	------------

Czyli otrzymujemy syntagmę wprowadzającą typu:  
 postać wykonująca czynność  $\pm$  widz  $\pm$  czasownik oznaczający czynność  $\pm$  opisywany przedmiot  
 lub sceneria.

Jeśli zbierzemy trzy wyżej wymienione przykłady, otrzymamy w wyniku:

Połączenie postaci A (lub dwóch postaci A i B) i przed- miotu lub scenerii C	a) praca A nad C na oczach B b) wypowiedź A do B na temat C c) spojrzenie A na C	informacja przekazana B (lub A w przypadku c))
--	---	---

Zauważmy, że motywy wszystkich trzech typów opisu (słowo, działanie, spojrzenie) mogą łatwo wymieniać się, wypadać, łączyć czy skupiać. Np.: „X (laik, uczeń) o b e j r z y lokomotywę z a d e m o n s t r o w a n ą przez Y, który szczegółowo w y t ł u m a c z y mu działanie maszyny”. Różnice w ogniskowaniu [*focalisation*] opowiadania (opowiadanie skupia się bądź na postaci działającej, bądź na patrzącej czy mówiącej, itd.) to dodatkowa zmienna, którą autor może się posłużyć.

Podsumujmy: wszystkie te typowe ciągi (nawet ten, który dotyczy oddziaływania na opisywany przedmiot czy scenerię i ukazuje pozorną władzę nad nimi) służą przekazaniu pewnej wiedzy i można je zapisać we wspólną formułę:



<sup>20</sup> Jak opisać dom towarowy ze wszystkimi pracownikami i wszystkimi przedmiotami, które się w nim znajdują? Nic prostszego — wystarczy wprowadzić scenę remanentu (*Wszystko dla pań*). Ciekawe, że prawo cywilne i handlowe zna pojęcie „opisu-zajęcia”: w przypadku fałszerstwa przemysłowego inżynier-konsultant, komornik i komisarz policji przeprowadzają rewizję u podejrzanego i opisują przedmiot lub urządzenie stanowiące przedmiot sporu. Opis zostaje podzielony na mniejsze części za pomocą typowych formuł: „widzę, że...” lub „inżynier-konsultant powiedział mi, że...”, w których odnajdujemy tematykę delimitującą (spojrzenie, słowo). W obu przypadkach (prawdopodobieństwo i prawo cywilne) chodzi o u w i e r z y t e l n i e n i e.

W świecie powieściowym informacja zawarta jest w słowie, które na ogół przybiera formę pseudomonologu wewnętrznego, scen zwierzeń, plotek, wyjaśnień technicznych skierowanych do osoby trzeciej nie poinformowanej — najczęściej pojawia się jako mowa pozornie zależna<sup>21</sup>.

Opis, jeszcze zanim się rozpocznie, musi zostać uzasadniony, toteż jego cechą charakterystyczną będzie tematyka wypełniająca, uprawdopodobniająca go i zapewniająca mu alibi; autor więc mnoży nagromadzające się lawinowo motywy (by wprowadzić opis D, należy wprowadzić postać X, która ma obejrzeć scenerię D. Trzeba więc wspomnieć o przenikliwym wzroku lub o oświeceniu. Trzeba też zaznaczyć, że postać ta interesuje się scenerią D, że ma dość czasu, by ją obejrzeć ze wszystkich stron czy przyjrzeć się szczegółom. Trzeba więc, aby... itd., itd.). Będziemy więc uważali za motywy nieuniknione (pojawiające się *a posteriori* ograniczenia<sup>22</sup> tkwiące w tekście realistycznym Zoli):

a) ośrodki przezroczyste: okna, oranżerie, otwarte drzwi, ostre światło, słońce, przejrzyste powietrze, rozległe widoki, itd.;

<sup>21</sup> Mowa pozornie zależna jest często stosowanym zabiegiem stylistycznym, pozwalającym autorowi na wykorzystywanie myśli i słów postaci do swych własnych celów, na zastępowanie ich mowy niezależnej (dialog) przez własny, rozrastający się monolog (czas przeszły niedokonany w całej wypowiedzi, zanik typograficznych znaków wprowadzających itd.). Ciekawe byłoby wytłumaczyć, dlaczego postacie Zoli tak rzadko zwracają się do siebie bezpośrednio, jakkolwiek stosowanie mowy niezależnej można by uznać za jedną z podstawowych cech „realizmu”. W swoich wypowiedziach postacie zawsze posługują się monosylabami, wykrzyknikami, utartymi zwrotami czy stereotypami (łacina księdza, frazesy mieszczanina, żargon techniczny, utarte formułki itd.). Mowa pozornie zależna stanowi więc wyłącznie znak delimitujący, który często podkreśla granicę między materiałem fabularnym [*histoire*] a dyskursem, wypowiedzią a procesem wypowiedzania, i wprowadza opis. Pod tym względem opis mający postać mowy pozornie zależnej spełnia podobne funkcje jak teatralna wypowiedź na stronie, gdzie postać biorąca udział w akcji otwiera rodzaj nawiasu i posługując się pseudomonologiem, przekazuje bezpośrednio widzom informację (którą autor uważa za niezbędną).

<sup>22</sup> Odnajdujemy tu pojęcie ograniczeń, podstawowe dla stylistyki i dla całej teorii literatury, jakkolwiek dobrze byłoby się pokusić o nową jego definicję. A przecież według powszechnego odczucia wśród wszystkich rodzajów dyskursu właśnie dyskurs realistyczny ma najswobodniejszą strukturę i najmniej podlega apriorycznym ograniczeniom; opis zdaje się nie podlegać żadnym regulom; tak jak przedmioty, które obiera, jak informacja, którą stara się przekazać, dyskurs realistyczny wydaje się na pierwszy rzut oka bez kształtu, bez granic, nie uporządkowany i nie podlegający uporządkowaniu; wydaje się, że żaden temat ani „figura” nie są dlań „niezbędne”, żaden schemat ani znak dlań charakterystyczne. Stąd krytyki Valéry’ego. Otóż wydaje się, że dyskurs realistyczny nie jest wolny od pewnych ograniczeń narzuconych *a priori* (miejsce, struktura, zawartość tematyczna, znaki rozgraniczające itd. opisu), od tego, co można by nazwać za pewnymi językoznawcami „zależnościami gramatycznymi [*servitudes grammaticales*]” czy też „ograniczeniami selektywnymi [*restrictions selectives*]”.

b) typowe postacie, jak malarz, esteta, włóczęga, spacerowicz, szpieg, kumoszka, laik, intruz, technik, informator, badacz, itd.;

c) typowe sceny, jak: przyjście przed czasem na umówione spotkanie, odkrycie tajemnicy, zwiedzanie mieszkania, wtargnięcie na nieznaną teren, spacer, przerwa, chwila wytchnienia, oparcie się o parapet okienny, wspięcie się na wzniesienie, zagospodarowanie pomieszczenia lub otoczenia, itd.<sup>23</sup>;

d) motywacja psychologiczna, jak: roztargnienie, pedanteria, ciekawość, zainteresowanie, przyjemność estetyczna, gadatliwość, beczyność, machinalne spojrzenie, fascynacja itd.

Wszystkie te motywy są wyłącznie znakami delimitującymi, sygnałami wprowadzającymi opis i tworzącymi tematykę pustą, całkowicie i z góry zdeterminowaną przez wymagania autora (prawdopodobieństwo itd.). Mają one przede wszystkim zapobiec powstaniu „rozziwów” między opisem a opowiadaniem i wypełnić luki w opowiadaniu przez uprawdopodobnienie powstałych w nim przerw<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Na płaszczyźnie syntagmatycznej tego rodzaju sceny pojawiają się zazwyczaj na początku powieści (*Germinal*, *Podbój miasta Plassans* itd.) lub jej sekwencji, by od razu „dostarczyć” czytelnikowi informacji o środowisku i scenerii, w jakiej będzie toczyć się akcja. Ich miejsce w powieści jest więc na ogół z góry ustalone. Najczęściej opisy tworzą ramy dla wypowiedzi czysto narracyjnych (zob. A.-J. Greimas, *Du sens*, Seuil, 1970, s. 168 n.). Pełnią więc one często funkcję delimitującą (podkreślają podziały wypowiedzi), lecz jednocześnie zapewniają logiczne następstwo przyczynowo-skutkowe. Szyk: wypowiedź opisowa → wypowiedź narracyjna jest równoważny szykowi: czas przeszły niedokonany [*imparfait*] → czas przeszły dokonany [*passé simple*] zdań typu: „Zapadała noc; Piotr zamknął okiennice”. Podobnie opis rudery: a) pozwala przewidywać wzbogacenie się postaci w dalszym biegu akcji; b) stanowi podsumowanie uprzedniej partii narracyjnej, opowiadającej o zubożeniu postaci.

Jednakże opis często odgrywa rolę nie tylko granicy, lecz również przejścia między jednym a drugim zogniskowaniem; ma on wypełnić lukę narracyjną i zapewnić przeniesienie zogniskowania z postaci x na postać y. Np. opis miejsca, uzasadniony beczynością osoby czekającej na spotkanie, zapewni przejście od zogniskowania x (tego, który przyszedł przed czasem i za pośrednictwem którego przekazywany jest opis) do zogniskowania y (tego, który się spóźnia albo przychodzi jako drugi i za którym „podąży” opowiadanie). Wreszcie opis stanowi miejsce podwójnego zogniskowania: skupia opowiadanie na postaci ogniskującego (stąd często, zwłaszcza jeśli opis jest długi, można przypuszczać, że jest on przyszłym bohaterem), a z kolei ta postać skupia opis, nadaje mu ład, przedstawia go według pewnego schematu (bliżej, w dali, na lewo, na prawo). Zbliżamy się tu do perspektywy wynalezionej przez świat zachodni w epoce renesansu, perspektywy, która podporządkowuje organizację obrazu nieruchomemu, stojącemu pośrodku, jednookiemu, jednemu widzowi-podmiotowi. Stąd częste użycie wyrażen okazjonalnych [*embrayeurs*]: po (mojej) prawej stronie, po (mojej) lewej stronie, powyżej (mnie) itd.

<sup>24</sup> Ta pusta tematyka, narzucona przez skrupuły autora przywiązanego do dogmatów obiektywizmu i prawdopodobieństwa, tworzy coś, co można by nazwać wyrażeniami okazjonalnymi dyskursu realistycznego; są to znaki wpisane w wypowiedź (przekaz uznany za autonomiczną i spójną całość), odsyłające do procesu wypowiedzania, do wiedzy (zgromadzonej na fiskach autora).

Tematyka wprowadzająca opis logicznie determinuje zbiór motywów zamykających ten sam opis: jeśli opis zaczyna się od wzmianki o świetle, skończy się wzmianką o zniknięciu tego światła; tematyka końcowa będzie więc następująca:

- zniknięcie światła (sztucznego lub naturalnego)
- zamknięcie drzwi lub okna
- przybycie oczekiwanej osoby, itd.

Wystarczy wziąć logiczne odwrotności motywów wprowadzających<sup>25</sup>. Długość opisu i moment jego zakończenia nie zależą więc od stopnia skomplikowania rzeczywistości; oznaczają jedynie wyczerpanie się słownictwa autora, zawartości fiszki z kartoteki lub powrót do opowiadania (do tematyki pełnej)<sup>26</sup>.

## II

Opis, jeżeli chodzi o funkcjonowanie wewnętrzne, z pewnością nie odwołuje się do tej samej „świadomości językowej” (autora lub czytelnika), co narracja. Od przewidywalności logicznej dalszego ciągu opowiadania, gdzie główną rolę grają pojęcia współzależności i różnicy (otwarcie drzwi zapowiada ich zamknięcie, wyjazd zapowiada powrót, prośba — zgodę lub odmowę, rozłąka aktantów — ich spotkanie, itd.), przechodzimy do przewidywalności leksykalnej zawartości opisu; dominują tu pojęcia zawierania się i podobieństwa (słowo „róża” wprowadzi przez skojarzenie metonimiczne słowa: bukiet, płatek, ogród, kwiat itd., lub: czystość, dziewiczość, nieśmiałość — jako powszechnie przyjęte metafory, lub: różany, rozarium,

<sup>25</sup> Zob. np. nieciągly (pojawiający się przy każdej błyskawicy) opis bulwarów nadsekańskich na pierwszych stronach *Dziela*: „Nagła błyskawica oświetliła <...> ukazała się smutna wyniosłość odwiecznych fasad, o wyraźnie zarysowanych szczegółach, kamienny balkon <...> oślepiająca błyskawica <...> wszystko zniknęło <...> nowy błysk <...> niebo zgasło” (IV, 11—13). Opis kończy się z końcem burzy, a raczej na odwrót: burza (i błyskawice pozwalające postaci widzieć scenę) kończy się wraz z zakończeniem opisu przez Zolę.

<sup>26</sup> Dla określenia granic opisu autor dysponuje kilkoma środkami, które mogą występować pojedynczo lub w powiązaniu z innymi: odstęp, akapit, wtręt autorski w rodzaju: „teraz opiszemy pejzaż, który...”, rozmaite przemilczenia (typu: „roztaczał się widok nie do opisania”). W określeniu granic opisu może być również pomocna zmiana pewnych form (on/się, czas przeszły dokonany/czas przeszły niedokonany), użycie specjalnego słownictwa (w dali, na lewo, na prawo, wyżej itd.). U Zoli opis często zamyka się wyrazem w liczbie pojedynczej (jeden „określony” szczegół) występującym po kontekście pełnym słów w liczbie mnogiej (różne..., wiele...), lub odwrotnie; z punktu widzenia rytmu — długim zdaniem po serii krótkich lub odwrotnie. Wyczerpujące studium opisu wymagałoby dokładnego prześledzenia tych wszystkich chwytów stylistycznych zamykających lub otwierających opis.

rozeta — przez derywację, lub: duża, burza, kruża — przez podobieństwo fonetyczne<sup>27</sup>).

Jak już stwierdziliśmy, opis jest często wynikiem pojawienia się jednej (lub kilku) postaci P w danej scenerii, środowisku, pejzażu, wśród zbioru przedmiotów. Środowisko, czyli motyw wprowadzający opis (MW) pociąga za sobą pojawienie się serii podtematów, terminologii (T), której elementy składowe pozostają w metonimicznym stosunku zawierania z MW, tworząc rodzaj „metonimii łańcuchowej”: opis ogrodu (podstawowego motywu wprowadzającego) będzie niemal automatycznie wymagał wyliczenia poszczególnych kwiatów, alei, rabat, drzew, narzędzi, itd., które składają się na ten ogród. Każdy podtemat może również posiadać własne rozwinięcie predykatywne, nominalne lub werbalne<sup>28</sup> (PR<sub>n</sub>, PR<sub>w</sub>), które pełnią rolę objaśnień do podtematu. Typowy opis można by więc ująć w następującą formułę:

$$P + F + MW (T + PR_n/PR_w)^{29},$$

<sup>27</sup> Opis jest leksykograficzną świadomością fikcji. Stąd zafascynowanie słownikiem u wszystkich pisarzy opisowych (np. u Ponge'a). Opis jest zakończeniem (ostatnim ogniwnem) łańcucha: element deiktyczny (to), imię własne (Jan), opis (mężczyzna o czarnych włosach).

<sup>28</sup> Encyklopedyści, publicyści i architekci doskonale znają ten sposób opisu danego przedmiotu (np. wentylatora) przez rozłożenie go na czynniki według wymogów funkcjonalnych (wydmuchiwać powietrze, nie hałasować) i wymogów związanych z wyglądem (stabilny, ładny, niewielki itd.). Ser będzie opisany z uwzględnieniem kształtu, wielkości, wagi, różnic między nim a innymi serami tego samego gatunku, wyglądu, i ze względu na zastosowanie (kiedy go jeść, z jakimi winami, przy jakich posiłkach itd.); zob. Androuet, *Guide du fromage*. Stock, Paris 1971. Zob. także P. Boudon, *Sur un statut de l'objet*. „Communications” 12 (1969). Podobnie w „literaturze” róża będzie duża, lekka, różnobarwna itd. lub: zwiędnie, pochyli się, opadnie, zadrży, będzie oczekiwać dłoni ukochanej kobiety itd. Grupą najbardziej oczekiwaną w opisie jest grupa rzeczownik + przymiotnik, np. kwiat (jest) biały. Grupa ta może występować w licznych odmianach; byłoby interesujące zobaczyć, która z nich jest w danym tekście najczęściej wybierana: kwiat bieleje / białość kwiatu / biały kwiat / kwiat biały / kwiat, który jest biały / biel kwietna / biel rozkwitła / kwiat ze swą białością / kwietna białość / kwiat jest bardziej (mniej) biały niż... itd. Bardzo często opis jest jedynie poszukiwaniem wewnątrzsemiotycznym (które jest często poprzedzone poszukiwaniem międzysemiotycznym — przekłady, równoważność, dopełnianie się) w obrębie pola transformacyjnego. Zdaniem G. Bachelarda (*La formation de l'esprit scientifique*. Vrin, 1970, s. 111) cechą realizmu jest „nagromadzenie przymiotników wokół jednego rzeczownika”.

<sup>29</sup> Następstwo MW→T→PR można porównać, zachowując oczywiście odpowiednie proporcje, z ciągiem: wprowadzenie→definicja→przykłady, według którego zbudowane są wszystkie hasła w słowniku. Na ogół przedmiot opisu (termin — motyw wprowadzający, słowo-klucz otwierające opis, leksem generujący terminologię) zostaje przedstawiony na początku opisu. W ten sposób zostaje niejako upamiętniony jako czynnik wspólny dla całego opisu. Taka jest rola tytułu (np. mydło, goździk, łąka u Ponge'a) w większości utworów

gdzie F, jak już widzieliśmy, przybiera najczęściej postać: /patrzeć/, /mówić o/, /oddziaływać na/ i gdzie każdy element może być w mniejszym lub większym stopniu oddzielony od pozostałych, może nie występować wcale lub zmieniać miejsce. Weźmy np. opis klombu róż w *Grzechu księdza Mouret*<sup>30</sup>:

P+MW postacie (ożywione + ludzkie)	motyw wprowadza- jący (nieożywiony + nie- -ludzki)	Terminologia T <sup>31</sup> (zbiór podtematów)	Zbiór predykatów PR
Sergiusz/Albina mieszkańcy	klomb róż otoczenie <sup>32</sup>	Podtemat 1: róża a → złotawa skóra dzikuski 2: róża b → odkryty dekolt 3: róża c → śnieg dziewiczej stopy 4: róża d → ciepła biel ujrzanego w przelocie kolana n: róża x → nagie ramiona, biodra płatki /łodygi/ → namiętność /panna mło- bukiety itd. da /rozsznurowany gor- set /ślub/ wesele itd.	
F: /patrzeć/ /wchodzić do/ /przechadzać się po/			

poetyckich. Ma on wprowadzić oczekiwanie, które zapewni (lub udaremni) czytelność następującego dalej opisu. Lecz termin ten może zostać (ironicznie, jak w zagadce) odrzucony na koniec opisu, a nawet pominięty; opis rozwija się, a czytelnik nie wie, o czym jest mowa; opis ten może dać początek opowiadaniu, dążeniu do wiedzy, do nadania nazwy (np. przyrząd [*le machin*] w zbiorze opowiadań J. Perreta, *Le machin*, Gallimard, 1955). Zob. też F. Ponge, *My creative method*. W: *Le grand recueil, Methodes*. Gallimard, 1961, s. 35. Nie zapominajmy też o innym czynniku ważnym dla wewnętrznej spójności opisu: motyw wprowadzający (MW) może „zasiać” w opisie powtórzenia swoich fonemów składowych, może być w opisie anagramowany. Zob. np. początek fragmentu cytowanego w następnym przypisie (powtórzenia głoski r). [Wyraźniej widać to w oryginale — przyp. tłum.]

<sup>30</sup> I, 1340 n. Oto fragment opisu: „Wokół nich kwitły róże. Było to kwitnienie szaleńcze, miłosne, pełne czerwonych, różowych i białych śmiechów. Żywe kwiaty otwierały się jak nagie ciała, jak dekolty pozwalające dojrzeć skarby piersi. Były tam róże żółte o płatkach jak złotawa skóra dzikuski, róże słomkowe, róże cytrynowe, (...) różowa biel, ledwie muśnięte kropelką laki, śnieg dziewiczej stopy zanurzającej się w źródlanej wodzie; blady róż, dyskretniejszy od ciepłej bieli dojrzanego w przelocie kolana, od jasności młodego ramienia skrytego w szerokim rękawie; świeża różowość krwi pod atłasem, pod nagim ramieniem, nagimi rękami, całą nagością kobiety pieszczoną przez światło (...), gdzieśgdzie róże koloru wina, niemal czarne, znaczyły czystość panny młodej raną namiętności (...)” itd.

<sup>31</sup> Wiadomo, że Zola, pracując nad *Grzechem księdza Mouret*, miał stale pod ręką podręczniki i katalogi ogrodnicze.

<sup>32</sup> Według W. Proppa (*Morphologie du conte*. Seuil, s. 107) studium otoczenia postaci nie należy do morfologii w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż zalicza się do zmiennych opowiadania, podobnie jak „atrybuty” postaci.

Podobnie można by zanalizować opis *Lison* (IV, 1127 n.):

	P+MW	T	PR
(Jakub)	(lokomotywa)	Osie koła ramię fartuch czerpaki korbowód itd.	tors łędźwie zalety dzielnej kobiety piękna kobieta uległa wróżka itd.

F / przegład / w działaniu.

A oto opis cieplarni, która osłania kazirodczą miłość Renaty i Maksyma w *Zdobyczy*<sup>33</sup>:

	P+MW	T	PR
(Renata Maksym)	(cieplarnia)	posąg sfinksa basen Nenufary Tornelia Palmy Bambusy Paprocie Begonie itd., itd.	potwór z kobiecą głową gęsta płatanina dziewicza pierś włosy omdlewających Nereid chwiejne ruchy znużonych kochanków damy szerokie spódnice oczekując miłości, wyciągnięci, pieszczoty, biodra, kolana, alkowa, spazm, mi- łość, ruja, rozpusta, itd.

F: / patrzeć /, / wchodzić do /

Uściślijmy: każdy opis przyjmuje postać zbioru słownictwa spójnego metonimicznie, którego zakres zależy od zasobu słownictwa autora, a nie od stopnia skomplikowania samej rzeczywistości; jest to przede wszystkim pewien dający się rozszerzyć zbiór terminów, zamknięty w mniej lub bardziej sztuczny sposób; jednostki leksykalne, które wchodzi w jego skład, charakteryzuje określony stopień prawdopodobieństwa pojawienia się w tekście. Autor ma do dyspozycji kilka możliwości stopniowania prawdopodobieństwa i zapewnienia semantycznej jednorodności opisu:

Typ I: Im bardziej techniczny będzie opis, im więcej pojawi się w nim terminów monosemicznych (czerpak, korbowód, dźwignia, oś itd.) lub imion własnych (Nenufar, Tornelia, Begonia itd.), w im większym stopniu będzie przypominał idiolekt zawodowy, tym wyraźniej pojawi się problem jego czytelności. Jeżeli np. chcę opisać statek (MW), to paradygmat T słownictwa technicznego odnoszącego się

<sup>33</sup> Oto krótki fragment opisu: „Widzieli oto, jak rośliny należące do przedziwnego świata, który ich otaczał, poruszały się bezładnie, wymieniały uściski (...). U ich stóp parowała woda, wypełniona gmatwaniną ciasno splecionych korzeni; różowa gwiazda Nenufaru rozchyłała się w wodzie niczym dekolot niewinnej dziewczyny, a Tornelia zwieszały swe pnącza, podobne włosom omdlewających Nereid. Dalej, wokół nich, Palmy, wielkie indyjskie Bambusy (...) poruszały chwiejnie liśćmi jak znużeni miłością kochankowie. Niżej Paprocie, Pterydy, Alsofile niczym zielone damy w szerokich spódnicach (...) oczekiwały miłości (...).”



do statku (bom, wanta, kliwer, pletwa sterowa, kluza itd.) może być niezrozumiały dla czytelnika, nie wchodzić w zakres znanego mu słownictwa, i tym samym może wykluczyć go z procesu porozumiewania się, przekształcając opis w pozbawiony sensu szyfr (opis ma sens jedynie dla specjalisty, ale jemu nie jest on potrzebny), w ciąg słów odsemantyzowanych<sup>34</sup>. Najczęściej więc autor będzie dołączał do każdego terminu technicznego predykaty nominalne (PR), wyjaśniające, parafrazujące lub metaforyczne, które słowo po słowie „oświetlą” niejasne pojęcia paradygmatu T i stworzą dla nich przeciwwagę, odwołując się do zestawu utartych zwrotów, często używanych słów, kodów (kulturowych, sensorycznych, literackich itd.) lub stereotypowych skojarzeń. Opis jest więc połączeniem dwóch odpowiadających sobie paradygmatów (zestawów) słownictwa, z których jeden jest odsemantyzowany, o małym prawdopodobieństwie pojawienia się, a drugi znaczący, o dużym prawdopodobieństwie pojawienia się w tekście:

Paradygmat T —	Paradygmat PR
(słownictwo specjalistyczne, ciąg motywów, terminów technicznych mniej lub bardziej odsemantyzowanych)	ciąg predykatów wyjaśniających, znaczących
nieczytelność	— czytelność
komunikacja utrudniona	— komunikacja łatwa
małe prawdopodobieństwo pojawienia się w tekście	— duże prawdopodobieństwo
specjalistyczny idiolekt techniczny	— utarte zwroty, obiegowe porównania i metafory, słownictwo często używane (lub powszechnie znane — podstawowy zakres słownictwa) <sup>35</sup> .

Porównanie, parafraza, apozycja objaśniająca, metafora antropomorficzna to typy predykatów najczęściej używanych dla nadania znaczenia technicznemu słownictwu występującemu w opisie. Posłużmy się raz jeszcze przykładem statku: wanta będzie to długa stalowa struna, naprężona do granic wytrzymałości; bom — długa, gładka drewniana bel-

<sup>34</sup> Jedyną funkcją ciągu niezrozumiałych terminów technicznych może być po prostu nadanie cech techniczności całemu opisowi lub poszczególnym użytym w nim słowom. Widać to zwłaszcza w opisach występujących w powieściach podróżniczych lub fantastycznonaukowych. Zmusza to jednak autora, w celu usprawnienia tego rodzaju opisów, do stworzenia postaci uczonych, pseudonaukowców, techników, specjalistów, naukowców itd.; w ich ustach (lub spojrzeniu) nagromadzenie terminów technicznych jest prawdopodobne. Zob. np. u Zoli częstość pojawiania się postaci malarzy, uczonych, lekarzy, estetyków itd. Pośrednio postaci te zapewniają poprawność wypowiedzi o charakterze technicznym; są pod nieobecność autora ich „gwarantami” technicznymi i kulturalnymi.

<sup>35</sup> Na temat słownictwa bezpośrednio dostępnego i o dużej częstotliwości występowania zob. np. Gougenheim, Rivenc, Michea, Sauvageot, *L'Elaboration du français fondamental*. Didier, 1956, oraz P. Rivenc, *Lexique et langue parlée*. „Le Français dans le Monde”, czerwiec 1968.

ka, potrzymująca główny żagiel; pletwa sterowa — zanurzona część steru, cienka jak ostrze brzozy; kliwer — mały trójkątny żagiel rozpięty między masztem i dziobem statku, wydęty jak skrzydło morskiego ptaka, biały jak śnieg, itd.

Opis staje się tu bliski hasła w słowniku, czyli zestawienia pewnego określenia z jego rozwinięciem; stosuje się do zasad pedagogiki (za pomocą pojęć znanych objaśnia nieznaną), zaś metafora i porównanie grają rolę podobną do roli odsyłacza w hasle słownikowym.

Typ II: Motyw wprowadzający i rozwijający go paradygmat specjalistycznego słownictwa mogą być, w przeciwieństwie do poprzedniego typu, łatwo zrozumiałe (słownictwo powszechnie znane: np. MW ogrodu odpowiada ciąg T: kwietnik, drzewo, kępa, kwiat, płatek, kompost itd.; dla MW portretu mamy ciąg: włosy, oczy, nos, sylwetka, ubranie itd.<sup>36</sup>).

Pole semantyczne i słownictwo obiegowe pełnią tu rolę normy lub „gatunku”, zawężających granice oczekiwań czytelnika i wyznaczających mu z góry linię najmniejszego oporu przy lekturze (pojawienie się MW ogrodu w tekście, w którym oczekiwania czytelnika nie doznają zawodu, stwarza duże prawdopodobieństwo pojawienia się serii T: kwietnik, drzewo, kępa). Autor będzie więc wybierał dla serii PR predykaty metaforyczne, aby zapobiec banałowi i zbyt łatwości przewidzenia ich pojawienia się w tekście; predykaty te będą umyślnie bardzo odległe znaczeniowo od tematów i podtematów ciągu T, do których się odnoszą. Poszczególne fragmenty paryskich Hal zostaną np. opisane przez Zolę jako części „olbrzymiego schematu”, odcinające się na „półskliwym welinie” nieba itd., za pomocą słownictwa z dziedziny sztuk plastycznych; opis świata nieożywionego będzie się odwoływał do świata ożywionego, konkrety zostaną opisane za pomocą abstrakcji, natura przez kulturę itd. Odwrotnie niż w typie I, ciąg PR będzie zdecydowanie „poetycki”, o małej przewidywalności, i zostanie wybrany spośród specjalistycznego słownictwa technicznego. Tak więc:

<sup>36</sup> Czytelność opisu wzrasta często dzięki temu, że zostaje on nie tylko ujęty w pewną strukturę, lecz i uporządkowany, że w obrębie ciągu T przestrzega on pewnej ustalonej kolejności: od góry do dołu (herb), od tego, co bliskie, do tego, co oddalone (pejzaż), od wyglądu zewnętrznego do psychiki (portret) itd., lub tworzy pewien „topos” złożony ze stałych motywów, np. topos „*locus amoenus*” (niebieskie niebo, strumień, ptaki, zamknięty ogród, kwiaty, ocieniony dom itd.; zob. E. R. Curtius, *Littérature européenne et le Moyen Age latin*. PUF, 1956, s. 240 n.), który tak często pojawia się jako pierwszy obraz w filmach i komiksach. Albo liczne „topoi”, którymi są pewne chwile czy daty nacechowane kulturowo (wieczór, świt, południe, północ, Gwiazdka, 14 lipca itd.) i które dostarczyły tyłu opisów. Tłumaczy to, dlaczego czytelnik na ogół „przeskakuje” opisy i dlaczego są one ulubionym przedmiotem parodii (zob. „odwalane” opisy Gombrowicza czy też liczne „itd.”, „jasne”, „starczy tego, można jechać dalej” A. Robbe-Grilleta w: *Projet pour une révolution à New York*. Minuit, 1971, s. 13, 109 itd.).

kwietnik rozwinie niezwyklej gładkości dywan, o rysunku wyraźnym jak schemat nakreślony ręką człowieka,  
 kwiat będzie to stalagmit z opalu,  
 wazon będzie ulepiony ze sjeneńskiej gliny, pomieszanej z żółtą ochrą itd.

Opis przybliży się tu do fantastyki (to, co znane, zakłócone jest przez nieznaną)<sup>37</sup>.

Typ III: Autor pozostawia w opisie pewną nieczytelność, łącząc ciąg specjalistycznego słownictwa technicznego (T) z ciągiem predykatów (PR), których źródłem jest również terminologia techniczna. Zamiast wprowadzać do opowiadania redundancję treści czy też równoważyć nieczytelność jednego ciągu terminów czytelnością innego ciągu, opis pozostawia w tekście rodzaj semantycznej „białej plamy”, która może być różnie interpretowana przez różnych czytelników (jako „nieczytelność”, „niejasność”, „poetyckość”, „hermetyzm” itd.). Tak np. *spirea* (termin z dziedziny ogrodnictwa) będzie koloru *litoponu* (termin z dziedziny malarstwa) itd. Opis otrzymujemy tu przez zestawienie dwóch żargonów technicznych dotyczących T i PR.

Typ IV: Autor przyjmuje tu pełną czytelność. W ślad za MW pojawia się potoczne słownictwo, określone również przez ciąg stereotypowych słów lub utartych zwrotów. Np. przy MW *portret* będzie mowa o *czole* (T) *białym jak śnieg* (PR). Opis jest tu bardzo bliski tautologii (informacja jest ograniczona, mamy do czynienia z redundancją zawartości i maksymalną przewidywalnością terminów), pleonazmu, komunału (komunikacja fatyczna).

Typ V: Opis ogranicza się tylko do wyliczenia terminów technicznych (nieczytelnych), rezygnując z określeń „objaśniających” (PR). Powróćmy do poprzednich przykładów: MW *statek* zostanie opisany wyłącznie za pomocą specjalistycznego słownictwa marynistycznego: *kliwer*, *bom*, *wanta* itd. Opis upodobnia się do prospektu reklamowego, ogłoszenia lub wykazu danych technicznych. Możemy mieć również do czynienia z sytuacją odwrotną (podgatunkiem typu V), kiedy opis składa się wyłącznie z serii predykatów lub parafraz metaforycznych, mniej lub bardziej nieczytelnych, zapożyczonych ze specjalistycznej terminologii z innych dziedzin lub o bardzo odległych od MW polach semantycznych. Np. MW *ogród* może spowodować pojawienie się określeń takich jak: „konstelacja ochry”, „plamy litoponu” itd. z pominięciem przedmiotów określanych (T), znanych (róże) lub nieznanymi (*spirea*), które stanowiłyby ogniwo pośrednie między MW a PR. W obu

<sup>37</sup> Dobrą ilustracją tego typu opisu będzie tu znany tekst Bretona *Union libre*, cały zbudowany na powtarzającym się schemacie MW + T o dużej przewidywalności + PR o małej przewidywalności (np. „Moja żona o włosach / z płonącego drewna”).

przypadkach istnieje ryzyko zakłócenia komunikacji, ale o ile w pierwszym z nich (wyłącznie terminologia techniczna) reakcja czytelnika jest zazwyczaj nieprzychylna (opis „suchy”, „techniczny”, „szkolny”), o tyle drugi (będący jedynie serią metafor) odbierany jest na ogół pozytywnie (opis „poetycki”). Dobrym przykładem tego ostatniego typu opisu byłby słynny wiersz Saint-Pol-Roux *Sur un ruisseau qui passe dans la luzerne* [O strumyku płynącym przez pole lucerny]: „(...) fala psyche przejrzystych dusz / fala dla stóp wrózek / (...) fala dziecię kwietniowych deszczy (...)”.

Typ VI: Opis ma postać zwykłego ciągu określeń (PR) o wysokim stopniu czytelności (utarte porównania i metafory, komunały, stereotypowe zwroty) i jak najstaranniej unika terminologii technicznej, „ściślych” terminów, nazw i terminów monosemicznych w zbiorze T, czy to umyślnie, czy też dlatego, że odpowiednia terminologia nie istnieje. Dla opisanie pewnych przedmiotów poznawalnych zmysłowo (perfumy, wino) lub oddziałujących na poczucie piękna (obraz abstrakcyjny, symfonia) autor często nie dysponuje gotową terminologią ani słownictwem technicznym określającym je część po części. W braku T zwyczaj i kultura wypracowują ciąg stereotypowych określeń, które pełnią rolę obowiązkujących przy opisie danego przedmiotu znaków. Tak np. uroda kobieca zostanie opisana za pomocą paradygmatu utartych określeń np. z dziedziny malarstwa (pędzel Albane’a, artyzm Rafaela, linia Ingres’a) lub nasuwających skojarzenia z wrażeniami zmysłowymi (atłas, agat, alabaster, lilie, róże, pszenica). „Beaujolais” (imię własne odsemantyzowane) będzie „miękki”, „o smaku świeżych owoców”, „delikatny”, „lekki” itd. W braku odpowiedniej stałej terminologii T, której elementy czytelnik odbierałby jako części składające się na całość MW (metonimiczny stosunek zawierania się), opis może przyjąć za podstawę niezmienną i zamkniętą listę 5 zmysłów (węch, wzrok, słuch, dotyk i smak); z góry uporządkują one opis i staną się jego oznaką specyficzną i „konieczną”<sup>38</sup>. Np. MW „Chevret” (imię własne odsemantyzowane) zostanie opisany w taki sposób:

---

<sup>38</sup> Na temat podporządkowania struktury opisu schematowi 5 zmysłów lub 4 żywiołów zob. Curtius, *op. cit.*, s. 242. Opis jest więc wstępnie uporządkowany, i to wielokrotnie: jako słownictwo, jako fiszka pisarza, jako zespół utartych zwrotów; przez fakt, że dla zbudowania swej wewnętrznej struktury posługuje się powszechnie przyjętymi paradygmatami: listą kolorów, listą 5 zmysłów, parami wewnątrz/na zewnątrz, bliski/daleki, porządkiem alfabetycznym, logicznym, historycznym, numerycznym lub według kryterium częstotliwości występowania (hasło w słowniku, opisy naukowe itd.). Używając słynnego określenia de Saussure’a, możemy powiedzieć, że opis stanowi uporządkowany i odpowiednio ułożony „gwiazdozbiór leksykalny”. Jako przykład konwencjonalnego zastosowania schematu 5 zmysłów zob. ironiczną *Composition d’un port* Valéry’ego (*Oeuvres*, t. III, Pléiade, s. 860 n.).

dla oka: skórka cienka i niebieskawa, różowe plamki

w dotyku: miąższ gładki i jednolity

dla powonienia: lekki kozi zapach

w smaku: podobny do orzechów laskowych<sup>39</sup>.

(Zwróćmy tu uwagę na częściowy związek ze słownictwem metonimicznie przewidywalnym po pojawieniu się MW: na zewnątrz — wewnątrz: skórka — miąższ.) Opis kończy się, gdy słownictwo związane ze zmysłami zostaje wyczerpane. Aby wprowadzić rozwinięcie określające, można posłużyć się serią zwrotów takich, jak np.:

było to jak śnieżna biel / odgłos grzmotu / ostrze brzytwy itd.

rzekłbyś

to przypomina

było to podobne do

był to rodzaj

zdawało się, że było to, itd.

Opis jest wówczas silnie zmodalizowany; jest to technika impresjonistyczna, technika, którą posługuje się również chętnie powieść fantastyczna, podróżnicza, fantastycznonaukowa i zagadka (nazewnictwo specjalistyczne ustępuje miejsca komentarzowi, wykorzystującemu słownictwo potoczne).

Oczywiście i tutaj mamy do czynienia z typologią „abstrakcyjną”, w której należałoby stworzyć szereg podtypów; jedynie bardzo nieliczne opisy reprezentują typ czysty, na ogół autor stosuje wewnątrz jednego opisu wiele technik. Krótko mówiąc, autor oscyluje między następującymi skrajnościami:

— kondensacja (1 termin) podanie nazwy ↔ rozwinięcie (zdanie — peryfrazą — parafraza)

<sup>39</sup> Zob. Androuet, *op. cit.*, s. 278. Wiadomo, że w *Brzuchu Paryża* Zola stworzył słynny opis serów, często opisywanych za pomocą ciągu predykatów „muzycznych” („głuche pochrapywanie cantala <...> podobne rozlewnemu śpiewowi kontrabas” itd.). Różnica między Androuetem a Zolą polega na tym, że Zola posługuje się zamazanym kodem sensorycznym (synestezja) z wyraźną przewagą jednego zmysłu (słuch), zupełnie nieoczekiwanego w tej sytuacji; nie podaje cyfr (u Androueta na temat sera Chevret: „zawartość tłuszczu 45% <...>, przeciętne wymiary: średnica 9 cm, grubość 2 cm, lub średnica 8 cm, grubość 3 cm. Waga średnio 150 g” itd.), unika opisu „funkcjonalnego” (u Androueta, w dalszym ciągu o Chevret: „koniec posiłku lub drugie śniadanie”). Opisując rzeczy nieznanne, nauka i reklama muszą brać pod uwagę określone techniki opisu i jego trzy główne problemy: a) stworzenie i wykorzystanie stałego i niezmiennego zespołu terminów T pozostających w powszechnym odczuciu w metonimicznym związku z MW; b) spowodowanie automatycznego pojawienia się słownictwa T po MW; c) stworzenie i wykorzystanie stałego i uporządkowanego zbioru predykatów opisowych i metaforycznych, porównujących (częściowe zacieranie się) lub różnicujących (odrębność), zbioru, którego pojawienie się po T jest całkowicie przewidywalne. Tylko w ten sposób uzyska się czytelność opisu.

- czytelność (stereotypowe zwroty, słownictwo często używane) ↔ nieczytelność (słownictwo specjalistyczne)<sup>40</sup>
- stereotypowy sposób uporządkowania T ↔ brak uporządkowania (lista 5 zmysłów, porządek alfabetyczny, logiczny itd.)
- obecność MW (na początku lub na końcu opisu) ↔ brak MW
- obecność terminologii T ↔ brak T
- obecność predykatów wyjaśniających PR ↔ brak PR
- przewidywalność pojawienia się słownictwa T w ślad za MW ↔ nieprzewidywalność
- wzmocnienie efektu (czytelność lub nieczytelność T wzmocniona przez czytelność lub nieczytelność PR) ↔ neutralizacja (czytelność lub nieczytelność T zniesiona lub zmodyfikowana przez przeciwne cechy PR)
- słownictwo spójne metonimicznie (kwiat/płatek/łodyga/bukiet) ↔ słownictwo spójne metaforycznie (kwiat/kobieta)
- spójność fonetyczna (anagramy leksemu MW przewijają się przez cały opis) ↔ spójność semantyczna (metonimiczna lub metaforyczna)

## III

Poprzestaniemy tylko na zasygnalizowaniu trzeciego punktu naszych rozważań: czemu służy opis, jaka jest jego rola w całościowej strukturze tekstu?<sup>41</sup> Jako miejsce szczególne, w którym tworzy się (lub zostaje zniszczona) czytelność całego tekstu, opis ma postać silnie zorganizowanej „siatki” semantycznej. Autor musi rozwiązać następujący problem: w jaki sposób doprowadzić do tego, aby „współgrały” znaczeniowo z jednej strony to, co jest podporządkowane całkowicie płaszczyźnie syntagmatycznej tekstu (czyli opowiadanie jako algorytm), a z drugiej — pewna całość ukształtowana z góry w formie paradygmatu (przedmiot opisu jest bowiem jedynie listą, zbiorem terminów; możliwym do przewidzenia słownictwem dotyczącym jego części składowych i mogących je określać predykatów).

Jeżeli powrócimy do przytoczonych wcześniej trzech przykładów z Zoli, to w opisie zaczerpniętym z *Grzechu księdza Mouret* otrzymamy pionowoś ciąg powiązań metonimicznych: stopa→kolano→biust→biodro itd., dla PR; róża a, róża b, róża c, bukiet, płatek itd. — dla T. Poziomo natomiast — ciąg powiązań metaforycznych pomiędzy T i PR (róże identyfikuje się z poszczególnymi częściami ciała kobiety), na wyższym po-

<sup>40</sup> Nieczytelność słownictwa „technicznego” może zostać częściowo zrównoważona przez „motywację morfologiczną: asfalt/asfaltować/asfaltowanie/wyasfaltowany itd. Zob. J. Dubois, *Les problèmes du vocabulaire technique*. „Cahiers de lexicologie” (1966), nr 9.

<sup>41</sup> Nie zapominajmy, że opis może istnieć sam w sobie (zob. Ponge, reklama, hasło w encyklopedii) wbrew nakazom klasycznych retorów. Zob. np. hasło opisowy [descriptif] Marmontela w *L'Encyclopédie méthodique* Panckoucke'a. Paris 1782.

ziomie — między P i T<sup>42</sup>; oraz redundancję semantyczną między P (ludzkie) i PR (ludzkie). Opis jest więc miejscem, w którym krzyżuje się metaforyczne utożsamienie ludzkie/nie-ludzkie z redundancjami typu ludzkie/ludzkie i nie-ludzkie/nie-ludzkie. Do autora należy urozmaicanie i różnicowanie<sup>43</sup> tych powiązań, włączanie ich 'do filozoficznego pozatekstu [*extra-texte*] (teoria wpływu środowisk itd.) lub do intratekstu [*intra-texte*] powieściowego.

- We fragmencie *Zdobyczy* widzimy te same związki metonimiczne i metaforyczne wewnątrz T, wewnątrz PR, między T a PR, między P a PR<sup>44</sup>.
- W przykładzie wziętym z *Bestii ludzkiej* pomiędzy P i MW istnieje związek niemal miłosny (ludzkie/ludzkie)<sup>45</sup>, lokomotywę utożsamia się bowiem przy pomocy całej serii predykatów metaforycznych z kobietą, będącą ukrytą obsesją Jakuba (jednym z pierwszych projektowanych tytułów powieści była *p o d ś w i a d o m ó ś ć*).

<sup>42</sup> „Albina była wielką różą” (I, 1341). Metafora, poza tym, że zwiększa lub zmniejsza czytelność słownictwa technicznego, jest niezbędnym elementem nacechowanym estetycznie opis. Opis jest utrwaleniem efektu raczej poetyckiego niż realistycznego; czytelnik rozpoznaje metaforę, zanim jeszcze zrozumie jej sens.

<sup>43</sup> Predykat PR może pozostawać w związku metonimicznym (ten sam wycinek rzeczywistości — tu rośliny ogrodowe) z podtematem pochodzącym od MW i w ten sposób wzmacniać semantyczną spójność opisu, np. niektóre róże „podobne do główek kapusty” (I, 1341). Zdaniem *Jakobsona* (*Essais*, s. 61) „wypowiedź może przebiegać wzdłuż dwóch różnych osi semantycznych: jeden motyw pociąga za sobą drugi bądź przez podobieństwo, bądź przez odpowiedniość. Najtrafniej można by określić pierwszy przypadek jako proces metaforyczny, a drugi jako metonimiczny”. Dla poznania wewnętrznego funkcjonowania opisu z pewnością korzystne byłoby porównanie go do funkcjonowania metafory łańcuskowej (na ten temat zob. artykuł *M. Riffaterre'a* w „Langue Française” nr 3, wrzesień 1969). Opis nigdy nie jest realistyczną kopią, utopijnym odpowiednikiem rzeczywistości, lecz rozumowaniem dokonywanym *a posteriori*, stale poszukującym słownictwa metaforycznego. Za dowód może tu posłużyć fragment, w którym (poza rozrastaniem się tematyki „pustej”, służącej za alibi — „niewidzące” spojrzenie, „kryształ”, „czystość” itd.) słowo *klomb* wywołało cały łańcuch metafor „teatralnych” [nieprzetłumaczalna gra słów po francusku: „*corbeille*” znaczy ‘koszyk, klomb’, a także ‘balkon w teatrze’ — przyp. tłum.]: „Renata pochyliła głowę (...) wodząc leniwie (...) niewidzącym spojrzeniem. Na prawo (...), na lewo, poniżej opadających w dół wąskich trawników poprzecinanych klombami i żywopłotami, spało jezioro, kryształowo czyste, bez śladu piany, o brzegach jakby wyciętych motyką ogrodnika; po drugiej stronie jasnego zwierciadła dwie wyspy (...) rysowały na bladym niebie teatralne linie wiecznie zielonych świerków, drzew o trwałych liściach, których mroczna zieloność odbijała się w wodzie niby frędzle kurtyny kunsztownie upiętej na skraju widnokręgu (...). Wszystko to wyglądało jak świeżo namalowana dekoracja” itd. (I, 322). W ten sposób pośrednio przeznaczenie Renaty jest określone jako „sztuczne”.

<sup>44</sup> Renata jest „płomienną córą oranżerii”, „zdawała się być białą siostrą tego czarnego boga” (sfinks).

<sup>45</sup> „Kochał tę swoją maszynę prawdziwą miłością” (IV, 1128).

Skoro tekst narracyjny możemy określić jako opowiadanie:

a) o znaczeniu, które zostaje zachowane (stąd silna redundancja i ułatwione zapamiętywanie),

b) o znaczeniu, które się zmienia (stąd dyskursywne uporządkowanie tekstu w dopełniające się klasy logiczne),

opis jest miejscem, w którym narracja zatrzymuje się, pozostaje w zawieszeniu, lecz również niezbędnym miejscem „składowania”, „utrwalania” informacji; miejscem zawiązania i powielenia intrygi, miejscem, w którym postacie i sceneria, uprawiając rodzaj gimnastyki semantycznej (według określenia Valéry’ego), wchodzą w redundancję. Sceneria potwierdza, uściśla lub odsłania postać jako splot równoczesnych cech znaczących, albo też wprowadza zapowiedź (prawdziwą lub fałszywą) dalszego ciągu akcji: Albina jest jak róża, róże są jak kobiety, róże są jak panny młode, Albina będzie panną młodą, Albina umrze wśród róż itd.; Renata i Maksym, związani kazirodczym uczuciem, są jak splecione rośliny, cieplarniane rośliny są splecione (w sposób sztuczny)<sup>46</sup> jak kochankowie; Lison jest dla Jakuba tym, co podświadomie (przemieszczenie [*transfert*]) odrzuca w kobiecie. Życie Renaty jest sztuczne jak sceneria, którą ma przed oczyma itd.; opis kieruje lekturą opowiadania (przynosząc drogą pośrednią informację o losie postaci). Można więc stwierdzić, że spełnia on z jednej strony rolę „organizatora” opowiadania<sup>47</sup>, z drugiej zaś jest jego pamięcią<sup>48</sup>, ponieważ wprowadza do opowiadania redundancję.

<sup>46</sup> Sztuczne, przeciwne naturze połączenie (symbol „wykolejonego” społeczeństwa) egzotycznych roślin w oranżerii znajduje odpowiednik w kazirodczym związku dwojga kochanków. Sztuczność i kazirodztwo są więc dwoma pozostającymi w redundancji, karalnymi i pozbawionymi wartości wyższych typami związków zachodzących między przedmiotami (nie zapominajmy, że w oranżerii znajduje się marmurowy *sinks*). Z pewnością opis jest miejscem, w którym dokonuje się pozytywna lub negatywna ocena wydarzeń opowiadania. Współzależność funkcji (typu: wyjazd/powrót) nie jest sama w sobie ani „pozytywna”, ani „negatywna” (w odczuciu czytelnika).

<sup>47</sup> Termin ten zapożyczamy od R. Barthes’a (*Le Discours de l’histoire*. „Information sur les sciences sociales” 6, 4 VIII 1967). Organizują one wypowiedź, odsyłając za pomocą anafory do tego, co już zostało powiedziane, lub do późniejszego fragmentu tekstu. Opis równa się więc zdaniu: „już widzieliśmy, że...” i „wkrótce zobaczymy, że...”. Już R. Jakobson (*Essais de linguistique générale*, s. 63) zauważył tę rolę reduplikacji semantycznej, odgrywaną przez opis: „Pisarz realista stale dokonuje metonimicznych przejść od intrygi do atmosfery i od postaci do tła czasowo-przestrzennego. Lubuje się w synekdochach”. Sięgnijmy też do R. Welleka i A. Warrena (*Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 299): „Tło znaczy tyle co środowisko, a środowiska, zwłaszcza domowe, mogą być traktowane jako metonimiczny lub metaforyczny obraz postaci”. W typowym tekście realistycznym skąpiec będzie się nazywał Suchogęba [*Gobseck*], będzie nosił brudne ubrania, będzie miał skromne mieszkanie itd. W tekście tzw. rozczarującym opis



Pewne znaki, środki stylistyczne mogą stać się retorycznymi lejt-motywami, „koniecznymi” oznakami opisu, i ułatwiać semantyczny „obieg” (i spójność) pomiędzy postacią i jej otoczeniem<sup>49</sup>, tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie; są to mianowicie:

a) metafory antropomorficzne, zoomorficzne, uprzedmiotowiające — do wyboru, w zależności od modalności, jaką autor zechce wybrać, opisując związek między postacią i otoczeniem (tematyka „bestii ludzkiej”, człowieka-rośliny, człowieka-maszyny). Systematyczne użycie *anafor* (jednostek tekstu odsyłających do innych, odległych jednostek, już opowiedzianych lub o których będzie mowa później), łączników (jak, podobny do, wydawał się, był to rodzaj itd.) wzmacnia zarówno wewnętrzną spójność opisu, jak i jego zespolenie z całością tekstu.

b) antropomorfizująca dynamizacja słownictwa, terminologii i nazewnictwa, osiągnięta za pomocą form duratywnych (aspektu niedokonanego, imiesłowów przysłówkowych współczesnych, imiesłowów przymiotnikowych, różnorodnych wyrażen), oraz czasowników zwrotnych typu: drzewo wznosiło się, roślina wila się, rów zagłębia się, mur wznosi się itd.<sup>50</sup>

c) kontaminacja w użyciu pewnych form: formy cechujące narrację (następnie, przedtem, potem, wkrótce, podczas gdy itd., służące do przedstawiania upływu czasu) wypierają formy czysto topologiczne (przed, za, ponad, pod, na prawo, na lewo, bliżej, dalej itd.).

Opis jest, jak widzimy, układem semantycznym i retorycznym o wysokim stopniu organizacji.

---

wprowadzi „fałszywe tropy” i odrzuci redundancję treści wprowadzaną za pomocą *anafor* (np. skąpiec będzie się nazywał pan Dawacki, będzie miał wspaniałą rezydencję, piękny strój, ujmującą powierzchowność itd.; stereotypy kulturowe odgrywają tu ważną rolę).

<sup>49</sup> Jeżeli zbierzemy pewną liczbę funkcji opisu, otrzymamy: a) funkcję delimitującą (podkreślanie struktury narracji — zob. wyżej przyp. 23); b) funkcję opóźniającą (opóźnienie dalszego ciągu lub spodziewanego rozwiązania); c) funkcję dekoracyjną („efekt realistyczny”, „efekt poetycki”), która włącza opis do pewnego systemu estetyczno-retorycznego; d) funkcję porządkującą (zapewnienie następstwa logicznego, czytelności i przewidywalności opowiadania); e) funkcję ogniskującą (przyczynienie się do antropocentryzmu opowiadania przez dostarczenie bezpośrednio lub pośrednio pewnej sumy informacji na temat postaci — często *bohatera*).

<sup>49</sup> Oczywiście należałoby umieścić to wszystko w kontekście uzasadnień „filozoficznych i naukowych”, jakimi posługuje się Zola (wpływ środowiska na człowieka, upodobnienie człowieka do otoczenia). Problem polega na tym, czy to pewna technika pisania (styl artystyczny) i pewne postulaty (opisywać) narzuciły tę filozofię pisarzowi, czy stało się odwrotnie.

<sup>50</sup> Te stylistyczne triki stanowią część stylu epoki („stylu artystycznego”), ale być może wpływają nieuchronnie z samej istoty opisu. Często przyczyniają się do przekształcenia scenerii w zbiorowego aktanta (Podmiot, Nadawca, Pomocnik itd.), silnie zantropomorfizowanego — np. *Paradou w Grzechu księdza Mouret*, *Hale w Brzuchu Paryża* itd.

Realizm dąży więc do stworzenia iluzji językowej, w takim języku, który zachowuje wyłącznie funkcję referencyjną — znaki językowe są tu dokładnymi odpowiednikami rzeczy, przezroczystą siatką odtwarzającą nieciągłość rzeczywistości. Wiadomo, że taki projekt realizmu opisowego (odtworzenie za pomocą znaków niesemiotycznej rzeczywistości) byłby wykonalny tylko w dwóch lub trzech zupełnie marginalnych dziedzinach; język skonkretyzowany w formie następujących po sobie znaków pisanych lub mówionych może „naśladować” jedynie mowę, dźwięki lub elementy rzeczywistości, które mogą być zikonizowane. Tekst realistyczny składałby się co najwyżej:

a) ze słów nagranych na magnetofon i przepisanych (ale przepisanie jest już dodatkową informacją; otrzymujemy informację odmienną, hermetyczną i zniekształconą),

b) z różnorodnych z a m i e r z o n y c h efektów (motywacja artykulacyjna<sup>51</sup>, audytywna daje onomatopeje, wzrokowa — kaligrama lub diagramy).

Nietrudno byłoby wykazać marginesowość i zawodność tych wszystkich zabiegów; dowieść, że język nie jest wyłączną domeną jednej funkcji, lecz stanowi hierarchię funkcji, że jest on nie tylko zbiorem nazw, ale także składnią; nie tylko denotacją, ale i retoryką. Zola, podobnie jak większość pisarzy realistów, nie korzysta systematycznie z tych możliwości języka (trzeba poczekać na pojawienie się Ponge'a), rozwija raczej język metaforyczny, a nie umotywowany; język, który jest przejawem pewnego stylu, a nie taki, który zacierałby się poza niesioną przez siebie informacją; język „stylu artystycznego”<sup>52</sup>.

Podsumujemy: Zdefiniowaliśmy wyżej opis jako jednostkę, która powoduje pojawienie się w opowiadaniu motywów uprawdopodobniających (takich, jak spojrzenie, przejrzyste powietrze, wyjaśnienia dawane w rozmowie, otwarte okno itd., tworzących to, co nazwaliśmy tematyką pustą. Następnie stwierdziliśmy, że opis jest miejscem, w którym następuje zatrzymanie i uporządkowanie opowiadania (zapowiedź dalszego ciągu, redundancja treści, metonimiczne odbicie psychologii lub przeznaczenia postaci); wynika stąd, że podstawową cechą charaktery-

<sup>51</sup> Podkreślone m. in. przez P. Guiraud w pracy *Structures étymologiques du lexique français*. Larousse, 1967.

<sup>52</sup> Valéry (*Tel Quel*, s. 584) słusznie zauważył, że postawa realistyczna prowadzi do pewnej „gimnastyki”, która — jak każda inna — pretenduje do miana „literatury”: „Pragnienie »realizmu« prowadzi do poszukiwania coraz silniejszych środków wyrazu służących przedstawianiu; od rzeczy przedstawionej dochodzimy do pewnej techniki. Technika prowadzi do klasyfikacji, do uporządkowania. Porządek prowadzi do systematyczności. (...) I wyszedłszy od dokładnego odtworzenia jakiegoś faktu, dochodzimy do swoistej gimnastyki, która zawiera w sobie i fałsz, i prawdę”. Opis jest z pewnością jednym z wyznaczników literatury. Zob. Ricardou, *op. cit.*, s. 105: „Opis buduje świat fikcyjny”; zob. także R. Barthes, *S/Z*, s. 61.

styczną dyskursu realistycznego jest negowanie i uniemożliwianie opowiadania w każdej postaci. Im bardziej bowiem tekst narracyjny nasycony jest opisami, tym więcej musi wprowadzać tematyki pustej i redundancji, tym bardziej porządkuje się i powtarza, a więc coraz bardziej skupia się na samym sobie; z tekstu referencyjnego staje się tekstem czysto anaforycznym; zamiast odwoływać się do rzeczywistości (do „rzeczy”, „zdarzeń”) odwołuje się wiecznie sam do siebie. Zadaniem pisarza realisty będzie więc przekształcenie tematyki pustej w tematykę pełną; powierzenie sąsiadującym ze sobą i coraz liczniejszym spojrzeniom, ośrodkom przezroczystym itd. jakiejś roli w opowiadaniu, aby nie były tylko wypełnieniem pustych miejsc; przekształcenie anaforycznej redundancji treści w dialektykę treści. Nie zawsze jest to łatwe.

*Przełożyły Agnieszka Kurys i Katarzyna Rytel*