

Raymonde Debray-Genette

Penetracje przestrzeni opisu : od Balzaka do Prousta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/3/4, 156-171

1993

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RAYMONDE DEBRAY-GENETTE

PENETRACJE PRZESTRZENI OPISU: OD BALZAKA DO PROUSTA

W momencie swych narodzin w opowieści epickiej opis kojarzy się nie tyle z ideą organizacji przestrzennej, co z ideą rozplanowania w czasie. W historii literatury fakt, że jednym z tematów sporu między starożytnikami a nowożytnikami stała się reprezentatywność przestrzenna takiego przedmiotu, jak Homerowska tarcza Achillesa, stanowi więc rodzaj symbolu. Czy to w przypadku miejsca, czy przedmiotu — prezentacja przestrzenna pojawia się w szeregu niejednakowych etapów równocześnie z pojęciem prawdopodobieństwa, nie usuwając jednak całkowicie konkurencji czasowości. Na każdym z etapów ewolucji opisu narracyjnego tworzą się miejsca wspólne nie zawsze związane z treścią, jak *locus amoenus*, o którym tak wnikliwie mówił Curtius. Opis, może dlatego, że jest jakby wtopiony w opowiadanie, bardziej niż inne formy wytworzył, lub raczej zapożyczył, kody i normy lektury. Trudno w tych kodach wyróżnić, co należy do pojęć społecznych, co do dziedziny kultury lub techniki, a co do literatury. Można się ograniczyć do stwierdzenia, że przez dłuższy czas dominuje geometria płaszczyzny. Określenia: „na prawo”, „na lewo”, „dalej”, złudnie ożywiają płaskie w rzeczywistości przedstawianie przedmiotu lub krajobrazu. Jeśli z pomocą przychodzi jakieś odniesienie do malarstwa, jak w wypadku malowideł na ścianach komnaty Galatei w *Astrei*, którym przygląda się Celadon, to za model służy tu starodawny fresk: z jednej strony Saturn, dalej Jupiter, u jego stóp świat i Ganimedes, itd. To znaczy, że panuje tu podstawowa zasada wyliczenia¹. Jeśli powieściopisarz woli opis mniej spłaszczony [*plate*], lecz również odnoszący się do płaszczyzny [*plane*], może go ozdobić zwiększając liczbę elementów lub podnosząc ich jakość. Stąd wywodzi się antyopis w *Roman bourgeois* Furetière'a. W chwili gdy narrator ma opisać „trójkątny” plac Maubert i kościół Karmelitów, mówi tak:

[Raymonde Debray-Genette — francuski historyk literatury, zajmuje się przede wszystkim historią francuskiej powieści realistycznej.

Przekład według: R. Debray-Genette, *Traversées de l'espace descriptif: de Balzac à Proust*. W: *Métamorphoses du récit*. Paris 1988, s. 289–311.]

¹ Zob. pomysłowe przykłady podane przez M. Zinka w *Les Toiles d'Agamemor et les fresques de Lancelot* („Littérature” 1980, nr 38).

Inny autor, mniej prawdomówny, wolałby zginać, niż nie zrobić z placu kwadratu, nie zamienić wszystkich sklepików w podcienia i krużganki, wszystkich okapów w balkony, wszystkich ciosowych przypór w piękne pilastry².

Oto jedna z wielu konwencji zdemaskowana w imię nie mniej konwencjonalnej „szczeroci”.

Być może, jeszcze inna konwencja (doniosłość analizy psychologicznej) utrzymywała długo poza obrębem powieści obszerne opisy zarezerwowane dla utworów poetyckich. Kiedy dzięki Balzakowi, zachłannemu czytelnikowi Waltera Scotta, opisy w powieściach zdobędą we Francji literackie szlachectwo, ich geometria euklidesowa wpisze się wreszcie w przestrzeń, podążając szlakiem obiecującym przyszłość. Proces ten jest jednym z najbardziej znanych, a jednak nie nosi nazwy: jest tak silnie zakodowany, że czytelnik rozszyfrowuje go intuicyjnie [*le décode implicitement*], nie odczuwając potrzeby wydobycia zeń istoty rzeczy. Od czasu narodzin kina przyjęto termin „*travelling*” (do przodu, do tyłu, pionowo). Ale nie odwracamy biegu historii. Kino rozwinęło się na skrzyżowaniu powieści, malarstwa i fotografii. Trzeba więc powrócić do takich terminów, jak „perspektywa zbliżania [*perspective en approche*]”, „oddalania [*en recul*]”, „perspektywa pionowa [*perspective verticale*]” lub „boczna [*latérale*]”. Terminologia jest banalna, rzecz sama o wiele mniej, zwłaszcza gdy spostrzeżemy, że wprowadza dwa dodatkowe zjawiska o wielkiej doniosłości ideologicznej i narracyjnej: uwydatnienie końcowego szczegółu jako nośnika sensu oraz, bardziej utajony, dosłowny zapis sensu.

Zanim zajmę się przykładami zaczerpniętymi z Balzaka, Stendhala, Flauberta, Goncourtów, Zoli i Prousta, muszę uściślić, że nie chodzi tu o kwestię focalizacji [*focalisation*] lub punktu widzenia. Niezależnie od statusu narratora, homo- lub heterodiegetycznego, niezależnie od tego, czy wiedza narratora będzie wszechogarniająca, czy z ograniczonym polem widzenia, wewnętrzna czy zewnętrzna, operowanie perspektywą zbliżania lub oddalania zachowuje swe charakterystyczne cechy. Jest ono ściśle uzależnione od potraktowania przestrzeni, od jej uzmysłowienia. Oczywiście, nie ma techniki, której w opowiadaniu nie można by połączyć z inną i uzyskać nowe efekty. Jasność wykładu zmusza jednak do rozróżnień, aby później lepiej postrzegać złożoność i nowatorstwo.

U Balzaka znaleźć by można sto przykładów do zanalizowania, lecz najbardziej kanoniczny, choć nie pierwszy co do daty, jest z pewnością opis domu ojca Grandet w Saumur. Mimo że opis ten spełnia funkcję wprowadzenia do właściwej akcji, nie znajduje się jednak na samym początku powieści. Stanowi dalszy ciąg opisu ulic Saumur oraz retrospektywnej biografii ojca Grandet, co już służyło ukazaniu samego domu. W kinie jeszcze przez dłuższy czas jedną z głównych funkcji umieszczonego na początku filmu *travelling avant* będzie wprowadzenie do akcji. Montaż Balzakowski jest drobiazgowy, od partii zewnętrznych przechodzi do wnętrza, od oddalania do bliskości. Idziemy z ulicy do podcienia, z podcienia do bramy, później do kraty w bramie. Wtedy „przez zakratowane okienko, przeznaczone do rozpoznawania przy-

² Furetière, *Romanciers du XVII^e siècle*. Paris, Gallimard, s. 904. „Bibliothèque de la Pléiade”. [Cytaty z analizowanych utworów zostały, mimo przeważnie istniejących przekładów polskich, przetłumaczone na nowo z uwagi na potrzebę maksymalnej zgodności cytowanych fragmentów z tekstem autorki pracy. Przypis tłum.]

jaciół w czasach wojen domowych, ciekawi mogli dostrzec...” A ponieważ, jak się przypuszcza, czytelnik jest z natury ciekawy, podąża on za narratorem pod sklepieniem sieni, wstępuje po kilku schodkach, dostrzega ogród, mury domostwa, i wchodzi na parter do sali, która była wówczas dla mieszczaństwa tym, czym salon dla szlachty. Ale tutaj zbliżenie powinno się zakończyć, gdyż przestrzeń jest zamknięta. Czy wzrok obiegnie ją wokół? Tak i nie: narrator rozpoczyna od zamknięcia pokoju między podłogą, boazeriami a sufitem. Wtedy jednak zetknięcie się spojrzenia ze ścianami powoduje zastosowanie dwóch technik „trakcyjnych” występujących łącznie: symetrii i spiętrzenia. Ruch symetryczny to coś więcej niż konieczność narracyjna. Jest on silnie stematyzowany w całej powieści i oznacza cechę męskości oraz oszczędności. Jednak opis układu pionowego odtwarza tylko wobec każdego sprzętu w pokoju poziomy ruch oka wędrującego uprzednio z ulicy do domu, a później do sali. Tak więc opis kominka to ruch od kaptura do zdobiącego go zegara, do lustra odbijającego „smugę światła wzdłuż gotyckiego obramowania z dziwerowanej stali”. Ten sam ruch wstępujący, bardziej niespodziewany, powtarza się przy naróżnych kredensach „z brudnymi półeczkami na górze” lub przy stoliku do gry, nad którym wisi barometr w czarnej oprawie zwieńczony ornamentem z drzewa pozłacanego, lecz, aby dopełnić całości, poplamionego na czarno przez muchy. Występuje tu jakby piramidalne okrycie żałobą. Oczywiście, interpretacja tej estetyki ze społecznego punktu widzenia nie sprawia żadnej trudności. Wydaje mi się jednak, że w aspekcie technicznym obserwujemy tu powstawanie rozmaitych ról i funkcji, które będą przypisane szczegółom, a przede wszystkim – ostatniemu szczegółowi. U Balzaka najdalszy szczegół jest punktem zarazem zamykającym i wprowadzającym, punktem, w którym zbiegają się dwie ważne dla pisarza optyki: społeczna i narracyjna. Każdy ostatni szczegół otrzymuje znaczenie od tego, co go poprzedza, oraz sam jest oznaką wszystkiego, co ma nadejść. Jest znakiem asertorycznym. Od strony narracji – ostatni wymieniony szczegół (tu, w tej sali, wypłatane słomą krzesło pani Grandet i czereśniowy stolik do robótek Eugonii, a także jej mały fotelik) wprowadza do akcji oraz przedstawia główną postać. W ten sposób nie ma rozwarcia między tokiem opowiadania, jego etyką a jego estetyką; między pozostającą nadal w mocy enumeracją opisową a jej progresją do sedna akcji. Balzakowski opis powstaje jako diagram całej historii: jest sekret do ujawnienia, historia, którą trzeba opowiedzieć, obraz do zainscenizowania.

Nieprawdziwe byłoby twierdzenie, że wszystkie opisy w powieściach Balzaka funkcjonują w ten sposób. W samej *Eugonii Grandet* opis pierwszego piętra domu musi zaczekać do przybycia Karola. Jest jeszcze inna metoda, nowsza i obiecująca duży sukces: zwielokrotnienie czasów i punktów widzenia. Pokój Karola przybiera inny wygląd zależnie od tego, czy ogląda go Eugenia, czy sam Karol. A znowu ogród opisywany jest, jak widzieliśmy, około dziesięć razy, towarzysząc jak gdyby całemu życiu uczuciowemu Eugonii. Ale wtedy nie znajdujemy już tego progresywnego dochodzenia do znaczącego bliskiego planu, jakie widzimy w stadium, że tak powiem, pierwotnym, w *Domu „Pod Kotem z Pelotą”* (1830). Narrator prowadzi tam spojrzenie czytelnika od ulicy Saint-Denis do pewnego domu, do jego murów, dachu, a później do pewnego młodego człowieka naprzeciwko, który nie patrzy na pierwsze ani na

drugie piętro (narrator opisuje je jednak, w trosce o całość), lecz uparcie docieka tajemnicy ukrytej za firankami trzeciego piętra, pozwalając czasem spojrzaniu zabłądzić do sklepu na parterze lub w stronę głównej belki z przymocowanym do niej malowidłem przedstawiającym kota grającego w pelotę i wreszcie na prawo, gdzie „na pokrytym niebieską farbą tle, słabo maskującym próchnienie drewna” widniało nazwisko „Guillaume”, a na lewo – ściślejsze określenie: „spadkobierca pana Chevrel”³. Spotykamy tu po raz pierwszy interesującą osobliwość, związaną, jak się zdaje, z perspektywą zbliżania – zastosowanie rodzaju „zoomu”, tyleż literackiego co literalnego, ponieważ litery są wydrukowane majuskułami i przyciągają wzrok czytelnika.

Hugo posługuje się tą techniką w tym samym co Balzac roku, 1830, pisząc na karcie tytułowej swej książki i w ciemnym zakątku jednej z wież katedry Notre-Dame to groźne słowo 'ΑΝΑΓΚΗ. Temu diabelnemu pisarzowi udało się nadać grece pozór barbarzyństwa. Bardziej prozaicznie – pod znakiem realizmu – mieszczanie wpisują się na kartach tytułowych dzieł Balzaka. Lecz dziwimy się bardziej spotykając tę metodę u arystokratycznego Stendhala. Może jednak zdziwienie będzie mniejsze, gdy przypomnimy sobie, że napisał on *Czerwone i czarne* w tej samej epoce.

Wiadomo, że Stendhal nie znosił opisów. W *Pamiętniku egotysty*, zaczętych w r. 1832, pisarz opowiada o swoich wizytach w salonie Destutta de Tracy:

Zapomniałem opisać ten salon. Sir Walter Scott i jego naśladowcy zaczęliby rozsądnie od tego, ale co do mnie, to nie znoszę opisywania rzeczy. Nuda takiego opisu powstrzymuje mnie od tworzenia powieści⁴.

A jednak *Czerwone i czarne* rozpoczyna się właśnie opisem Verrières. Jest to na pierwszy rzut oka opis klasyczny, określa bowiem, jakby z lotu ptaka, położenie geograficzne miasteczka. Jednak od razu zaczyna się wędrówka anonimowego podróżnika: „Zaledwie wejdziemy do miasta, ogłusza nas hałas maszyny...” Narrator przechodzi wówczas od geografii abstrakcyjnej do geografii przeżywanej, uwewnętrznionej, a również zideologizowanej. Oko postrzegające progresywnie i oceniające miasto należy, jeśli tak rzecz można, najpierw do jakiegoś „ja”, potem do „podróżnika”, który staje się „przybyszem z Paryża”, wreszcie do jakiegoś rozmówcy określanego przez zwrot: „wy”. Kontynuując wielką tradycję powieściopisarzy XVIII w. Stendhal nie ukrywa swojej metody i posługuje się nią według własnego uznania nie dbając o ekonomię. Jakież jest więc jego cel? Czy chodzi mu o prawdopodobieństwo? Niewątpliwie, ale jeszcze ważniejsza jest konstrukcja ideologiczna, afektywna i profetyczna. Otóż, jak wiadomo, dla Stendhala wszystko zawiera się w drobnym szczególe, prawdziwym i odkrywczym. Jeśli tak bardzo podziwiano niezwykłą symfonię historyczną tworzącą uwerturę do *Pustelni parmeńskiej*, to, o ile wiem, zbyt mało mówiono o tym, że Stendhal, stosując w *Czerwonym i czarnym* prostą technikę perspektywy zbliżania, uczynił z niej niejako figurę tyle symboliczną, co narracyjną. Podróżny idzie główną ulicą, spotyka tam mera, wymienionego od razu z nazwiska, pana de Rênal, później widzi jego dom, jego ogrody, oglądane „przez kraty”. Zauważamy teraz widok na

³ H. Balzac, *Oeuvres complètes*, t. 1, s. 37–41.

⁴ H. Stendhal, *Oeuvres intimes*. Paris, Gallimard, s. 14–20. „Bibliothèque de la Pléiade”.

oddalone „wzgórza Burgundii”. Wzrok schodzi znowu stopniowo wzdłuż murów tarasów podtrzymujących „wspaniałe ogrody”, aż do tarasu czwartego. Tam „znika ostatecznie” nazwisko „Sorel”. Lecz to nazwisko ukazuje się nagle znowu, „wypisane ogromnymi literami na desce umocowanej na dachu tartaku”, znajdującego się teraz na brzegu rzeki Doubs. W ten sposób poznajemy, w pozycji dominującej lub zdominowanej, dwa ważne nazwiska – jest to konfrontacja przestrzenna plebsu i szlachty, możliwość przetargu wartości materialnych i moralnych. Ale wraz z owym widokiem na linię horyzontu, „stworzonym jakby dla radości oczu”, mamy również sposobność ucieczki poza ten piekielny mechanizm.

Stendhal umiał więc wykorzystać technikę dochodzenia do bliskiego planu. Nie istnieje tu jednak, jak u Balzaka, zamknięcie we wnętrzu i odwzorowanie przestrzenne, geometryczne, jakby zrationalizowane, ugruntowane na homologii. Przeciwnie, u Stendhala konstrukcja przestrzeni wyraża się w napięciu, a ostatni szczegół jest jak ostry koniec igły, który ma przebić tkanę, wywołać rozdarcie. Z tego zranienia powstanie powieść. Omawiana technika nie jest więc stosowana wyłącznie dla celów realistycznych, a słynne powiedzenie przypisywane przez Stendhala Saint-Réalowi: „Powieść jest to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu”⁵, nie informuje, kto rzeczywiście lub przypuszczalnie patrzy w to zwierciadło. Tę metaforę można lepiej zrozumieć zestawiając ją z uroczym opisem domów przy Friedrich-Gasse w *Różowym i zielonym*⁶. Dokładnie i szczegółowo opisuje Stendhal ich ganki i okna, opatrzone u dołu płóciennymi zasłonkami. „Panowie nie widzą wcale wnętrza mieszkań, podczas gdy panie, zajęte robótkami przy oknach widzą czasami przechodniów”. Widzą zaś tym lepiej, że pomagają im zewnętrzne lustra w taki sposób, iż panowie:

choć sami nic nie widzą, to wiedzą, że są oglądani, a owa pewność dodaje osobliwej szybkości wszelkim małym romansom, ożywiającym towarzystwo w Berlinie i Królewcu.

Nigdy pisarz nie potrafił lepiej uzmysłowić powziętego założenia – metody wyizolowania tematu, tropienia go, odkąd nabrał dla autora znaczenia, i uchwycenia w nagłym ruchu dynamicznej rzeczywistości, która nie może odzwierciedlić się sama, lecz poddaje się stronnictwu spojrzeniu pisarza.

Choć zbudowane na zjawiskach przestrzennych, opisy tak u Balzaka, jak i u Stendhala nie dążą jednak do wywołania odczucia przestrzeni, ale raczej odczucia czasu – u jednego pisarza z podkreśleniem ciągłości, u drugiego – nagłych zmian i dramatyzmu. U Flauberta czas i przestrzeń współpracują jakby na zasadzie równości. Co prawda bardzo trudno jest wybrać u niego właśnie ten opis, a nie inny, czy raczej trudno jest sklasyfikować typy opisów spotykane w jego twórczości. Oczywiście, należy wyróżnić opisy dokonane przez wszytkowiedzącego narratora oraz takie, które, choć pochodzą od tegoż narratora, podlegają focalizacji i ukazują tylko to, co bohater powieści może zobaczyć i odczuć. Ostatni i najliczniejszy rodzaj to opisy prezentujące ogromną różnorodność torów optycznych. Ale wszystkie te typy opisów mają w zakończeniu bliski plan, szczegół, wcale nie największy, lecz rozmyślnie mały.

⁵ Epigraf rozdz. 13.

⁶ Według wyd.: Paris, „Le Divan”, s. 17.

Jako kluczowy przykład obieram dobrze znany opis Yonville w *Pani Bovary*⁷, który wydaje się doskonałym zastosowaniem badanej przeze mnie techniki i, jeśli tak można powiedzieć, jej amplifikacją. W przeciwieństwie do większości opisów w tej powieści, został on nakreślony z panoramicznego punktu widzenia, który mógłby obrać historyk lub geograf. W pierwszej części opisu ujęcie jest niezmiernie oddalone, co spowoduje, że punkt dojścia stanie się bardziej fascynujący. Narrator oznacza ogólne położenie geograficzne wioski, a potem mówi: „opuszczamy główną drogę do Boissières i idziemy dalej równiną aż do szczytu wzniesienia Leux, skąd widać już dolinę”. Jesteśmy jeszcze daleko od Yonville; trzeba przejść przez dolinę, przez rzekę, wzgórze, las, później nowe wzniesienie. Wszystkie te miejsca mają bardzo wyraźny koloryt własny, w przeciwieństwie do Yonville, położonej w „okolicy nijakiej, gdzie językowi brak akcentu, a krajobrazowi charakteru”. Wygląda to tak, jakby u bram Yonville zatrzymał się urok i różnorodność wsi normandzkiej. Zauważmy mimochodem, że opis ten spełnia funkcję narracyjną równie wyraźnie, jak opis Varrières stanowi wprowadzenie, choć nie rozpoczyna powieści, lecz drugą część historii Emmy, tę w której zacznie się jej prawdziwe życie, jeśli w tym przypadku można użyć takiego oksymoronu. Wreszcie — ukończona niedawno lokalna droga prowadzi do osiedla: „widać je z daleka, rozłożone płasko wzdłuż wybrzeża, na kształt pastucha drzemiącego na brzegu rzeki”. Porównania narratora, choć oparte na metonimii geograficznej, wykraczają jednak poza sławetną bezstronność Flaubertowską.

Druga część opisu doprowadza nas do pierwszych domostw miejscowości. Spojrzenie przesuwa się, w ujęciu bocznym, po każdym z tych budynków, z początku anonimowych i podobnych do siebie. Otóż każdy element owego opisu skonstruowany jest według modelu całościowego opisu Yonville: zbliżenie do partii zwartej, a następnie jej dezintegracja przez sprowadzenie do drobnego i redukującego szczegółu, a zatem gdy oko usiłuje więcej zobaczyć. Powtarzalność tego procesu i zdolność wciągania w głąb jest fascynująca. Pomiędzy żywopłotami ogradzającymi domostwa bezładne skupisko „luźnych zabudowań, pomieszczeń na tłocznie, wozownie i gorzelnie, rozrzuconych pod rozrośniętymi drzewami, na których, pozaczepiane o gałęzie, wisiały drabiny, wędziska lub kosy”. Te przedmioty łamią kadencję zdania, rozbijając je jakby przerywnikami. I już od zdania następnego efekt znowu się powtarza. Zwisające przedmioty kierują wzrok ku słomianym strzechom, „zasłaniającym prawie jedną trzecią niskich okien, których grube, wypukłe szyby mają w środku zawężenie podobnie jak dno butelki”. Trudno lepiej posłużyć się realistycznym opisem, określając zarazem metaforycznie jego technikę i cel. U Flauberta wszelkie spojrzenie jest, jak sam powiedział, spojrzeniem krótkowidza, i kończy się na grubych, wypukłych szklach, które z powodu węzła tkwiącego w ich centralnym i najdalszym punkcie ogniskowym, stają się ślepe.

Często u tego powieściopisarza pojawia się jakby upojenie własną techniką, a następujące zdanie ulega właśnie szaleństwu szczegółów, zbliżających hiperrealizm do fantastyki:

⁷ Według wyd.: Garnier, s. 71–74.

jakaś wąta grusza czepia się czasem otynkowanego muru, poprzecinanego ukośnie czarnymi belkami, a partery domostw mają we drzwiach małe obrotowe barierki dla ochrony przed kurczętami, które przychodzą dziobać na progu okruszki chleba z otrębami, zmaczanego w jabłeczniku.

Nie będziemy jednak dłużej cieszyć się tymi okruszynami, bo już opis prowadzi nas dalej. „Podwórza zwężają się, zabudowania zbliżają się do siebie, żywopłoty znikają”. Tu kołodziej, tam notariusz, a później, obszernie opisane, kościół, hala targowa, merostwo. I wreszcie, „to, co najbardziej przyciąga oczy – naprzeciwko oberży „Pod Złotym Lwem” apteka pana Homais”. Do tej apteki doprowadza ostatecznie cały opis Yonville, podobnie jak krzyż Legii Honorowej dla jej właściciela kończy całą książkę; otóż owa apteka namalowana jest w manierze Rembrandta, gdyby zechciał był on umaczać swój pędzel w słoikach pana Homais. Ukazana jest wieczorem, w świetle lampki, a każdy szczególnie pojawia się w czerwonych i zielonych błyskach rzucanych przez kolorowe szklane naczynia. Wszystko to jest tylko magicznym obrazem w przezroczu: cień aptekarza, niezliczone inskrypcje reklamowe, szyld ze złotymi literami: „Homais aptekarz”. Fantasmagoria tych liter wciąga w najdalszą, przepastną głębię pola widzenia, rzadko spotykaną w literaturze:

Dalej, w głębi apteki, za wielką wagą przymocowaną do kontuaru, nad oszklonymi drzwiami, widniał napis „laboratorium”, a w połowie wysokości drzwi powtarzało się jeszcze raz nazwisko „Homais”, wypisane złotymi literami na czarnym tle.

Nigdy perspektywa zbliżania nie została posunięta dalej, sięgając aż do owego „czarnego tła”, wchłaniającego i perspektywę, i samą opowieść; po takim zakończeniu rozumiemy dobrze, jaki walor ma początek następnego akapitu: „Nie ma już więcej nic do oglądania w Yonville”.

Powiedziałam już, jak ważny jest u Flauberta najdalszy szczegół – z uwagi na jego funkcję pomniejszania i rozczarowywania. Im bardziej opis rozwija się i rozrasta, tym bardziej zbliża się do zatury. Wiele innych przykładów mogłoby potwierdzić tę prawidłowość. Tak jest w *Herodiadzie* z Antypasem patrzącym na daleki, rozległy i olśniewający widok na wschód od Morza Martwego, który odślania się w miarę opadania mgieł – jego spojrzenie napotka ostatecznie „brunatne”, „rozproszone” namioty, kryjące arabskie zagrożenie⁸. Podobnie, stłoczony tłum ludzi i zwierząt zapełniający obszar wystawy rolniczej, falujący, wstrząsany przez wiatr, znajduje jakby zakończenie, jeśli tak można się wyrazić, w postaci buhaja stojącego na uboczu, „który nie poruszał się wcale, jakby był zwierzęciem z brązu. Dzieciak w łachmanach trzymał go na sznurze”⁹. Ten uparty bezruch, ta nędzarska służalczość rozbiły cały rozmach i polot ludowego święta. Można by wreszcie przeciwstawić czerni apteki pana Homais blask daszka czapki Karola. Jeśli jednak ten obiekt konstruuje się na naszych oczach w całym spiętrzeniu, złożonym, wstępującym, to ostatni szczegół jest ironiczny i zakrawa na kpinę. „Czapka była nowa; daszek błyszczał”¹⁰. Bardziej z pewnością niż jego właściciel, ukryty odtąd pod blichtrzem tego szczegółu. Niemniej, antyteza będąca podstawą konstrukcji powieści jest tutaj zwodniczo postawiona: dla

⁸ G. Flaubert, *Trois Contes*. „Les Belles Lettres”, s. 91–92.

⁹ G. Flaubert, *Madame Bovary*. Garnier, s. 141.

¹⁰ *Ibidem*, s. 4.

Karola — od światła na początku do upadku w ciemność; dla Homais — od ciemności do końcowego blasku. Widzimy, jak prezentacja przestrzeni współdziała z transformacjami czasowymi i aktancjalnymi opowiadania.

Wiele opisów Flaubertowskich specyficznie zogniskowanych to, według wyrażenia Roberta Ricatte odnoszącego się do Goncourtów, opisy wędrujące. Moglibyśmy pomyśleć, że wobec tego spotkamy tam jeszcze częściej perspektywę zbliżania. W rzeczywistości — impresjonistyczny charakter tych opisów powoduje większą nieregularność, co świadczy, że technika ta nie wywodzi się z pojęcia punktu widzenia lub realizmu subiektywnego, lecz raczej z kodowania przestrzeni wnoszącej informacje [*informatif*], zwłaszcza w newralgicznych punktach opowiadania. Jednakże wszędzie odnajdujemy tę samą natarczywą pokusę szczegółu. W słynnym opisie Rouen, pojawiającego się u końca drogi prowadzącej w każdy czwartek Emmę z Yonville do Leona, odnajdujemy, jak się zdaje, technikę perspektywy zbliżania, przynajmniej w przedostatnim odcinku podróży: „Pojazd mknął, migwały szeregi jabłoni; a droga, między dwoma długimi rowami z żółtą wodą, ciągnęła się dalej, zwężając się ku horyzontowi”¹¹. Temu zawężaniu odpowiada spojrzenie jakby nieumyślnie docieklive: „Jaskółka sunęła między ogrodami, gdzie w prześwitach w ogrodzeniu widać było posągi, altankę, strzyżone cisy i huśtawkę”. To jest właściwe słowo: Flaubertowskie drogi są poprzecinane niezliczonymi prześwitami, które kryją rzeczywistość w połyskujące fragmenty albo szare szczątki. Ale nagle następuje odwrócenie procesu; zwężenie drogi ustępuje niespodziewanemu rozszerzeniu się horyzontu, a zarazem jego unieruchomieniu:

Potem, w mgnieniu oka, ukazywało się miasto. Zstępując w dół jak amfiteatr, pogrążone we mgle, rozpościerało się niewyraźnie, daleko poza mosty. (...) Oglądany tak z góry, cały krajobraz wyglądał nieruchomo jak jakieś malowidło.

Flaubert napotyka tu prawo, które będzie rządzić wieloma opisami naturalistycznymi: jeśli perspektywa zbliżania przechodzi od najmniejszego i najbliższego szczegółu do najszerszego i najdalszego horyzontu, opis nie może pozbyć się piętna pewnej statyczności. Ten sposób odczytywania pejzażu jest bliski odczytowi obrazu, a model malarski staje się istotniejszy dla formy opisu niż cała funkcja narracyjna i dynamiczna. Dokonuje się wtedy rodzaj powrotu do trudności występujących przy opisach przedbalzakowskich, zatrzymanie i spłaszczenie tekstu.

Naturaliści, z Zołą na czele, będą próbowali rozwiązać ten problem. Nie zrelejonuję tu historii związków Zoli z malarstwem. Nie będę również omawiać tutaj opisów Zoli we wszelkich aspektach, co już bardzo dobrze zrobił Philippe Hamon. Będę tylko patrzeć po prostu pod moim kątem widzenia. Jak wygląda u Zoli perspektywa zbliżania lub oddalania? A jak to — przy okazji — wygląda u jego poprzedników, Goncourtów?

Podobnie, jak w wypadku Balzaka, dziesiątki przykładów przychodzą na myśl, lecz będzie chyba rzeczą naturalną, że zajmę się od razu powieścią zatytułowaną *Dzielo*, w której występują jednocześnie malarz, Klaudiusz Lantier, i pisarz, Piotr Sandoz. Powieść ta jest usytuowana, chronologicznie

¹¹ *Ibidem*, s. 268.

(1886) i estetycznie, w centrum twórczości Zoli. Wydaje mi się, że określa ona trafnie przeciwieństwa, z jakimi zmagał się Zola: z jednej strony, odwoływanie się do modelu malarskiego, który, choć impresjonistyczny, był jednak anachroniczny, a z drugiej – posłuszeństwo prawom narracji, w istocie swej logicznym i temporalnym. Przestrzeni narracyjnej nie można traktować tak samo, jak traktuje się przestrzeń malarską. Co prawda, w powieści *Dzieło* jest uzasadnione (i dlatego właśnie posługujemy się tym przykładem), że malarz patrzy na Sekwanę oczami malarza i analizuje zarysy krajobrazu z myślą o przyszłym płótnie. Jednak Zola zdradza się tutaj z własnym spojrzeniem jako krytyka sztuki, a nie przedstawia spojrzenia bohatera powieści jako malarza. Jest bowiem mało prawdopodobne, żeby w chwili powstania idei obrazu malarz zajmował się wyłącznie pierwszym planem i jego drobnymi szczegółami, a dopiero potem pozostałymi planami i na końcu dopiero centralną częścią obrazu.

Otóż taką właśnie drogą biegnie spojrzenie Klaudiusza¹². Ogląda on krajobraz z mostu Carrousel, wówczas mostu Saints-Pères, patrząc w stronę wyspy Cité. Kieruje się najpierw perspektywą wąską zstępującą, wyznaczaną określeniami: „na pierwszym planie”, „pod nimi” (port Saint-Nicolas), „po drugiej stronie rzeki” (kąpielisko), potem patrzy na środek Sekwany. Wtedy perspektywa horyzontalna oddala się, a jednocześnie rozszerza „na drugim planie”, podążając za amfiladą mostów: des Arts i Pont-Neuf. W dole Sekwana wygląda jak „odbłask lustra w oślepiającym skrótce” (zauważmy na marginesie, że skrót jest już jakby namalowany). Wreszcie „całe tło obrazu zamykało się tam, w perspektywie dwóch brzegów”. Pisarz powraca do określeń: „na prawo”, „na lewo”, do monotonnej metody analitycznej.

Wystarczy porównać ten opis stworzony przez powieściopisarza z jedną z recenzji Zoli – krytyka sztuki. Chodzi o obraz Guillemeta, zatytułowany *Stary Bulwar Bercy*:

Wybrałem to płótno, pisze Zola, ponieważ jest ono dziełem artysty z temperamentem, który wyznaje religię prawdy. Sekwana płynie w głąb krajobrazu; na prawo i na lewo ciągną się nadbrzeża z beładnym nagromadzeniem zabudowań, składów, fabryk, szynków; tymczasem, całkiem w głębi, za szarą linią mostów, dalekie wybrzeże bieleje w słońcu¹³.

Jest to właśnie metoda krytyka, który analizuje obraz rozkładając go na poszczególne elementy, a nie postawa bohatera powieści, ulegającego pierwszemu, niejasnemu wrażeniu, z którego narodzi się dzieło. Wpływ metod krytyki malarstwa na opisy jest w powieści *Dzieło* tym bardziej uderzający i wewnętrznie sprzeczny, że Zola wychwalał impresjonistów za to, że uprawiali malarstwo plenerowe, które nic nie zawdzięczało tradycji, kopii z kopii obrazów, lecz szanowało nowatorstwo natchnione przez naturę. Zola jednak proponuje nam najpierw estetyczną interpretację krajobrazu. Dlatego właśnie zachowuje na koniec swojego opisu to, co według jego decyzji ma być punktem centralnym, a co dla malarza, w jego pierwotnej, objawicielskiej wizji byłoby może punktem wyjścia. Oto teraz ten punkt kluczowy:

Ale w centrum ogromnego obrazu wynurzała się z rzeki, wznosiła się, zagarniała niebo, wyspa Cité, ten dziób starożytnego okrętu, odwiecznie wyłączany zorzami zachodu.

¹² E. Zola, *Les Rougon-Macquart*. T. 4. Paris, Gallimard, s. 212–217. „Bibliothèque de la Pléiade”.

¹³ E. Zola, *Ecrits sur l'art*. Paris, Garnier-Flammarion, s. 351.

Perspektywa obiera wówczas trasę wstępującą: „nisko”, „wyżej”... Wtedy właśnie odnajdujemy to, co będę odtąd nazywać toposem inskrypcji literalnej:

Łupkowe dachy prefektury rozpościerały popielate płaszczyzny, przecięte wymalowanym na murze kolosalnym niebieskim plakatem reklamowym, którego ogromne litery, widoczne z całego Paryża, wyglądały jak zamię gorączki nowoczesności na czole miasta.

Zauważmy, że inskrypcja w epoce Zoli to nie maksyma filozoficzna ani też nazwisko, nawet mieszczkańskie; to paradoksalna anonimowość reklamy, proliferacja i wyolbrzymienie nazwiska pozbawiające wszelkiej indywidualności, wszelkiej prawdziwej zdolności nazywania. Nazwisko jest już tylko wartością handlową. Na wyższym stopniu analizy – powiedziałabym raczej, że u Zoli techniki sensu są tak silnie manifestowane, iż dochodzi prawie do ich zaniku. Dalej, za tym plakatem, który przez chwilę zatrzymał nasz wzrok, spojrzenie Kladiusza Lantiera wznosi się „wyżej jeszcze, ponad wieże katedry Notre-Dame”, ku trzem iglicom, „tonącym w jasności wysokiego nieba”.

Postępując w ten sposób Zola wzoruje się na malarstwie, które na swój sposób miało być realistyczne, a nawet naturalistyczne, ale taka analiza sprzeciwia się potrzebom narracji. A przecież wiemy, że Zola na pierwszym miejscu stawiał wymagania narracji, pod warunkiem, że będą podporządkowane naukowej interpretacji rzeczywistości, która, jak mówił, nie pozwala na usytuowania człowieka „poza czasem i przestrzenią”. Pisarz wypowiedział się jasno na temat związków opowiadania i opisu w artykule z r. 1880, zatytułowanym *De la description*:

Opis nie jest naszym celem; chcemy po prostu określać i uzupełniać. Na przykład zoolog zajmujący się jakimś owadem, zmuszony do dłuższego badania rośliny, na której ów owad żyje, czerpiąc z niej swój byt, łącznie z kształtem i barwą, dokonałby z pewnością opisu, lecz ów opis mieściłby się w całości badania owada; wystąpiłaby tu konieczność naukowa, a nie ćwiczenie malarskie. A to znaczy, że nie opisujemy już, aby opisywać, dla kaprysu i przyjemności retorów¹⁴.

W tym samym artykule Zola uzasadnia pięć wielkich opisów Paryża, kończących pięć dużych części w *Kartce miłości* (1878). Pomimo zarzutów stawianych w związku z tą książką przez tak wybitnych pisarzy, jak Flaubert, Zola powraca do tej metody w powieści *Dzielo*, gdzie znajdujemy przynajmniej cztery wielkie opisy widoków Sekwany. Po cóż te redundancje? „Nie ulegamy prawie nigdy – pisze Zola – wyłącznej potrzebie opisywania; z taką potrzebą współdziałają w naszym umyśle intencje symfoniczne i intencje ludzkie”. Redundancje opisowe odpowiadają tym dwóm intencjom. Pierwsza to konieczność narracyjna i kompensacyjna: trzeba wprowadzić pewien wymiar nawet w opis krajobrazu – wymiar zagubiony przez statyczność malarską – poprzez zwielokrotnienie opisów i stopniowe ich rozmieszczanie w toku powieści. Można powiedzieć, że odpowiada to ludzkiej intencji. Druga jest koniecznością estetyczną, pozornie antynarracyjną – jest to intencja symfoniczna. Krajobrazy przeglądają się jedne w drugich, jak nałożone na siebie obrazy. Ale ta symfonia podobna jest do oper Wagnerowskich: rozumiemy całość tylko wtedy, kiedy znamy wiążące ją mity, które opowiadają dzieje ludzkości.

¹⁴ E. Zola, *Le Roman expérimental*. Paris, Garnier–Flammarion, s. 232.

I dlatego właśnie, w innym momencie powieści *Dzielo*, Klaudiusz Lantier odtwarza z pamięci oglądany już przedtem krajobraz oraz przedstawia jego moralną i społeczną interpretację: port rzeczny to „Paryż pracujący”, kąpielisko to „Paryż bawiący się”, a wszystko to obmyte wodami Sekwany i jeszcze bardziej oczyszczone słonecznym ogniem, promieniejącym nad „triumfalną wyspą Cité”. „Nie ma nic piękniejszego na świecie; to właśnie Paryż, sam w swej istocie, najwspanialszy pod słońcem...” Później Klaudiusz, dręczony wątpliwościami, przez trzy miesiące powraca do tego samego miejsca obserwacji: „o każdej godzinie, przy każdej pogodzie, wyspa Cité wznosiła się naprzeciw niego, między dwoma ramionami rzeki”¹⁵. Pisarz zaczyna wtedy przedstawiać kalejdoskop obrazów, niezbyt prawdopodobny w swym przyspieszeniu czasowym: śnieg, mgła, deszcze, burze, wichry przeistaczają kolejno wyspę Cité. A później – wszystkie pory dnia i wszelkie oświetlenia, od wschodu słońca do zapadającej nocy. Te dwadzieścia różnych obrazów Cité dają nam odczuć pracę czasu we wszystkich znaczeniach tego określenia – działanie na malarza, na tworzenie dzieła i na jego dojrzewanie. Klaudiusz, porażony tak wielką fluktuacją w swoim modelu, staje się ofiarą swej rozgorączkowanej wyobraźni i choć opracowuje mistrzowski szkic, nie może w ciągu trzech lat posunąć się dalej. Jedyne ukończone dzieło, powstałe na podstawie tego szkicu, to niewielki obraz na średniej miary płótnie, widok nie z mostu, lecz z brzegu rzeki: „Tym razem przynajmniej malował bezpośrednio z natury; cieszył się, że nie musi oszukiwać, co było nieuniknione przy płótnach o zbyt wielkich rozmiarach”. „Nie być zmuszonym do oszukiwania” – to jednak zasada wszelkiej sztuki, która zamierza naśladować rzeczywistość. Powieściopisarz zwodzi mnożąc ilość opisów. Zwodzi techniką przestrzenną, aby uzyskać efekt temporalny. Lecz przez upodobanie do różnorodności efektów omija również swą „werystyczną” estetykę prezentacji. Ażeby zastosowane warianty nie wydawały się nieumotywowane i dekoracyjne, powieściopisarz nadaje im tyle wartości symbolicznych, ile będzie przedstawionych ujęć.

Zola dodał do perspektywy głębokiej perspektywę społeczną; obecnie wprowadza perspektywę filozoficzną. Ostatniej zimowej nocy Klaudiusz powraca na most Carrousel, aby zobaczyć wyspę Cité, która go prześladowuje¹⁶. W świetle gazowych latarni ogarnia na nowo spojrzeniem krajobraz – w tej samej kolejności co w inauguracyjnym opisie: „Najpierw nadbrzeżne bulwary”, „Potem <...> mosty”, niżej Sekwana „rozświetlona jakby jakimś wewnętrznym świętowaniem”, lecz za mostami nie ma już Cité. „Przybył do niej, gnany szaleństwem, i nie widział jej w ciemnościach <...>. Gdzież zatonała triumfalna wyspa? Czy w głębiach rozplamionych fal?” Nie zatrzymam się dłużej przy kosmicznej symbolice tego ognia, ognia starożytnego Paryża „najwspanialszego pod słońcem”, zatopionego w wodach, które go uwięziły; nie będę mówić o zatonięciu wyspy pochłoniętej przez gorejące fale ani o tym pełnym ognia artyście, też pogrążającym się w objęciach zbyt macierzyńskiej współtowarzyszki, z których wydobywa się ostatecznie jedynie po to, żeby się powiesić. Zwrócę tylko uwagę na sposób, w jaki Zola zbliża się w końcu do Flauberta, o którym zresztą mawiał, że on jeden w swoich opisach zachowywał roztropną

¹⁵ Zola, *Les Rougon-Macquart*, s. 231.

¹⁶ *Ibidem*, s. 339.

równowagę. Oczywiście, że u Zoli opis nie kończy się na drobnym szczególe, lecz przeciwnie – na perspektywie poszerzonej, a nawet nadmiernie powiększonej, tworzącej centrum zainteresowania i wspornik narracji jak gdyby mitycznej. Jednakże, czy pomniejszony, czy nadmiernie powiększony, ostatni punkt jest w końcu zawsze punktem ślepy. U optymisty tak samo jak u pesymisty, wszelka konstrukcja kończy się destrukcją, żadne pragnienie nie może osiągnąć swego celu, żadne oko nie może zbliżyć się ani do głębi horyzontu, ani nawet do szczegółu, który, jak to dobrze powiada język, wykluwa oczy.

Opis cmentarza Montmartre przy końcu powieści *Herminia Lacerteux* (1864) nie będzie z pewnością przeczył naszym twierdzeniom. Zola mawiał, że Goncourtowie oddawali „zawsze swoją retorykę w służbę ludzkości”, ale też – że nie potrafili odmówić sobie przyjemności opisywania. Ileż opisów cmentarza znajdziemy w powieściach naturalistów, wszystkie rodem z Balzaka (*Ojciec Goriot*), lecz jak rozmaicie przedstawiane! Cmentarz w *Herminii*, który był już przedmiotem opisu w *Dzienniku* oraz tematem akwareli Juliusza, oglądamy w perspektywie oddalenia, odwrotnej do perspektywy Zoli, ale wciąż widzimy go jako obraz¹⁷. Jest to obraz zamknięty w głębi „murem cmentarnym, wysokim, prostym, ciągnącym się bez przerwy”. Jakies elementy życia widoczne są zza tego muru: ołowiane niebo, żółtawe przejaśnienie, skrzydła wiatraka, „które zdają się obracać wieczność”. Przed tym murem – fantastyczna wizja grobów stłoczonych, splątanych ze sobą, z dwiema kolumnami grobów w rozsypcie, „w jakimś przerażającym popłochu”. Tutaj topos inskrypcji literalnej występuje w wymiarze jakby metafizycznym:

Wszystkie krzyże miały wypisane białymi literami nazwiska; ale zdarzały się również nazwiska, których nie napisano nawet na kawałku drewna.

Zauważmy absurdalne wyrażenie: „zdarzały się nazwiska, których nie napisano nawet na kawałku drewna”. Podkreśla ono negatywnie, przez swoją próżnię, resztki toposu tracącego właśnie swój sens. Powieść jednostki stała się tutaj powieścią anonimatu. Herminia nie będzie miała ani nazwiska, ani krzyża, a jej pani uklęknie między dwoma krzyżami, „na ziemi niczyjej”. Anonimowości reklamy, którą spotkaliśmy u Zoli, odpowiada u Goncourtów anonimowość proletariatu: „Tu spoczywa Śmierć ludu i Nicość biedaka”. Jedno i drugie wyobraża unicestwienie jednostki. Wreszcie, na pierwszym planie obrazu, wykopują rów pod trzeci rząd krzyży; grudy czarnej ziemi na wysypisku białym od śniegu, ksiądz, który czeka, „stukając grubymi butami o bruk”. Choć u Goncourtów odwrócony został kierunek ujęcia obrazu, symbolika jest tak samo wyraźna jak u Zoli. Jak to już było powiedziane, opis końcowy powinien zespolić mity łączące opisy. Mity przybierają realny kształt w punkcie ogniskowym widzenia, czy będzie on potężny i wspaniały, jak wyspa Cité, czy też marny i nędzny jak ów rów, jak owe buty depczące ziemię pozbawioną pamięci.

Osiągnąwszy ten moment, technika perspektywy zbliżania lub oddalania zdaje się wyczerpywać swoje możliwości, w miarę jak powoli traci to, co można by nazwać jej energią fizyczną, tzn. umotywowanie własnego istnienia przez

¹⁷ E. et J. Goncourt, *Germinie Lacerteux*. Paris, UGE, s. 245–247. „10/18”.

zdolność do uprawdopodobniania [*sa justification vraisemblabilisante*]. Stopniowo technika ta estetyzuje się, nabywając jednocześnie siły duchowej, tym intensywniejszej, im bardziej opisywana rzeczywistość odcieleśnia się, wymykając się prezentacji. Nie zdziwimy się więc napotkawszy ostateczną jej metamorfozę u wroga naturalistów, jakim był Proust. Jeśli oko nie może nic zobaczyć bezpośrednio, jeśli opisujący nie może już odtworzyć fizycznego ujęcia odczuwalnej rzeczywistości, to powieściopisarz pójdzie okrężnymi drogami, które czasami poprowadzą go przez chwilę śladami poprzedników.

Nie zagłębiając się w zawłości teorii Prousta, można teorie te w uproszczeniu streścić przypominając, że narrator, który wyklada je w *Czasie odnalezionym*, uważa, iż nie jest możliwy bezpośredni dostęp do rzeczywistości, jeśli się poprzestanie na obserwacji. Otrzymamy wtedy co najwyżej jakiś katalog, jakąś „literaturę notacyjną”, „żałosne zestawienie linii i płaszczyzn”. Tak jest w przypadku literatury realistycznej. A znów sama inteligencja zbyt jest arbitralna i logiczna, by mieć dostęp do tego, co rzeczywiste. Ani fotograficzne przedstawianie, ani abstrakcyjne rozumowanie nie dadzą nam „siły zdolnej zmusić nas do przeprowadzenia wrażenia przez wszystkie kolejne stany pozwalające ostatecznie na utrwalenie tego wrażenia i nadanie mu wyrazu”¹⁸. Pominę tu istotne etapy, które ze świata pozorów przenoszą nas do świata esencji, zwłaszcza rolę reminiscencji, rolę metafory i, ogólnie biorąc, figur stylistycznych. Czy chodzi tu i reminiscencje, czy o epifanie – tj. odkrycia, przygotowywane powoli, a nagle olśniewające, jakiegoś obiektu jak kwiat, sadzawka, dzwonnica – drogi kolejnych metafor prowadzą opisującego do sedna tego przedmiotu.

Wówczas to zamiast szeregu krętych posunięć pojawia się ujęcie koncentryczne i Proust odnajduje dawniejszą technikę opisową. Np. na każdym z trzech znaczących etapów opisu kwitnących głógów: w kościele Św. Hilarego, a później w Tansonville, etapów odpowiadających pewnemu dojrzewaniu poznania i zbliżaniu się objawienia, narrator tworzy kategorie i ustala związki, które jednak pozornie powinny oddalać go od wybranego przedmiotu: zestawienie z miejscem, gdzie po raz pierwszy widział kwiaty (kościół Św. Hilarego); zestawienie z osobami, które tam spotkał (pan Vinteuil, a zwłaszcza jego córka); zestawienie z okolicznościami (święta religijne na cześć Najświętszej Panny). Nie istnieje tu bezpośrednie dojście do kwitnących głógów, podczas gdy narrator Balzakowski prowadzi nas prosto w głąb domu Grandeta. Niemniej narrator wie, że on również musi wydobyć z obiektu to, co jego kształt i barwa narzucają; powinien odtworzyć jego najważniejszą odczuwalną właściwość:

Wyżej, z beztroskim wdziękiem, rozchylały się tu i tam korony kwiatów, przytrzymując tak nieuważnie, jakby ostatnią zwiwną zasłonę, wiązanki cieniutkich jak babie lato pręcików, że przypatrując się i usiłując odtworzyć we mnie akt ich rozkwitu ujrzałem go jako szybki i nieopatrzny ruch głową jasnej, żywej i płoczej dziewczyny o zalotnym spojrzeniu przymrużonych oczu¹⁹.

Występującą tu postawę narratora można by jeszcze nazwać realistyczną, jest bowiem mimetyczna, ale w dalszym ciągu opisu staje się ona uboczna i podrzędna. Nieco później narrator przedstawia nadchodzące objawienie,

¹⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*. T. 3. Paris, Gallimard, s. 882. „Bibliothèque de la Pléiade”.

¹⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 112.

które, w chwili gdy klękał przed ołtarzem, przyniósł mu gorzko-słodki zapach migdałów, rozsiewany od czasu do czasu przez kwitnące głogi. Wzrok tak zbliża się do kwiatów, że nieomal je przenika (odnajdujemy tu zatrzymanie się spojrzenia na danym punkcie, będące również zatrzymaniem się myśli):

Zauważyłem wtedy na kwiatach małe żółtawe plamki, pod którymi, jak myślałam, musi kryć się ten zapach, tak jak pod przyrumienionymi miejscami smak migdałowych ciasteczek lub pod plamkami piegów smak policzków panny Vinteuil²⁰.

Kwiaty jednak nie mają nic do wyjawienia o sobie; ukrywają one rzeczywiście sekret, ale nie do nich on należy:

Na próżno osłaniałem twarz rękoma, aby mieć tylko kwiaty przed oczami; uczucie, które we mnie wzbudzały, pozostawało niejasne i zmacone, jakby usiłowało się uwolnić, móc przylgnąć do tych kwiatów²¹.

Narrator stawia zdecydowanie problem konieczności, a zarazem bezsilności spojrzenia, zakwestionowanego jako fotografia, ale niezbędnego jako klisza. Wszelkie zbliżenie jest z pewnością fizyczne, ale to, co zdoła osiągnąć, nie jest ciałem przedmiotu, lecz jego ucieleśnioną esencją. Dlatego właśnie narrator jest bardzo niedaleki szczęśliwego zakończenia swych poszukiwań wtedy, kiedy zbliża się do szczegółu:

Na górnych gałęziach (<...>) gromadziło się mnóstwo małych pączków o jaśniejszym odcieniu, które otwierając się ukazywały, jakby w głębi czary z różanego marmuru, czerwień koloru krwi i wyjawiały bardziej niż kwiaty tę osobliwą, niezniszczalną esencję głogu, który wszędzie, gdzie wypuszczał pąki, gdzie rozkwitał, mógł to uczynić tylko w barwie różowej²².

Powolne zbliżanie się do wnętrza kwiatu pozwala zobaczyć, jak intensyfikuje się jego zabarwienie, od różowego do krwistej czerwieni; pozwala także pojąć wreszcie – czasowniki: „ukazywały”, „wyjawiały” mówią to wyraźnie – „osobliwą, niezniszczalną” esencję. Obecność przedmiotu jest więc nieodzowna.

Ale ta esencja to „rozkwitać w barwie różowej”, a więc – następny epizod tego dowodzi – wyłaniać potencjalność przekazywalną, dlatego właśnie, że nie przemijającą, lecz wreszcie pojętą i oznaczoną przez narratora. I taka będzie prefiguracja rozkwitających dziewcząt: Gilberta, która zakwitnie różowo pośród swego ogrodu, za żywopłotem z różowych głogów w Tansonville, „podnosząc twarz usianą różowymi plamkami”. Ptzeto, w momencie kiedy narrator posługuje się swego rodzaju zoomem, tj. stosuje, intensywnie i zawsze w punkcie finalnym, technikę maksymalnego zbliżenia kamery do opisywanego przedmiotu, wtedy właśnie odkrywa jego sekret. Jeśli postępuje wówczas zgodnie z tradycyjną techniką perspektywy przybliżającej, to dlatego, że koresponduje ona z niepowtarzalną chwilą zrozumienia kohezji przedmiotu, której odpowiednikiem jest koherencja intelektualna w umyśle narratora. Dotychczas występowało zawsze tylko ujęcie okrężne, figuralne, metonimiczne lub metaforyczne. Z wyjawionego sekretu wynikało jednak, że należy szukać dalej i że każdy przedmiot to tylko pewne stadium. Stanowi on etap na drodze do poznania: poznania siebie i poznania świata, a wiedza ta może się

²⁰ *Ibidem*, s. 113.

²¹ *Ibidem*, s. 139.

²² *Ibidem*, s. 140.

zrealizować tylko przez akceptację i wypełnienie powołania pisarza, wreszcie przez sam zapis tego literackiego terminowania. Dlatego właśnie mówiłam stale o narratorze, a nie o tym, który opisuje. Ponieważ tematem *Poszukiwania* są narodziny i trudne terminowanie pisarza, nie ma różnicy między np. sposobem opowiadania i analizowania doświadczenia z magdalenką a sposobem opowiadania o spotkaniach narratora z niektórymi uprzywilejowanymi obiektami. Wszelki opis dokonuje się etapami, czasem bardzo od siebie oddalonymi, a także drogą narracji analitycznej, dzięki której rozwija się powieść. U Prousta każdy opis jest przygodą umysłu.

Czym staje się wtedy spotykany prawie zawsze topos inskrypcji nazwiska lub imienia? Pozostaje nadal, lecz w formie wysublimowanej. Np. rola kwitnących głógów kończy się, gdy białą ubrana pani przywołuje dziewczynkę stojącą przed narratorem: „Chodźże, Gilberto”. Imię to kojarzy się wówczas z kwiatami i budzi u narratora pragnienie czegoś, co znowu będzie nieznanne:

I już ten czar, którym jej imię przepoiło miejsce pod różowymi głógami, gdzie usłyszeliśmy je wspólnie, ona i ja, obejmie, przeniknie, nasyci wonią wszystko, co jest jej bliskie²³.

U Prousta imię jest zarazem czynnikiem indywidualizacji i generalizacji. Przechodząc poprzez rzeczy i ciała przyczynia się do wieczności esencji. Nie jest już nazywaniem, jak u Balzaka lub Stendhala, ani nie-nazywaniem (w sensie destrukcji nazwiska), jak u Zoli i Goncourtów, lecz staje się wezwaniem, które prowadzi do powołania.

Należy się w końcu zastanowić, dlaczego nie można, jak się zdaje, pójść dalej niż Proust. Z nim dochodzimy bowiem do zupełnej intelektualizacji procesu i do jego wchłonięcia przez ogólny system nierealistyczny. Powieść nowoczesna, zainaugurowana, przynajmniej we Francji, przez Prousta, albo obchodzi się bez opisów, albo częściej, sama jest tylko długim opisem, jak np. powieści Robbe-Grilleta, gdzie orientacyjne punkty temporalne występują w takiej obfitości i z tak zafalszowaną koherencją, że należą do wszystkich geometrii jednocześnie: planimetrii, geometrii przestrzennej, geometrii nieeuklidesowych. Powstają wtedy nowe komunały, ale już nie zdroworoządkowe.

Ażeby zaistniała jakakolwiek perspektywa, trzeba mieć punkt usytuowania oraz temporalność, do której można się odnieść. Zniekształceniu, a później destrukcji czasu, odpowiada zniekształcenie, potem rozmycie nie tyle przestrzeni, co jej wymiaru. Staje się oczywiste, że technika perspektywy jest tak samo arbitralna jak dekoracyjne płaszczyzny [*planité décorative*] w powieściach przedbalzakowskich lub uogólniony relatywizm tego, co w minionym już okresie nazywano nową powieścią. Niemniej technika ta odpowiadała czasom, kiedy sądzono, że można wyrazić rzeczy poprzez słowa. Od momentu, gdy słowa stały się rzeczami, usiłuje się przedstawiać słowa. Literatura szuka swego usprawiedliwienia już nie w świecie, ale w samej sobie.

Jednakże wydaje się rzeczą interesującą, aby z kolei czytelnik obrał jakąś perspektywę penetrując opisy w rozmaitych powieściach realistycznych, podobnie jak Balzak przemierzał Ulicę i ogród, by dojść aż do krzeselka Eugenii; interesująca jest możliwość ponownego nakreślenia trasy. Kilka podstawowych

²³ *Ibidem*, s. 142–143.

praw rządzi przebiegiem spojrzenia, koherencją trasy, spójnością szczegółów, temporalizacją opisu, osiągnięciem punktu docelowego lub zbiegu linii perspektywicznych. Owe opisy, które prawie zawsze zbliżają się do opisu inwentarza lub do katalogu, a więc dążą do totalizacji, poddają się paradoksalnie tyranii ostatecznego szczegółu, tyranii przygotowującej degenerację kompozycji i rozsypanie się w proch uogólnionego opisu. Od prawdy będącej celem klasyków, od prawdziwej rzeczywistości, którą, w swoim mniemaniu, wyrażali realiści, dochodzimy na koniec do nadmiaru racjonalnie wykorzystywanej wyobraźni. Nawet sam termin „opis” nie pojawia się już na horyzoncie tekstu ani też w umyśle czytelnika. Pragnąc bowiem osiągnąć zbyt dużo prawdy i za bardzo usprawiedliwić swoją obecność, prześcignął nasze spojrzenie.

Przełożyła *Maria Damińska-Joczowa*