

Włodzimierz Bolecki

Punkt widzenia i konsekwencje stylu nominalnego w powieści : "Duże litery" Adama Ciompy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/1, 109-139

1981

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.

WŁODZIMIERZ BOLECKI

PUNKT WIDZENIA I KONSEKWENCJE STYLU NOMINALNEGO
W POWIEŚCI:
„DUŻE LITERY” ADAMA CIOMPY

Twórczość Adama Ciompy (1901—1935) jest do dzisiaj zjawiskiem szerzej nie znanym. Przed wojną omawiali ją nieco dokładniej Kazimierz Czachowski, Leon Piwiński i Tadeusz Kudliński, a po wojnie analizowała ją jedynie Alina Brodzka¹. Niezależnie od oceny tej twórczości, na którą składa się zaledwie jedna powieść (*Duże litery*, 1933), kilka artykułów i recenzji oraz pośmiertnie wydany *Szkiecownik literacki* (1937), warto określić jej miejsce na mapie ewolucji prozy narracyjnej dwudziestolecia międzywojennego.

Opis jako wykładnik subiektywności

Jak wynika z autokomentarza, dla narratora *Dużych liter* rzeczywistość (ludzie, przedmioty) istnieje o tyle tylko, o ile w danym momencie jest postrzegana przez jednostkę: być — to zaistnieć dla zmysłów podmiotu². Myślowa tradycja tej koncepcji wydaje się oczywista: patronuje jej słynna formuła biskupa Berkeleya „*Esse est percipi*”.

Wszystkie szczegółowe ustalenia na temat techniki narracyjnej tego utworu Ciompa podporządkował nadrzędnej opozycji, jaką tworzy przeciwieństwo „subiektywności” doznań i obserwacji postaci oraz „obiektywności” świata zewnętrznego. Ta narracyjna opozycja daje się przeformułować także na przeciwieństwo tego, co „wewnętrzne”, i tego, co

¹ Dopiero ten znakomity szkic przywrócił jej właściwą rangę historycznoliteracką. Zob. A. Brodzka, *Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej*. W zbiorze: *Literatura polska 1918—1932*. T. 1. Warszawa 1975, s. 561—563.

² A. Ciompa, „*Osobliwsze szaleństwo*” czy celowość. „*Czas*” 1934, nr 41, s. 4. Tytuł tego autokomentarza nawiązuje do recenzji L. Piwińskiego o *Trzy powieści polskie*. „*Wiadomości Literackie*” 1934, nr 4, s. 4), w której znalazło się takie zdanie o *Dużych literach*: „Wszystko to wygląda na osobliwsze szaleństwo, ale jest metoda w tym szaleństwie”.

„zewnątrzne” wobec podmiotu, oraz na opozycję między momentalnością a trwaniem. Percepcyjna subiektywność jest także uszczegółowiona przez związek z radykalnym sensualizmem (percepcja wzrokowo-słuchowa oraz doznanie dotykowo-emocjonalne) w opozycji do pojęciowego kontaktu ze światem.

Z kolei poetyka *Dużych liter* ukonstytuowana jest wokół stylistycznej opozycji tworzonej przez język narracji i język wypowiedzi postaci. Rozpoznanie tej opozycji nie sprawia trudności: wszystkie fragmenty opisowe zaskakują czytelnika niezwykle nienaturalną składnią typu nominalnego, innowacjami leksykalnymi i syntaktycznym rozwinięciem zdania aż po granice nieczytelności, podczas gdy dialogi przypominają najbardziej „naturalną”, konwersacyjną polszczyznę klasycznego wzorca powieści³. Tym samym nadrzędna, stylistycznie wyrazista opozycja w tej powieści okazuje się przeciwstawieniem opisywania i mówienia (dialogi).

Przywołując założenia autokomentarza Ciompy powiedzieć można, że jedynym wykładnikiem subiektywności w poetyce *Dużych liter* — jest opis. Dlaczego zatem i w jaki sposób Ciompa wiąże opis z subiektywnością i dlaczego ten subiektywny opis jest tak krańcowo nienaturalny — to główne tematy poniższych rozważań.

Język — percepcja — podmiot

Podstawowym problemem stylistycznym autora *Dużych liter* było znalezienie językowego ekwiwalentu dla aktów percepcyjnych opisywanych przez narratora jego powieści. U podstaw takich poszukiwań tkwiło przekonanie, że język prozy narracyjnej jest tak dalece skonwencjonalizowany, że nie oddaje różnorodności i bogactwa percepcji. Tak więc stylistycznie przekształconą narrację organizuje próba znalezienia językowego ekwiwalentu dla tego, co w danym momencie jednostka-bohater widzi, słyszy i czuje.

Spośród wszystkich pozostałych zmysłów wzrok jest dla bohatera podstawowym sposobem sensualnego kontaktu ze światem. Stylistyczne wyrażanie aktywności wzrokowej polega przede wszystkim na zastąpieniu konwencjonalnej formy czasownika „widzieć” przez opis zachowania i ruchowych reakcji postaci. A więc zamiast wyrazu „patrzyłem” narrator *Dużych liter* używa zwrotu: „obracałem oczyma za tobą” (26), zamiast „spojrzałem na”: „wzrokiem złączyłem się z własnymi [...] rękami” (181). Wszystkie tego rodzaju sformułowania rozbijają elementy składni narracji już na poziomie elementarnych wobec percepcji ekwiwalentów języka.

³ Obok mowy „zwyczajnej” i nielicznych wulgaryzmów „z ulicy” pojawia się epizodycznie stylizacja na gwarę (56—61). Tu i dalej liczby w nawiasie wskazują stronie tomu: A. Ciompa, *Duże litery*. Kraków 1933.

W percepcji ludzkiej wyodrębnić można dwa typy zmysłów. Pierwszy to ten, dzięki któremu następuje zetknięcie się człowieka z otoczeniem (przedmiotami lub ludźmi). Do takich zmysłów należą niewątpliwie zmysły dotyku, smaku czy ruchu, które nazywać będą odąd zmysłami kontaktu bezpośredniego. Do drugiej grupy zmysłów — nazywam je zmysłami kontaktu pośredniego — należą te, które pozwalają jednostce określić się w przestrzeni bez konieczności wchodzenia w bezpośredni kontakt z jej elementami, a więc wzrok i słuch. Ze względu na tematykę mych rozważań ważne jest jedynie to, że wokół tych dwóch typów zmysłów ukształtowały się w języku specjalne pola leksykalne służące językowemu wyrażaniu owych relacji, w jakie człowiek wchodzi z otoczeniem. I tak aktywność zmysłów kontaktu bezpośredniego wyrażona jest za pomocą bardzo licznych konstrukcji czasownikowych. Aktywność zmysłów kontaktu pośredniego — odwrotnie: w praktyce językowej wyrażana jest prawie wyłącznie przez dwie stałe rodziny czasowników („słyszeć”, „widzieć”). Powyższe konwencje językowe, tj. słowne wyrażanie różnych typów percepcji, determinują konstrukcje literackie (zwłaszcza w prozie, ze swej natury ciężającej ku przedmiotowości), takie jak np. opis zachowania postaci i typy ich wzajemnego kontaktu. Między „widzę” a „opisuję” istnieje już w języku wyraźna cezura, albowiem w systemie leksykalnym języka polskiego trudne jest wyrażanie różnych odcieni procesu wzrokowo-słuchowego. Inaczej mówiąc, jednostka widzi i słyszy (także w literaturze) to tylko, co może wyrazić za pomocą konwencji językowych.

Jednym z najbardziej skonwencjonalizowanych elementów we wszelkim typie narracji są „wskaźniki przytoczenia” mowy i myśli postaci, czyli „*inquit*” i „*pensat*”⁴. Typ ich związku z dialogami i z narracją to jeden z wyznaczników historycznej ewolucji form narracyjnych. Autonomizacja przytoczeń była przecież stylistycznym wykładnikiem przekształcania się XIX-wiecznej tzw. prozy tendencyjnej w zobiektywizowany, np. naturalistyczny wzorzec powieści⁵, a także jednym z problemów prozy modernistycznej (np. Berenta)⁶. Dzięki formom tego rodzaju możliwe jest w trakcie lektury zidentyfikowanie poszczególnych osób mówiących, a zarazem określenie przestrzeni interpersonalnej, jaką tworzą relacje między poszczególnymi postaciami. W powieści Ciompy charakterystyczne jest konsekwentne przekształcanie wspomnianych „wskaźników przytoczenia” — na ich miejscu pojawiają się wówczas rozbudo-

⁴ Nawiązuję do terminów, którymi posługuje się P. Hultberg w pracy *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta* (Wrocław 1969, s. 56—58, 118—127, 130). „*Inquit*” — to „wyraz lub zwrot lokalizujący osobę mówiącego” (s. 56), „*pensat*” — to „odpowiedniki *inquit*, które oznaczają osobę myślącego” (s. 130). Zob. też G. Prince, *Le Discours attributif et le récit*. „*Poétique*” 35 (1978).

⁵ Zob. J. Michno, *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego 1880—1901*. Wrocław 1967, s. 59 n.

⁶ Zob. Hultberg, *op. cit.*, s. 64—65.

wane, nierzadko poza granice czytelności, specyficzne peryfrazy. Zamiast oznajmienia „powiedział” bohater zauważa: „ruszyły się jego wargi” (52), zamiast „powiedziała” — „uderzała we mnie twardością głosu” (181), *etc.* Ciompa stara się bowiem wyrazić każde „*inquit*” jako ekwiwalent pewnego typu percepcji. Zapisuje zatem wypowiedzi postaci w mowie niezależnej, ale jednocześnie na wszelkie sposoby zaznacza aktywność słuchającego. W efekcie oznacza to dążenie do całkowitej niezależności wypowiedzi postaci od mowy narratora. Autor *Dużych liter* — likwidując wskaźniki przytoczenia — powoduje bowiem, że narrator powieści jest wyłącznie słuchaczem cudzego głosu, na prawach jednego z bohaterów, nigdy zaś „autorskim” interpretatorem wypowiedzi postaci. Dlatego też *Duże litery* są w literaturze polskiej najradzykalniejszą i najbardziej skrajną w swych konsekwencjach próbą autonomizacji dialogów wobec mowy narratora. Stylistycznym wykładnikiem jest tu opis percepcji wypowiedzi zamiast komentarza czy sygnałów jej przytaczania. Tym samym jednak Ciompa narusza hierarchię ważności zjawisk komunikowanych przez prozę: szczegóły percepcji okazują się w jego powieści elementami najbardziej walentnymi i najbardziej nacechowanymi językowo.

Jak wspomniałem, wzrok w *Dużych literach* jest prymarną formą kontaktu narratora ze światem. Stosowane przez Ciompę peryfrastyczne ekwiwalenty konwencjonalnych stwierdzeń percepcyjnych zmieniają nie tylko pragmatykę wewnątrztekstową, ale i w świecie przedstawionym wyodrębniają nowe cechy, jakości rzeczy i stosunki między nimi. Ciompa najczęściej eliminuje takie konwencjonalne elementy narracji, jak konstatywne stwierdzenia „zobaczyłem”, „spozstrzegłem”, „usłyszałem”. Na ich miejsce wprowadza przede wszystkim odczasownikowe formy nazw czynności („widzenie”, „słyszenie”) oraz różne konstrukcje, np. „oparł się żrenicami” zamiast „spojrzał”. Rzecz w tym, że wszystkie elementy zastępujące stwierdzenia typu „widzę” zostają skontaminowane z polem leksykalnym zmysłów kontaktu bezpośredniego. Identyczną funkcję pełnią wspomniane konstrukcje metonimiczne⁷ lub stylistycznie podobne określenia aktu słuchania cudzej wypowiedzi, np. „głos twój rozpląszczył się” (155) lub „wrzuciłaś dźwięk głosu w me wewnętrzne wzruszenie” (84). Konsekwencją tych sformułowań jest nadanie zmysłom kontaktu pośredniego (wzrokowi i słuchowi) statusu zachowań w miejsce ich językowo naturalnej receptywności. Dzieje się to, rzecz jasna, za cenę naruszenia ustabilizowanych znaczeń i funkcji składniowych poszczególnych słów. Podstawową figurą stylistyczną tej tendencji są więc sformułowania, w których element percepcji występuje w funkcji dopełnienia różnych czynności. Tym samym słowa „widzenie” i „wzrok” stają się przedmiotowymi korelatami zachowań ruchowych, takich jakie przysługują zmy-

⁷ Np.: „dotykając nas [...] czernią żrenic” (99), „ożywił się częstym opieraniem o mnie żrenic” (144), „poruszał się wraz z moim widzeniem” (55).

słom kontaktu bezpośredniego. Tendencję tę reprezentują takie peryfrazy, jak „cofnąłem się widzeniem” (24, 178), „skoczyłem widzeniem” (77), „obejmuję widzeniem” (96), „oparłem się widzeniem” (37, 97) „dotykam wzrokiem” (9, 164), „wróciłem wzrokiem” (24).

Opisywanie zjawisk percepcji za pomocą takich konstrukcji określa specyficzny typ kontaktu, jaki nawiązuje się między postaciami. Ponieważ nieustannie mamy do czynienia z materializacją kategorii abstrakcyjnych⁸ (spojrzenie, uśmiech, głos), zmienia się sensualny status poszczególnych zjawisk percepcji. Nie tylko przysługuje im niezwykła aktywność, lecz także cechy czynności innego typu, np. działań fizycznych czy cielesno-ruchowych. Percepcja — przede wszystkim wzrok — funkcjonuje jak zmysł, zdolny wywołać fizyczne zmiany w przedmiocie. Jej ekwiwalenty językowe sugerują bowiem działalność w rodzaju dotyku, uderzenia, nacisku *etc.* Konsekwencją kontaminacji pól leksykalnych obu typów zmysłów jest więc specyficzne uwspółrzednienie tych ostatnich. Wzrok, głos i słuch funkcjonują w tej powieści na takich samych prawach jak zachowania (ruch, dotyk) postaci. W pewnym sensie nawet je upodrzędniają, ponieważ „dzianie się” w świecie przedstawionym *Dużych liter* jest wyłącznie funkcją percepcji słuchowo-wzrokowej. Tym samym niewerbalne zachowania postaci stają się aktywnym elementem towarzyszącym poszczególnym wypowiedziom. Obok opisywania percepcji jako czynności („dotknąć”, „uderzyć”, „oprzeć się wzrokiem”) Ciompa opisuje ją także za pomocą konstrukcji rzeczownikowych. Umożliwia to przyznanie wzrokowi (i innym zmysłom) cech i jakości zazwyczaj w prozie nie wyodrębnianych. Konsekwencją takich zabiegów jest wprowadzenie w miejsce jednej czynności (np. „zobaczyłem”) całego kompleksu zachowań oraz jakości uchwytywanych w akcie percepcji. W miejsce konwencjonalnych zwrotów narracyjnych pojawiają się rozbudowane opisy zjawisk będące opisami wrażeń percepcyjnych⁹.

Wspomniałem już, że artystyczne założenia powieści musiały znaleźć się w stanie konfliktu z właściwościami systemu językowego. Antynomia, jaka zarysowała się w stylu utworu, wiąże się zarówno z normami gramatycznymi języka polskiego, jak i z fundamentalną cechą języka jako systemu semiotycznego. Jest nią dyskretność (nieciągłość) znaków językowych wobec ciągłości rzeczywistości, którą znaki opisują, reprezentują, wyrażają. Konsekwencją dyskretności języka jest niemożność wyrażania przez język kategorii równoczesności. W przeciwieństwie do innych systemów semiotycznych — w języku równoczesność zdarzeń zo-

⁸ Zjawisko to opisują J. i M. Kwiatkowsky w artykule *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego* (w zbiorze: *Księga pamiątka ku czci Stanisława Pigońa*. Kraków 1961, s. 22). Por. Hultberg, *op. cit.*, s. 114.

⁹ Zapisywanie „wrażeń” jako zadanie artysty wymieniane jest wielokrotnie w *Dużych literach*, autokomentarzu i w artykułach Ciompy.

staje przełożona na liniową reprezentację słowną. Język nie tylko segmentuje rzeczywistość, ale także dokonuje selekcji i hierarchizacji jej poszczególnych elementów. U źródeł narracyjnej inwencji Ciompy znalazło się więc przekonanie, że „język kłamie wzrokowi” (słuchowi, dotykowi). Antynomia percepcji i języka jako jej słownej reprezentacji to podstawowy problem stylistyczny *Dużych liter*.

Pierwszym elementem, który stawiał opór autorowi tej powieści, było zdanie, a dokładniej — jego informacyjna pojemność oraz syntaktyczne i semantyczne granice. Ciompa bowiem potraktował graficzne wykładniki zdania jako ekwiwalenty sytuacji komunikacyjnych. Dlatego też częściowo eliminuje interpunkcję, a w większości wypadków zdania rozpoczyna małymi literami. Graficzny zapis narracji w intencjach autora *Dużych liter* reprezentuje bowiem kategorię czasu i równoczesności. Małe litery rozpoczynające poszczególne akapity służą eliminacji pauzy między następującymi po sobie zdaniami. Odrzucenie interpunkcji służy wyeliminowaniu segmentacji, jaką interpunkcja narzuca procesowi percepcji lub myślenia. Stąd też brak interpunkcji charakterystyczny jest dla tych fragmentów, które pisane są techniką monologu wewnętrznego (zob. 22, 27, 31, 34, 99, 138). Znamienne, że Ciompa eliminuje interpunkcję z opisów, a nie z dialogów. O ile w tych ostatnich interpunkcja reprezentuje normalną segmentację intonacyjną wypowiedzi, to w opisie jest już nałożeniem kategorii językowych na procesy percepcji, myślenia i doznań emocjonalnych. Dlatego odrzucenie interpunkcji służyć ma wyrażeniu rozciągłości doznawanych procesów i równoczesności różnorodnych jakości percypowanych w danym momencie. Zabiegiem nacechowanym jest tu także zapisywanie niektórych głosek dużymi literami, co w lekturze ma być ekwiwalentem ich odmiennej intonacji (zróznicowanie siły głosu, chwilowe emocje, momentalna ekspresja mówiącego, etc.): „PRO-szę” (14), „GO-RA-co!” (17), „SzaLeenie” (132), czy zapis zmniejszoną czcionką słowa „kocham” (179), wyraźnie odcinający się od pozostałych fragmentów druku¹⁰. Pragnąc językowo wyrazić całokształt doznań emocjonalnych i zjawisk percepcyjnych, Ciompa rozbudowuje zdanie ponad — ograniczoną gramatycznie — pojemność informacyjno-semantyczną. Próbuje bowiem w jednym zdaniu zmieścić taki ładunek informacji, na który proza „normalna” musiała poświęcić rozbudowane akapity¹¹.

Najbardziej uchwytnym wykładnikiem tej tendencji jest oddalenie

¹⁰ Tak serio potraktowana ekwiwalentność zapisu graficznego i przedmiotu reprezentacji niewątpliwie kontynuuje graficzne innowacje mimetycznej estetyki naturalizmu. Zob. Michno, *op. cit.*, s. 68.

¹¹ Np.: „W szarozieloną tymczasowość bezwładu gliny na niskim kawalecie wpatrywaniem wwierając z siebie mające w nią wejść życie formą, niecierpliwym pragnieniem dalszego jej kształtowania wyczuwającymi braki palcami, stałem w niemocy nad nudą szerokiej dziury urwanego czasu, którego bieg dalszy w ogromnie dalekim jutrze” (111).

wzajemne poszczególnych części zdania. Rozbudowanie poszczególnych grup zdaniowych (zwłaszcza określeń) powoduje ich autonomizację i trudność semantycznego powiązania związków podmiotowo-orzeczeniowych. O ile, z jednej strony, rozbudowane człony określające są ekwiwalentami „percepcji pełnej” — w sensie zapisanych szczegółów — to z drugiej ich nadmiar prowadzi do informacyjnego „rozsadzenia” zdania. Język bowiem spośród wszystkich systemów semiotycznych najbardziej jest ograniczony pod względem ilości własnych znaków reprezentujących rzeczywistość, a o wewnątrzjęzykowych granicach jego jednostek decydują reguły gramatyczne (np. składniowe). Opisowość narracji w *Dużych literach* rozdzierana jest więc przez dążenie do przekroczenia reguł języka (i ufundowanych na nich konwencji narracyjnych): do zastąpienia liniowego uszeregowania przez równoczesność, a selektywności przez kompletność. Nietrudno zauważyć, że jest to próba stwierdzenia w płaszczyźnie ekspresji językowej pełnej ekwiwalencji między percepcją a mową oraz między tzw. mową wewnętrzną a jej językową obiektywizacją¹².

Wspomniane konstrukcje, mimo że pełnią funkcję jednego zdania, są w istocie całościami wielozadaniowymi, przekraczającymi granice zdania nawet najbardziej wielokrotnie złożonego. Chociaż kończy je czasami kropka, to jednak wewnętrzna segmentacja składniowa jest w nich nieostra (np. 133—134). W efekcie każde zdanie wymaga od czytelnika dodatkowych, wielozdaniowych eksplikacji. Wynika to jednak nie tylko z nieprawdopodobnego „rozciągnięcia” związków składniowych, lecz także ze specyficznych innowacji słowotwórczych, które miały być leksykalnymi wykładnikami (ekwiwalentami) różnych typów percepcji i doznań podmiotu.

Podstawowym zabiegiem stylistycznym w *Dużych literach* jest permanentne używanie konstrukcji nominalnych¹³. Najbardziej uwidacznia się to w nieustannym tworzeniu dwóch charakterystycznych kategorii słowotwórczych zwanych *nomina actionis* (tu podgrupa: *substantiva verbalia*, np. „odwrócenie głowy” (19), „ściemnienie światła” (101)) oraz *nomina essendi*, np. „różowość rąk” (5), „rozwartość źrenic” (17), „wąskość dłoni” (134). Obie te kategorie mają charakter transpozycyjny i służą rzeczownikowemu wyrażaniu abstrakcyjnych cech. Wszystkie użycia pełnią jednak identyczne funkcje semantyczne i pojawiają się — co charakterystyczne — zarówno w opisie świata zewnętrznego, jak i w opisie świadomości i doznań narratora. Wspólne dla obu tych odczasownikowych (*nomina actionis*) i odprzymiotnikowych (*nomina essendi*) konstruk-

¹² Zob. E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976.

¹³ Chodzi tu przede wszystkim o takie zjawiska, jak: 1) redukcja roli czasowników osobowych, 2) dominacja rzeczowników (zwłaszcza odsłownych), 3) dominacja przymiotników oraz imiesłowów biernych, 4) nagromadzenie wyrażań przymiotnikowych, 5) częste naruszanie ustabilizowanych znaczeń słów oraz ich funkcji składniowych.

cji jest wyodrębnienie i wysunięcie na plan pierwszy jakiejś cechy. Najbardziej zaś znamienne jest to, że rzeczownikowo użyte nazwy czynności („odwrócenie”) lub cechy („różowość”) pełnią funkcję wyrazów określających, a nie określających (jak bywa w użyciach normalnych: „głowa odwrócona”, „ręce różowe” etc.). W takich związkach wyrazem określającym jest rzeczownik w funkcji przydawki, który zwykle pełni funkcję wyrazu określanego („miętkość kanapy”: ‘miętkka kanapa’). Np. „pozbawiona kontrastu ciemności zieloność stłumiła się w szarawość pokoju [...]” (23).

Pierwzoplanowym składnikiem doznań i percepcji w narracji Ciompy — cały czas analizuję opis — są zatem nie przedmioty (głowa, ręce, kanapa), lecz ich cechy: barwy, kształty i inne jakości — wszystkie wyraźnie dominujące nad przedmiotami. Jako słowne korelaty percepcji i doznań kategorie te wyrażają całkowitą dominację cech przedmiotów nad ich substancjalnością, np. we fragmencie: „Żółta, długa, świecąca, srebrem błysku przeźroczyista cygarniczka [...]” (128), na jeden wyraz określany przypada aż sześć wyrazów określających, a w innych zdaniach jest ich jeszcze więcej¹⁴. Podobnie w zdaniu „Drobność rozlicznych, czarnych znaczków zaistniała nagle szarym na białej powierzchni ułożeniem w całość ustępów [...]” (127), gdzie podmiot logiczny („znaczków”) jest całkowicie podporządkowany cechom przedmiotu: wielkości („drobność”), ilości („rozlicznych”) oraz określeniom barwy. W powieści Ciompy relacje między przedmiotami zostały zastąpione przez relacje między jakościami tych przedmiotów. Zamiast stwierdzić np. „dym papierosów snuł się wokół lamp zawieszonych u sufitu, zawisał na obrazach, lustrach i wysokich oparciach kanapy”, narrator *Dużych liter* konstruuje następujące zdanie:

poniżej przyćmionego, szkłobarwnego światła lamp, zawieszonych u łamanego nachyleniami sufitu, niebieskawe, cichotrważące zawieszenia dymu na nierównej szarości obrazów, luster, resztek ścian jasnych i wysoko podchodzących ciemnych oparć dookólnych kanap. [5]

Wyraźne jest tu zarówno nienaturalne rozbudowanie wyrazów określających rzeczowniki, jak i tendencja do składni nominalnej („niebieskawe, cichotrważące zawieszenia dymu”) opisującej przedmiot (dym) jako zespół jego różnorodnych cech — kolorystycznych („niebieskawe”), akustycznych („cichotrważące”) i ruchowych („zawieszenia”)¹⁵. Można więc

¹⁴ „Osobliwsze szaleństwo” konstrukcji zdaniowych w *Dużych literach* ilustrować mogą poniższe przykłady (liczby w klamrach oznaczają ilość opuszczonych przeze mnie wyrazów określających, których występowanie w *Dużych literach* służyć miało wyrażaniu wspomnianych tendencji): „Zbliżyłem szybko me oszołomione [12!] bezczucie” (130); „objąłem [19!] delikatność twoją” (153). Przykłady takie można znaleźć na każdej stronie powieści.

¹⁵ Tak jak w zdaniu: „znajdujesz się zaraz wraz ze mną w zielonej szarości, odgradzonej płomienną czerwienią od zielonego w zaokniu słońca [...]” (127), w którym w relacje wchodzi nie przedmioty, lecz pewne ich cechy („zielona szarość”

powiedzieć, że w *Dużych literach* przedmioty „jako takie” nie istnieją. Niemożliwe jest więc w tej powieści zdanie „Kot mył się w słońcu, a nad dachem sąsiedniej willi fruwały gołębie”, ponieważ dla Ciompy kot, słońce, dach, willa *etc.* są tylko wiązkami postrzeganych jakości wzrokowo-słuchowych. Inaczej mówiąc: każdy przedmiot okazuje się zjawiskiem złożonym z różnorodnych cząstek atrybutywnych. Konsekwencją takiej stylistyki jest w płaszczyźnie opisu rozbitcie substancjalnej materii. Opisywana tendencja stanowi ogólną specyfikę impresjonizmu¹⁶, dla którego typowe jest rozbijanie kształtu przedmiotów (bryły, konsystencji, cielesności) na rzecz dominacji barwy i światła. Ostatecznie więc — pierwszoplanowa funkcja wspomnianych kategorii słowotwórczych prowadzi do odprzedmiotowienia realiów świata przedstawionego. Żaden z jego elementów nie jest bowiem dany, lecz jest przedstawiony tak, jak wymagał tego impresjoniści wszystkich czasów: w krótkotrwałym, indywidualnym wrażeniu — doznaniu percepcyjnym¹⁷.

Konsekwencją przestrzegania maksymalnej pragmatyczności sytuacji, w jakiej w *Dużych literach* istnieje jednostka, jest pomijanie w opisach nazw przedmiotów i zjawisk, które nasuwają się wzrokowi narratora. Np. zdanie „Wtem weszła¹⁸ między nas rozjaśniona, połyskiem drgająca czerwona plama osadziła mnie uderzeniem na miejscu” (35) jest opisem pojawienia się postaci. Podobne elipsy nazw elementów świata oglądanego (chmura, deszcz (32)), pojawiają się wielokrotnie. Charakterystyczna jest w tej metodzie opozycja między sensualnością a poznaniem pojęciowym. Znamienne bowiem, że to nie tyle jednostka postrzega świat, ile elementy tego świata nasuwają się jej spojrzeniu. Wierność percepcji w założeniach literackich Ciompy miała być ekspresją subiektywności podmiotu (tu: pierwszoosobowego narratora).

Stosowanie niezwykle rozbudowanych konstrukcji nominalnych przyniosło jednak efekty, jakich autor *Dużych liter* nie przewidział. We wszystkich opisowych zdaniach tego typu (np. „W uszy wpadło wszumienie wody w miednicę” (52)) został wyeliminowany podmiot, gramatycznie reprezentowany przez zaimki osobowe, a więc „ja”, „on” *etc.* Specyficzne stosowanie różnych wariantów składni nominalnej doprowadziło styl opisu w *Dużych literach* do efektów paradoksalnie sprzecznych z założeniami powieści. Zamiast subiektywizacji pojawia się bowiem radykalne odprzedmiotowienie percepcji. Dzieje się tak stale, ponieważ opis

i „płomienna czerwień”). *Nomina actionis* i *nomina essendi* są najczęściej używanymi przez Ciompę konstrukcjami słowotwórczymi.

¹⁶ Zob. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 422. — Ch. Balle, *Impresjonizm i gramatyka*. Przełożyła U. Dąbska-Prokop. W zbiorze: *Stylistyka Ballego*. Warszawa 1966.

¹⁷ Zob. M. Wallis, *Impresjonizm i geneza malarstwa bezprzedmiotowego*. Nadbitka w IS PAN (b. r.).

¹⁸ Nb. — „weszła” jest tu imiesłowem!

został zdominowany przez autonomizację poszczególnych zjawisk, a w konsekwencji i przez ich obiektywizację. Opisy świata w *Dużych literach* zawierają więc także biegun przeciwstawny subiektywności percepcji¹⁹. Jest nim opisywanie zjawisk przez jednostkę jakby „z zewnątrz” siebie, bez angażowania własnego „ja”. Tak więc obok subiektywnego zapisu wrażenia występuje w *Dużych literach* także tendencja przeciwna — opisywanie fenomenologii zjawisk, które narrator postrzega lub doznaje. Znamienne, że zamiast zdania z orzeczeniem osobowym („słyszał”) Ciompa pisze: „w uszy wpadło mu wszumienie wody”, tak jakby to było stwierdzenie faktu uwolnionego od subiektywności obserwatora, a nie — jak miało być w istocie — zapisanie skrajnie subiektywnej percepcji jednostki. Ta antynomia ujawni się w szczególny sposób w drugim — obok percepcji świata zewnętrznego — przedmiocie opisu, a mianowicie w opisie doznań psychicznych jednostki (ciekawości, przykrości, bólu). Jest on w *Dużych literach* obszarem najbardziej karkołomnych konstrukcji składniowych, które w wielu wypadkach czynią fragmenty powieści zupełnie niezrozumiałymi. Jednakże i w opisie doznań psychicznych zaobserwować można kilka wyrazistych tendencji stylistycznych.

Najważniejszą z nich jest niewątpliwie tendencja do kontaminacji opisu doznań psychicznych z opisem ich fizycznych (ruchowo-mięśniowych) objawów. Np. „przykróść wewnętrznego niezwiązania z chwilą cofnąłem w głąb siebie poza sztywność wymuszonego, ściągającego przy ustach mięśnie uśmiechu [...]” (6). We wszystkich tego rodzaju konstrukcjach rozbudowaniu podlega zarówno część wyrażająca stan psychiczny podmiotu (ciekawość, wątpliwość, zdumienie), jak i część opisująca fizjonomię postaci. W zdaniu „uśmiecham się w nieruchomych wargach” (127) fizjonomia twarzy występuje w funkcji określenia sposobu uśmiechu, a w zdaniu „śmiałaś się rozruszonym pochyleniem” (133) w identycznej funkcji pojawia się zachowanie postaci. W drobiazgowym rozbudowaniu obu części opisu tkwi dążenie do ścisłego powiązania cielesności („ścią-

¹⁹ Jest to paradoks stylu nominalnego: z jednej strony służy on opisaniu świata przez pryzmat podmiotowego widzenia, ale z drugiej — np. w konstrukcjach z czasownikami bezosobowymi lub z elipsą czasownika — sugeruje mechaniczne, nie analityczne, zapisywanie elementów wypełniających pole percepcji. Hultberg (*op. cit.*) w analizie stylu Berenta przeciwstawia więc subiektywny ekspresjonizm „obiektywnej metodzie impresjonistycznej” (s. 214; zob. też s. 83—84) dodając, „że styl nominalny [...] stoi w sprzeczności z rodzajem zdań przeważających w opisach impresjonistycznych” (s. 215). Nie wdając się w dyskusję z tym rozróżnieniem, przez impresjonizm w *Dużych literach* rozumiem strukturę antynomiczną: 1) dążenie do wyodrębniania cech zjawiska danego w chwilowym wrażeniu („*l'impression*”) oraz 2) dążenie do wyodrębniania subiektywnej percepcji tego zjawiska. Zdaniem moim, w powieści Ciompy styl nominalny „obsługuje” oba te bieguny „impresjonizmu”. „*L'impression*” to w tekstach modernistów zarówno zjawisko (przedmiot, chwilowy układ jego cech), jak i czynność (a więc wrażenie jako postrzeganie, doznawanie etc.). Zob. np. M. Posner-Garfeinowa, *Kilka słów o modernizmie*. Cz. 2. „Krytyka” 1899, s. 225—231.

gnięte przy ustach mięśnie”) ze sferą świadomości czy doznań psychicznych (przykrość, uśmiech). Ono też jest powodem specyficznego rozdwojenia narracji na opis wewnętrznych doznań i na obiektywizację ich przejawów. Znamienne, że w konstrukcjach składniowych *Dużych liter* zjawiska fizyczne i psychiczne współistnieją obok siebie — jedno jakby przechodzi w drugie, wywołują się nawzajem i dookreślają. Znajduje to wykładnię w stylistycznej konstrukcji opisu, ponieważ zjawiska obu typów przedstawiane są w identycznych konstrukcjach składniowo-leksykalnych. W tego rodzaju opisach wyraźne jest połączenie impresjonizmu ze specyficznym behawioryzmem²⁰. Funkcją opisu jest bowiem jednocześnie wyrażanie zjawisk psychicznych i mięśniowo-ruchowych jako elementów jedności psychofizycznej podmiotu.

W sposobie przedstawiania przez bohatera *Dużych liter* własnych doznań tkwi — w konfrontacji z założeniami komentarza Ciompy — podstawowa antynomia opisu tej powieści. Aby wyrazić doznanie np. ciepła słonecznego, bohater tworzy swoistą fenomenologię odczucia tego zjawiska. Charakterystyczna jest eliminacja podmiotu i orzeczenia osobowego (typu: „ja odczuwam”) i wypełnienie opisu jakby samym przedmiotem odczuwania. Brak ramy modalnej tworzonej przez orzeczenie osobowe („ja czuję”) powoduje, że elementy składające się na nowe odczuwanie opisywane są z dystansu. Tym samym opis subiektywności doznania (jak i percepcji) okazuje się tej subiektywności zaprzeczeniem. Narrator autonomizuje bowiem doznania opisując je jako doznawane przez siebie, lecz nietożsame z jego „ja”. Zamiast lub obok subiektywizacji, tj. utożsamienia osoby i doznania („ja czuję”), w *Dużych literach* zarysowuje się wyraźna tendencja do obiektywizacji. Jest ona także wyrazista nawet w tych fragmentach, w których występuje orzeczenie osobowe, np.: „zbiegłem się gwałtownym skupieniem sobą” (55), „rzuciłem w dźwięki [...] niechęć” (79). W nich bowiem wyraziście jest — w płaszczyźnie stylu — ukazywanie doznań i stanów psychicznych (skupienie, niechęć etc.) jako odrębnych od orzeczeń, zawierających gramatyczny wykładnik osoby.

Sugestia, że doznania psychiczne są odrębne od podmiotu, który je opisuje, jest stałą tendencją znaczeniową w stylistyce opisu *Dużych liter*. Można ją też zaobserwować w stosowaniu konstrukcji orzecznikowych, pozbawionych jednak form słowa posiłkowego. Narrator używając zwrotu: „obezwładniony naciskiem siebie samego” (82) eliminuje ewentualne formy „byłem”, „jestem” lub — także możliwe — czasowniki nazywające owo doznanie. Stosując tego rodzaju konstrukcje zamiast np. „[byłem] obezwładniony” lub „[poczułem się] obezwładniony” Ciompa stara się wyrazić jedynie jakość stanu podmiotu (tj. bohatera), a nie czynnościowy (uświadomiony) charakter pewnego stanu psychicznego. Jest to także

²⁰ Podobne zjawisko opisują Kwiatkowski (op. cit., s. 430).

konsekwencja używania stylu nominalnego²¹. Ciompa bowiem za pomocą konstrukcji rzeczownikowych opisuje to, co „normalnie” wyrażane jest przez składnię werbalną. A więc np. „uderzenia twego [...] głosu osunęły się o moją [...] nieczułość” (133) czy „wydźwignąłem się z siebie w zewnętrzną konieczność ubrania płaszcza” (146). We wszystkich takich zdaniach zamiast czasownikowych „opadłem”, „byłem nieczuły” otrzymujemy rzeczownikowe „opadnięcie”, „nieczułość” etc. W konstrukcjach tych unikanie form czasownikowych intensyfikuje opisowy charakter narracji, a jednocześnie stwarza wrażenie, że istnieje jakieś „ja głębokie” subiektywności odrębne od „ja” bohatera, który prezentuje się przez opis swych doznań. Doznania te bowiem „przemieszczają” się stale „wewnątrz” osoby bohatera. Składa się ona jakby z „powierzchniowych” doznań, emocji, wrażeń oraz z „ja głębokiego”, skrytego za drobiazgowym opisem tych pierwszych. Odczucia bohatera mają specyficzną „szerokość”, „powierzchnię”, „głębokość”, „przestrzenność” etc.²²

Tego rodzaju sformułowania, w których występuje stylistyczna sugestia nietożsamości „ja głębokiego” i opisywanych doznań zarysowują tkwiącą w całej powieści Ciompy opozycję „wnętrza” i „zewnątrza”.

Charakterystyczna jest także niezwykła — naruszająca często zakres stosowności składniowej — aktywność przyimków wskazujących kierunek „interpersonalny”. Przyimki kierunku występują łącznie z różnymi odmianami zaimków osobowych, zwłaszcza „ja”, a więc: „we mnie”, „ku mnie”, „ze mnie”, „poza mną” i określają nie tyle fizyczną osobę narratora i postaci, co ich stany psychiczne. Np. „radość uśmiechu ku tobie” (165), „mówiłem z uśmiechem w ciebie” (150), „zapadła we mnie wielkość tych ku mnie źrenic” (153), „twoja [...] obecność [...] wblżyła się ku mnie [...]” (127).

Jedną ze specyficznych cech konstruowania opisu w *Dużych literach* jest także unikanie zwrotów wyrażających przyczynę (a więc np. „pod wpływem”, „z powodu”) lub posługiwanie się czymś (np. „za pomocą”). Składniowa reorganizacja zdań, ze względu na opuszczenie określonych zwrotów, zmienia również znaczeniowe stosunki pomiędzy poszczególnymi elementami: „Widok [...] zarzutki [...] przyspieszył mi kroki [...]” (51). Takie konstrukcje składniowe służyc mają wyrażaniu bezpośredniości związku między percepcją (widok) a zachowaniem (ruch). Znamienne jednak, że wyrażanie owej bezpośredniości odbywa się za cenę eliminowania konstrukcji wyrażających rozumowanie, refleksję, proces myślenia, a więc np. „pod wpływem”²³. Tego rodzaju narracja zmierza ku takiej

²¹ Zob. Hultberg, *op. cit.*, s. 149.

²² Np. „wypełniłem się świadomością wielkości w szerokim poczuciu radości” (94); „nagły dreszcz wrócił mnie z szerokiego istnienia” (119); „powierzchnia mnie samego” (129); „rozprzestrzeniona [we mnie] moc szczęścia” (29); „cofałem się niepewnie za uśmiech” (155); „rozszerzyłem siebie poza mnie ku niemu” (147).

²³ Por. analizy podobnych zjawisk w prozie Berenta — Hultberg, *op. cit.*, s. 83—84, 99.

ekspresji doznania, która nie byłaby zniekształcona przez logiczną — lecz wtórną wobec doznania — budowę wypowiedzi językowej.

Opis doznań jest zatem w *Dużych literach* domeną specyficznie konstruowanej bezrefleksyjności w przeciwieństwie do dialogów w tej powieści. Znamienne właśnie, że w nominalnych konstrukcjach utworu Ciompy bezrefleksyjność wiąże się z dążeniem do obiektywizacji doznań i zjawisk percepcji. Wskazywałem, że w opisie pomijane są często nazwy doznań i postrzeganych przedmiotów. Eliminacja nazw jest jednym z przejawów owej bezrefleksyjności. Ciompa bowiem — jak wyjaśnia w swym autokomentarzu — pragnął uchwycić (opisać) doznania tuż przed ich dojściem do świadomości. Podobną tendencję zaobserwować można w tych opisach ruchu, w których zachowanie (ruch) postaci ukazywane jest jako specyficzne doznanie:

Wtedy daleka poza mnie prężność samego siebie podpłynęła wzmożonym ciepłem pod wędrującą po ciele drażliwość skóry i, podniósłszy mnie ze spokojnego trwania na krześle, znieczuliła się, równoważona głośnym ruchem moich nóg po twardej podłodze i włożeniem rąk w kieszenie od spodni. [49]

W *Dużych literach* przestrzeganie logiki wrażeń wzrokowych posunięte jest tak daleko, że nawet ruch opisuje się jako element pola widzenia: to nie jednostka się porusza, lecz „poruszają się” elementy pola widzenia, np. „schody nakierowały kilkakrotnie swą zmarszczoną pochyłość na mnie” (51) zamiast — „zbiegłem po schodach”. Oczom narratora ukazują się także tylko zmiany położenia przedmiotów, ale tym samym pominięty zostaje ruch jako czynność, która te zmiany powoduje. Ruch więc nie jest tu opisywany jako poruszanie się postaci, lecz jako przemieszczanie się elementów — nawet nieruchomych — świata widzianego. Bohater wyrażając ruch własnego „ja” całkowicie eliminuje siebie jako podmiot zachowań.

Podmiot: istnienie zależne

Bohater nigdy nie opisuje „całej” postaci, lecz tylko te jej fragmenty, które w danym momencie znajdują się — dosłownie — przed jego oczami. We wszystkich częściach opisowych dominuje więc całkowita metonimiczność: nie „on” zaistniał (czyli „zobaczyłem X”), lecz tylko pewne elementy jego postaci — „trójkątny owal jego twarzy” etc. Opis w *Dużych literach* zmierza więc do uchwycenia tylko i wyłącznie tych elementów, które momentalnie wypełniają pole widzenia, np. „Opierścieniona jej ręka z cieniutkim papierosikiem odsłania, znikając w czerwieni rękawa, purpurowe serce warg grubych” (7)²⁴. Także i metonimiczność

²⁴ Należy jednak pamiętać o paradoksalnym statusie tej momentalności. Ponieważ opis jest rozbudowany, momentalność pewnych czynności, stanów, zjawisk etc. wyrażana jest w „niemomentalnych” konstrukcjach stylistycznych. Przypomi-

opisu podporządkowana jest w owej powieści pragmatycznym sytuacjom komunikacyjnym. Jednakże metonimiczność ta podkreśla nie tyle reprezentowanie całości przez część (*pars pro toto*), ile całkowitą przypadkowość elementów. Nie ma więc przejścia od opisywanego fragmentu ku całości przedmiotu czy postaci. W utworze przestrzegana jest konsekwentnie zasada, by czytelnik otrzymywał dokładnie te same informacje percepcyjne, jakie docierają do bohatera. I narrator-bohater, i czytelnik kontaktują się więc nieustannie z fragmentarycznością przedstawianego świata.

Opisy w *Dużych literach* nacechowane są maksymalną drobiazgowością: świat, jaki się z nich wyłania (przedmioty, zdarzenia, ludzie), składa się z fragmentarycznych skupisk mikroskopijnych elementów. Taka składniowa hierarchia słownego wyrażania percepcji, gdzie na pierwszym planie znajdują się atrybuty przedmiotów, zmienia ontologiczny status wszystkich składników świata przedstawionego. Rzecz bowiem — zgodnie z koncepcją Berkeleya — dotyczy sposobu istnienia świata postrzeganego za pomocą zmysłów. Ponieważ dla Ciompy językowe wyrażanie sposobu istnienia świata jest zadaniem najważniejszym, także wśród doboru czasowników opisujących ten świat wyraźne są decyzje autora. Znamienna jest prawie zupełna eliminacja czasownikowych form słowa „być” i jednoczesna dominacja czasownika „istnieć”.

Gdyby sporządzić listę frekwencyjną czasowników, ten ostatni — we wszystkich możliwych odmianach — uzyskałby niewątpliwie miejsce naczelne. Formy czasownika „istnieć” — w przeciwieństwie do „być” — pełnią funkcję elementarnego wyrażania kategorii subiektywności. Semantyka tych form w powieści Ciompy podporządkowana jest najpełniej zapisywaniu momentalności. Świat (przedmioty i ludzie) dociera do narratora powieści tylko w chwilowych „zaistnieniach”, przy czym charakterystyczne są formy dokonane słowa („zaistnieć”, „zaistnienie” etc.)²⁵. Formy czasownika „istnieć” nie tylko opisują elementy znajdujące się w polu widzenia narratora, lecz służą także do przedstawienia jego świadomości: doznań, odczuć, stanów mentalnych. Semantyka tego czasownika — implikująca nierzadko tworzenie peryfraz — pełni podobną funkcję do opisanych wcześniej form z grup *nomina actionis* i *nomina*

na to normy opisu klasycystycznego: rzecz przez moment postrzegana, opisywana jest analitycznie, z wiedzą o jej szczegółach. To, na czym przez chwilę zatrzymuje się oko patrzącego, „wyjmowane” jest z momentalnej obserwacji i szczegółowo, choć impresjonistycznie, opisywane. Także i tu język, jako system znaków, ujawnił się paradoksalną naturą: opisać bowiem momentalność, to — mówił już o tym Bergson — momentalność tę zmienić, przez słowną reprezentację, w rozciągnięte w czasie trwanie.

²⁵ Oto kilka z przykładów występujących na każdej stronicy powieści: „znów zaistniał przede mną śniady, trójkątny owal jego twarzy” (5); „zaistniałem świadomością znaczenia słów jego” (30); „zaistniały dla mnie [...] oroszone srebrem piersi” (102); „zaistniał nade mną wątłą, płaską nieistotnością słów” (170).

essendi. Pozwala na wyrażanie subiektywności i momentalności oraz, co najważniejsze, na specyfikację sposobu istnienia zjawisk, ludzi i przedmiotów. Użyciom tego czasownika towarzyszą bowiem w *Dużych literach* prawie zawsze dopełnienia w funkcji okolicznika sposobu, które wprowadzają do znaczenia tego czasownika określone atrybuty. Konstrukcje te — przy pominięciu innych orzeczeń czasownikowych — w sposób wyrazisty podkreślają momentalność i specyficzną statyczność doznania. Np. „trwam czuciem słuchu” (130), „trwam wewnętrznym beczuciem” (129), „istnieję [...] spokojem” (128), „istniałem [...] naciskiem rozdrażnienia” (137).

„Istnieć” w książce Ciompy to „istnieć czymś”. Inaczej mówiąc, wszelkie czasowniki wyrażają tę elementarną niesamodzielność istnienia, bycia czy trwania rzeczy, ludzi oraz doznań. Tak jak rzeczy istnieją swoimi cechami, tak i narrator mówi o sobie: „istnieję czymś lub kimś”. Nie „jestem”, lecz „istnieję” za pomocą określonych atrybutów. Nie „słucham”, lecz „trwam słuchem”, nie „widzę, patrzę”, lecz „trwam wzrokiem na wysokości” *etc.* Także i w tych konstrukcjach widoczna jest specyfika subiektywności wyrażanej we wszystkich konstrukcjach *Dużych liter*. „Istnienie” nie jest dla narratora tej powieści istnieniem po prostu, lecz zawsze istnieniem za pomocą czegoś: cech w przypadku przedmiotów; percepcji i doznań w przypadku osoby. I tu występuje opozycja między „ja głębokim” subiektywności a „ja zewnętrznym”. W ekspresji istnienia wyraża się ona opozycją między zależnym „istnieniem za pomocą” a istnieniem niezależnym, między „istnieję wzrokiem” a „patrzę”. Opisywanie istnienia postaci jako zależnego od tego, co w danym momencie ona postrzega, znalazło także wykładnik w częstym stosowaniu strony biernej czasowników wyrażających czynnościowe istnienie podmiotu. Bohater nie tyle mówi o sobie, ile wyraża siebie za pomocą takich konstrukcji, jak „rzezany śmiechem” (5), „wciśnięty [...] rozbłyskiem lamp”, „wyodrębniony”, „chłodem ulicy wydarty” (10), „obezwładniony”, „zesztywniony” (82) — także i w tym wypadku „ja” narratora jest konstytuowane przez cechy zjawisk od niego niezależnych. Jest to „ja” wyraźnie upodrzednione, zależne od doznawanych zjawisk, a zarazem owo „ja” — jako subiektywność — okazuje się wyłącznie funkcją doznań psychiczno-percepcyjnych. Inaczej mówiąc, następuje całkowita desubstancjalizacja postaci na rzecz konstytuujących ją doznań. Nie trudno zauważyć, że są to antypody podmiotowości — stylistyka *Dużych liter* kreuje nie tyle „ja” jednostki, co kompleks doznań i wrażeń, które konstytuują osobę bohatera.

Opis a opowiadanie

Konsekwencją wspomnianych założeń powieści i stylistycznego zorganizowania narracji stało się w *Dużych literach* całkowite przemodelowa-

nie struktury świata przedstawionego. Wszystkie realia zostały bowiem podporządkowane maksymalnej pragmatyczności sytuacji, w jakich uczestniczy narrator-bohater utworu²⁶. Pragmatyczność tę określa fakt, iż bohater komunikuje jedynie to, co wypełnia pole jego zmysłowej percepcji. Tym samym na przeciwnym niż opis biegunie narracji znalazło się opowiadanie jako związane z przekazywaniem wiedzy o postaciach, o zdarzeniach, o ideach, poglądach *etc.* Opowiadanie bowiem przekazuje zawsze jakieś sądy intelektualne (wnioskowanie, pojęcia, ocenianie), u Ciompa zaś narrator jest tylko obserwatorem, ale — inaczej niż w klasycznej narracji powieści — nie interpretatorem świata. Więcej nawet: jest obserwatorem, ale nie opowiadaczem. Narracja w *Dużych literach* komunikuje zatem jedynie „zewnątrzny”, percepcyjny obraz świata, nie przynosząc czytelnikowi tych informacji, jakie są elementarnymi warunkami prozy narracyjnej. Czytelnik nie dowiaduje się o niczym, co nie stało się elementem „pola widzenia”²⁷ bohatera. Poza informacyjność przekazu wypadły więc takie, opisowo niekomunikowalne, składniki prozy, jak wszelkie nazwy, oceny, charakterystyki oraz zdarzenia jako związane z opowiadaniem fabuły. Jedynym odstępstwem od tej zasady (czego nie ma w polu widzenia narratora, tego nie ma w powieści) jest przytaczanie informacji sformułowanych w wypowiedziach postaci. Wymienione na początku przeciwieństwo między opisywaniem a mówieniem dopełnia we wnętrzu narracji opozycja między opisem a opowiadaniem.

Odrzucając tradycyjne i elementarne składniki budowy utworu narracyjnego (fabuła, opowiadanie), Ciompa niemal całą swą artystyczną inwencję skupił na opisowej prezentacji procesów percepcji. Jego książka w swych założeniach nie tylko nie miała przekazywać wiedzy o „przedmiotowości” świata prezentowanego przez literaturę, nie miała także zaciekawiać opowiadaniem o zdarzeniach. W *Dużych literach* mamy więc absolutną dominację postrzegania nad zdarzeniowością, co prowadzi do dominacji opisu nad opowiadaniem. Tak jak przedmioty zostają „rozłożone” na konstytuujące je w percepcji jakości, tak i czynności zostają rozbudowane w ciągu mikroelementowych sytuacji rucho-

²⁶ Nawiązuję tu do rozróżnienia między pragmatyczną a apragmatyczną sytuacją komunikacyjną w dziele literackim sformułowanego przez K. Bartoszyńskiego w cyklu seminariów poświęconych komunikacji literackiej.

²⁷ Teoretycy percepcji posługują się terminem „pole widzenia” (lub „pole wizualne”) na oznaczenie tego wycinka rzeczywistości, na który w danym momencie patrzymy, i odróżniają go od „pola fenomenologicznego” (i świata wizualnego jako całości). Sprawy te omawia J. J. Gibson w książce *The Perception of the Visual World* (Boston 1950, rozdz. *The Visual Field and the Visual World*). W języku polskim najcenniejszą rozprawą na ten temat jest rozprawa Z. Łapińskiego „Świat cały — jakże go zmieścić w źrenicy?” *O kategoriach percepcyjnych w twórczości Juliana Przybosa*. W zbiorze: *Z historii i teorii poezji*. Seria II. Wrocław 1967. Ciompa w *Dużych literach* kilkakrotnie używa sformułowania „pole widzenia”.

wych konstytuujące swoiste „fabuły percepcyjne”. Zamiast napisać „X zdejmuje płaszcz”, Ciompa tworzy taką konstrukcję: „żółte, długie palce jego rąk wolnymi posunięciami ku górze oddzielają od wycofujących się guzików połę płaszcza” (11). Czynność jest więc kompleksem kilku, czasem kilkunastu cech, faz i elementów, jakie można w niej wyodrębnić. Wszystkie one byłyby zbyteczne, gdyby w *Dużych literach* chodziło o dynamiczne przedstawienie czynności jako jednostek fabularnego „dziania się”. Ale w powieści Ciompy nawet elementy, które mogły się stać podstawowymi jednostkami opowiadania (jak np. zdarzenia), zostają przekształcone w jednostki opisu²⁸.

Takich zdarzeń przemienionych w opis — w których charakterystyczne jest używanie czasu teraźniejszego jak i dominacja członów określających — mamy w powieści bardzo dużo. Znamienna jest niewspółmierność między błahością poszczególnych czynności (rozpinanie płaszcza, zdejmowanie sukienki, nalewanie kawy, zapalanie papierosa) a rozbudowanym opisem, który jest im poświęcony²⁹. Narrator jednak nie opowiada, że ktoś zapalił papierosa, rozpiął płaszcz czy zdjął sukienkę, lecz drobiazgowo opisuje, jak z perspektywy osoby słuchającej (patrzacej) wyglądają te czynności. Nie tyle waloryzuje marginalne czynności — chociaż i to dzieje się nieuchronnie — ile dostrzega w nich niezwykle bogactwo mikrozdarzeń, które konwencje narracyjne zaprzepaszczaają w pośpiechu opowiadania. Dla Ciompy opis zapalania papierosa czy rozpinania płaszcza jest tak samo atrakcyjny jak dla romantyków opis zachodu słońca czy poświaty księżyca. Opisy Ciompy są więc nie tylko naruszeniem norm stylistycznych, ale także w dużej mierze — estetycznych.

Poszczególne konwencje opisu wyróżniały się nie tylko stylistyką, lecz ponadto ostrą hierarchią przedmiotów opisywanych. „Powiedz mi na co patrzysz — można by peryfrastycznie określić rządzące nimi normy — a powiem ci, jakim jesteś pisarzem”. Ciompa w swym dążeniu do przewyciężenia selektywności literatury także i tu posuwa się do skrajności. Okazuje się bowiem, że wszystko, na co w danym momencie patrzy narrator jego powieści, godne jest opisania³⁰. A więc kolejny powód nie-

²⁸ W terminologii K. Budzika (*Struktura języka prozy powieściowej*. W: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Warszawa 1946) byłoby to „opowiadanie o narzuconej strukturze opisu”. Pamiętać jednak należy, że opis Ciompy wylamuje się z tradycyjnego wzorca narracji. Dlatego też trudno przypisać temu opisowi takie funkcje, jakie na materiale prozy Zoli analizuje P. Hamon w artykule *Qu'est-ce qu'une description? „Poétique”* 12 (1972).

²⁹ Np. „Zbliżyłem ku sobie żółty płomień obejmujący niebieskim spodem coraz cieńszy czerniejącym wginaniem w siebie, kuleczką czarną zakończony, koniec zapalki. Płomień cofał się, czerniąc żółte drewnienko, ku palcom. Uwolnione od ognia cieniutkie rozżarzenie wygięło się łukiem ku górze, strąciło główkę, skreśliło się w sobie wiotką siwością spopielenia i spadło” (12).

³⁰ Analogią dla twórczości polskiego autora mogłyby być koncepcje francuskiej „nowej powieści” — zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*.

bywały retardacji w tej powieści. Sposób opisywania z konstrukcjami *nomina actionis* lub *nomina essendi* w roli podmiotu to jakby próba zapisu momentalności. Dlatego też często w opisach czynności lub wyglądów rzeczy narrator pomija orzeczenia. Po prostu wymienia cechy, jakości *etc.*, jakby chciał uchwycić moment istnienia, ale nie w ruchu, lecz w jego momentalnym — jak na fotografii — zatrzymaniu. Np.: „zmięta, mała popielatość sukienki przy białości skarpetek, obok wiśniowych cząstek nakrytych nimi bucików tuż przy jej głowie, niedaleko krzaku wikliny” (114).

Takie uchwycone statycznie sytuacje (przedmioty, czasem ruch) przypominają malarskie tematy martwej natury — wyzwolonej ze zdarzeniowości, zastygłej w przypadkowym, chwilowym ułożeniu poszczególnych elementów. Momentalność jest tu przeciwieństwem trwania, któremu przeciwstawia się jak część — całości. Jest podstawową motywacją zarówno drobiazgowego opisu, autonomizującego fragmenty rzeczy i ludzi, jak i — o czym wspomniałem — koncepcji czasu realizowanej w narracji i wypowiedzanej przez postacie. Jeden z bohaterów *Dużych liter* mówi:

Wiem, że nie istnieje trwanie. Że nie ma trwania. Tylko ciągłe następstwo drobnych, małych wydarzeń, z których tak zwane największe, rozdrabnia się w cząstki doznania dla nas, którzy w tym tkwimy. [173]

Ciomba eliminując czasowniki, które nazywają czynności („wluźniony w miękkie oparcie krzesła” (185) zamiast: „siadam luźno, swobodnie”, *etc.*), wprowadza na ich miejsce sformułowania zawierające większe nasylenie cechami poszczególnych czynności. Składnia werbalna zastępuje składnię nominalną. Z kolei różnorodność czasowników, jakie stosuje dla wyrażenia bądź co bądź zwyczajnych czynności (siadanie, wstawanie, wychodzenie), motywowana jest dążeniem do intensyfikacji związków między postacią a światem zewnętrznym. Takie sformułowania, jak: „opadłaś [...] w różnobarwność kanapy”, „wglębiłem się w drugi koniec kanapy” (23), „odrywając się od oparcia kanapy” (25) powiększają pole leksykalne czasowników nazywających zwykle czynności (siadać, wstawać) o nowe jakości semantyczne³¹. Zarazem jednak owe naturalne czynności

W: *Porządek — chaos — znaczenie. Szkice o przemianach form narracyjnych*. Warszawa 1967. Założenia teoretyczne umieszczają także poszukiwanie autora *Dużych liter* na przecięciu się trzech wariantów tzw. lirycznej (subiektywnej) odmiany narracji. Pierwszą z nich tworzyły ogólnoartystyczne założenia impresjonizmu, drugą — techniki służące wyrażaniu „punktu widzenia” różnych świadomości, trzecią, bliską drugiej — proza „strumienia świadomości” z typowym dla tej techniki zacieraniem relacji osobowych. Jednak mimo oczywistych zbieżności z tymi koncepcjami powieść Ciompy jest zjawiskiem odrębnym, a odrębność swą — poza artystyczną „niedoskonałością” — zawdzięcza przede wszystkim stylistycznej organizacji języka narracji.

³¹ Podobne zjawiska zaobserwować można w prozie Berenta, zwłaszcza w *Ozi-minie*.

zostają przedstawione w sposób niezwykle wyrazisty i drobiazgowy. Ten „stylistyczny puentylizm” jest także stałą tendencją w opisach *Dużych liter*: każda, najbliższa nawet czynność i cecha zostaje w tej powieści krańcowo uwyraźniona i wyodrębniona.

Narzućcie opowiadaniu struktury (języka) opisu powoduje także zakłócenie hierarchii wśród pozostałych elementów powieści. Odwraca objętościowe relacje między dialogami a opisowymi segmentami przytoczenia. Naruszenie tej hierarchii znajduje też swą motywację w płaszczyźnie czasu: dialog między postaciami jest krótszy od opisu towarzyszących czynności (gestów, reakcji *etc.*) oraz od procesu myślenia związanego z mówieniem (zob. 127—128, 131). Charakterystyczne jest też w wielu miejscach powieści segmentowanie dialogu za pomocą rozbudowanych fragmentów opisowych. Poszczególne, nawet najkrótsze wypowiedzi postaci (np. „tak”, „nie”) oddzielone są od siebie wielozdaniowymi opisami myśli narratora, wyglądu postaci lub jej zachowania. Tak rozbudowany opis — powodujący retardacje w procesie lektury — jest ekwiwalentem odległości czasowej między wypowiedziami w płaszczyźnie świata przedstawionego. Niezależnie od pozostałych funkcji zadaniem specyficznej konstrukcji opisu jest przybliżenie realnego czasu lektury do czasu oddzielającego poszczególne wypowiedzi bohaterów tej powieści (a także do czasu trwania ich myślenia, gestów, drobnych czynności). Prowadzi to oczywiście do nieprawdopodobnie sztucznych — na tle norm wypowiedzi narracyjnej — konstrukcji składniowych, leksykalnych i semantycznych. Ekwiwalenty wskaźników przytoczenia są bowiem często o wiele bardziej rozbudowane niż same przytoczenia. Zdarza się więc, że trzy- lub czterowyrazowe jednostki dialogu (zdanie, jego fragment) rozdzielone są kilkudziesięcioma wyrazami opisu³². Znamienne we wszystkich tego rodzaju przykładach, że opisowy komentarz towarzyszący dialogowi jest zawsze informacyjnie bogatszy od poszczególnych replik.

Takie opisowe (peryfrastyczne) fragmenty między dialogami pełnią jeszcze — oprócz wymienionych — dwie kolejne funkcje. Wyrażają towarzyszący dialogom pozawerbalny kontakt między postaciami.

Są rzeczy [...], o których niełatwo mówić — zwrócił się spokojem ruchliwej cząstki żrenic znów ku mnie, ucziwością ich, bez słów, niweczając dzielącą nas przestrzeń. [13]

We wszystkich konwencjach narracyjnych zamiast fragmentu po myślniku znajdowałby się zwrot typu „*inquit*”. Ciompa jednakże nie tylko eliminuje tego rodzaju sformułowania, ale opisowo rozbudowuje „gesty” towarzyszące mówieniu. Rozbudowane opisywanie sytuacji towarzyszących dialogom wyraźnie obniża pierwszoplanową rangę tych ostatnich. Rozmowy między postaciami są bowiem „zrozumiałe” i „łatwe” w odbiorze, dopiero opis zmusza do niezwyklej intensywności czy-

³² Zob. np. opis na s. 12, między wyrazami „owszem” a „mało palę”.

tania. Opis zatem najbardziej ze wszystkich elementów powieści intensyfikuje organizację poetycką utworu. Każda replika dialogu pełni też między rozmawiającymi pozajęzykową funkcję komunikacyjną. Każda coś sprawia i to „coś” jest właśnie jednym z celów opisu. „Jak to? — zniszczyłaś niedługą ciszę” (75). Komentarz towarzyszący replikom dialogu nadaje poszczególnym wypowiedziom charakter zachowania. Opis jest tu więc jakby językowym ekwiwalentem i słowną interpretacją „nie-wypowiedzianego”.

Fabuła i relacje osobowe

Rekonstrukcja fabuły w *Dużych literach* jest prawie niemożliwa. Tekst zbudowano z kilkunastu sytuacji, między którymi trudno doszukać się istotnych powiązań. W funkcji fabularnych zdarzeń występują takie epizody — o bardzo nieostrzych granicach — jak np. rozmowa w kawiarni, spacer ulicą, wejście i wyjście z domu, pobyt w kinie, ponowny spacer, rozmowa w kawiarni (rozd. 1); gra w tenisa, rozmowa, spacer po parku, spacer ulicą, wizyta w domu, wyjście z domu (rozd. 2).

Ciempa stara się, by proces lektury był maksymalnie zbliżony do sposobu, w jaki narrator uczestniczy w świecie przedstawionym. Dlatego też ta powieść likwiduje także najpowszechniejszą motywację epiki: opowiedzenie jakiejś historii. Ambicją autora *Dużych liter* stało się bowiem nie opowiadanie, lecz opisanie momentalności istnienia, migawkowo zauważanych rzeczy i ludzi — bez jakichkolwiek uzupełnień i motywacji (poza aktem percepcji). Czytelnik otrzymuje minimum informacji, na podstawie których może określić miejsce, czas czy przebieg akcji. Wszystkie te zdarzenia są — co oczywiste — zupełnie nieistotne jako elementy „powierzchniowej” semantyki tekstu. Nawet ich drobiazgową rekonstrukcja nie pozwala na wniknięcie w powiązania między poszczególnymi postaciami a fabularnym sensem poszczególnych epizodów. W *Dużych literach* bowiem wszystko, co istotnego działo się pomiędzy postaciami, zostało wyeliminowane poza narrację. Inaczej mówiąc, narracyjne przedstawienie zdarzeń nie pozwala zorientować się w ich faktycznym, jakby pozatekstowym, przebiegu. Co więcej, czytelnik nie wie, jak zhierarchizować poszczególne sytuacje opisywane po kolei w tekście.

Taka praktyka pisarska — niezależnie od jej artystycznej wartości — jest radykalną polemiką z regułami wszelkiego przekazu narracyjnego, który zawsze prezentował to, co w danej historii było najważniejsze, konstytutywne i znaczące. Tymczasem w *Dużych literach* Ciempy to, co jest prezentowane w narracji, okazuje się jakby nieważne, ponieważ istotne zdarzenia — co sugeruje zakończenie — rozegrały się poza narracją. Opozycja między narracją a fabułą podporządkowana została bowiem nadrzędnej motywacji tekstu: w powieści znajduje się tylko to, co jest elementem pola widzenia (lub słyszenia) narratora.

Takie założenie zdeterminowało także specyfikę relacji interpersonalnych jako najważniejszego składnika świata przedstawionego. Z powieści znikły bowiem imiona postaci, a większość relacji osobowych komunikowana jest wyłącznie przy użyciu zaimków „ty”, „on”, „ona”, co utrudnia identyfikację poszczególnych osób. Dodatkową trudnością jest to, że sygnały pozwalające na identyfikację poszczególnych osób i relacji między nimi pojawiają się dopiero w ostatnich rozdziałach powieści. W konsekwencji przez kilkadziesiąt stron trudno zorientować się, kto do kogo mówi, ponieważ jedyną identyfikacją osób jest ich wygląd oraz — nieoczywisty przy pierwszej lekturze — emocjonalny do nich stosunek narratora. Nic dziwnego, że dwie różne postacie kobiece w tej powieści zostały przez recenzentów skonkretyzowane jako jedna osoba. Tę komplikację wyjaśniał Ciompa w autokomentarzu (zamieniam kolejność zdań) następująco:

Dwie są główne postaci kobiece: „ty” i „Jasna”, których opis zewnętrzny jest wyraźnie odmienny i do których odmienny jest wrazeniowy stosunek. Stąd próba oddania miłosnego [...] odnoszenia się do kobiety przez „ty” [...], a przez trzecią osobę do innej, która jest tylko [dla narratora — W. B.] ogromnie miła³³.

W tekście wygląda to w ten sposób, że narrator zwraca się do dwóch kobiet *per* „pani”, przy czym o pierwszej myśli „ty”, a o drugiej „ona”. Poza dwiema postaciami kobiet („ty”, która od s. 55 nazywana jest także „mzimu”, oraz „Jasna”) w powieści występują cztery główne postacie męskie: nie wymieniony z imienia narrator oraz trzy osoby zwane kolejno: „św. Jan”, „murzyn” i „hrabia”, a ponadto — epizodycznie — „gość”. Ponieważ o wszystkich postaciach mówi się najczęściej „on”, Ciompa, aby zapobiec zupełnej niemożności ich indentyfikacji, wprowadza leitmotywy, trudne do rozpoznania w pierwszej lekturze znaki informacyjne³⁴. „Św. Jan” jest malarzem i mówi przede wszystkim o sztuce, artyście i poznaniu, „hrabia” występuje jako „elegant”, „murzyn” (ten pseudonim pojawia się dopiero na s. 55) występuje stale z „zakopiańską laseczką” z „rzeźbioną w szarotki rękojeścią” i rozmawia z bohaterem o „mzimu” („ty”).

Nieoczywiste do końca relacje między osobami, poza stereotypem układów romansowych, podporządkowane są konstytutywnej dla całej powieści problematyce niepoznawalności osoby ludzkiej. Tak jak w opisie percepcyjnym postrzeganie świata ma charakter skrajnie cząstkowy, przypadkowy, tak samo — jako skrajnie fragmentaryczna i niepełna — prezentowana jest w planie fabuły wiedza narratora o postaciach. Gra formami osobowymi zaimków („ja” — „ty”, „ja” — „pani”, „ja” — „ona”)

³³ Ciompa, „Osobliwsze szaleństwo” czy celowość, s. 4.

³⁴ Podobne zjawisko — choć w innej skali — dostrzega Hultberg (*op. cit.*, s. 214) w prozie Berenta.

służy wyeksponowaniu dialektyki dystansu i intymności pomiędzy bohaterami tej powieści. Jak w filozofii egzystencjalnej, „ty” jako osoba przekształca się w „drugiego” (*autrui*) — relacja „Ja wobec Ciebie” w relację „Ja” — „On”. Z tego punktu widzenia dla zrozumienia, co faktycznie działo się pomiędzy bohaterami — i co by w pełni i ku satysfakcji czytelników opisali mistrzowie klasycznej prozy — narracja pierwszoosobowego narratora okazuje się zbyteczna i prowadzi, tak samego narratora, jak i czytelników, po manowcach opisywanych sytuacji. Wszyscy bohaterowie w zakończeniu tej powieści są równie nieznani, jak w trakcie „opowiadania” narratora. Wiąże się z tym także specyfika pseudonimów poszczególnych osób. Charakterystyczne, że wszystkie reprezentują tak różnorodne tradycje, iż nie sposób doszukać się między nimi jakichkolwiek powiązań („murzyn”, „hrabia”, „św. Jan”, „mzimu”). Są zapewne sygnałami negatywnymi: ujawniają, zgodnie z informacjami tematyzowanymi, całkowitą nieprzystawalność imienia i osobowości człowieka, a zarazem niemożność — także i czytelniczą — dotarcia do związku między konwencjonalną nazwą a postacią literacką. Ujawniają więc całkowite rozbicie znaków kulturowych (tu: imion) jako elementów objaśniających rodowód, charakter i funkcję poszczególnych bohaterów.

Końcowym wnioskiem tej powieści jest więc stwierdzenie egzystencjalnej samotności życia człowieka i niemożności poznania „drugiego”. Myśl taka przewija się w rozmowach „św. Jana” z osobą narratora. Z jednej strony chodzi o egzystencjalną odrębność każdego podmiotu, a więc o opozycję „ja” — „nie-ja”³⁵, z drugiej — o poczucie nietożsamości jednostki z formami jej społecznej obiektywizacji oraz o określenie „ja głębokiego” podmiotu: związków między świadomością a nieświadomością, przypadkowością a wyborem, złudzeniem a prawdą (częścią a całością). W tym planie powieść dotyczy — jak powiedziałyby Witkacy — Istnienia Poszczególnego oraz możliwości poznania ludzkich wyborów, motywacji, świadomości i wartości.

Język a myślenie. Wyrażanie niewyraźnego

Stosunek do języka tego, co się widzi (odczuwa) i opisuje, oraz tego, co się mówi, jest stałym wątkiem przewijającym się w dialogach wszystkich bohaterów³⁶. Najsilniej wyraża się w tych dialogach przekonanie, że istnieje nieusuwalna opozycja między językiem jako słowami a myśleniem jako świadomością. Oznacza to, że poszczególne słowa nie są adekwatną reprezentacją ludzkiego myślenia i że każdy podmiot mówiący odczuwa boleśnie tę odrębność. Narrator — którego tożsamości nie spo-

³⁵ Zob. Brodzka, *op. cit.*

³⁶ Odtąd wypowiedzi wszystkich postaci opisują łącznie jako „jedną koncepcję”. Rezygnuję z cytowania odpowiednich fragmentów tekstu powieści.

sób określić! — poprzez specyficzną opisowość ujawnia się więc jako podmiot ludzki odrębny od podmiotu wyrażanego językowo, jako „ja niewysłowione” lub „ja niemożliwe do wysłowienia”. W tej koncepcji myślenie ludzkie jako całość przeciwstawia się językowi jako tylko częściowej reprezentacji osoby ludzkiej. Język ponadto jest ostatecznym (słownym) określeniem myślenia, które w odczuciach jednostki istnieje także w fazie nieokreśloności przedwerbalnej. Człowiek jako pełna osoba ludzka tożsamy jest jedynie ze swoim myśleniem, ze swoją świadomością (143), a nie ze słowami, które go reprezentują. Ponadto poszczególne słowo tożsame jest tylko z własnym brzmieniem, a nie z pełnym znaczeniem pojęć, które reprezentuje. Słowo więc nie tylko nie wyraża „ja głębokiego” człowieka, upraszcza też i globalizuje ból, miłość, cierpienie, ciekawość etc., które — jak mówią postacie — zawsze są wielością i różnorodnością mikrozjawisk. Ale język przeciwstawia się nie tylko myśleniu, lecz — co jest dalszym uszczegółowieniem — także doznawaniu i odczuwaniu. Również odczuwanie może być tylko częściowo zobiektywizowane przez słowa. Jego najistotniejsze dla jednostki składniki pozostają zawsze niezwerbalizowane. Podmiot zatem uświadamia sobie, że słowo nie wyraża jedynie niewielką część swego odczuwania. Mówienie (słowa) okazuje się więc tylko narzędziem, które służy obiektywizowaniu doznań emocjonalnych, lecz nigdy nie jest z nimi w pełni tożsame. Mówienie nasze ma zawsze charakter syntetyczny, podczas gdy „doznajemy analitycznie” (173).

W tej koncepcji istotny kontakt między osobami odbywa się przede wszystkim w sferze pozawerbalnej. Słowo bowiem nie jest najlepszym *medium* komunikacji międzyludzkiej. Postacie *Dużych liter* stwierdzają więc, że słowa (wypowiedziane lub zapisane) są czymś krańcowo różnym od doznawanej jako „ja” osoby ludzkiej i że to właśnie język jest barierą uniemożliwiającą porozumienie międzyludzkie (38). Inaczej mówiąc, w *Dużych literach* istnieje nieustanna opozycja między językiem, który wyraża daną osobę, a całokształtem niewyraźalnych uczuć i doznań, które tę osobę — wobec siebie i innych — konstytuują. Toteż podstawowa opozycja, jaka przewija się w wypowiedziach postaci, okazuje się ostatecznie opozycją między tym, co wyrażające (język), a tym, co niewyraźalne (myślenie, doznawanie i uczucia jednostki). Jest to więc opozycja między językiem jako *medium* ekspresji i komunikacji a człowiekiem jako bytem wyłącznie duchowym. Opozycja między językiem a myśleniem oraz językiem a odczuwaniem, interpretowana przeze mnie jako opozycja między wyrażającym a niewyraźnym, dopełnia zatem wspomnianą wcześniej opozycję między mówieniem a opisywaniem — w tym sensie, że zadaniem opisu w *Dużych literach* było właśnie przekazywanie niewyraźnego.

Opisowi doznań odpowiadają wypowiedziane w dialogach postaci twierdzenia, że człowiek nigdy nie jest w pełni wyrażalnym kompleksem

uczuc. Opisowi percepcji zaś odpowiada koncepcja człowieka jako bytu postrzegającego. Widzenie świata okazuje się czynnością wybitnie ludzką, a sposób widzenia czynnikiem indywidualizującym postrzegane osoby i odróżniającym artystę od tłumu (36). Widzenie to „Tajemnicą istotnej własności. Współwłasności wszystkiego przy nieposiadaniu niczego” (145). Widzenie, postrzeganie *etc.* jest więc podstawową relacją egzystencjalno-poznawczą, jaka wiąże człowieka ze światem. Jedna z postaci mówi: „wszystko co widzę jest moje. [...] wszystko czego dotknę oczyma jest moje” (145). Wzrok okazuje się więc nie tylko zmysłem, ale i wartością samą w sobie, sposobem ujawniania się indywidualności podmiotu³⁷. To specyficzne medium pośredniczące między fizycznymi granicami jednostki a światem. „Jestem po prostu tym na co patrzę w sobie lub przed sobą i nie czuję granic samego siebie dzielących mnie od zewnątrz” (147). Jednakże podstawowy problem powieści pojawia się wówczas, gdy to, co widziane, ma otrzymać reprezentację słowną. Inaczej mówiąc — gdy to, co postrzegane, ma zostać zakomunikowane w języku. Tym samym także między widzeniem a językiem pojawia się nieusuwalna sprzeczność. W języku nie można ani opisać, ani tym bardziej opowiedzieć pełni tego, co się postrzega. Język bowiem jest tylko konwencją reprezentowania rzeczywistości i dlatego informacje w nim zawarte pozostawiają „rozliczne wrażenia” jako niewyrażone. Te dwie opozycje — między językiem a świadomością (procesem myślenia, odczuwaniem) oraz między językiem a percepcją — okazują się sformułowanymi w tekście motywacjami ukształtowania poetyki powieści.

Nietrudno zauważyć, że koncepcja Ciompy kryje w sobie nieusuwalną antynomię. Jest nią sprzeczność między uznaniem istnienia sfer, które są językowo niewyrażalne, a decyzją językowego — poprzez opis właśnie — wyrażenia tych sfer³⁸. Nic więc dziwnego, że głównym efektem tej najbardziej w dwudziestolecie nonkonformistycznej wobec języka próby narracyjnej okazała się „nienaturalność” opisu, a jej konsekwencją

³⁷ Obok przynależności do określonego nurtu stylistycznego, tematycznego i filozoficznego (subiektywizm w duchu Berkeleya) powieść Ciompy da się niewątpliwie usytuować w kilku kontekstach. 1. W nurcie estetycznym, wedle którego twórczość artysty kierowana jest przez — nie każdemu dostępne — formy widzenia, (zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1976, s. 280—281). 2. W filozoficznych analizach związku percepcji z mową (m. in. E. Husserl, L. Wittgenstein, M. Merleau-Ponty, A. J. Ayer). 3. Wśród ogólnych przemian w malarstwie europejskim, od impresjonizmu począwszy. Tu — od strony dyskursywnej, rzecz jasna — szczególnie bliskie poglądom Ciompy są analizy widzenia w pismach Cezanne'a. 4. Wśród artystycznych dyskusji dwudziestolecia na temat związku sztuki i widzenia (percepcji). Ten wątek tematyczny — dotąd nie opracowany systematycznie — występuje w pismach Peipera, Przybosia, K. Winklera czy Strzemińskiego i w tym sensie motywacje stylu tej powieści należy poszerzyć o zainteresowania awangardowej poezji i plastyki lat dwudziestych.

³⁸ Nb. przed identycznym problemem miał wkrótce stanąć B. Schulz. Rozwiązaniem Schulza poświęcam osobne rozważania.

nieusuwalna już chyba nieczytelność tekstu. Okazało się bowiem, że język (literatura) jest jedynym znakowym materiałem sztuki, w którym możliwości eksperymentu nie są nieograniczone. Język jest jedynym systemem semiotycznym, który — inaczej niż dźwięk w muzyce czy barwa w malarstwie — nie może zostać zdeformowany. Granicą tendencji abstrakcyjnych czy odprzedmiotowiających — z którymi *Duże litery* mają przecież wiele wspólnego — jest w literaturze nie tylko kultura estetyczna (literacka) w postaci norm, konwencji *etc.*, lecz także jedyne wśród wszystkich systemów znakowych specyficzne „*principia*” języka, np. składniowo-leksykalne. Ostateczną granicą eksperymentalnego opisu w *Dużych literach* okazał się więc język jako system semiotyczny (*resp. komunikacyjny*), nie pozwalający dowolnie reorganizować własnych elementów.

W wewnątrztekstowych motywacjach *Dużych liter* przejawiają się niewątpliwie dwie tradycje stosunku do języka sformułowane w literaturze. Pierwsza to tradycja romantyczna (zdawałoby się, całkowicie pogrzebana przez program Awangardy krakowskiej), wedle której, najzwyczajniej rzecz ujmując, „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”³⁹. Konstytutywna dla niej opozycja przebiega między ograniczoną artykulacją języka a znacznie ją przekraczającym duchowym bogactwem jednostki. Tradycja ta implikowała istnienie „ja głębokiego” subiektywności („człowieka wewnętrznego”) nie dającego się wyrazić w języku i uświadamiającego sobie siebie jako zawsze odrębnego od tego, co można wyrazić w słowach. Tradycję drugą tworzy symbolistyczna teoria języka literatury, zakładająca, iż w specjalnych relacjach między dźwiękiem a znaczeniem skryte są niejawne sensory świata, człowieka, kultury *etc.* Ze sformułowanych przez postacie sądów wylania się bowiem taka koncepcja języka naturalnego, wedle której nie jest on w stanie wyrazić i zakomunikować ani doznań mentalnych, ani percepcyjnych. Przewyciężeniem tej ułomności może być jedynie stworzenie nowego języka opisu, którego specjalna składnia i słownictwo przekroczy ograniczenia języka naturalnego. To założenie realizuje niewątpliwie, niezależnie od efektów, stylistyczna organizacja opisu w *Dużych literach*. Poza jej głównymi tendencjami, o których pisałem wyżej, ważna funkcja przypada także zjawiskom instrumentacji głoskowej, paronomazji, kalamburom i rozmaitym paralelizmom — a więc wszystkim elementom poetyckiej nadorganizacji języka. Ciompa zestawia nieustannie wyrazy o podobnym składzie spółgłoskowym. Aktywizuje warstwę instrumentacyjną i znaczeniową słowa, tworzy liczne pleonazmy, gra różnymi formami i kategoriami gramatycznymi. Zabiegi te jednak mimo ich wielkiej ilości nie ożywiają semantyki tekstu w takim stopniu, w jakim miały zapewne to

³⁹ Analizował tę sprawę J. Sławiński w książce *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej* (Wrocław 1966, s. 190—192).

czynić. Aktualizacja zjawisk eufonicznych i paronomastycznych tłumiona jest bowiem przez składniową komplikację zdania. Mimo że w każdym fragmencie tekstu ten typ nadorganizacji jest wyrazisty, semantyka całości niewiele na tym korzysta⁴⁰.

Nadmiar określeń i komplikacja składniowa neutralizują zawartą w *Dużych literach* specyficzną hiperbolizację cech, ruchu, semantykę pojęć, nazw *etc.* Równie ważna funkcja przypada w zakresie innowacji słowotwórczych przedrostkom i wyrażeniom przyimkowym. Także i te, typowo poetyckie rozwiązania instrumentacyjne i słowotwórcze służą nadrzędnej tendencji tekstu: wyrazić niewyraźalne (uczucia, percepcje) poprzez, nienaturalną nawet, aktywizację wszystkich płaszczyzn języka powieści.

W perspektywie historycznoliterackiej *Duże litery* należą do tego nurtu prozy psychologicznej, który najbardziej zainteresowany był psychologią jednostkową i który — począwszy od Młodej Polski — reprezentowały dzieła Nałkowskiej, Berenta (*Próchno*), Iwaszkiewicza, w pewnym stopniu Witkacego, a spośród debiutów lat trzydziestych utwory A. Gruszeckiej czy T. Brezy — by wymienić zjawiska najwybitniejsze. W tym też planie *Duże litery* — jako powieść o ograniczeniach egzystencji podmiotu, a zarazem o poszukiwaniu artykulacji subiektywności — wydaje się charakterystyczna dla tematów mających się dopiero pojawić w prozie i krytyce lat trzydziestych w tzw. nurcie personalistyczno-egzystencjalnym. Inna sprawa, że brak w problematyce *Dużych liter* choćby minimalnych perspektyw socjologicznych, historycznych czy kulturowych uczynił z tej „eksperymentalnej powieści” zjawisko w artystycznym efekcie marginalne. Z drugiej strony, główne motywy *Dużych liter* nawiązują do konwencji tematycznych „powieści o artyście”, tj. do eksponowanych w niej motywów samotności i odrębności artysty w społeczeństwie. W utworze Ciompy odżywiają bowiem wszystkie klasyczne opozycje tej odmiany powieści, a więc przeciwstawienie artysty i tłumu, artysty i filistra, autentycznej i mechanicznej więzi społecznej, *etc.* Bohaterami *Dużych liter* są przecież dwaj artyści: malarz („św. Jan”) i rzeźbiarz (narrator), a przedmiotem ich wielokrotnych rozważań są problemy sztuki i tworzenia, egzystencji i etyki.

Powieść o artyście, jak wiadomo, pojawia się w epoce romantyzmu, a okres jej szczytowego rozwoju przypada na przełom w. XIX i XX, kiedy to powstają m. in. utwory Joyce’a, Th. Manna, Wilde’a, a w Polsce — Zapolskiej, Reymonta, Przybyszewskiego, Berenta, Irzykowskiego,

⁴⁰ Np.: „aby wreszcie wcieśnioną pod ściśniętą powierzchnię mnie samego drżącą, chwiejną w nogach niepewność wieść świadomie bezwolnie ku twardej, przykrej, (zbliżanej każdym nowym zapadnięciem się dalekiej kopuły kościoła w narastającą na nią moimi krokami ciemnię drzew szarych u końca zbiegającej ku dołowi, równymi kostkami wysoko sklepionej uliczki,) już tuż tuż nieodwołalnej konieczności stanięcia przed tobą” (130).

Muellera, nieco później Iwaszkiewicza czy Witkacego. Powieść Ciompy pojawia się jednak jako debiut dopiero w r. 1933, i to w sytuacji, kiedy w polskiej świadomości literackiej zdecydowanie przeważa szukanie nowego, antymodernistycznego w założeniach, oblicza literatury.

Także stylistyczna tradycja opisu w *Dużych literach* ma charakter modernistyczny. Nawiązuje bowiem bezpośrednio do zjawiska, które Maria Dłuska nazwała „modernistycznym barokiem”, a którego podstawowym wyznacznikiem jest wielosłowie — „gromadzenie wyrazów i wyrażeń uzupełniających, dążących do zbliżenia się przez synonimikę lub opis do tego, co się jednym słowem wyrazić nie da [...]”⁴¹. Ten typ poetyckości narracji spotkać można w prozie Żeromskiego, Berenta, Rytarza czy Kadena. Ale Ciompa nie tylko doprowadza tę stylistyczną tradycję (ściślej: styl nominalny) *ad absurdum* — opuszcza także jej najważniejszy, w sensie estetycznym, składnik, a mianowicie rytmizację narracji. W nominalnych (impresjonistycznych i ekspresjonistycznych) konstrukcjach *Dużych liter* czytelnik nie odnajdzie więc tego elementu, który hierarchizował wszystkie odmiany powtórzenia, retardacje zabezpieczał przed nudą, a wielosłowie przed zaciemnieniem sensu⁴².

Świadectwa i normy lektury: u progu lat trzydziestych

Konstelacja odczytań *Dużych liter* nie jest ilościowo bogata. Książka Ciompy nie minęła jednak bez echa: odnotowano ją w „Wiadomościach Literackich”, w „Pionie”, w „Roczniku Literackim”, w prasie codziennej i kilku tygodnikach. Recepcja *Dużych liter* miała trzy fazy. W pierwszej pojawiło się kilkanaście recenzji, które podsumował sam Ciompa w cytowanym już autokomentarzu. W drugiej fazie wspomniano *Duże litery* przy okazji pośmiertnego wydania *Szkicownika literackiego* (1937). Wreszcie osobną pozycję zajmuje artykuł Tadeusza Brezy z 1938 r. poświęcony „młodej” powieści eksperymentalnej.

Odczytania *Dużych liter*, mimo że wobec głównych zdarzeń krytycznoliterackich lat trzydziestych są bez znaczenia, ujawniają kilka ciekawych elementów świadomości tego okresu. Operują bowiem takimi normami odbioru i oceny tekstu literackiego, które za lat kilka decydować będą o stratyfikacji gustów „elitarniej” publiczności literackiej. Zadziwia przede wszystkim akceptacja tej powieści, chociaż krytycy zgodnie stwierdzili, że jest to utwór nieudany. Mimo że w każdej recenzji podkreśla się „literackie błędy” utworu, to jednak w ostatecznej ocenie po-

⁴¹ M. Dłuska, *Modernistyczny barok Żeromskiego. Studium prozy poetyckiej pisarza*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 110.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 112. To samo dotyczy „wskaźników przytoczenia” — zob. Prince, *op. cit.*, s. 305—307.

wieść uznano za ciekawą stylistycznie i cenną w perspektywie ewolucji literatury niepodległej Polski. *Duże litery* określano powszechnie jako powieść eksperymentalną, odmienną i osobliwą, niepodobną do innych dzieł literackich, zarazem — jako powieść trudną, która stawia przed czytelnikiem wyjątkowe wymagania. Dla większości recenzentów bohaterem tej powieści był właśnie czytelnik. Od jego „twórczego” zachowania zależeć miał odbiór tego „eksperymentalnego” utworu: „Ta książka stwarza ciekawy problem: twórczości czytelnika” pisał Tadeusz Pietsch⁴³. Dotyczyło to głównie płaszczyzny stylistycznej, wymagającej szczególnie intensywnej „wyobraźni” oraz zabiegów uogólniających sens tego utworu. Czytelnik bowiem — dla wszystkich było to oczywiste — w tej powieści „nie ma przewodnika”: zostawszy z tekstem sam na sam, gubi się, ma trudności ze scaleniem jego elementów. We wszystkich recenzjach prezentowano utwór Ciompy jako eksperyment stylistyczny, o trudnej do ustalenia celowości. Dotyczyło to zarówno generalnych założeń powieści, jak i spraw szczegółowych, np. interpunkcji⁴⁴ i rozpoczynania akapitów małą literą. Te zastrzeżenia wskazują, że *Duże litery* czytano jako powieść, w której trudno odnaleźć intencję integrującą różne płaszczyzny utworu. Charakterystyczne, że akceptowano tę powieść m. in. za jej „niezrozumiałą piękność”. Inaczej mówiąc, sam eksperyment, mimo że większość recenzentów podkreśla, iż jest on niezrozumiały, został uznany za zjawisko wartościowe. Także Ciompa odpowiadając na zarzuty recenzentów za problem pierwszoplanowy uznał wytłumaczenie celowości własnych poszukiwań. Recenzje jego książki ujawniły ważną normę lektury pojawiającą się w odczytaniach wszystkich „awangardowych” powieści dwudziestolecia. W roku 1933 było nią jeszcze przekonanie, że eksperyment narracyjny jest sam w sobie wartością pozytywną. W obrębie tej normy u schyłku lat trzydziestych pojawi się znamienne przesunięcie. Pytania o celowość eksperymentów narracyjnych zostaną sformułowane w sposób znacznie bardziej drastyczny — przekonają się o tym Gombrowicz i Schulz.

Tak więc jeśli na początku lat trzydziestych składnikami tej normy były rozpoznanie niezrozumiałości (nieczytelności, bezcelowości etc.) tekstu oraz orzeczenie o jego nowatorstwie, to składniki te wchodziły w relacje hierarchii, a nie opozycji (alternatywy). Krótko mówiąc, norma ta oznacza akceptację nowatorstwa mimo niezrozumiałości jego celu.

⁴³ T. Pietsch, „*Duże litery*” Adama Ciompy. „Czas” 1933, nr 97, s. 3.

⁴⁴ Niemożność sfunkcjonalizowania braku interpunkcji w prozie jest tu charakterystyczna. Liczne fragmenty *Dużych liter* pisane są techniką monologu wewnętrznego (opis świadomości narratora), która w latach trzydziestych dopiero zaczyna się pojawiać. O pragmatycznych konsekwencjach braku interpunkcji w prozie i, zwłaszcza, w poezji — zob. M. Głowiński, *Kunszt wieloznaczności*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 133—141; o tymże w koncepcjach futurystów i Peipera zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 40.

Jest to wyraźna zmiana typu lektury, jaki bezwzględnie obowiązywał do momentu wystąpienia Micińskiego (*Nietota*). W nowym typie lektury, wyraźnie krystalizującym się w latach trzydziestych (a rozwijającym się od Młodej Polski) pojawiają się normy, które wcześniej były niemożliwe. Przede wszystkim autonomizuje się wartość estetyczna utworu, co oznacza, że tekst mógł być oceniany dodatnio (np. za styl), mimo że sens stylistyki danego utworu jest niezrozumiały i — podobnie jak treść — nie podlega weryfikacji. Autoteliczność wartości estetycznej wiąże się ze zmianą oceny roli autora jako podmiotu sprawczego i komunikującego określone sensy poprzez dzieło. Zmienia się zatem społeczna rola autora, który nie musi być ani autorytetem dla czytelnika, ani gwarantem, że utwór komunikuje wiedzę o świecie, przesłanie moralne, pouczenie, oskarżenie *etc.* Nieoczywistość komunikowanych sensów, zagadkowy cel operacji autorskich oraz trudność w lekturze prozy to elementy, jakie zostają zaakceptowane przez niektórych krytyków. „Cenię, chociaż nie rozumiem” — to norma, która tkwi u podłoża opisywanych praktyk czytelniczych.

Wracam do odczytań *Dużych liter*. Za główną motywację tej powieści uznano powszechnie próbę oddania „wizji” malarskich za pomocą języka. Także i przeciw tej interpretacji oponował Ciompa w autokomentarzu. Interesowało go przecież nie językowe naśladowanie „widzenia malarskiego”, lecz przede wszystkim językowa reprezentacja percepcji każdego człowieka. W przypadku budowy fabularnej *Dużych liter* krytycy zrezygnowali z najczęstszego recenzenckiego sposobu prezentacji powieści, tj. streszczania zdarzeń. W jego miejsce pojawiło się określenie *Dużych liter* jako dziennika, pamiętnika, szkicownika *etc.* Takie określenia gatunkowe miały uzasadniać niemożność opowiedzenia, o czym jest ta powieść. Pamiętnik, szkicownik przeciwstawiano bowiem fabularności jako formy „impresyjne”, w których autor rejestruje tylko chwilowe stany emocjonalne, nie obciążone koniecznością pełnej informacji, fabularną teleologią. Jednocześnie jednak podkreślano przeciwieństwo fabuły (a raczej wątku romansowego) i stylu tej powieści. O ile ten ostatni uznano za niezwyklej eksperyment, to fabułę określano jako tradycyjną. Najzwięźlej wyraził to Czachowski pisząc, że *Duże litery* są awangardowe w kompozycji i realistyczne w treści. Podobnie Piwiński sugerował, że pisząc innym stylem, Ciompa mógłby stworzyć ciekawszą („treściowo”) powieść⁴⁵. Inaczej mówiąc, wedle wszystkich recenzentów fabuła i styl tej powieści były podporządkowane odmiennym motywacjom.

Uznanie, że sposób opowiadania „wątku romansowego” nie jest celo-

⁴⁵ K. Czachowski: *Trzy zajmujące debiuty*. „Dzień Polski” 1933, nr 180; rec. *Dużych liter*. „Nowa Książka” 1935, z. 1; *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*. T. 3. Lwów 1936, s. 508. — Piwiński, *op. cit.*

wy, lecz ułomny, wskazywało na kolejną normę czytania. Było nią przekonanie, że estetyczna innowacyjność prozy realizuje się tylko w płaszczyźnie stylu, nie dotycząc fabularnego ukształtowania powieści. A zatem styl podlegał ocenom artystycznym, natomiast płaszczyzna fabularna, z charakterystyką postaci włącznie, podlegała jedynie osądowi „życiowego” prawdopodobieństwa.

Z kolei zarzuty, jakie sformułowano pod adresem *Dużych liter*, dotyczyły prawie wyłącznie organizacji płaszczyzny stylistycznej. Zakwestionowano ją, ponieważ uniemożliwiała czytelnikowi dotarcie do realiów świata przedstawionego. Styl Ciompy — pisano — zniechęca i utrudnia lekturę tej powieści ze względu na manieryczne zmetaforyzowanie.

Najsilniej jednak zaatakowano *Duże litery* za „zbędny” opis pospolitych czynności, za „nieuzasadnioną drobiazgowość”. Znamienne, że Ciompę zganiono za to, za co pochwaliliby go naturaliści: za dążenie do maksymalnie wiernego opisu konkretności. Założenia *Dużych liter* mogłyby, *mutatis mutandis!*, spełniać postulat naturalistycznego studium, choć — rzecz jasna — odległego od tematyki socjologicznej. Nadmierne rozbudowywanie opisu zwalczane było w dwudziestoleciu jako „rozmywający” kontury świata przedstawionego relikwiny młodopolszczyzny. Ta norma lektury spowodowała, że *Duże litery* zaatakowano za brak czytelnej hierarchizacji elementów świata przedstawionego. Zarzut ten ujawnia jedną z najważniejszych norm lektury, jaka zdominowała świadomość literacką lat trzydziestych. Było to żądanie ostrej hierarchizacji zdarzeń, postaw ludzkich i wartości prezentowanych w literaturze. W utworze Ciompy nie tylko nie znaleziono owej hierarchii, ale także nie znaleziono materiału na powieść. Ciompa zatem zgrzeszył podwójnie: i w opisie, i w fabule zajął się drobiazgowymi sprawami, nieistotnymi dla powieści. Wytknięto mu z tej okazji zbyt drobiazgowo traktowanie elementów czasu. Autor *Dużych liter* chciał bowiem opisać momentalność drobnych czynności. W latach trzydziestych interesowano się czasem w literaturze jako zjawiskiem dynamicznym, a więc czasem historycznym bądź psychologicznym (za kilka lat norma ta stanie się jednym z głównych powodów ataku na prozę Schulza). W *Dużych literach* natomiast czas jest elementem statycznym i nie zhierarchizowanym.

Także koncepcja postaci literackiej (narratora) znalazła się poza zainteresowaniami okresu, ponieważ była to postać, przez którą tylko przepływa strumień doznań i wrażeń. Taka — mimo tekstowych motywacji — paseistyczna koncepcja narratora-bohatera nie mogła znaleźć uznania w okresie, w którym za naczelną wartość literacką uważano relację o egzystencjalnych bądź społeczno-historycznych uwikłaniach losu jednostki.

W tej sytuacji jedynym uzasadnieniem *Dużych liter* — poza „plastycznym pięknem stylu” — okazał się ich dziennikopodobny charakter. To bowiem, co odrzucało jako składnik powieści, okazało się wartością

w impresyjnej — jak pisano — kompozycji dziennika. Wysoko więc oceniono refleksyjny charakter dialogów, znajdując w nich pierwiastek liryzmu. I ta ocena też jest charakterystyczna dla norm lektury lat trzydziestych — za wartość uznano bowiem refleksyjność (liryzm) jako wyraz podmiotowości autora. Właśnie w tym wymiarze Tadeusz Kudliński odczytał największą aktualność *Dużych liter*:

w tej powieści wybijają się nieustannie jakiś nurt tęsknoty za subtelnością, za idealizmem, za wartościami absolutnymi. W tym sensie jest to książka niezwykle charakterystyczna dla współczesnego pokolenia kryzysu, łamiącego się między empirycznym relatywizmem a wynikającym z niedosytu duchowego głodem absolutu⁴⁶.

Śmiem twierdzić, że ta wyjątkowo nieudana powieść wraz ze swymi odczytaniem tworzy fakt literacki będący charakterystycznym ogniwem prozy polskiej przed rokiem 1939⁴⁷.

⁴⁶ K a t [T. Kudliński], rec. *Dużych liter*. „Gazeta Literacka” 1932, nr 9, s. 180.

⁴⁷ Zob. K. Wyka, *O badaniu stylu w powieściach*. (1939). Cyt. według: *Stara szuflada*. Kraków 1963, s. 113: „Powieść np., która by zawierała na swych trzystu stronach ten sam procent nowotworów co przeciętny wiersz Leśmiana, byłaby zupełnie nieczytelna. To samo ze składnią poetycką: powieść napisana według składni Przybosa byłaby tak samo nieczytelna jak powieść na modłę Leśmiana. Nawiasem mówiąc, w tym widzieć należy przyczynę, dlaczego awangarda nie może wyjść poza lirykę [...]”. Otóż to: jesteśmy w centrum opozycji proza—poezja w świadomości literackiej końca lat trzydziestych.