

Seweryna Wysłouch

Od Lessinga do Przybosa : teoria i kompozycja opisu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/4, 5-26

1991

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.

SEWERYNA WYSŁOUCH

OD LESSINGA DO PRZYBOSIA

TEORIA I KOMPOZYCJA OPISU

Rewolucja Lessingowska

Idea pokrewieństwa sztuk datuje się od czasów starożytnych, już Simonides z Keos (556—467 p.n.e.) nazwał poetę mówiącym malarstwem, a malarstwo niemą poezją¹. Formułę „*ut pictura poesis*” potwierdził swym autorytetem Horacy w *Liście do Pizonów*, chociaż on sam użył jej nieobowiązująco, dla podkreślenia relatywności odbioru każdej z dziedzin². Niemniej w renesansie formuła ta stała się popularna i funkcjonowała na kształt figury retorycznej w rozważaniach na temat sztuk³, a potwierdza jej popularność rozwój renesansowej emblematyki⁴.

W XVII i XVIII w. formuła „*ut pictura poesis*” staje się dyrektywą pisarską. Wraz ze swoim odwróceniem: „*ut poesis pictura*”, waży nie tylko na świadomości teoretyków, ale także na ówczesnej praktyce twórczej. Malarstwo preferuje symbol i alegorię, w literaturze rozwija się

¹ Problematykę *ut pictura poesis* w teorii poezji od czasów Symonidesa z Keos do lat ostatnich omówił kompetentnie H. Markiewicz w pracy *Obrazowość a ikoniczność literatury* (w: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków).

² Zob. Horacy, *List do Pizonów*. W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd. 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 84. BN II 57: „Poemat to jak obraz: Jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu”.

³ Zob. M. Komorowski, *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poesis”*. W zbiorze: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września — 1 października 1977 r.* Warszawa 1982.

⁴ J. Pelc („*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*. W: jw., s. 53) pisał: „Wyrazem tryumfu swoiście rozumianej formuły Horacjańskiej podkreślającej współbieżność czy nawet jedność sztuk plastycznych i literatury były procesy współtworzące narodziny nowożytnej, renesansowej emblematyki, w której szczególnie, przewodnią rolą przypadała lemmatom, mottom, a więc sentencjonalnym konstrukcjom słownym”.

poemat opisowy⁵. Nie dzieje się tak przypadkiem. Problematyka opisu staje się najważniejszym elementem rozważań o „*ut pictura poesis*”⁶. Postulat „malowania słowami”, wywiedziony z idei pokrewieństwa sztuk, łączy się z XVIII-wiecznym sensualizmem, który podkreślał rolę bodźców zmysłowych w procesie powstawania wyobrażeń. W ten sposób opis, uzasadniony estetycznie i filozoficznie, zyskał niepodważalną pozycję w literaturze XVIII wieku. Toteż w świadomości estetycznej tego czasu rozprawa Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* (1766)⁷ odegrała rewolucyjną rolę. Lessing z temperamentem urodzonego dydaktyka i polemisty zaatakował Horacjańską formułę i chociaż nie był jedynym oponentem⁸, stworzył spójną i konsekwentną teorię literatury i malarstwa, pokazał różnice między nimi i postulował „*poesis ut poesis*” i „*pictura ut pictura*”, stając się rzecznikiem swoistości poszczególnych sztuk. Posłużył się przykładem jednej z najświetniejszych rzeźb antycznych, przedstawiającej dramat mitologicznego Laokoona, i skonfrontował ją z literackim opisem tej samej sceny w *Eneidzie*. Różnice znalazł liczne i nieprzypadkowe. U Wergiliusza węże oplatają brzuch i szyję krzyczącego Laokoona, na rzeźbie — szyję, ręce i nogi nagiego bohatera, którego oblicze wyraża cierpienie, ale na pewno nie krzyk. Różnice te według Lessinga wynikają z odmienności tworzywa, jakim operuje rzeźba, oraz z nadrzędnego celu tej sztuki: piękna. Rzeźba eksponuje harmonię ciała, dlatego właśnie bohater jest nagi, a sploty węzowe nie zasłaniają jego korpusu. Krzyk i przerażenie, które zniekształcają rysy twarzy człowieka, w rzeźbie są niedopuszczalne. Inaczej w literaturze. Ekspresyjne zachowanie nie sędzi, ale potęguje wrazenie, toteż bohaterowie literaccy nie stonią od płaczu i głośniejszych narzekania. Nagość wcale nie jest potrzebna, a nawet byłaby nieuzasadniona w sytuacji, kiedy bohater-kapłan zostaje zaatakowany na stopniach ołtarza, jak było w wypadku Laokoona.

Ten sam epizod inaczej został przedstawiony w rzeźbie i w literaturze, a rozwiązania, jakie znaleźli twórcy, zgodne są — zdaniem Lessinga — z wymogami i ograniczeniami każdej ze sztuk. Malarstwo i poezja operują innymi tworzywami. Malarstwo posługuje się „znakami naturalnymi”, które odwzorowują kształty spotykane w naturze, literatura — „znakami dowolnymi”, które oparte są na konwencji, jak słowa, symbole, alegorie. Odmienność tworzywa powoduje dalsze różnice. Malarstwo to sztuka przestrzenna, ukazuje ciała usytuowane w przestrzeni, ale unieruchomione w czasie. Literatura natomiast jest sztuką czasową, przedstawia następstwo elementów w czasie („akcje”). Zatem tworzywo określa specyfikę sztuk, „czasowość” lub „przestrzenność”.

Lessing zwrócił uwagę na strukturalną odmienność malarstwa i literatury, na ich swoistość. Ze swej koncepcji wyciągnął jednak wnioski

⁵ Zob. A. Witkowska, *Poemat opisowy*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1977, s. 488—496.

⁶ Zob. N. R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja „Ut pictura poesis”*. Przełożyła I. Fessel. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 281—284.

⁷ Pierwszy przekład polski, pióra K. Bronikowskiego, ukazał się w r. 1902 (wedle Estreichera — w 1901). W niniejszej pracy korzystam z wyd.: G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Cz. 1. Opracowała J. Maurin Białostocka. Przełożył H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.

⁸ Zob. Schweizer, *op. cit.*, s. 271.

normatywne: „następstwo w czasie to pole działania dla poety, tak jak przestrzeń jest polem działania dla malarza”⁹.

W imię specyfiki i „czystości” sztuk zaatakował malarstwo opowiadające, alegoryczne i gromił w poezji „mnię opisywania”. Według niego jeden i ten sam temat (np. rozprawa sądowa) musi być inaczej przedstawiony przez artystę-malarza, a inaczej przez poetę:

Artysta, który ma przedstawić taki temat, może zużytkować w tym celu naraz jeden tylko moment: albo moment skargi, albo przesłuchiwanie świadków, albo ogłoszenia wyroku, albo też w ogóle jakiś moment, wcześniejszy lub późniejszy, lub też leżący pomiędzy tymi momentami, taki, który wydaje mu się najdogodniejszy. Ten jedyny moment uwydatni w miarę możności, robiąc go tak ładującym, jak to tylko potrafią sztuki plastyczne w przedstawieniach przedmiotów widzialnych, górując w tym nad poezją. Cóż może uczynić poeta, niezmiernie pod tym względem upośledzony, gdy malując ten sam temat słowami nie chce doznać porażki; musi oczywiście również skorzystać z przywilejów właściwych jego tworzywu. Jakież to przywileje? Swoboda, która pozwala poecie przekroczyć granice jedynego momentu przedstawionego w dziele plastycznym, zarówno w przeszłość, jak w przyszłość, oraz możliwość przedstawienia nie tylko tego, co artysta ukazuje, lecz i tego, czego pozwala się nam domyślać. Dzięki tej swobodzie, dzięki tej umiejętności tylko może poeta zrównać się znow z artystą. Dzieła ich zaś wtedy będą do siebie najbardziej podobne, kiedy oddziaływanie ich będzie jednakowo żywe; nie zaś wtedy, gdy dzieło poety tyleż potrafi dać człowiekowi za pośrednictwem słuchu, i ani mniej, ani więcej, niż to może przedstawić wzrokowi dzieło malarza¹⁰.

Wzorem dla Lessinga był Homer, który wykorzystując specyfikę literatury przedstawiał elementy współistniejące jako następujące po sobie. Nie opisywał tarczy Achillesa, ale pokazał, jak ją Hefajstos kuje i w jaki sposób ją zdobi. Toteż pokazał proces powstawania przedmiotu, a nie katalog jego części. Dlatego też uznania Lessinga nie zyskał enumeratywny opis tarczy Eneasza z *Eneidy*. Poezja według Lessinga nie powinna opisywać fizycznego piękna:

Piękno fizyczne rodzi się z harmonijnego oddziaływania rozmaitych części, które możemy naraz objąć spojrzeniem. Wymaga ono przeto, by te części występowały obok siebie, a ponieważ rzeczy, których części występują obok siebie, są właściwym przedmiotem malarstwa, wobec tego ono i tylko ono jedynie potrafi naśladować piękno fizyczne.

Dlatego poeta, który elementy piękna ukazywać mógłby tylko jeden za drugim, wstrzymuje się zupełnie od przedstawienia piękna fizycznego jako piękna. Czuje on, że elementy te, ułożone jeden za drugim, nie mogą wywołać takiego wrażenia, jakie wywołują występując obok siebie; że koncentrując spojrzenie, które chcemy rzucić na nie wszystkie razem po ich wyliczeniu, nie da nam harmonijnego obrazu; że wyobraźnia ludzka nie jest zdolna przedstawić sobie, jaki efekt dają razem te usta i ten nos, i te oczy, jeśli nie przypomnimy sobie podobnej kompozycji takich części w naturze czy sztuce¹¹.

⁹ Lessing, *op. cit.*, s. 74.

¹⁰ *Ibidem*, s. 81—82.

¹¹ *Ibidem*, s. 85—86.

Według Lessinga dobrze rozumiał te sprawy Homer, który nie zdecydował się na opis pięknej Heleny, ale opisał wrażenie, jakie jej uroda wywarła na zebranych. Procesualność języka przekreśla zatem opisowość w literaturze. Lessing formułuje to jednoznacznie:

Powtarzam więc: nie odmawiam w ogóle mowie ludzkiej zdolności przedstawiania fizycznego przedmiotu poprzez opisywanie kolejno składających się na niego części. [...] Odmawiam tej zdolności mowie jako narzędziu poezji, gdyż tego rodzaju słowne opisy przedmiotów nie wywołują nigdy uludy, o co przede wszystkim chodzi w poezji. Nie mogą wywołać tej uludy, powtarzam, ponieważ zachodzi tu rozdźwięk między współistnieniem elementów przedmiotu a następowaniem po sobie elementów mowy. Poprzez przekształcenie jednego w drugiej zostaje nam wprawdzie ułatwione rozłożenie całości na części, ale jednocześnie czyni się ostateczne połączenie tych części w całość niezwykle trudnym albo też wręcz niemożliwym¹².

A więc nie tylko sukcesywność języka, ale i wzgląd na odbiorcę, który musi scalić rozproszone elementy, skazuje opis w literaturze na banicję.

Rozprawa Lessinga stawia przed teoretykami literatury dwa problemy: 1) problem obrazu i obrazowości w poezji, tj. przedstawień wyobraźniowych (wyglądów)¹³, oraz 2) zagadnienia techniki literackiej, tj. problem opisu w literaturze. Lessing pokazał nie tylko ograniczenia wynikające z odmiennego tworzywa literatury i odmiennych warunków odbioru, ale i sposoby pokonywania tych ograniczeń (np. opis przedmiotów w ruchu, w procesie powstawania) — ten wątek jego rozważań chciałabym tu kontynuować.

O ile w teorii Lessing dopuszczał „nieznaczne przekraczanie granic”¹⁴, w zakresie techniki literackiej stał na stanowisku normatywnym i ten normatywizm długo pokutował w pracach polskich historyków literatury.

Teoria i praktyka

Laokoon, który zdecydowanie zakwestionował formułę *ut pictura poesis* i walczył z opisem, nie wpłynął zasadniczo na praktykę pisarską. Poemat opisowy, popularny w Europie w XVIII wieku, w Polsce rozwinął się w wieku XIX, inicjuje go *Sofiówka* Stanisława Trembeckiego (1802), zamyka — *Ziemiaństwo* Kajetana Koźmiana (1839). Zupełnie inna jest sytuacja w sferze poglądów na literaturę, którym patronuje Lessing — od Kazimierza Brodzińskiego¹⁵ do Juliana Przybosa.

¹² *Ibidem*, s. 72.

¹³ Ten problem omówił Markiewicz (*op. cit.*).

¹⁴ Pisał (*op. cit.*, s. 75): „Jednakże podobnie jak dwóch zgodnych i przyjaznych sobie sąsiadów nie ścierpi, co prawda, aby jeden pozwalał sobie na nieprzystojne swobody w sercu królestwa drugiego, zgadza się natomiast na nieznaczne wzajemne przekraczanie granic, na niewielkie przelotne wypadki na teren sąsiada, uprawiane pokojowo przez obie strony, gdy zmuszają do tego okoliczności, tak też dzieje się z malarstwem i poezją”.

¹⁵ Wzmianki o Lessingu można znaleźć u A. K. Czartoryskiego i L. Borowskiego, ale dopiero *Kurs estetyki* K. Brodzińskiego daje podstawę do twierdzenia o znajomości teorii Lessinga (zob. W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*. „Kuźnica” 1948, nr 16, 17).

Brodziński w *Kursie estetyki* przyjmuje tezę o odrębności poezji i malarstwa, a w konsekwencji o niższości poezji opisowej:

Właściwie poezja o tyle tylko malarską być może, o ile w głównych zarysach podaje przedmiot imaginacji czytelnika, do tworzenia sobie obrazu. Jeżeli zaś poeta tak chciał malować dla oka, jak malarz, to jest gdyby chciał szczegółowo i spólcześnie obrazy wystawiać, przeszedłby granice poezji. Wszystkie sztuki piękne będąc siostrami mają osobny swój zakres, na którym jedna tylko panować może. Dlatego najniższym może z rodzajów poezji jest dziś tak zwana opisująca, która szczegółowo przedmioty samego oka chce malować¹⁶.

Od czasów Brodzińskiego tezy Lessinga nie tylko są powtarzane przez literaturoznawców, ale stają się podstawą wartościowania dzieł literackich. Szczególnie wymowny przykład stanowią tu pierwsze, ambitne monografie dzieła literackiego: Henryka Biegeleisena „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Studia estetyczno-literackie* (1884) i polemiczna wobec niego książka Walerego Gostomskiego *Arcydzieło poezji polskiej Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”*. *Studium krytyczne* (1894)¹⁷. Najwięcej kłopotu sprawiała monografistom sprawa opisów w *Panu Tadeuszu*, a trudno było ten problem ominąć.

Biegeleisen — za Lessingiem — rozgraniczał „środk i drogi obu sztuk”, a w konsekwencji stał się przeciwnikiem opisu w poezji:

Jeszcze przed wiekiem wykazał genialny Lessing w *Laokoonie*, że części składowe przedmiotu nie mogą stać w poezji obok siebie, lecz po sobie¹⁸.

Sukcesywność wyklucza opis, który zatrzymując czas przeszkadza toczącej się akcji:

Opis zaś chcąc się zatrzymać przy każdym zewnętrznym momencie, czepia się miejsca i tamuje tok opowiadania malowaniem jednej chwili albo jednego miejsca i sytuacji. Takie opisy nie są już na miejscu¹⁹.

Dlatego monografista *Pana Tadeusza* sądzi, iż nie należy opisywać, ale przedstawiać, i wskazuje na wyższość dialogu nad opisem. Opis zaś, zamiast stanowić wyliczenie cech i właściwości, powinien ukazywać zjawisko procesualne. Toteż Biegeleisen chwali te opisy, w których Mickiewicz ukazał rzeczy i osoby w ruchu, w działaniu, jak np. opisy Zosi czy opis arcyserwisu, wzorowany na tarczy Achillesa z *Iliady*. Kłopot polegał jednak na tym, że nie wszystkie opisy w *Panu Tadeuszu* spełniają te wymogi.

I w takich wypadkach autor przyjmuje stanowisko normatywne, mówi o manierze Mickiewicza i „niepoetycznym malowaniu”:

Takim niepoetycznym malowaniem grzeszy czasem *Pan Tadeusz*. Można by tu wymienić opis grzybów, ogrodu, stroju Zosi (w przedostatniej pieśni), Telimeny (w I pieśni) i Podkomorzego²⁰.

¹⁶ K. Brodziński, *Pisma*. T. 6. Poznań 1873, s. 228.

¹⁷ Zob. H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze*. Warszawa 1981, s. 106.

¹⁸ H. Biegeleisen, „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza. *Studia estetyczno-literackie*. Warszawa 1884, s. 113.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

Badacz uzasadnia negatywną ocenę wymienionych opisów prawami czytelniczej percepcji: nagromadzenie szczegółów utrudnia czytelnikowi scalenie elementów w jeden obraz. Oto co sądzi o opisie sadu:

Przez nieszczęśliwe zestawienie tych tak pięknie ujętych przedmiotów jako obok siebie leżących, nie może czytelnik objąć całości. Wyobraźnia jego widzi kapustę, bób, słonecznik i wiele innych szczegółów, ale nie widzi ogrodu, na czym jedynie zależeć powinno poecie. Składowe części ogrodu połączone prozaicznie partykułami: „tu — tam — ówdzie — gdzieniegdzie i w środku”. Słusznie przedstawił zatem Goethe w *Hermanie i Dorocie* ogród warzywny poprzez czynności gospodyni²¹.

Recenzenci z furją zaatakowali Biegeleisena nie szczędząc mu rozmaitych złośliwości²². Do mnóstwa innych zarzutów (jak drobiazgowość, normatywizm, niekonsekwencje) Sygietyński dorzucił jeszcze ten:

Zaprawdę p. Biegeleisen jest za mało łaskaw na opisy. Czyżby miał nie rozumieć istoty ich piękności, jak nie rozumie ich potrzeby?²³

— i bronił mimetycznej funkcji opisów, potrzebnych jego zdaniem do charakterystyki tła zdarzeń. Dzięki nim Mickiewicz „wyprowadza epokę, staje na równi z dzisiejszymi naturalistami”²⁴. Nieco wcześniej tezę o prekursorstwie Mickiewicza w tym względzie sformułował Stanisław Witkiewicz w studium *Mickiewicz jako kolorysta* (1885)²⁵. Uznając za najważniejsze w sztuce kryterium prawdy mierzonej „zmysłowym okiem”, spojrział na *Pana Tadeusza* okiem malarza²⁶ i ukazał Mickiewicza-impresjonistę, wrażliwego na wszelkie niuanse kolorystyczne, zależnie od światła, sąsiedztwa barw i oddalenia²⁷. Dla Witkiewicza, który podkreślał realizm opisów:

Mickiewicz istotnie pod względem ścisłości obserwacji i jasności przedstawienia zjawisk barwnych, jak i innych, jest naturalistą, u którego nawet realiści tej miary co Zola mogliby się dużo nauczyć²⁸.

Estetyka naturalizmu²⁹ pozwoliła więc na obronę Mickiewiczowskich opisów. Wspólne dla poezji i malarstwa kryterium „zmysłowego oka”

²¹ *Ibidem*, s. 236.

²² Najlepszym przykładem jest ogromna, ciągnąca się w ośmiu numerach „Wędrowca” (1886, nry 10—17) recenzja A. Sygietyńskiego pt. „Pan Tadeusz” w świetle krytyki p. Biegeleisena.

²³ „Wędrowiec” 1886, nr 13, s. 147.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*. „Wędrowiec” 1885, nry 49—53.

²⁶ M. Olszaniecka („Poesis ut pictura”. „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, nr 1) zwraca uwagę na znamiennej niekonsekwencję w poglądach S. Witkiewicza, który walczył z literackością malarstwa, natomiast w poezji zezwalał na wyrażanie treści literackich za pomocą środków plastycznych: kształtów i barw.

²⁷ Tezy tej pracy wzbudziły wątpliwości K. Wyki („Pan Tadeusz”. [T. 2:] *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 180), który twierdził, że należałoby przebadać znaczenie słownictwa używanego przez Mickiewicza.

²⁸ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*. Warszawa 1924, s. 42—43.

²⁹ Zob. H. Markiewicz, *Zakres i treść pojęcia „naturalizm” w badaniach literackich i estetyce XX wieku*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe*. Warszawa 1976.

i prawdy w gruncie rzeczy kwestionowało swoistość i odrębność malarstwa i literatury. Studium Witkiewicza, traktujące Mickiewicza jak malarza, skłaniało wręcz do operowania malarskimi paralelami. Naturalizm unieważnił Lessingowską problematykę i zdawało się, że problem opisów przestanie gnębić badaczy. Tak się jednak nie stało. Lessing znacznie głębiej oddział na historyków literatury niż estetyka naturalistyczna. Kolejnemu monografiście *Pana Tadeusza*, Waleremu Gostomskiemu, realizm też nie wystarczył, by obalić teorię Lessingowską. Szuka on dodatkowych argumentów — zarzuca Lessingowi jednostronność, oparcie się na wzorach klasycznych, a ponadto opowiada się za „siłą geniuszu” i uważa, że celem opisu jest wywołanie wyobrażenia („żywy, konkretny kształt obrazowy”):

Poeta nie może przedstawić swego obrazu w liniach i barwach, ale za pomocą żywego opisu, może wywołać go w naszej wyobraźni; atoli wtedy tylko ten skutek zdoła osiągnąć, gdy wszystkie szczegóły tak opíše, jakby one z pewnego przypuszczalnego punktu widzenia przedstawić się nam mogły; w przeciwnym bowiem wypadku w wyobraźni czytelnika nie powstanie żaden obraz, lecz tylko uprzytomni się jej pewna ilość nie złączonych organicznie zarysów³⁰.

Gostomski stara się wybronić opis jako środek wywoływania żywych wyobrażeń, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę z trudności tej techniki i do dopuszczanych przez Lessinga sposobów opisu dodaje jeszcze jeden: zachowanie określonego punktu widzenia. Tak zdaniem monografisty zostały przedstawione pola litewskie w księdze I, oglądane z lotu ptaka, dwór soplicowski (z oddalenia) czy zamek w księdze II (z bliska).

Mimo krytycznego stosunku do Lessinga przejmuje Gostomski jego normatywizm i nie umie sobie poradzić z opisami sadu i grzybów, a w końcu konstatuje, że „opisy w *Panu Tadeuszu* nie zawsze szczęśliwie zostały ujęte”³¹.

Sprzeczność między teorią Lessinga a praktyką opisową Mickiewicza odnotował również Józef Tretiak i zdecydowanie rozstrzygnął na korzyść poety:

Jeszcze przedtem Lessing w swoim *Laokoonie* zamknął bramy poezji przed opisowością, zostawiając ją dziedzinie malarstwa, i miał słusność, o ile zakaz jego stosował się do martwej opisowości, jaka panowała w poezji francuskiej XVIII wieku, szczególnie w czasach, które nastąpiły już po ukazaniu się *Laokoona* (Delille i jego szkoła). Mickiewicz wbrew przepisom Lessinga wprowadził krajobraz do swojej epopei i dowiódł, że te przepisy nie są bezwzględnie słuszne³².

A przecież teoria Lessinga nie musiała prowadzić do wniosków normatywnych, o czym przekonuje *Stylistyka polska* Piotra Chmielowskiego (1903), który charakteryzując opis i opowiadanie uwzględnia — za *Laokoone*m — kategorie czasu, przestrzeni oraz sukcesywność wypowiedzi językowej. Dlatego według Chmielowskiego opowiadanie jest najprost-

³⁰ W. Gostomski, *Arcydzieło poezji polskiej Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz”*. Studium krytyczne. Kraków 1894, s. 173.

³¹ *Ibidem*, s. 176.

³² J. Tretiak, *Obrazy nieba i ziemi w „Panu Tadeuszu”*. W: *Kto jest Mickiewicz. Sześć szkic*. Kraków 1924, s. 93.

szym i najnaturalniejszym sposobem wypowiedzi, natomiast opis sytuacji przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni wydaje się niepodobieństwem. Ale mimo to nie odmawia artystycznemu opisowi racji bytu i jego szansę widzi w podmiotowym charakterze i interpretującej funkcji słowa³³.

Dylematy historyków literatury dowodzą, że teoria Lessinga była podstawą wartościowania w pracach literaturoznawczych sprzed pierwszej wojny światowej, a dzieje jej recepcji pokazują słabość estetyki naturalizmu, która nie okazała się wobec niej konkurencyjna. Z drugiej zaś strony mistrzostwo Mickiewicza (przede wszystkim przedstawianie postaci w ruchu) skłaniało krytyków do mniemania, że Mickiewicz znał teorię Lessinga i starał się ją stosować w praktyce³⁴.

Opisy Mickiewiczowskie wybronił dopiero Juliusz Kleiner. Kleinerowska polemika z Lessingiem, przeprowadzona mimochodem, przy analizie *Pana Tadeusza*³⁵, nie dotyczy punktu wyjścia jego teorii, odmienności tworzy i znaków oraz rozgraniczenia sztuk na czasowe i przestrzenne. Kleiner przyznaje rację Lessingowi co do istoty poezji, ale jednocześnie sądzi, że opis przedmiotu nie jest tożsamy z obrazem. Wyliczenia form i kolorów wcale nie sugerują nam obrazów, bo „Opis przedmiotu nie jest obrazem, jest tylko informacją o wyglądzie”³⁶. Poemat według Kleinera jest budowany nie tylko ze słów, ale z ewokowanych przedstawień, którymi umysł może dowolnie operować. A jeśli tak, wymóg sukcesywności zostaje uchylony i „informacje o wyglądzie” mają w poezji rację bytu.

Argumenty Kleinera zaczerpnięte zostały z teorii Ingardena. Kleiner starał się skomplikować problematykę opisu w dziele literackim sięgając do koncepcji wyglądków, które podsuwają czytelnikowi jakości zmysłowe i powodują powstawanie „plastycznych” wyobrażeń. Sfera wyglądków jako specyficzna dla dzieła ma uprawomocnić opis i unieważnić normatywne tezy Lessinga. Natomiast w konkretnych analizach Kleiner starał się pokazać scalającą rolę metaforyki i w ten sposób wybronić atakowane przez Biegeleisena i Gostomskiego opisy sadów i grzybów³⁷.

Sam Ingarden również wypowiedział się na temat *Laokoona*. Podkreślił jego nowatorstwo, jakim było „poszukiwanie ogólnej struktury samego dzieła sztuki literackiej”³⁸ i próba ukazania jego specyfiki. Zaprezentował Lessinga jako tego, który przeczuł warstwową teorię dzieła, dostrzegł przedmioty przedstawione, wyglądy i brzmienia, a nie zauważył jedynie warstwy sensów. Ingarden zwrócił też uwagę, że Lessing porównywał obraz malarski z poetyckim nie precyzując samego pojęcia

³³ P. Chmielowski, *Stylistyka polska*, Warszawa 1903, s. 193—196.

³⁴ Tak sądzili H. Życzyński (*Brodziński i Mickiewicz wobec „Laokoona” Lessinga*, „Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, Wydział Filologiczny, t. 1 (1924)) i J. Kleiner (*Mickiewicz*, T. 2, Cz. 2, Lublin 1948, s. 418). Bezpodstawność tych sądów wykazał Kubacki (*op. cit.*).

³⁵ Kleiner, *op. cit.*, s. 415—416.

³⁶ *Ibidem*, s. 416.

³⁷ *Ibidem*, s. 421, 422.

³⁸ R. Ingarden, *Lessinga „Laokoon”*. W: R. Ingarden, *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1966.

obrazu i problemu naoczności. Intuicyjnie dotarł do warstwy wyglądu, lecz nie rozwinął tego problemu.

Batalia o opisy w *Panu Tadeuszu* nie skończyła się jednak na Kleinerze. Gwałtowniej niż Biegeleisen zaatakował opisy przyrody Julian Przyboś w artykule „Widzę i opisuję”³⁹.

Przyboś, rzecznik autonomii i swoistości widzenia poetyckiego, podzielał opinie Lessinga, a nawet był bardziej niż on radykalny:

Opis — nawet tak ruchliwy, tj. przedstawiający przedmioty w ruchu, jak opis Mickiewicza — jest z natury swojej niezgodny z istotą poetyckiego widzenia. I to nie dlatego, że wyraża akcję, a więc rozwijające się w czasie następstwo przedmiotów, podczas gdy malarstwo jest sztuką jednego momentu. Wiadomo, że Lessing pisząc swoją teorię poezji i malarstwa miał ciągle na oku rzeźbę grecką, jako niedościgły wzór piękna, i że stąd pochodzą jego restrykcje wobec malarstwa. Opis jest niezgodny z istotą poetyckiego widzenia, a więc i odtworzenia sobie tego widzenia przez czytelnika. Nie widzi się obrazu od przedmiotu do przedmiotu, od przedmiotu do przedmiotu obraz się ogląda. Widzenie obrazu — nawet malarskiego — jest aktem syntetycznego uchwycenia wszystkich oglądów — w jednej chwili. Widzi się go — mniej lub bardziej dokładnie — od razu w całości. Jak tę wizję wywołać słowami, tak żeby dała czytelnikowi i utrwaliła taki od razu cały błyskawiczny obraz? ⁴⁰

Nie tylko sukcesywność języka, ale prawa percepcji i mechanizm powstawania wyobrażeń świadczą według Przybosia przeciwko opisom.

Wychodząc z Lessingowskich założeń, Przyboś postuluje syntetyczne widzenie poruszające wyobraźnię czytelnika, które jest nie do pogodzenia z dotychczasową praktyką opisową:

Obfitość hamuje wyobraźnię, wyobraźnia obciążona zbyt wieli określeniami przedmiotu przestaje być ruchliwa. Bo w opisie literackim nie chodzi ani o dokładność, ani o bogactwo szczegółów. Chodzi o to, żeby był taki, by wyobraźnię pobudzał do tworzenia wyobrażeń, a nie zacieśniał do określonych — a więc ograniczonych — cech przedmiotu ⁴¹.

Postulaty Przybosia-teoretyka realizuje Przyboś-poeta, który wypracował specyficzne metody dynamizowania wizji poetyckiej i — zdaniem Jana Józefa Lipskiego — rozwiązał w sposób idealny dylematy Lessingowskie ⁴². Niemniej stanowisko Przybosia potwierdza żywotność i atrakcyjność teorii Lessinga, która akcentując swoistość sztuk patronowała XX-wiecznym kierunkom awangardowym.

Nie znaczy to jednak, że nie było innych, nielessingowskich wątków w myśleniu o literaturze. Świadczą o nich dowodnie *Cwiczenia porównawcze z dziedziny poetyki* Kazimierza Wóycickiego (1918), wedle autora — „książka współzawodnicząca z podobnymi pracami z zakresu malarstwa, którym też niejedno zawdzięcza” ⁴³. Patronuje jej wyraźnie Wölfflin, co uwidacznia się w sformułowanych celach i metodach pracy Wóycickiego.

³⁹ J. Przyboś, „Widzę i opisuję”. W: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1950.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 91—92.

⁴¹ *Ibidem*, s. 60.

⁴² J. J. Lipski, *Próba klasycyzacji*. „Współczesność” 1961, nr 19, s. 5.

⁴³ K. Wóycicki, *Cwiczenia porównawcze z dziedziny poetyki*. Cz. 1. Warszawa 1918, s. III.

Celem naczelnym jest „zdolność widzenia obrazu poetyckiego”, a metoda porównawcza, polegająca na zestawianiu kontrastujących ze sobą tekstów usuwa w cień autorów i koncentruje uwagę na cechach poetyki. Metoda ta pozwala Wóycickiemu także na konfrontację dzieł literackich i malarzkich poświęconych tym samym tematom (*Matejki Bitwa pod Grunwaldem* i *Konopnickiej Grunwald*; *Grottgera Lithuania* i *Konopnickiej Z teki Grottgera*; *Andriolli* i *Maria Malczewskiego*). Porównania mają pokazać różnice między skutkami i kształcić w i d z e n i e ucznia, który na końcu winien odpowiedzieć na pytania natury ogólnej:

Czy malarstwo i rysunek mogą przedstawić ciągłość działania, czy tylko jedną chwilę, fazę? [...]. Czy malarstwo może wyrazić myśl i uczucie, nie posługując się kształtem obrazu wzrokowego? A poezja? ⁴⁴

W okresie międzywojennym wolne od normatywizmu Lessinga były także wybitne monografie o charakterze analitycznym, koncentrujące się na sztuce słowa i próbując opisać „oryginalność kolorytu i stylu” (J. Ujejskiego *Antoni Malczewski. (Poeta i poemat)*, 1921, czy ukończone przed wojną studium M. Rzeuskiej „*Chłopi*” *Reymonta*) lub też „duszą twórczości”, „wspólną zasadę twórczą” (S. Adamczewskiego *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*, 1930).

Typologia opisu

Opis, czyli orzekanie o właściwościach rzeczy, postaci i zjawisk jest, jak się okazuje, najbardziej kontrowersyjną z technik literackich i najbardziej atakowaną w pracach literaturoznawczych od Lessinga do Przybosa. Z trudności tej techniki doskonale sobie zdawał sprawę młody Mickiewicz:

Poezja opisowa na pierwszą uwagę zdaje się być łatwiejszą od innych rodzajów, bo główną część dzieła, rzecz jego, samo nastęcza przyrodzenie, zostawiając tylko talentowi poetyckiemu rozkład przedmiotu i stosowne wydanie. Ale ta łatwość jest tylko pozorną, bo rzeczywiście niełatwe do zwalczania spotykają się trudności. Opisując na przykład przedmioty powszednie, każdemu znajome, jakiejże potrzeba sztuki, aby je czy to zręcznym wszystkich części wystawieniem i odbiciem, czy wtrącaniem własnych myśli, postrzeżeń i ustępów podnieść, uszlachetnić i barwą nowości przyodzian! W malowaniu okolic najhojniej od natury upięknionych i godnych podziwienia śliski jest nader środek między pochwałą zbyt ogólną, deklamacyjną, a dokładnym tylko, topograficznym szczegółów wyliczaniem. Dodajmy trudność utrzymania interesu tam, gdzie żadnej nie masz akcji, gdzie nic do namiętności nie przemawia, gdzie wszystkie zalety obrazu poetyckiego kończą się na doskonałej perspektywie, światłocieniu i kolorycie, a poznamy, jak wielkiego talentu, jak wysoko ukształconego smaku poema opisowe wymaga ⁴⁵.

Wszyscy przeciwnicy opisu podkreślali, że przedmiot opisu zostaje „rozłożony” na elementy, które czytelnik musi na powrót scalić, co według Lessinga jest „niezwykle trudnym albo też wręcz niemożliwym”.

⁴⁴ *Ibidem*, cz. 2.

⁴⁵ A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”*. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 5. Warszawa 1953, s. 205.

A więc względ na czytelnika był tu koronnym argumentem. Niebezpiecznie. Badania procesu czytania, przeprowadzone w latach trzydziestych (w małym zresztą zakresie) przez Hannę Dobrowolską⁴⁶ pokazały, że czytelnikom największe trudności sprawiają właśnie opisy, które wymagają uwagi, koncentracji, umiejętności scalania elementów i które w związku z tym czyta się wolniej albo też po prostu opuszcza⁴⁷.

Opis jest trudny w odbiorze, ponieważ — jak pisze Janusz Sławiński — ma naturę anarchiczną⁴⁸. Podstawową techniką opisu jest wyliczenie, a wyliczenie nie zna ograniczeń, dopuszcza dowolną liczbę składników, jest więc otwarte, podatne na amplifikacje, intruzje i inwersje⁴⁹. Anarchiczne wyliczenie i — strukturalizacja elementów, konieczna, by opis był przez czytelnika zrozumiany, to podstawowa antynomia opisu. Philippe Hamon pisał:

Czytelność opisu wzrasta często dzięki temu, że zostaje on nie tylko ujęty w pewną strukturę, lecz i uporządkowany, że w obrębie ciągu *T* przestrzega on pewnej ustalonej kolejności: od góry do dołu (herb), od tego, co bliskie, do tego, co oddalone (pejzaż), od wyglądu zewnętrznego do psychiki (portret), itd., lub tworzy pewien „topos” złożony ze stałych motywów, np. topos „*locus amoenus*”⁵⁰.

Hamon sygnalizuje środki porządkowania opisu jak topika czy ustalona kolejność elementów, które wprowadzie powodują (czy poprawiają) czytelność, ale prowadzą do banalizacji. Znacznie ciekawsze są obserwacje Sławińskiego, który traktując wyliczenie jako podstawową technikę opisu wskazywał na te czynniki, które poddają enumerację dodatkowym ograniczeniom, powodując hierarchizację opisu jak gradacja, kontrast, analogia, antytetyczność. Pisał:

Wolno twierdzić, że wszelkie techniki opisu literackiego są uplątane w rozgrywkę ze składnią i semantyką wyliczenia. Mamy tu nieodmiennie do czynienia bądź z próbami metodycznego poskramiania i ograniczania enumeracyjności, bądź — przeciwnie — z wyraźnym uobecnianiem jej czy nawet wysuwaniem na plan pierwszy⁵¹.

Ta właśnie problematyka winna stać się podstawą typologii opisu. Ze względu na pozycję wyliczenia i sposoby strukturalizacji elementów można wyodrębnić pięć typów opisu:

- 1) opis „anarchiczny”, oparty na nieposkromionym wyliczeniu;
- 2) opis z ramą uspojnającą;
- 3) opis z dominantą semantyczną, dodatkowo scalającą elementy;
- 4) opis kinetyczny;
- 5) opis deformujący przestrzeń.

Poszczególne typy opisu postaram się zilustrować przykładami zaczerpniętymi z poematów o charakterze epickim, w których opis gra nie-

⁴⁶ H. Dobrowolska, *Grafika książki a czytanie*. Warszawa 1933.

⁴⁷ Niechęć młodzieży szkolnej do opisów odnotował Przybóś (*Czytając Mickiewicza*, s. 74).

⁴⁸ J. Sławiński, *O opisie*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ph. Hamon, *Czym jest opis?* Przełożyły A. Kuryś i K. Rytel. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 211, przypis 36.

⁵¹ Sławiński, *op. cit.*, s. 26.

bagatelną rolę: *Pana Tadeusza* Mickiewicza i *Kwiatów polskich* Tuwima. Epicka postawa wobec świata, charakteryzująca się fascynacją szczegółem⁵², który jest ważniejszy dla mówiącego niż napięcie dramatyczne czy rozwój fabuły, prowadzi do usamodzielnienia opisu. Opis nie zostaje podporządkowany innym formom wypowiedzi, wchłonięty przez narrację⁵³, ale wręcz przeciwnie — rozrasta się, wyodrębnia z całości i pozwala traktować autonomicznie. Takie właśnie „makroopisy” zawłaszczające opowiadanie stanowią ciekawy i nie przebadany dotąd problem teoretyczny.

Opis „anarchiczny”

Najprostszym typem opisu jest opis oparty na wyliczeniu cech postaci, rzeczy i zjawisk i — jak się okazuje — opis taki wymaga dodatkowych uzasadnień. Tak właśnie została opisana Zosia w XI księdze *Pana Tadeusza*, co bulwersuje krytyków:

Spodniczkę miała długą, białą; suknię krótką
Z zielonego kamlotu z różową obwódką;
Gorset także zielony, różowymi wstęgi
Od łona aż do szyi sznurowany w pręgi;
Pod nim pierś jako pączek pod listkiem się tuli.
Od ramion świecą białe rękawy koszuli,
Jako skrzydła motyle do lotu wydęte,
U dłoni skarbowane i wstążką opięte;
Szyja także koszulką obciśniona wąską,
Kołnierzyk zadzierzgniony różową zawiązką;
Zauszniczki wyróżnione sztucznie z pestek wiszni,
Których się wyrobieniem Sak Dobrzyński pyszni
(Były tam dwa serduszka z grotem i płomykiem,
Dane dla Zosi, gdy Sak był jej zalotnikiem);
Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki bursztynu,
Na skroniach zielonego wianek rozmarynu,
Wstążki warkoczów Zosia rzuciła na barki,
A na czoło włożyła zwyczajem żniwiarki
Sierp krzywy, świeżym żęciem traw oszlifowany,
Jasny, jak nów miesięczny nad czołem Dyjany. [ks. XI, w. 621—640]⁵⁴

Opis to wyjątkowy w *Panu Tadeuszu* (bo Zosia zwykle ukazywana jest w ruchu) i — o zgrozo — składa się wyłącznie z katalogu elementów (spódniczka, gorset, kołnierzyk, rękawy itd.). Ale katalog ten jest podany czytelnikowi w nienaturalnym porządku: od dołu (spódniczka) do góry (ozdoby głowy). Niezwyczajny porządek opisu znajduje uzasadnienie sytuacyjne: wzruszony narodowym strojem Kniaziewicz stawia na stole dziewczynę, która staje się przedmiotem ogólnego podziwu żołnierzy-tu-

⁵² Zob. E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1959, s. 102—110.

⁵³ Takie wypadki analizował na przykładzie *Nocy i dni* K. Budzyk (*Z zagadnień stylistyki*. W: *Stylistyka — poetyka — teoria literatury*. Wrocław 1966, s. 43—47).

⁵⁴ Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* wedle wyd.: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*. Opracował K. Górski. Wrocław 1981. Za tym wydaniem podkreślenia kursywą. Podkreślenia spacją pochodzą ode mnie.

łączy. Linia wzroku obserwatora, oglądającego wysoko stojącą Zosię wyznacza kolejność opisywanych elementów. A więc opis dokonany jest z punktu widzenia postaci, bohaterów powieściowych wydarzeń i motywowany narodowymi sentymentami.

Cytowany opis jest w tym sensie anarchiczny, że nie istnieją żadne ograniczenia stylistyczne wyliczeń — z wyjątkiem arbitralnych decyzji autorskich (np. pominięcie bucików bohaterki).

Cecha anarchiczności dotyczyłaby więc tylko aspektu ilościowego (szczegółowości opisu), a nie porządku wyliczenia, który wynika z określonych zasad percepcji⁵⁵.

W opisach anarchicznych wyliczenie może być szczególnie wyeksponowane poprzez retoryczne ukształtowanie tekstu, jak w następującym fragmencie *Kwiatów polskich*:

A na łyżeczkach („na platerach”,
 Powiada dziadzio) F litera,
 Rzadka i obca... mniej ją lubi...
 („Własność oznacza”, dziadzio mówi.)
 F na widelcach, nożach, łyżkach,
 F na kieliszkach, F na miskach,
 F na talerzach, salaterkach,
 F na serwecie, F na ścierkach,
 F na tej szklance i na spodku,
 F — F — od ziemi do sufitu...
 I (wybacz żarcik, czytelniku!)
 Sufit ma także F pośrodku⁵⁶.

Anafory, powtórzenia i paralelizmy składniowe podkreślają jednorodność szeregu, ponadto poprzez inercję rytmiczną sugerują jego niepoliczalność. Szereg taki może się ciągnąć w nieskończoność i najczęściej pełni funkcję żartobliwą lub ironiczną.

Wyliczenie może stanowić autorski wybieg — rezygnację z „właściwego” opisu zjawiska, które jest nieopisywalne. Taki chwyt zastosował Mickiewicz w opisie Telimeny:

A tymczasem Rejenta nadobna kochanka,
 Telimena, roztacza blaski swój urody
 I ubior od stóp do głów co najświeższej mody.
 Jaką miała sukienkę, jaki strój na głowie,
 Daremnie pisać, pióro tego nie wypowie.
 Chyba pędzel by skryślił te tiule, ptyfenie,
 Blondyny, kaszemiry, perły i kamienie,
 I oblicze różane i żywe wejrzenie. [ks. XII, w. 427—434]

Opis z ramą uspojnającą

Jednym ze sposobów poskramiania anarchii wyliczenia jest rama uspojnająca, która sygnalizuje początek opisu i jego koniec, pod-

⁵⁵ O różnych zasadach porządkujących opis pisał Markiewicz (*Wymiary dzieła literackiego*, s. 136).

⁵⁶ J. Tuwim, *Kwiaty polskie*. Warszawa 1975, s. 211. Pozostałe cytaty z tegoż wydania.

suwając instrukcje scalające. A oto parę przykładów z *Pana Tadeusza*:

W ślad gospodarza wszystko ze żniwa i z boru,
I z łąk, i z pastwisk razem wracało do dworu.
Tu owiec trzoda becząc w ulicę się tłoczy
I wznosi chmurę pyłu; dalej z wolna kroczy
Stado cielic tyrolskich z mosiężnymi dzwonki.
Tam konie rżące lecą ze skoszonej łąki;
Wszystko bieży ku studni, której ramię z drzewa
Raz wraz skrzypi i napój w koryta rozlewa. [ks. I, w. 234—241]

I opis zwierząt umierających śmiercią naturalną w mateczniku:

Mają też i swój smętarz, kędy bliscy śmierci
Ptaki składają pióra, czworonogi sierci.
Niedźwiedź, gdy zjadłszy zęby, strawy nie przeżuwa,
Jeleń zgrzybiały, gdy już ledwie nogi suwa,
Zając sędziwy, gdy mu już krew w żyłach krzepnie,
Kruk, gdy już posiwieje, sokół, gdy oślepnie,
Orzeł, gdy mu dziób stary tak się w kabłąk skrzywi,
Ze zamknięty na wieki już gardła nie żywi,
Idą na smętarz. [ks. IV, w. 530—538]

A teraz przykład z Tuwima:

Rozdział z dziecinnej „*Farbenlehre*”:
Śródmieście ma ziemistą cerę,
W bramie robotnik usiadł stary,
Suche kartofle z miski je,
A kolor jego żółtoszary,
Bo głodno, chłodno, brudno, źle.
Na cmentarz żółta trójka wiedzie,
Do domu szóstka granatowa,
Zieloną czwórką się dojedzie
Do zielonego Helenowa.
Popatrz na usta tej dziewczyny
Podręcznej z magazynu mód:
A kolor ich niebieskosiny,
Bo smutno, trudno, chłód i głód.
Piątka, spod lasu, też zielona,
Lecz białym pasem przedzielona;
W tryby maszyny rozpętanej
Robotnik rzuca resztki sił.
A kolor jego ołowiany,
Bo na nim metalowy pył.
Dziesiątka jest niebiesko-biała,
Dwójka czerwieni fabryk pała,
W drukarni, znad zecerskiej kaszty
Rumieńcem płonie chuda twarz,
A kolor jego jest ceglasty —
— I całą „*Farbenlehre*” masz.

(*Kwiaty polskie*, s. 50—51. Podkreśl. S. W.)

Opis trawestuje dwuwiersz *Czerwonego sztandaru* Bolesława Czerwińskiego („A kolor jego jest czerwony, / Bo na nim robotników krew”) i wykorzystuje zasadę kontrastu (czyste, wesołe barwy przedwojennych

tramwajów i brudne, niezdrowe kolory łódzkiej nędzy). Pojęcie „dziecinnej »*Farbenlehre*«” pozwala scalić różnorodne, skontrastowane elementy. I jeszcze jeden przykład:

— A bufet! Mógłbym „Bufetiadę”
 Napisać polską! [...]
 [...] pokrótce wspomnę
 Delicje przednie, chociaż skromne:
 Słoninki różowawe plastry
 Pod pudrem papryki ceglastej;
 Przez pół na długość przekrajane
 Czólenka twardych jajek z chrzanem;
 Rolmopsy; owczy ser w talarki;
 Myśliwskich kabanosów parki
 (Probiereczy kamień wędliniarski);
 Chrzanowy sos i sos tatarski;
 Kiełbasa w kabląk — żmija śpiąca,
 Własny swój ogon całująca;
 W pieprzonym occie ulik w dzwonka
 I wokół garnir z korniszonka;
 Cielece nóżki w galarecie
 (Biedactwa! Jeszcze się trzęsiecie?)
 I wreszcie on, srebrzystej wódki
 (Koniecznie dużej, zimnej, czystej)
 Najulubieńszy druh srebrzysty,
 Kawior ubogich, ust pokusa,
 Bezsenne noce Lukullusa,
 Modły kartofli parujących,
 W niebo podniebień dym wznoszących,
 Brat mleczny żwawych rybich panien:
 Marynowany śledź w śmietanie!
 [.]
 Tam bufet był, jak Bóg przykazał!

(*Kwiaty polskie*, s. 151—152. Podkreśl. S. W.)

Konstrukcja „Bufetiady” oparta jest na gradacji elementów: od delicii skromnych: słoninki, jajek, sera — poprzez różne gatunki wędlin — aż do dania uznanego za najważniejsze: marynowanego śledzia w śmietanie. „Marynowany śledź” wkracza do tekstu w sposób szczególny. Zdanie stanowi okres retoryczny, którego pierwszy człon to patetyczne nagromadzenie metafor (kawior ubogich, modły kartofli), które skutecznie opóźniają ujawnienie rzeczownika bardzo pospolitego...

W cytowanych fragmentach opis poddany jest dodatkowym regułem porządkującym (kontrast, gradacja)⁵⁷, a przede wszystkim posiada ramę uspojnającą. Rama ta polega na powtórzeniu na początku i na końcu tej samej formuły językowej, która na wstępie podaje temat opisu, a w zakończeniu ma charakter podsumowania, uogólnienia czy wniosku. Opis karczmny w *Panu Tadeuszu* tak się zaczyna:

Karczma z przodu jak korab, z tyłu jak świątynia: [ks. IV, w. 177]

⁵⁷ Potwierdza to obserwacje Sławińskiego (*op. cit.*).

— a kończy:

Słowem z daleka karczma chwiejąca się, krzywa,
Podobna jest do Zyda, gdy się modląc kiwa: [w. 205—206]

Opis szuflady w *Kwiatach polskich* ma następujący początek:

Mój dom. Mieszkanie. Pokój. Biurko.
A w nim (pamiętasz?) ta szuflada,

— a koniec:

Słowem, wiesz, jaka to szuflada... [s. 83]

Nie zawsze rama uspojnijająca ma charakter pierścienia, bywa także niepełna. Sygnalizuje wówczas tylko na wstępie temat opisu: „Był sad”, „Grzybów było w bród”. „Twarde początki”, o których pisał Sławiński⁵⁸, pełnią więc funkcję niepełnej ramy, która jest tak wyrazista, że nie wymaga zamknięcia. I właśnie ona, a także wyodrębnienie graficzne fragmentów tekstu, poskramia anarchią opisu.

Opis z dominantą semantyczną

Zupełnie inny jest opis, który wprawdzie nie rezygnuje z wyliczenia, ale podporządkowuje je określonej dominancie semantycznej, zastępującej ramę uspojnijającą. Dominantę taką stanowi najczęściej metafora lub rozbudowane porównanie. Tak właśnie skonstruowany został opis „pospółstwa grzybów” w *Panu Tadeuszu*:

Na zielonym obrusie łąk, jako szeregi
Naczyń stołowych sterczą; tu z krągłymi brzegi
Surojadki srebrzyste, żółte i czerwone,
Niby czareczki różnym winem napełnione;
Koźlak jak przewrocone kubka dno wypukłe,
Lejki jako szampańskie kieliszki wysmukłe,
Bielaki krągłe, białe, szerokie i płaskie,
Jakby mlekiem nalane filiżanki saskie.
I kulista, czarniawym pyłkiem napełniona
Purchawka, jak pieprzniczka — zaś innych imiona
Znane tylko w zajęczym lub wilczym języku,
Od ludzi nie ochrzczona; a jest ich bez liku. [ks. III, w. 274—285]

Krytykując go Przyboś pisał:

pomimo pozorów zróżnicowania pomysłów, personifikacja w opisach takich, jak np. opis grzybów czy stawów, opiera się właściwie na jednym tylko pomysle. Jeśli „na zielonym obrusie łąk” grzyby będą porównywane do naczyń stołowych — to z góry można zgadnąć, do czego podobnymi staną się w opisie surojadki czy purchawka.

Pomysł streszcza się w tym zdaniu:

Na zielonym obrusie łąk jako szeregi
Naczyń stołowych sterczą;⁵⁹

⁵⁸ Sławiński, *op. cit.*, s. 25.

⁵⁹ Przyboś, „*Widzę i opisuję*”, s. 65.

I o to właśnie chodzi! Odbiorca musi bezbłędnie odczytać dominantę („pomysł” autora) i scalić opis. Opisywane grzyby łączy nie tylko przezeń, na której rosną, ale podobieństwo do zastawy stołowej. Opisy tego typu mają charakter rozbudowanego porównania lub metafory. Podobną budowę ma opis stawów jako pary kochanków czy opis sadu jako małej społeczności ludzkiej w *Panu Tadeuszu*⁶⁰. Analogiczne przykłady można znaleźć w *Kwiatach polskich*:

... Nad kolosalną mordą miasta,
 Bruzdami ulic pooraną,
 Z zapiekłą rewolucji raną,
 Mordą o mętnych podwórz wzroku,
 W którym gniew czasem błyskiem stał
 Lub łuną ognia się zapali,
 Ustach gotowych do krwotoku,
 O zębach czarnych kół zębatych,
 Mordą oknami dziur dziobata,
 W wypiekach fabryk, wągrach tłoku,
 Zżartą kwasami chemikalii,
 Drgającą w epilepsji wrzecion,
 Gdy pasów, nici, kół zamiecia
 Maszyna trzaskająca chlasta,
 Nad kolosalną mordą miasta,
 Którą niedawno pręgą przeciął
 Kałmuk z kolczykiem, ciąższy szablą —
 — Pychą kominów w chmury wrasta
 Stumilionowa Wieża Scheibler. [s. 39—40. Podkreśl. S. W.]

W cytowanym opisie deprecjonująca metafora „morda miasta” zostaje konsekwentnie rozbudowana (bruzdy, rany, wzrok, usta, zęby, dzioby, wypieki), a mimo to powtarza się w tekście czterokrotnie, aby czytelnik nie miał wątpliwości, jak opis należy scalić i jak przedstawione zjawiska oceniać.

Opis kinetyczny

Opis kinetyczny ukazuje opisywany przedmiot w ruchu⁶¹, aktywizuje go. Jedynie ten typ opisu był chwalony przez Lessinga i zyskiwał aplauz badaczy *Pana Tadeusza*. Przykładem może być Zosia karmiąca ptactwomowe:

Tysiące oczu jak gwiazd błyskają ku Zosi.

Ona w środku wysoko nad ptastwem się wznosi,
 Sama biała i w długą bieliznę ubrana,
 Kręci się, jak bijąca wśród kwiatów fontanna;
 Czerpie z sita i sypie na skrzydła i głowy
 Ręką jak perły białą gęsty grad perłowy
 Krup jęczmiennych: [...]
 [.]

⁶⁰ Na jednoczącą rolę metaforyki zwracał uwagę Kleiner (*op. cit.*, s. 421, 422), analizując opisy *Pana Tadeusza*.

⁶¹ O kinetyzacji opisu pisał Markiewicz (*Wymiary dzieła literackiego*, s. 136—137).

Usłyszała wołanie: „Zosiu!” To głos cioci!
 Sypnęła razem ptastwu ostatek łakoci,
 A sama kręcąc sito jako tanecznicą
 Bębnek i w takt bijąc, swawolna dziewica
 Jęła skakać przez pawie, gołębnie i kury:
 Zmieszane ptastwo tłumnie furknęło do góry.
 Zosia stopami ledwie dotykając ziemi,
 Zdawała się najwyżej bujać między niemi;
 Przodem gołębnie białe, które w biegu płoszy,
 Leciały jak przed wozem bogini rozkoszy. [ks. V, w. 75—94]

Zosia, młoda, zwinna dziewczyna, charakteryzuje się poprzez ruch, co podkreślają porównania do fontanny i tanecznicy. Podobnie opisany został Rejent — szczęśliwy narzeczony Telimeny:

Był to Rejent; sam siebie Rejentem ogłosił;
 Nikt go nie poznał; dotąd polskie suknie nosił,
 Lecz teraz Telimena, przyszła żona, zmusza
 Warunkiem intercyzy wyrzec się kontusza;
 Więc się Rejent rad nierad po francusku przebrał.
 Widno, że mu frak duszy połowę odebrał,
 Stąpa jakby kij połknął, prosto, nieruchawo,
 Jak żuraw; nie śmie spojrzeć ni w lewo, ni w prawo;
 Mina gęsta, lecz z miny widać, że jest w męce,
 Nie wie, jak się pokłonić, gdzie ma podziać ręce,
 On, co tak gesty lubił! ręce za pas sadził —
 Nie masz pasa — tylko się po żołądku gładził;
 Postrzegł omyłkę; bardzo zmięszął się, spiekł raka,
 I obie ręce schował w jedną kieszeń fraka.
 Idzie jakby przez różgi śród szeptów i drwinek,
 Wstydząc się za frak, jakby za niecny uczynek; [ks. XII, w. 402—417]

Opis nie przedstawia kroju i koloru Rejentowego fraka, ale zachowanie nieszczęsnego właściciela i wrażenie, jakie jego wygląd uczynił na obecnych. Opis kinetyczny, charakteryzując postać poprzez jej ruchy i gesty, jest więc jednym ze sposobów charakterystyki pośredniej.

W sposób kinetyczny mogą być ukazane nie tylko postaci, ale i przedmioty martwe. Podstawowym sposobem ożywienia jest wówczas personifikacja i animizacja, zastosowana np. w takich fragmentach *Pana Tadeusza*:

Czyż nie piękniejsza nasza pocziwa brzezina,
 Która, jako wieśniaczka kiedy płacze syna,
 Lub wdowa męża, ręce załamie, roztoczy
 Po ramionach do ziemi strumienie warkoczy!
 Niema z żalu, postawą jak wymownie szlocha! [ks. III, w. 594—598]

W ludziach straty nie było; ale wszystkie ławy
 Miały zwichnione nogi, stół także kulawy,
 Obnażony z obrusa, poległ na talerzach
 Złanych winem, jak rycerz na krwawych puklerzach,
 Między licznymi kurczą i jendyków ciała,
 W których piersi widelce świeżo wbite tkwiały. [ks. V, w. 782—787]

Obok animizacji i personifikacji innym sposobem ożywienia przedmiotów jest ukazanie ich w trakcie powstawania. Wówczas elementy współistniejące zostają zamienione na sukcesywne i czytelnik obserwuje pro-

ce s, a nie katalog elementów. Wzorem tej metody był według Lessinga opis tarczy Achillesa w *Iliadzie*. Dla krytyków *Pana Tadeusza* — opis arcycyserwisu. A oto analogiczny przykład z *Kwiatów polskich* — mistrzowskie formowanie bukietu:

Ja o bukietach z kunsztem, ładem,
Z przewodnią myślą i układem,
O zaściankowych, niestołecznych,
Lecz ogrodniczych, lecz dorzecznych
Z kwiatów ścinanych nożycami,
Ściąganych pasemkami łyka
Przez popękane, czarnoziemne,
Zgrubiałe ręce ogrodnika.
Spójrz, jak przejmuje i przetyka
Łodygi ich między palcami,
Jak coraz nową barwą plami
Przeplata, więzi i zamyka,
Znów kładzie, przewiązuje, ściąga,
Palcami jak na drutach robi —
I rośnie wizja półokrągła,
On wzmacnia ją, przystraja, zdobi,
Śledzi spod gęstych brwi oczyma,
Jak pełźnie w górę klombik pnący,
A taśmę łyka w zębach trzyma,
Milczek surowy — bo tworzący.

Patrz: znowu wybrał — odgryzł — wstawił,
Na przejmy chwycił i przewinał,
Łyczaną ścieśnił pępowiną
I świeżym rzutem pojaskrawił,
Tu tknął, tu trzepnął, tutaj przytknął,
A bukiet zaraz się odezwał:
Rezedą szepnął, różą krzyknął,
Westchnął, pokiwał się i przestał.
Więc on palcami po bukiecie
Przejechał się jak po szpincie,
Falistym musnął go pasażem
I wtem — do góry go nogami,
Łodygi chlasnął nożycami,
że aż omdlały pod żelazem,
Aż dreszczem poszło przez ogrody,
Aż pobladł w grządkach lud pstrokaty...
Więc mistrz nabiera do ust wody
I opryskując cuci kwiaty. [s. 9—10]

W cytowanym fragmencie Tuwim wykorzystał oba sposoby kinetyzacji opisu: personifikację (bukiet się „odezwał”, „szepnął”, „krzyknął”, „westchnął”) oraz procesualne przedstawienie zjawisk (opis czynności ogrodnika). Dodatkowym środkiem dynamizacji są zwroty do odbiorcy („popatrz”, „spójrz”).

Opis deformujący przestrzeń

Opis kinetyczny aktywizował tylko obiekt, natomiast ten typ opisu aktywizuje całą przestrzeń, która się wokół obserwatora zmienia i ulega

szczególnym deformacjom. Deformacja przestrzeni spowodowana jest punktem widzenia obserwatora, stanowiskiem, jakie zajmuje wobec opisywanego obiektu. Oto opis wydarzeń r. 1905 w Łodzi z *Kwiatów polskich*:

Ja, skamieniały na balkonie,
W to jedno oczy mam utkwione:
W owo czerwone na wagonie.
Wtem z krańca pustki w naszą stronę,
Od Benedykta, od Zielonej,
Sypnęło drobne, rozproszone...
Przy każdym ostrym punkcik stali.

Truchcikiem sypią, mętni, mali
Lecz rosną — już się ludźmi stali,
Szybkami prują pas martwoty,
Już rotą stali się piechoty
W krasnych lampasach furazerek.
Stanęli. A na czele roty
Malańki, skoczny oficerek.

[.]
[...] i plunął z roty
Deszcz ołowiany, ale złoty,
Bo salwą blasków tryśło z luf —
I zawył z bólu mur ponury,
Pękł, wzbił się w górę, stoczył z góry
I runął bruk stłoczonych głów.
Odchłysnął tłum rozbiegiem rojnym,
Mrowiskiem biega niespokojnym,
Wre jak kipiący kocioł smoły
I oszalałe czarne pszczoły:
Chmarami ulatuje w bramy
Lub miota wrzątku odpryskami
I kamienice szare plami,
— I biją, trzeszczą, nie ustają
Celne browningi spod tramwaju.

Balkony i otwarte okna
Opustoszały. Nieszczęśliwa,
Jakaś krzycząca i okropna,
Matka z balkonu mnie porywa. [s. 52—54]

Szczególny punkt widzenia obserwatora powoduje deformację przestrzeni. Widzenie z góry i z oddalenia (balkon) decyduje o pomniejszeniu przedmiotów i ludzi. Tłum przedstawiony jest jako mrowisko i rój pszczoł, nadchodzące wojsko jako zbiór punkcików, które rosną w miarę zbliżania się do patrzącego. Czas transponowany jest więc na przestrzeń i powoduje aktywizację przestrzeni, która jest w ruchu i zmienia się co chwila.

Można tu zadać pytanie, czy mamy nadal do czynienia z opisem, ponieważ dynamizacja przedmiotu i przestrzeni (widoczna choćby w stosowaniu licznych form czasownikowych) zbliża opis do opowiadania. Ale sukcesywność, właściwa opowiadaniu, ustępuje pod presją nagromadzonych szczegółów, które mają wywołać plastyczne wyobrażenia. Dlatego

słuszniejsze wydaje się skorzystać z tradycyjnych ustaleń poetyki i zakwalifikować te fragmenty jako „opisy sytuacji”⁶².

Powyższy przykład jest stosunkowo prosty: o wizji decyduje miejsce zajmowane przez świadka wydarzeń. Ale punkt widzenia obserwatora to nie tylko miejsce w przestrzeni, to także sposób percepcji świata. Odmienne od codziennego widzenie zjawisk zmysłowych pozwala na konstruowanie nowej, poetyckiej rzeczywistości. I tu trzeba wrócić do Przybosia, który opując za syntetyczną i momentalną wizją przedmiotu, wypracował specyficzne metody dynamizacji przestrzeni. Oto wiersz *Pochód* (z tomu *Sponad*):

Spojrzyć — a ze spłoszonych miejsc
samochody rozwożą miasto.
Róg za rogiem zmyka z ulic na plac,
który okręciwszy w koło
pochód zaczyna toczyć i nieść.

Co drugi słup, który się był zastał,
przerzuca się po drutach nawzajem.

Przez most, nim zdążył wstać,
pędzącym kołom
gromada siebie z rąk do rąk podaje.

Okna wyskoczyły z murów
w wyciągnięte ramiona par.
Z góry
po poręczach zsuwają się piętra,
podjęte betonowym chwytem
chwieją się, nad głowami niesione wzdłuż,
gdy wtem
opadają na skrętach.

Tłum
przetkał miastem swój marsz⁶³.

Początek i koniec to widzenie z oddali, sugerujące, że obserwator — podobnie jak u Tuwima — usytuowany jest wysoko, i obserwuje zjawiska z góry. Widzi (w różnych punktach miasta) uciekające przed tłumem samochody i ludzi wypełniających szelnie ulice („tłum przetkał miastem swój marsz”). Ale „odgórna” perspektywa nie tłumaczy dalszych partii wiersza, przede wszystkim nie wyjaśnia szczególnego odwrócenia zjawisk. To nie tłum, ale domy, ulice, słupy są w ruchu („róg za rogiem zmyka z ulic na plac”, plac okręca się w koło, „słup [...] przerzuca się po drutach”). A więc opis dokonany jest z punktu widzenia uczestnika zdarzeń, kogoś, kto sam jest w ruchu i widzi „uciekające” słupy telefoniczne. Deformacja przestrzeni wynika więc z odwrócenia opozycji ruch—bezruch i wykorzystania w tym celu optycznych złudzeń⁶⁴. Zmiana punktu

⁶² Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972, s. 340—341.

⁶³ J. Przyboś, *Pochód*. W: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp napisał E. Balcerzan. Wyboru dokonali E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarz opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 31. BN I 266.

⁶⁴ O technice poetyckiej Przybosia, który wykorzystuje prawa percepcji i mechanizm złudzeń zmysłowych, dużo pisał Z. Łapiński (*Julian Przyboś, „Zaokien-*

widzenia „ja” mówiącego dodatkowo dynamizuje opis i zyskuje podwójne uzasadnienie: percepcyjne i kompozycyjne. Autor kieruje procesem lektury i prowadzi czytelnika od widoku ogólnego, poprzez szczegóły do konstatacji końcowej. Ponadto widok z dala staje się ramą kompozycyjną, okala szczegółowe obserwacje. Opis jest więc podwójnie zdynamizowany: poprzez ruch opisywanych przedmiotów i poprzez ruch obserwatora. Przybóś-poeta pozostaje w idealnej zgodzie z Przybosiem-teoretykiem, zagorzałym wrogiem tradycyjnych opisów.

Opis deformujący przestrzeń zrywając z życiowym doświadczeniem uznawany za określoną technikę widzenia i niezwykły sposób percepcji danych zmysłowych. I tu szczególnie wyłania się pokusa konfrontacji literackich i malarskich reguł widzenia, poszukiwania tych samych zasad realizowanych w różnych twórcach: w poezji Przybosa i w malarstwie Cézanne'a czy w poezji Przybosa i w obrazach Strzezińskiego⁶⁵. Opis deformujący przestrzeń, dla którego badacze szukają uzasadnień w prawach percepcji wzrokowej, bardziej niż „zdroworozsądkowy” opis realistyczny uświadamia strukturalną wspólnotę sztuk, wspólne reguły i zasady twórczości artystycznej⁶⁶.

Proponowana typologia opisu, oparta na roli podstawowego środka artystycznego, jakim jest w opisie wyliczenie, prowadzi od jego dominacji (opis anarchiczny), poprzez ograniczenie jego roli i wzmacnianie spójności tekstu ramą uspojującą czy dodatkową dominantą semantyczną, aż do stopniowej, a nawet całkowitej rezygnacji z wyliczenia, co łączy się z położeniem elementów przestrzennych na procesualne (opis kinetyczny) i z nową kreacją przestrzeni (opis deformujący przestrzeń).

Ciekawy problem stanowią mechanizmy uspojujące opis. Nie można ich ograniczać do czysto językowych „powierzchniowych” sposobów scalania tekstu. O spójności tekstu decydują przede wszystkim reguły percepcji świata, które — zrekonstruowane przez czytelnika — pozwalają zintegrować świat przedstawiony i zrozumieć całość.

Wbrew twierdzeniom Lessinga każdy z przedstawionych typów opisu ma w literaturze rację bytu, a o jego wartości decyduje sposób ukształtowania i funkcja, jaką pełni.

ny neon”. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966; „Świat cały — jakże zmieścić go w źrenicy”. (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosa). W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Warszawa 1970).

⁶⁵ Zob. Z. Łapiński, „Ja piszę, ty malujesz”. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980. — B. Sienkiewicz, *Strzeziński w „zapiskach” Przybosa*. W zbiorze: *Dwóje mający w sobie osoby i mózgi rozmaite*. Poznań 1991.

⁶⁶ Ta idea przyświeca B. Sienkiewicz, która w pracy *Literackie teorie widzenia* (w druku) pokazuje cztery konwencje widzeniowe w dwudziestolecu międzywojennym: konwencję ekspresjonistyczną, konstruktywistyczną, nadrealistyczną i impresjonistyczną.