

# Bożena Witosz

---

## Degradacja opisu

---

Język Artystyczny 10, 132-141

---

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Degradacja opisu

### I

Rolę tekstu opisowego wyznacza każdorazowo poetyka danego gatunku literackiego, który opis współkształtował, w nie mniejszym stopniu również sytuacja komunikacyjna programowana przez dany utwór, a także konwencje literackie i estetyczne, dominujące w określonym okresie historycznoliterackim. Jeśli podmiot dzieła dokonuje czynności opisanego fragmentu rzeczywistości, odbiorca musi zakładać istnienie celu owego działania. Odwołując się do teorii aktów mowy, można przyjąć, że podstawowym aspektem illokucyjnym interesującej nas klasy tekstów będzie intencja opisanego fragmentu referenta. Każda postać *descriptio* zawiera poza podstawową, również dodatkowe illokucje, zależne od warunków sytuacji komunikacyjnej, np. może to być intencja poinformowania odbiorcy, wzruszenia go, zabawienia, zaszokowania, pouczenia itp. Owe dodatkowe zamierzenia nadawcy decydując będą w dużym stopniu o różnicowaniu się formalnej postaci tekstów deskryptywnych.

### II

Najwcześniej przyznano opisowi funkcję estetyczną, ornamentacyjną. Opis miał podkreślać niecodziennosc przedmiotu i miejsca, które podlegały oglądowi, był tym fragmentem wypowiedzi artystycznej, który miał wywoływać u odbiorcy podziw, zdziwienie, a nawet, jak zauważył P. Valéry, wrażenie estetycznego szoku<sup>1</sup>. Przykładów tego rodzaju opisów dostarczają naj-

<sup>1</sup> P. Valéry: *Degas, Dance, Dessin*. In: *idem: Oeuvres*. T. 2. Paris 1960, s. 1219—1220.

wcześniejsze teksty literatury, np. greckiej epepei<sup>2</sup>, czy tradycja opisu pejzażu odwołującego się do toposu *locus amoenus*<sup>3</sup>.

Opis klasycystyczny pełnił prócz dekoracyjnej funkcję metaforyczną: był tworzony głównie za pomocą oka wewnętrznego — oka umysłu, które budowało z obrazów świata ład i harmonię, pozwalało poznać istotę rzeczy<sup>4</sup>.

Sentymentalizm, a zwłaszcza później romantyzm, porzucają rolę estetyczną na rzecz funkcji ekspresyjnej. Opis ekspresywny jako odbicie duszy (*l'état d'âme*) był pośrednikiem między postacią a jej odczuciami<sup>5</sup> — powodowało to nagromadzenie w tekście opisowym wskaźników subiektywności: pierwiastków emfaticznych, modalizatorów i wykładników aksjologicznych.

Funkcje mimetyczna i poznawcza zdominowały opis realistyczny. Tekst, który stanowił „ostentacyjną manifestację wiedzy”<sup>6</sup> podmiotu opisującego, oceniany był w kategoriach: kompletności, systematyczności, metodyczności<sup>7</sup>.

Badacze literatury XIX i XX wieku wskazują na niebagatelną, ich zdaniem, rolę deskrypcji jako środka organizującego strukturę narracji. Podkreśla się funkcję delimitacyjną opisu jako znaku pauzy w generowaniu opowiadania<sup>8</sup>, ale także kilka innych zadań istotnych z punktu widzenia kompozycji całości dzieła; opisy regulują wszak tempo narracji: zwalniają je lub przyspieszają, stopniują napięcie, są miejscem „składowania” i „utrwalania” informacji<sup>9</sup>. Podręczniki z zakresu teorii literatury do inwentarza ról interesującej nas tu formy podawczej dorzucają jeszcze często funkcje: liryczną (jak np. w tekstach młodopolskich), dydaktyczną (jak w literaturze oświeceniowej), funkcję tła akcji (jak np. w powieściach realistycznych XIX i XX wieku).

<sup>2</sup> R. Debray-Genette: *Le décrit*. „Littérature” 1980, № 38, s. 296; E. Auerbach: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekł. Z. Żabicki. Warszawa 1968.

<sup>3</sup> B. Didier: *Senancourt et la description romantique*. „Poétique” 1982, № 51; J.-M. Adam, A. Petit Jean: *Le texte descriptif*. Paris 1989; R. Barthes: *L'ancienne rhétorique*. „Communication” 1970, № 16; T. Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni*. Warszawa 1984.

<sup>4</sup> R. Przybylski: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 143.

<sup>5</sup> L. Frappier-Mazur: *La description mnémonique dans le roman romantique*. „Littérature” 1980, № 38.

<sup>6</sup> P. Hamon: *Czym jest opis?* Przekł. A. Karyś, K. Rytel. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 246.

<sup>7</sup> J. Sławiński: *Opis*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław—Kraków 1991, s. 664.

<sup>8</sup> R. Barthes: *L'Effet de Réel*. „Communication” 1968, № 11.

<sup>9</sup> J. Sławiński: *O opisie*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław—Łódź 1982.

## III

W artykule chcę zwrócić uwagę na zadania opisu, które dotąd w pracach badawczych nie znalazły szerszego omówienia, a które w sposób wyraźny manifestuje proza XX wieku. W rozwoju form literackich i formułowanej świadomości poetyckiej opis traktowany był w sposób relatywny<sup>10</sup> — raz jako forma podawcza, na której spoczywają szczególne funkcje (estetyczne, ideowe, strukturalne); innym razem jako nieistotny dodatek do opowiadania, który może być bez szkody dlań pominięty<sup>11</sup>. Niejednokrotnie zdarzało się również, że tekst opisu stanowił narzędzie w walce o odnowę form literatury, zwłaszcza gatunku powieści. W dyskusjach nad powinnościami i kształtem prozy intronizowano opis wówczas, gdy traktowano go jako formę podawczą, która skupia takie cechy powieści, jak: maksymalną przedmiotowość języka, protokolarność, brak kwalifikacji aksjologicznych i estetycznych, wierność wobec przedmiotu (wystarczy przypomnieć programy twórców powieści z kręgu *nouveau roman* czy głośny na początku lat siedemdziesiątych spór wokół manifestu literackiego części przedstawicieli Nowej Fali<sup>12</sup>. Gdy do głosu dochodzą tendencje awangardowe, a z nimi odwoływanie się do eksperymentu językowego i wszelkich dążeń indywidualizujących tworzywo powieści, opis wykorzystywany jest jako środek obnażający konwencje literackie, uwydatniający sztuczność i ograniczoność świata literatury. Prowadzi to w konsekwencji do degradacji jego roli jako instrumentu odwzorowującego i interpretującego rzeczywistość.

Zwracając uwagę na tekstotwórcze zabiegi pomniejszające rolę deskrypcji w strukturze tekstu narracyjnego, myślę przede wszystkim o:

- wprowadzaniu w obręb powieściowych metatekstów pewnych sądów podmiotu na temat wyczerpywania się możliwości konstruowania oryginalnych deskrypcji;
- minimalizowaniu udziału opisu w organizacji struktury narracji;
- wszelkiego rodzaju formach parodystycznych opisu, podejmujących dialog z konwencjami: powieściowymi, stylistycznymi, estetycznymi czy światopoglądowymi.

<sup>10</sup> Piszę o tym szerzej w artykule: B. Witosz: *Szczegół w opisie. Zagrożenie koherencji tekstu czy jego niezbywalny atrybut?* „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1.

<sup>11</sup> Nie przypadkiem tzw. gramatyki narracji pomijają zagadnienie opisu i jego roli w strukturze narracji. Mam tu na myśli głównie propozycje przedstawione w pracach: W. Propp: *Morfologia bajki*. Przekł. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976; A. J. Greimas: *Elementy gramatyki narracyjnej*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4; tenże: *Rytuał i narracja*. Przekł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko. Warszawa 1989; T. Todorov: *Kategoria opowiadania literackiego*. „Pamiętnik literacki” 1968, z. 4.

<sup>12</sup> M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968; R. Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Przekł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970; J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

## IV

Obecny w literaturze prawie od zawsze *topos* nieopisywalności stanowi przykład artystycznej świadomości ograniczeń kodu werbalnego w realizowaniu Horacjańskiej zasady *ut pictura poesis*. Najczęściej odwoływano się do *toposu* nieopisywalności urody kobiecej<sup>13</sup>, który w tekstach współczesnej prozy znajduje często swe żartobliwe aktualizacje:

W swojej masce, z nożem i wiaderkiem w jednym ręku, z dymiącym podkurzaczem w drugim, wyglądała jak — chciałoby się znaleźć porównanie, ale trudno, w każdym razie Tomasz gapił się na jej postać oddalającą się aleją w stronę uli z żarliwością.

(CM, D. Issy, s. 105)

Jaka piękna. Oj, jaka piękna. Można by ją opisać na tysiąc sposobów i żaden nie będzie wyczerpujący. Każdy będzie plagiatem.

(ZO, Karn., s. 46)

We wstępie do *Pożegnania jesieni* Witkacego zawarte są uwagi o charakterze metatekstowym, które wyrażają przekonanie podmiotu o nikłej roli deskrypcji powieściowych, skoro, pozbawione mocy poznawczej, stanowią jedynie manifestację konwencji literackiej.

Zamiast kopiować jakieś „menu” zjedzone w Hotel „Australia” w Sydney czy też z uczyły u majora miast Bendigo koło Melbourne, albo po prostu od Rydza w Warszawie, wolałem podać nazwy potraw nie istniejących. W ten sposób nawet dla klubu smakoszy w Paryżu mogłyby te potrawy posiadać pewien urok. To samo stosuje się do purpurowych koni, mebli, obrazów itp.

(W, Poż., s. 8)

Jednak nie wiem, czemu przenieśli pewne wypadki do Indii, opierając się na rzeczach widzianych na Cejlonie. Nie trzymałem się również ściśle geografii krajowej.

(W, Poż., s. 8)

Autorefleksyjne uwagi pisarzy manifestują świadomość ograniczeń, konwencji i schematyczności języka wobec narzędzi, jakimi dysponują sztuki wizualne:

Belgradu nie opisywać, nie mam już na to środków. Opisać blok mieszkaniowy? Przekazać literami starość muru? Nie, za nic. Mogę najwyżej zanotować: nowy blok, stare mury. Dziś można pokazywać.

Operator filmowy pokaże Pani miasto. Wejdzie z kamerą w środek tłumu i pokaże przechodniów. [...] Mnie pozostaje tylko osobisty stosunek, komentarz — do miasta, do tłumu, do uśmiechu [...]. Wszelki opis, jeśli nie jest czysto zawodowy (np. opis mebli przez

<sup>13</sup> J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

komornika lub opis doświadczenia przez naukowca), grozi uwikłaniem się w pewien szczególny rodzaj kłamstwa, jakim staje się słowo, z chwilą, gdy chce wyrazić rzecz.

(KB, Dżok., s. 5–6)

Nie można Italii opisać słowami... Świata nie można opisać słowami. I trzy zadania poety: poznać, zrozumieć, odtworzyć, są mrzonką jak szklana góra, jak pałac lodowy.

(JI, PdW, s. 232)

## V

W okresie dwudziestolecia międzywojennego — w lansowanej przez Witkacego koncepcji „powieści worka”<sup>14</sup> — opis traktowany jest jako wykładnik „nieliterackości”. Teoria Czystej Formy zakładała odejście sztuki od naśladowania rzeczywistości. Miało to swoje konsekwencje w konstrukcji powieści: zredukowaniu poddane zostały opisy — jako partie służące ukonstytuowaniu świata przedstawionego — na rzecz wyekspozowania dialogów. Przesunięciu deskrypcji na dalszy plan w architekturze powieści służy często wykorzystanie wizualnej potencji znaków graficznych, jakimi dysponuje tekst pisany. W *Pożegnaniu jesieni* niezbędne wypowiedzi narratora, dotyczące wyglądu postaci, umieszczone zostały w pisanych *petitem* częściach zaopatrzonych tytułem *Informacja* lub ujęte w nawias. Sugeruje się więc czytelnikowi, że są one marginalne, znajdują się, podobnie jak *didaskalia* w dramacie, poza tekstem właściwym<sup>15</sup>.

Swego rodzaju „ucieczkę od opisu” stanowią techniki narracyjne oddające żywiolowość mówienia i nieskrępowany proces ludzkiego myślenia (tzw. potoki składniowe i strumień świadomości).

W przypadku wypowiedzi mówionej ostatecznym odniesieniem dialogu jest wspólna sytuacja rozmówców, której wszystkie punkty zostały ustalone, wręcz pokazane palcem bądź określone deiktycznie. W wypowiedzi mówionej, jak i w tekście stanowiącym zapis procesu myślenia, składniki przestrzeni najbliższej odgrywają niebagatelną rolę w strukturze narracji (przerywają potok mowy, stanowią podniętę dla dalszych skojarzeń), nie mogą być jednak opisane — natomiast mogą być wskazywane lub rejestrowane. W przestrzeni przywoływanej z pamięci opisy są ograniczone, zastępowane nazwą, oceną<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy dwudziestolecia międzywojennego*. Wrocław—Gdańsk 1982.

<sup>15</sup> B. Sienkiewicz: *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1992, s. 36.

<sup>16</sup> B. Witosz: *Opis w tekście mówionym. Zagadnienie wstępne*. W: *Z problemów współczesnej polszczyzny*. Red. A. Wilkoń, J. Warchała. Katowice 1993.

## VI

Ograniczeniu podlega nie tylko rozpiętość tekstu opisu, ale także elementy świata przedstawionego. Można stwierdzić, że zarówno narratora awangardowej powieści początku XX wieku, jak i jej bohaterów rzeczywistość zewnętrzna raczej mało interesuje. Kilka cytatów z *Ferdydurke* dowodzi, jak postaci Gombrowicza niewiele widzą, a ich ograniczone możliwości percepcyjne stają się przedmiotem literackiej gry, mającej na celu sparodiowanie XIX-wiecznej konwencji opisu pejzażu:

Koniki polne skakały. Świerszcze bzykały w trawach. Ptaszki siadały na drzewach albo fruwały.

(WG, Ferd., s. 249)

Tramwaje jeździły. Doniczki z kwiatami stały w oknach domów.

(WG, Ford., s. 100)

Ulice są puste, gdzieś od rusznikarza wybiega zdziwiony urzędnik pocztowy. Paltot ma rozwichrzony i włosy na czole.

(FB, Ser., s. 13)

Zabieg minimalizacji aktu opisu jest szczególnie wyraźny w tych miejscach powieści, w których pojawia się motyw okna — w tradycyjnej prozie zapowiadający i sankcjonujący pojawienie się deskrypcji<sup>17</sup>. Przyjrzyjmy się fragmentowi z *Pożegnania jesieni*:

Atanazy z zamkniętymi oczami leżał cichutko, a Zosia stanęła w otwartym oknie, przez które dołem tłoczyła się zimna zgnilość jesiennego wieczoru, mijając się z tytoniowym dymem, uciekającym kłębiastymi zwojami górą. Szumiały głucho bezlistne drzewa w parku. Pokój wypełniał się zapachem gnijącego listowia.

(W., Poż., s. 144)

Usytuowanie postaci przy oknie — preferowanym przez literaturę realistyczną symbolem medium — przywołuje konteksty literackich opisów widoków z okna. Na ich tle dopiero niewrażliwość wzrokowa Zosi (stojąc przy oknie doznaje ona innych niż wizualne wrażeń percepcyjnych: słuchowych i zapachowych) jest szczególnie znacząca.

Okno, jako sygnał tekstowy informujący o pojawieniu się tekstu deskryptywnego, może być wykorzystywane w grze z konwencją także w inny sposób. W przykładzie opisu z powieści Z. Ogińskiego *Karnawał i post*:

<sup>17</sup> P. Hamon: *L'introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981; tenże: *Czym jest opis...*; tenże: *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przekł. Z. Jamroziak. „Pamiętnik Literacki” z. 1.

Podszedł do okna. Patrzył. Nie czuł, nie myślał, patrzył. Widział parkan, ulicę, topolową aleję, strzelistą gotycką wieżę, pędy dzikiego wina, trawę, piaszczystą ścieżkę, na ścieżce pana Mieczysława, zmierzchające niebo, kopułę ratusza, drzewa, schodki na ganek, podmiejskie 'aki, wszystko razem.

(ZO, Karn., s. 206)

tak właśnie ustrukturowaną wypowiedź narratora: „Patrzył. Nie czuł, nie myślał, patrzył”, możemy zinterpretować, sytuując ją w relacji intertekstualnej, jako parodystyczne nawiązanie do teorii deskrypcji, zaprezentowanej przez twórców nowej powieści francuskiej. W *nouveau roman* przedmiot mógł być opisany wyłącznie w taki sposób, w jaki ukazywał się oczom podmiotu percypującego (stąd powtórzenie czasownika „patrzeć” jako jedyne sankcjonujące deskrypcję i eksplicytnie wyciszenie innych doznań zmysłowych).

Z kolei wyliczenie składników tła — jako przyjętą strategię organizowania przestrzeni opisu — oraz opatrzenie tekstu zamykającą klamrą można rozpatrywać jako polemikę z tymi teoriami opisu, które chciały w nim widzieć wyłącznie rejestrację wrażeń, jakich dostarcza percepcja rzeczywistości, a nie sposób systematyzacji świata. Przywołać w tym miejscu należy założenia impresjonistów — wierzących, że ogarniamy przestrzeń za pomocą jednego spojrzenia<sup>18</sup>, jak i krytykę tej teorii, podnoszącą rolę umysłu i inwencji, które, równoległe z obserwacją, porządkują widziany obraz: „Każda percepcja (postrzeganie) jest zarazem myśleniem, każde rozumowanie jest zarazem intuicją, każda obserwacja jest zarazem inwencją”<sup>19</sup>.

Efekt degradacji opisu osiąga się, jak wspomniałam wcześniej, wskutek redukcji elementów podlegających oglądowi. Opisy Witkacego nigdy nie dążą (inaczej niż opisy realistyczne) do kompletności i koherencji. Podmiot postrzega zawsze jedynie fragment przestrzeni czy część przedmiotu:

Ojciec Hieronim był to wysoki (na 2 m 10 cm), chudy blondyn, z olbrzymim orlim, skrzywionym na lewo nosem.

(W, Poz., s. 66)

Tło nie zawiera odpowiedniej liczby rekwizytów, które pozwoliłyby czytelnikowi w jakikolwiek sposób ukonkretnić przestrzeń, w jakiej rozgrywają się prezentowane wydarzenia. Przedmiot, jeśli już pojawia się w opisie, pozbawiony jest samodzielnego znaczenia, w które wyposażała go literatura

<sup>18</sup> W. Strzemiński: *Teoria widzenia*. Warszawa 1974, s. 317—320.

<sup>19</sup> R. Arnheim: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Przekł. Ż. Żabicki. Warszawa 1978, s. 19.



realistyczna. Rekwizyt, podporządkowany kolorystyce tła<sup>20</sup>, ma budować jedynie atmosferę utworu:

Józia ubrana była w ciemnobordo sukienkę i cynobrowy fartuszek z taką koronką. W ogóle czerwoność przeważała w całym pałacu Bertzów: obicia ścian i mebli, dywany, a nawet specjalnie dobierane obrazy miały jako zasadniczy kolor czerwień we wszystkich możliwych odcieniach. W sali jadalnej, oprócz paru obowiązkowych martwych natur o czerwonych częściach składowych, wisiało trzydzieści kilka kopii portretów samych kardynałów i biskupów.

(W., Poż., s. 36)

Redukcji podlegają także te składniki opisu literackiego, które stanowią o jego walorach stylistycznych. Gdyby sporządzić zestaw tzw. środków artystycznego wyrazu, jakimi posługuje się narrator i postaci z *Pożegnania jesieni*, to okazałoby się, że niektóre z nich, zwłaszcza epitety, zostały w deskrypcjach świadomie pominięte. Operacja zastępowania serii wyszukanych epitetów jednym przymiotnikiem jest zabiegiem często stosowanym. Najczęściej w roli takich „zastępników” występują przymiotniki: *wspaniałe, piękny, fantastyczny, niepojęty*:

Zębała, górsko — fantastyczna linia sylwet domów uciekających w daleką perspektywę ulicy przypominała mu jesienny wieczór górski, który tam trwał bez niego.

(W., Poż., s. 17)

Świt był przepiękny.

(W., Poż., s. 194)

Ale Prepudrech nagle zmienił się. Był teraz piękny, oczy błyszczały mu niepojętym tryumfem. W istocie był takim, na jakiego wyglądał.

(W., Poż., s. 98)

Konstrukcja ostatniego cytatu, jak i wiele innych deskrypcji w *Pożegnaniu jesieni* służy jedynie manifestowaniu teoretycznych refleksji Witkacego na temat możliwości postrzegania świata. Píše K. Sienkiewicz: „Witkacy przeświadczony jest [...] nie tylko, że wszyscy widzą to samo, ale i tak samo, nadto to, co widzą odpowiada swego rodzaju strukturze zjawisk, co z góry wyklucza wszelką możliwość indywidualizacji.”<sup>21</sup> W konsekwencji opisy można traktować jako partie zbyteczne i z nich rezygnować bądź budować je z formuł gotowych, klisz, cytatów, odwoływać się do stereotypu.

<sup>20</sup> Na dekoracyjną rolę tła zdominowanego kolorystyką zwrócono uwagę, analizując twórczość pisarską Witkacego. Por. I. Jakimowicz: *Witkacy. Chwistek. Strzeżniński. Myśli i obrazy*. Warszawa 1978; B. Sienkiewicz: *Literackie „teorie widzenia”...*

<sup>21</sup> B. Sienkiewicz: *Literackie „teorie widzenia”...*, s. 65.

Opis w powieści realistycznej, w swych radykalnych odmianach, upodabiał się niejednokrotnie pod względem stylistycznym do opisów w tekstach użytkowych, co było konsekwencją programowego preferowania w deskrypcjach funkcji informacyjnej. Aby czynność opisywania można było potraktować jako zamierzone przez nadawcę tekstu przekazywanie odbiorcy wiedzy o przedmiocie czy zjawisku i by językowa realizacja deskrypcji przebiegała prawidłowo, nadawca musi zakładać brak oczywistości, tzn. winien zakładać, że to, co się orzeka o referencie, albo sposób, w jaki się orzeka, nie były wcześniej odbiorcy znane lub były znane tylko częściowo<sup>22</sup>. Tymczasem opisy, zwracając uwagę czytelnika na swe cechy konwencjonalne, usuwają w cień rzeczywistość przezeń konstruowaną. Manifestację konwencji osiąga się nie tylko wskutek rozmaitych zabiegów tekstotwórczych ograniczonych do poszczególnych typów opisów, ale także poprzez skupienie w jednej powieści, niczym w podręczniku z zakresu teorii literatury, deskrypcji wywodzących się z różnych poetyk i kanonów stylistycznych.

Opisy obnażają schematyzm konwencji i banalność przekazywanych treści. Konstrukcja tekstu ma ten schematyzm wyolbrzymić i skompromitować, a równocześnie podać w wątpliwość literackie walory opisu.

<sup>22</sup> J. Searle: *Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka*. Przekł. B. Chwedończuk. Warszawa 1987.

### Teksty źródłowe i ich skróty

- CM, D. Issy — Cz. Miłosz: *Dolina Issy*. Kraków 1994.  
 W., Poż. — S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*. Warszawa 1992.  
 KB, Dżok. — K. Brandys: *Wspomnienia z teraźniejszości*. Warszawa 1991.  
 JI, PdW. — J. Iwaszkiewicz: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977.  
 WG, Ferd. — W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Kraków 1986.  
 ZO, Karn. — Z. Ogiński: *Karnawał i post*. Warszawa 1977.  
 FB, Ser. — F. Bajon: *Serial pod tytułem*. Warszawa 1976.

Bożena Witosz

## DEGRADATION OF DESCRIPTION

### Summary

The article draws the reader's attention to description functioning, as has often been attested in the 20th c. literature, as a means of laying bare the literary conventions, of emphasising the artificiality and limitations of the world of literature. Description, which no longer can fulfil the role of an instrument for representing reality, is a textual form whose function, as an ingredient of the work of literature, undergoes degradation.

The article deals with the following devices that diminish the role of description in the structure of the narrative text:

- the minimalization of the share of description in the organisation of the novel's text;
- the introduction into the novelistic metatext of propositions alleging the exhaustion of the possibilities of describing the world verbally, as opposed to the means that other cultural codes, such as film, or painting, have at their disposal;
- the construction of various parodic forms of description, which enter into a dialogue with the novelistic, stylistic, aesthetic, or ideological conventions.

Bożena Witosz

## LA DÉGRADATION DE LA DESCRIPTION

### Résumé

Dans l'article, l'auteur attire l'attention sur le rôle de la description, manifestée dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, en tant que moyen qui démontre l'artificiel et la restriction du monde de la littérature. La description, qui ne peut plus jouer le rôle d'instrument qui reflète la réalité, est une forme de texte, dont la fonction, comme une composante de l'oeuvre, se dégrade.

Dans l'article, ont été analysés quelques procédés minimalisant le rôle de description dans la structure d'un texte narratif:

- minimalisation de la participation de la description dans l'organisation du texte de roman,
- introduction dans le cadre de métatextes romanesques des jugements concernant l'épuisement de possibilités de description verbale de l'univers par rapport aux moyens, dont disposent les autres codes culturels, p. ex. film ou peinture,
- la construction de différentes formes parodiques de la description, qui entament un dialogue avec des conventions romanesques, stylistiques, esthétiques ou bien du point de vue sur la vie.