

# Bożena Witosz

---

## Szczegół w opisie : założenie koherencji tekstu czy jego niezbywalny atrybut?

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 125-137

---

1995

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOŻENA WITOSZ

## SZCZEGÓŁ W OPISIE

### ZAGROŻENIE KOHERENCJI TEKSTU CZY JEGO NIEZBYWALNY ATRYBUT?

#### 1

W dyskusjach nad opisem artystycznym jego aspekt szczegółowości i kompletności oraz związana z tym pozycja detalu w tekście stają w centrum uwagi retorów, teoretyków literatury i nierzadko samych twórców. Rozpatrywanie kwestii szczegółu, jego miejsca i roli w tekście opisowym należy każdorazowo wiązać z poetyką gatunku literackiego, a zwłaszcza z zagadnieniami kompozycji i spójności tekstu, kategorią odbiorcy i wyznaczonymi przez konstrukcję utworu strategiami nadawczo-odbiorczymi; należy uwzględnić także preferowane w danym okresie społeczno-kulturowym zapatrywania estetyczne i światopoglądowe.

Śledząc ewolucję opinii na temat struktury opisu literackiego wyróżnić można, najogólniej rzecz ujmując, dwie koncepcje: pierwsza (nazwijmy ją klasyczną), reprezentowana przez Boileau, Marmontela, Lukácsa i Valéry'ego — odnosi się do postulatu szczegółowości tekstu deskryptywnego niechętnie, w nagromadzeniu detali upatrując redundancji wypowiedzi, grożącej zakłóceniem jej kompozycji i czytelności; druga natomiast (nazwijmy ją współczesną), reprezentowana z jednej strony przez twórców i teoretyków powieści realistyczno-naturalistycznej, a z drugiej — przez pisarzy z kręgu *nouveau roman*, preferuje szczegół w opisie literackim. Dla naturalistów konkret był środkiem artystycznym pozostającym na usługach mimetycznej teorii XIX-wiecznej powieści, dla twórców *nouveau roman* z kolei — środkiem manifestującym kreacyjną funkcję literatury.

Oczywiście zaprezentowane wyżej dychotomiczne ujęcie stanowisk ma charakter w dużej mierze uproszczony. Poglądy dotyczące rozważanej tu kwestii nie były formułowane w sposób kategoriyczny, a ich ewolucja nie przebiegała bezkonfliktowo.

#### 2

W pismach starożytnych retorów szczegółowość *descriptio* nie rodziła negatywnych konotacji. Drobiazgowo opisy miejsca, tak częste w mowach sądowych, były zręcznym zabiegiem oratorskim, mającym zjednać przychylność słuchaczy — wszak służyły przekonywaniu odbiorcy o wiarygodności

mówcy. Umiejętność przedstawienia przed oczyma słuchaczy rzeczy we wszystkich szczegółach była wysoko cenioną sztuką oratorską<sup>1</sup>. Przypomnieć jednak warto, że występowanie szczegółu w tekście oratora wynikało z silnie eksponowanej funkcji konatywnej jego mowy, w której detal służył jako narzędzie sztuki perswazji. O tym, czy odwoływanie się do detalu budowało „wierną kopię” rzeczywistości, czy jej konwencjonalny obraz, podległy raczej estetycznym gustom, decydowała intencja oratora. Zdarzało się, że orator w mowie sądowej, opisując miejsce, odwoływał się do konwencji *locus amoenus* (miejsca przyjemnego), aby mocniej wpłynąć na uczucia słuchaczy. Przywołać tu można przykład mowy Cyncerona, który oskarżając Werresa o akty grabieży dokonane na Sycylijczykach zbudował opis Sycylii w konwencji *locus amoenus*, by wzmóc ohydę czynów oskarżonego<sup>2</sup>.

## 3

Wysoka pozycja i przychylna ocena szczegółu w tekście literackim podyktowane były przyjętą koncepcją wypowiedzi poetyckiej: obrazowością, figuratywnością języka poezji naśladowującej rzeczywistość (teoria *mimesis*).

Zasada imitacji w poezji<sup>3</sup>, podporządkowana początkowo regułom weryzmu, w czym zapewne zaznaczył się wpływ retoryki, waloryzowała szczegół jako środek służący unaocznieniu akcji. Wystarczy przypomnieć przychylną ocenę opisów w *Iliadzie* Homera, które, jak sądził Demetriusz, żywo przemawiają do wyobraźni dlatego, iż poeta nie pominął żadnego szczegółu, a Dionizjusz, zwracając uwagę na rolę, jaką detal pełni w unaocznieniu akcji, twierdził, że zbudowanie drobiazgowego opisu jest wyrazem talentu twórcy<sup>4</sup>; w renesansie z kolei Trissino w swej *Poetyce* dodawał, iż nawet przedstawienie rzeczy przykrych oglądamy z przyjemnością, gdy jest dokładnie odtworzone<sup>5</sup>.

*Mimesis* próbowano uwolnić spod rygorów weryzmu, budując, w oparciu o koncepcję Arystotelesa, teorię możliwości, odtwarzania tego, co może lub powinno istnieć. Ta teoria nie wymagała już od poezji wiernego odtworzenia, ale jedynie ogólnego podobieństwa<sup>6</sup>.

Pod wpływem tak rozumianej *mimesis* pojawia się w poetykach XVI w. (np. u Francastra, Daniella, Tassa) postulat odejścia od szczegółu. W miejsce wiernego kopiowania zalecało się selekcjonowanie opisywanych przedmiotów, podyktowane dążeniem do przedstawienia rzeczywistości idealnej, dosko-

<sup>1</sup> Zob. Kwintylijan, *Kształcenie mówcy*. Przełożył i opracował M. Brożek. Wrocław 1951. BN II 62.

<sup>2</sup> Przykład mowy Werresa przytaczam za: J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 303.

<sup>3</sup> Zob. B. Otwinowska, *Imitacja*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Wrocław 1973.

<sup>4</sup> *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles – Demetriusz – Dionizjusz*. Przełożył i opracował W. Madyda. Wrocław 1953, s. 142, 232–234. BN II 75.

<sup>5</sup> G. G. Trissino, *Poetyka*. Przełożył J. Ślaski. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz. Przypisy J. Mańkowski, E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982. BN II 205.

<sup>6</sup> Zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*. Warszawa 1985, s. 439 n.

nałej<sup>7</sup>. Opisując właściwości rzeczy przedstawianej poeta kierować się miał otąd nie tylko zasadą prawdopodobieństwa, ale także wdziękiem, różnorodnością i rzadkością cech.

Opisy postaci literackich, których wiele przykładów pozostawiła nam literatura staropolska, choć obfitują w liczne szczegóły, dalekie są od ujęcia realistycznego. Zgodnie z Cycerońskim schematem portretu – kanoniczna forma opisu postaci obejmowała kolejno: włosy, czoło, brwi, przedział między brwiami, oczy, policzki, nos, zęby, brodę, dalej sięgano do tułowia, kreśląc obraz szyi, karku, pleców, ramion, rąk, piersi, talii, brzucha, kończąc zaś dzieło rysunkiem nóg i stóp<sup>8</sup>. Opis postaci kobiecej (mężczyzna raczej nie zajmował uwagi poety<sup>9</sup>) nie służył identyfikacji konkretnej osoby, ale miał za zadanie przekazać czytelnikowi informację o jej niepospolitej urodzie<sup>10</sup>. Spójrzmy na barokowe opisy kobiety pióra Jana Andrzeja Morsztyna<sup>11</sup>:

Wczora u gładkiej dziewczyny  
Na wierzchu białej pierzyny  
Widziałem serc naszych mękę:  
Białą i śniegową rękę,  
Szyję mleczną, usta krwawe;  
Złoty włos, oko łaskawe: [s. 95]

Żeś w swej twardości niezmienna,  
Nie dziw, boś wszytka kamienna:  
I usta masz rubinowe,  
I rzędy zębów perłowe,  
I ciało alabastrowe. [s. 18]

Nie każda gwiazda takie światło toczy,  
Jaki blask twoje wydawają oczy;  
Włosy nad złoto są sidła zdradliwe,  
W które nam łowisz, panno, serca chciwe;  
Z karmazynowym zaś koralem usty  
Zrównasz, które nas wabią do rozpusty;  
Piersi bez mleka, ale równe mlecznym  
Nabiałom, równe i lilijom ślicznym;  
Alabastrowa czoło jest tablica,  
Na której szczęścia mego tajemnica;  
Ręka tak gładka i ulana w mierze, [s. 65]

Piękniejszej ręki oko nie widziało  
Ani świat rodził, co by się równało  
Z jej płci ślicznością. Śnieg nie jest tak biały,  
Wosk nie tak piękny, chociaż jest wspaniały. [s. 270]

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 439.

<sup>8</sup> Zob. T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970.

<sup>9</sup> Zob. T. Chrzanowski, *Ciało sarmackie*. „Teksty” 1977, nr 2, s. 54 n.

<sup>10</sup> Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1/2.

<sup>11</sup> Cytowane przeze mnie fragmenty wierszy pochodzą z: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971. O poezji Morsztyna i semantyce barw w jego twórczości zob. też Chrzanowski, *op. cit.*, s. 54. Więcej o tym pisała D. Ostaszewska: *Aktualizacja leksemu „oczy” w twórczości Jana Andrzeja Morsztyna*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 238. Język Artystyczny, t. 1 (1978); *Język poetycki Jana Andrzeja Morsztyna. Z zagadnień semantyki*. Wrocław 1993, s. 41–67.

Zaprezentowane tu przykłady opisów wyglądu postaci, mimo iż szczegółowo wymieniają te części ciała kobiety, które, mocą konwencji, podlegają deskrypcji, to nie dookreślają rysów ni kształtów. Opis odwołuje się często do konwencjonalnej kolorystyki: włosy — złote; usta — rubinowe, krwawe, koralowe; oczy — pełne blasku, jak gwiazdy; czoło — alabastrowe; zęby — perłowe; ręka — biała, śniegowa, gładka; szyja — mleczna; ciało, pęć — alabastrowe; piersi — białe jak mleko, jak „lilije”.

Topos piękna urody kobiecej kształtował się w zależności od przyjętej w sztuce konwencji piękna; jak zwraca uwagę Teresa Michałowska, do portretu kobiety XII w. przeniknęły elementy typowo gotyckie: postać dziewczęca wydłużyła się, stopy zmalały i nabrały lekkości<sup>12</sup>.

## 4

Problem miejsca detalu w opisie wraca w dyskusjach nad językiem poezji w XVIII wieku. Przypomnijmy w skrócie sprawy wielokrotnie już omawiane. Główną zasadą doktryny klasycznej było naśladowanie natury, jednakże naśladowanie dalekie od wiernego kopiowania. Zadaniem poety było raczej porządkowanie i „szminkowanie” natury. Poetyka klasycystyczna zalecała w opisie: zasadę selekcji, czyli wynajdywania tego, co stanowi esencję przedmiotu, skupienia uwagi na cechach charakterystycznych, eliminacji zaś przypadkowych; opisywania tego, co piękne i wzniosłe. Zadaniem poetyckich deskrypcji było wniesienie porządku w nieład natury. Wrażenie harmonii w poetyckich obrazach uzyskiwało się respektując rygory kompozycyjne, które nakazywały skupić zainteresowania na człowieku, a tło umieścić na drugim planie; w opisie przedmiotu zaś wydobyć cechę dominującą. Autor opisu winien respektować prawa czytelnika, który, jak zakładano, oczekiwał tekstu jasnego i pouczającego<sup>13</sup>.

W tak sformułowanej świadomości poetyckiej silna pozycja szczegółu nie znajdowała swego uzasadnienia. Teoretycy języka poetyckiego dostrzegali w detalu wiele zagrożeń. Wyliczmy najważniejsze z nich:

A. Szczegół uniemożliwia porozumienie z czytelnikiem, nuży bowiem i zniechęca czytającego. Zrozumienie drobiazgowego opisu wymagałoby od czytelnika zdwojenia uwagi, a takich wysiłków poeta nie miał prawa od odbiorcy oczekiwać, wszak lektura partii opisowych miała sprawiać przyjemność<sup>14</sup>. Euzebiusz Słowacki twierdził:

<sup>12</sup> Michałowska, *op. cit.*, s. 109.

<sup>13</sup> Zob. m.in. Ph. Van Thieghem, *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*. Przełożyły M. Wodzyńska i E. Maszewska. Warszawa 1971, s. 147. — T. Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni*. Warszawa 1984; *Klasycyzm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Wrocław 1991. — P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski*. Warszawa 1984. — B. Otwinowska, *Naśladowanie*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*.

<sup>14</sup> H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres, leçon XXXIII*. W: *Poésie didactique, descriptions poétiques, traduction française*. T. 4. Paris 1797, s. 14–15. — N. Boileau, *L'Art poétique*. Paris 1966, s. 24, 47–48. Za: Ph. Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris 1991, s. 73–75, 27–29.

Zbyteczne rozmnożenie szczegółów jest wadą wszelkiego opisanía. Mnóstwo rzeczy drobnych lub niestosownych rozdziela uwagę i wprowadza zamieszanie, w którym nikną ważniejsze.

I dalej:

we wszelkim opisaníu mniej powinniśmy ubiegać się za mnóstwem szczegółów i drobniejszych okoliczności, jako raczej za wyszukaniem i wyborem tych, które istotę i charakter obrazu stanowią<sup>15</sup>.

A wtórował mu jeszcze kilkadziesiąt lat później Piotr Chmielowski:

Błędnym jest mniemanie, jakoby sama obfitość rysów była zaletą opisu: obfitość i wielka szczegółowość potrzebne są w urzędowym opisie komornika, ale nie u autora. Wybór własnie cech najbardziej znamiennych, najlepiej dających poznać przedmiot czy zjawisko, oraz uwydatnienie cech takie, ażeby ono wywołało przed oczy duszy czytelnika obraz żywy owego przedmiotu czy zjawiska: to przymioty prawdziwie artystycznego opisu<sup>16</sup>.

B. Tekst pełen długich i szczegółowych opisów nie jest w stanie przekazać czytelnikowi syntetycznej informacji, łamie prawa czytelniczej percepcji. Louis J. Marie Daubenton w encyklopedycznej definicji deskrypcji negatywnie oceniał przykład szczegółowego opisu maszyny, pozwalał on bowiem, zdaniem autora, dostrzec jej części, uniemożliwiał jednak widzenie ich wzajemnych odniesień oraz całości urzędzenia<sup>17</sup>.

Niemożliwość natychmiastowego ogarnięcia pełni obrazu, wynikająca z ograniczeń linearnej natury tekstu pisanego, przemawiała, zdaniem teoretyków literatury od czasu pojawienia się rozprawy Lessinga<sup>18</sup>, za odejściem od postulatów wiernego przedstawiania (co powinno być domeną sztuk plastycznych) i ugruntowała niechętny stosunek do drobiazgowych deskrypcji literackich<sup>19</sup>. Niechęć do „niepoetycznego malowania” manifestują niektórzy krytycy w wypowiedziach oceniających opisowość w *Panu Tadeuszu*:

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<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*. Wilno 1826, s. 109–110.

<sup>16</sup> P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Warszawa 1903, s. 195.

<sup>17</sup> L.-J. M. Daubenton, *Description*. Hasło w: *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*. T. 3. New York, s. 878. Za: Hamon, *op. cit.*, s. 43–45.

<sup>18</sup> G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Opracowała J. Mauvin-Białostocka. Przełożył H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962. Rozprawę Lessinga omawia S. Wysłouch (*Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 13).

<sup>19</sup> W trudnościach wynikających z niemożności wpisania symultaniczności w linearność tekstu upatruje wielu badaczy i twórców współczesnych konieczność stosowania reguł hierarchizacji, eliminacji i porządkowania jako niezbywalnie wyznaczających strukturę tekstu opisowego. Zob. m.in. J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971. — J. Gracq, *En lisant, en écrivant*. Paris 1980, s. 13–15, 22–23, 85 i 87–88. O tym, jak współcześni autorzy starają się przekraczać rygory spowodowane linearną naturą tekstu, piszę, zwracając uwagę na tendencję do mnożenia nazw własnych w opisach rekwizytów w powieściach Kuśniewicza: B. Witosz, *Kilka uwag o opisie we współczesnej powieści (na przykładzie prozy Andrzeja Kuśniewicza)*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 1178. Prace Językoznawcze, t. 19 (1991).

<sup>20</sup> H. Biegeleisen, „*Pan Tadeusz*” *Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*. Warszawa 1884, s. 113. Cyt. za: Wysłouch, *op. cit.*, s. 10.

C. Przywiązywanie wagi do szczegółu grozi mówieniem o rzeczach zwykłych, znanych czytelnikowi, gdy tymczasem „niepoetyczne malowanie” w poezji winno być zastąpione wdziękiem i niezwykłością, opisywanie rzeczy codziennych buduje zawsze złe opisy<sup>21</sup>.

D. Wprowadzenie do opisu zbyt wielu szczegółów i elementów drugoplanowych powoduje nadmierne rozrastanie się wypowiedzi deskryptywnej<sup>22</sup>, która powinna być podporządkowana opowiadanej historii<sup>23</sup>, by nie zwalniać tempa narracji:

Opis zaś, chcąc się zatrzymać przy każdym zewnętrznym momencie, czepia się miejsca i tamuje tok opowiadania malowaniem jednej chwili albo jednego miejsca i sytuacji<sup>24</sup>.

Z krytycznymi wypowiedziami upatrującymi w szczególe nadmiar tekstu koresponduje metatekstowa uwaga narratora znanej powieści:

Tu opisuje autor szczegółowo dom Don Diega, malując nam wszystko, co znajduje się w domu zamożnego ziemianina, ale tłumacz tej historii pominął milczeniem, jak się zdaje, te i inne podobne szczegóły, jako nie mające związku z właściwym tokiem powieści, której siła raczej na prawdzie się zasadza aniżeli na zimnych opisach<sup>25</sup>.

Motyw niechęci do szczegółu jako zagrożenia spójności utworu przewija się zwłaszcza w dyskusjach nad gatunkiem poezji opisowej. Poemat opisowy przywrócił w wypowiedziach teoretyków rozważania nad mimetycznością literatury i detalem jako jej instrumentem.

Deskrypcje w poezji opisowej krytykuje się za „*décrire pour décrire*” – wskazując na brak motywacji pojawienia się opisu, monotonię<sup>26</sup>, nieporządek w przedstawianiu, ekspansję drobiazgowości<sup>27</sup> i terminologizację języka poezji<sup>28</sup>. Wprawdzie rangę szczegółu w poemacie opisowym sankcjonują niektórzy krytycy, prowadząc analogie z naukami ścisłymi, zwłaszcza z fizyką, której przedstawiciele, jak podkreślano, nie zajmują się *universum*, ale badają fragmenty rzeczywistości. Jednakże i w opiniach przychylnych gatunkowi zaleca się umiar w opisach, albowiem, jak głoszono, chęć opisania wszystkiego czyni z poety botanika. Według Josepha Michauda poeci w swym dążeniu do

<sup>21</sup> Blair, *op. cit.*, s. 14–15. – B. Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*. Paris 1749, s. 508–509.

<sup>22</sup> O opisie jako tekście w swej istocie nie kończącym się, którego ramy delimitacyjne nie zależą od stopnia złożoności opisywanego przedmiotu, ale raczej od zasobu słów, jakimi dysponuje autor opisu, lub od reguł gatunku, jaki wybrał, mówili C. Simon (*Leçon de choses*. Paris 1975, s. 9–10) oraz Ph. Hamon (*À propos de „Générique” de „Leçon de choses”*. „L'Esprit créateur” 1987, nr 4).

<sup>23</sup> Na podporządkowanie opisu opowiadanej historii zwracano uwagę w w. XVIII, niekoniernie myśląc o opisie literackim. Zob. G.-L. de Buffon, *Histoire naturelle; discours de la manière d'étudier et de traiter l'histoire naturelle*. W: *Oeuvres philosophiques*. Paris 1954.

<sup>24</sup> Biegeleisen, *op. cit.*, s. 113.

<sup>25</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przełożyli A. Z. Czerny i Z. Czerny. T. 2. Warszawa 1955, s. 135. Cyt. za: D. Danek, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

<sup>26</sup> *Description*. Hasło w: P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. T. 5. Paris 1870. – J. F. Marmontel, *Éléments de littérature*. T. 2. Paris 1820, s. 115–116.

<sup>27</sup> K. Brodziński, *Pisma*. T. 6. Poznań 1873, s. 228.

<sup>28</sup> Le Père Mestre, *Principes de littérature, style composition poétique, histoire littéraire des genres*. Cz. 3. Paris et Lyon 1885, s. 120 n. – A. Witkowska, *Poemat opisowy*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, s. 416.

ściłości i tak dalecy są od prawdy: angażując swą wiedzę encyklopedyczną, opisują często to, czego nie można zobaczyć. Czytelnik nie oczekuje od poezji dokładnych opisów gór, lasów i kwiatów, gdyż je zna, odbiorca tekstu literackiego zwraca uwagę na oryginalność i niepowtarzalność wypowiedzi<sup>29</sup>.

W walce o naturalność i prostotę języka poezji XVIII w. — w dyskusjach nad opisem — szczegół oceniano także pozytywnie, jako ten składnik opisu, który ma sugerować czytelnikowi realny obraz rzeczywistości, równocześnie ganiono stylistyczne zabiegi mające na celu ożywienie, uwznioślenie deskrypcji literackich przez wprowadzenie do tekstu elementów cudowności<sup>30</sup>.

## 5

Podstawowa dyrektywa poetyk klasycystycznych — dyrektywa selekcji — umożliwiająca ogarnięcie natury w jej syntetycznym kształcie, zalecająca przedstawienie jej wyretuszowanego obrazu, zostaje wyparta przez estetykę realistyczno-naturalistyczną. Postulat „kopiowania natury” intronizował szczegół, który stał się najwyrazistszym wyznacznikiem „flamandzkiego malowania”<sup>31</sup>. Antoine Albalat pisał: „Dać iluzję życia dzięki zmysłowemu obrazowi i materialnemu szczegółowi, oto cel opisu”<sup>32</sup>.

Kult detalu we francuskiej teorii realizmu<sup>33</sup>, poprzedzony sentymentalnym i romantycznym zamięłowaniem do konkretności, związany był z wiarą, że można, przeciwnie niż sądzili klasycyści, osiągnąć wyobrażenie całości drogą enumeracji jej części.

Antyklasycystyczna poetyka XIX-wiecznej powieści nie tylko przywracała rangę szczegółowi, ale też nadawała mu inny charakter. Przedmioty miały mieć kształty, rozmiary, barwy, wzajemne usytuowanie, dosłowne, odmetaforyzowane nazwy (wystarczy przypomnieć topograficzne opisy i karierę autentycznej toponomastyki w powieści realistycznej)<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> J. Michaud, *Le Printemps d'un proscrit*. Paris 1814, s. 9–10.

<sup>30</sup> B. de Fontenelle, *Sur la poésie en général*. Paris 1752. Za: Van Thieghem, *op. cit.*, s. 108.

<sup>31</sup> O zasadach „flamandzkiego malowania” w literaturze polskiej XIX w. pisze J. Bachórz (*Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*. Gdańsk 1972, s. 151–161). Zob. też A. Bartoszewicz, *Opis — jedna z podstawowych kategorii stylistycznych powieści*. W: *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*. Warszawa 1973. — J. Sławiński, *Opis*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław 1991.

<sup>32</sup> A. Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris 1899.

<sup>33</sup> Pisze o tym m.in. H. Markiewicz (*Realizm — naturalizm — typowość*. W: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976).

<sup>34</sup> Zob. m.in. J. Bachórz: *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*. Warszawa 1979, s. 213–266; *Oswajanie miasta*. „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 6. — G. Blin, *Stendhal i problemy powieści*. Przełożyła Z. Jareńko-Pytowska. Warszawa 1972. — L. B. Grzeniewski, *Warszawa w „Lalce” Bolesława Prusa*. Warszawa 1965. — A. Martuszevska: *Nazewnictwo w polskiej powieści pozytywistycznej o tematyce współczesnej*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4; *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*. Wrocław 1977. — H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*. Przełożył Z. Żabicki. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3. Interesujące uwagi na temat opisów, ich struktury, semantyki i roli w narracji *Pani Bovary* przedstawił R. Barthes (*L'Effet de réel*. „Communication” 1968, nr 11. Przedruk w: R. Barthes, L. Barsani, Ph. Hamon, M. Riffa-



Szczegółowość poematu opisowego, zdominowana przez antropocentryzm estetyczny, daleka jest przecież od materialnej konkretności. W krótkim fragmencie poematu Kajetana Koźmiana:

Na zielonym pagórku chata moja stoi,  
U stóp jego krynica miękką trawę poi;  
Czysta rzeka przez groblę służy się przeciska  
I wąskim nurtem wąskie odwilża pastwiska<sup>35</sup>.

— elementy pejzażu: chata, pagórek, trawa, rzeka, grobla, określane są nie przez wskazanie na przynależne wymienionym obiektom właściwości (wyrażenia: „zielony pagórek”, „wąski nurt”, mają charakter konwencjonalny), ale raczej przez wskazanie ich cech utylitarnych („miękką trawą”, „czysta rzeka”).

Prezentacja świata roślin i zwierząt odwołuje się często do metafory ludzkiego ciała, a stosunki w świecie fauny i flory przyrównuje się do uczuć, jakie rządzą światem ludzi. Z kolei dbałość o uwznioślenie stylu pozbawia szczegół piętna rodzajowości, nadając mu charakter maksymalnie uogólniony<sup>36</sup>:

Masz w kraju własnym wzory. Obacz cielce śnieżne,  
Co wypasają błonia Dniestrowi pobrzeżne  
Lub w nieprzejranych stepach brodzą przez pastwiska;  
Jarzmo im w czwartym roku piętna nie wyciska.  
Stąd bujnych rogów łuki podnoszą do góry,  
Jakby pokrewne były z żubry albo tury.  
[ . . . . . ]  
Na ich czele poważnie idzie wódz wspaniały,  
Tocząc się jak ogromny obłom siwej skały,  
Gęsty kędzior pochmurne czoło mu zakrywa<sup>37</sup>,

XIX-wieczny realizm, zrywając z dominacją antropocentryzmu, waloryzuje w opisie przedmiot, zrównując go z człowiekiem. Rekwizyt, biorący udział w realizacji *decorum*, autonomizuje się. Kariera materialnego konkretności wynikała z przekonania, że wewnętrzne życie człowieka przejawia się na zewnątrz: w jego ubiorze, fizjonomii, sposobie mieszkania. Studiowanie człowieka „od zewnątrz” stało się w poetyce realizmu podstawową powinnością pisarza, a praktyka literacka programowe deklaracje obserwacji zewnętrznych, środowiskowych przejawów życia potwierdza zamiłowaniem do drobiazgowych opisów wnętrz, ulic, miast, ubiorów, wyglądków twarzy, nie tylko w powieści, ale i w popularnych w okresie przedrealistycznym obrazkach i fizjonomiach<sup>38</sup>.

tere, J. Watt, *Littérature et réalité*. Paris 1982). Analizując opis Rouen w powieści i porównując go z czterema wersjami tego tekstu, Barthes wysuwa tezę, że liczne poprawki Flauberta nie wynikają z dążenia do prawdy w obrazowaniu rzeczywistości, ale raczej z pracy nad ostatecznym estetycznym kształtem opisu. Funkcja estetyczna i jej rygory powstrzymują napór szczegółów, ograniczają pokusę nominacji.

<sup>35</sup> K. Koźmian, *Ziemiaństwo*. Posłowie napisali M. Kaczmarek i K. Pecold. Wrocław 1981, s. 74.

<sup>36</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej poematu opisowego*. („Softówka” i „Ziemiaństwo polskie”). W zbiorze: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965. — Witkowska, *op. cit.*, s. 418–421. — A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*. Wrocław 1990.

<sup>37</sup> Koźmian, *op. cit.*, s. 69.

<sup>38</sup> O karierze fizjonomiki w XIX-wiecznych opisach zob. J. Bachórz: *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*. „Teksty” 1976, nr 2; *Anatomia romansowej heroiny*. Jw., 1977, nr 2. O opisach wnętrz zob. E. Paczoska, „Lalka” — balkony i wnętrza. W zbiorze: „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*. Warszawa 1992. —

Doktryna naturalistyczna, wprowadzając do literatury metody nauk przyrodniczych, wyznaczyła pisarzowi rolę protokolanta i obserwatora. Émile Zola w *Powieści eksperymentalnej* pisał:

Tak jak niegdyś mówiono o powieściopisarzu: on ma wyobraźnię – domagam się, by dziś mówiono: on ma zmysł rzeczywistości. Pochwała będzie większa i bardziej trafna. Dar spostrzegania jest mniej powszechny niż dar tworzenia<sup>39</sup>.

Kanon języka naukowego, do którego odwoływali się pisarze naturaliści nadając artystyczny kształt swym obserwacjom życia, w sposób oczywisty sankcjonował występowanie detalu w opisie literackim.

Szczegół, użyty w walce z klasycystyczną koncepcją literatury, stawał się także środkiem wykorzystywanym w dążeniach do odnowy gatunku powieści. Balzac, mając świadomość, że w powieści „wszelkie możliwe kombinacje zostały wyczerpane, [...] wszystkie sytuacje ograne”, odnowienie gatunku widzi we wprowadzeniu realistycznych szczegółów. „Autor wierzy uparcie, że wyłącznie szczegóły stanowiąc będą odtąd o wartości utworów niewłaściwie nazywanych romansami”<sup>40</sup>.

Szczegół w powieściowej „estetyce zwierciadła” nie tylko wzmacniać miał wiarygodność powieści, ale także jej sugestywność. Stendhal uważał np., że tylko szczegół może wzruszać, i w tym upatrywał przewagę powieści nad historią<sup>41</sup>.

W toczonej we Francji dyskusjach nad realizmem postulatowi drobiazgowego, „dagerotypicznego” odtwarzania rzeczywistości przeciwstawiano postulat wyboru jej składników i uwydatnienia cech istotnych, traktując detal jako przyczynę rozdrobnienia i zachwiania przejrzystej struktury wypowiedzi; domagano się również od twórców umiejętności interpretacji, transformacji i syntezy<sup>42</sup>. W cytowanym przez Henryka Markiewicza fragmencie uwag Otto Ludwiga wyraźnie pobrzmiewa nurt estetyki klasycystycznej: „Poezja opiera się na naśladowaniu, ale naśladuje tylko to, co istotne, odrzuca to, co przypadkowe”, a prawda poetycka to „stałe uszczególnianie tego, co ogólne, i uogólnianie tego, co szczególne”<sup>43</sup>.

Praktyka literacka oraz liczne w owym czasie metatekstowe wypowiedzi przedstawicieli nowego nurtu prozy dowodzą braku jednomyślności opinii dotyczących roli szczegółu w tekście literackim. Wystarczy skonfrontować postulaty Zoli, który główny akcent kładł na wierne, protokolarne odtwarzanie rzeczywistości, z wypowiedzią Guy de Maupassanta, w której pisarz pokreśla rolę wyboru, subiektywizacji obrazu i twórczej strukturalizacji detali.

P. Imbert, *La Structure de la description réaliste dans la littérature européenne*. „Semiotica” 1983, nr 1/2. — J. Y. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola*. Paris 1938. — Ph. Hamon, *Exposition. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris 1989. — B. Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*. Paris 1972. — C. Gothot-Mersch, *La Description des visages dans „Madame Bovary”*. „Littérature” 1974, nr 15.

<sup>39</sup> Cyt. za: Van Tieghem, *op. cit.*, s. 247.

<sup>40</sup> Cyt.: *op. cit.*, s. 233.

<sup>41</sup> Zob. Blin, *op. cit.*, s. 82–98.

<sup>42</sup> Niechętny stosunek do nadmiernej szczegółowości przejawiają m.in.: D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. W: *Oeuvres complètes*. T. 2. Paris 1968, s. 549–550. — Albalat, *op. cit.*, s. 225–226. Postulat uwydatnienia cech istotnych w opisie zgłaszał H. Taine. Zob. J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*. Warszawa 1971.

<sup>43</sup> Cyt. za: Markiewicz, *op. cit.*, s. 264–269.

Realista, jeśli jest artystą, będzie się starał ukazać nie banalną fotografię życia, lecz jego wizję bardziej całkowitą, bardziej przejmującą i bardziej przekonywającą niż samo życie. [...] Pisać prawdę — to dawać całkowite złudzenie prawdy, kierując się zwykłą logiką faktów, nie zaś niewolniczo je przepisywać w całym chaosie ich następstwa<sup>44</sup>.

W Polsce ograniczenia bezhierarchicznej szczegółowości domagają się i pisarze, i krytycy. Kraszewski uznając szczegółowość jako niezbywalną cechę powieści:

W najprostszym znaczeniu romans i powieść są obrazem jakiegokolwiek epoki świata, życia, widzianej nie wielkim, skupiającym okiem historyka, ale drobnostkową, flamandzką, mikroskopową żrzenicą.

— pozytywnie oceniając pisarstwo Balzaka:

W istocie, jaki humor, jaka trafność w najdrobniejszych postrzeżeniach, jaka flamandzka cierpliwość w malowaniu tego pisarza, ten tylko pojmie, kto czytał.

— czy Zoli:

Cała książka <nosi> piętno obserwacji doskonałej fenomenów życia czysto materialnego [...]. Historią choroby dziecka mógłby każdy lekarz wciągnąć do swych notatek. Czytelnik, wzięty na tortury, nie może się oprzeć jednak podziwieniu dla talentu rzeczywistego, wielkiego, nielitościwego w analizie, niezmordowanego w miniaturowaniu szczegółów.

— dostrzega jednocześnie konieczność „idealizacji” odtwarzanej rzeczywistości, w zbytnej „drobnostkowości”, w „przesadzie szczegółów trywialnych” dopatrując się specyficznego fałszu:

Wierność dagerotypu wszakże jest zarówno wadą, jak niedokładność, bo prawda sztuki różną jest od prawdy natury, choć nie rzeczą, to ilością. Rozmiar utworu sztuki, zamykając go w ciasnych szrankach, nie dozwala pochwyć wszystkiego, ale tylko wybrane, wybitne, konieczne<sup>45</sup>.

Antoni Sygietyński przyjmował za Hippolyte'em Taine'em, że intuicyjne, całościowe poznanie artysty jest tym, co różni literaturę od nauki. Zola, według Sygietyńskiego, przywiązując zbyt wielką wagę do szczegółów, łamie całościową wizję rzeczywistości<sup>46</sup>.

Eliza Orzeszkowa i Bolesław Prus traktują powieść nie tylko w kategoriach „zwierciadła”, ale i „czarodziejskiego oka”. Powieść, według wybitnych polskich realistów, ma zarówno odtwarzać, jak i tworzyć „między zjawiskami ład i porządek”<sup>47</sup>.

Poetyka powieści tendencyjnej — skierowana przeciw literaturze „opisowej” — zakładała przewagę idei nad obserwacją, a tym samym odejście od plastyczności w przedstawianiu świata.

W sformułowanej później zasadzie typowości szczegółów, podobnie jak w poetyce klasycystycznej, miał być poddany selekcji. Pisarz realistyczny jednak, odmiennie niż czynili to jego XVIII-wieczni poprzednicy, dokonywał

<sup>44</sup> Przedmowa G. de Maupassanta do powieści *Pierre et Jean*. Cyt. jw., s. 228.

<sup>45</sup> Wszystkie cytowane wypowiedzi J. I. Kraszewskiego zaczerpnęłam z opracowania S. Burkota *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych* (Warszawa 1962, s. 29, 43, 209, 116–117).

<sup>46</sup> Detko, *op. cit.*, s. 136.

<sup>47</sup> E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża*. W zbiorze: *Polska krytyka literacka (1800–1918)*. T. 3. Warszawa 1959, s. 125.

wyboru nie w celu idealizacji natury, ale jej modelowania, pomieszczenia w jednym zgęszczonym obrazie reprezentacji tego, co istotne w różnorodności.

Kilkadziesiąt lat później György Lukács poddał ostrej krytyce postawę obserwatora, jaką przybiera narrator powieści Zoli. Prezentacja uniemożliwia selekcję, obserwator gubi się w mnogości szczegółów, gdyż terażniejszość i brak dystansu nie pozwalają mu widzieć tego, co najważniejsze. Lukács powtarza opinie, które już wcześniej w literaturoznawczej teorii zostały sformułowane: opis odwraca hierarchię ważności, prowadząc do: a) usamodzielniania się szczegółów, co powoduje rozbitcie kompozycji – postać już nie jest najważniejsza w utworze, przestaje być spoiwem narracji; b) dysharmonii języka – wyszukany styl opisów i „nijaki” język postaci literackich; c) monotonii tekstu – drobiazgowy opis pozbawia powieść dramatycznego napięcia i, co najważniejsze, przekształca rzeczywistość w „martwą naturę”:

Każda rzecz sama przez się ma nieskończenie wiele właściwości. Jeżeli pisarz opisujący przedmiot swojej obserwacji zmierza do pokazania rzeczy w całej jej pełni, to albo nie ma żadnej zasady wyboru i podejmuje trud syzyfowy, by oddać w słowach nieskończoną wielość cech, albo też wybiera cechy malownicze, najprzydatniejsze do opisu i najbardziej zewnętrzne<sup>48</sup>.

## 6

Na randze szczegółu budują swoją teorię powieści przedstawiciele *nouveau roman*<sup>49</sup>. Zwrot w kierunku zasady drobiazgowej opisowości w powieści francuskiej lat sześćdziesiątych dokonuje się w okresie, kiedy reguły opisu realistyczno-naturalistycznego zostały zanegowane wcześniej przez poetyki impresjonistyczną i symboliczną<sup>50</sup>. Opis w nowej powieści, całkowicie uwolniony od pełnienia funkcji estetycznych i ideowych, staje się miejscem szczegółowej eksploracji asocjacji znaczeniowych wyrazów, miejscem „kolekcjonowania” słownika.

Szczególnie w powieściach Robbe-Grilleta drobiazgi jest instrumentem służącym w walce z konwencją powieści realistycznej. Rozbudowany, szczegółowy opis ma wyzwolić deskrypcję z roli podrzędnej, służebnej wobec opowiadania, a także zwrócić na siebie uwagę czytelnika i w konsekwencji uniemożliwić mu fascynację samym tylko procesem opowiadania zdarzeń. Robbe-Grillet zaproponował nowy sposób przedstawiania przedmiotu, tak by zdecydowanie zerwać z tendencją do przypisywania materialnemu konkretowi określonych znaczeń, głównie metaforycznych. Roland Barthes uważa, że

<sup>48</sup> G. Lukács, *Opowiadanie czy opis?* Przełożyła B. Rachwałowa. „Przegląd Humanistyczny” 1959, z. 4/5.

<sup>49</sup> O narracji w *nouveau roman* i opisie jako jej głównym składniku zob. m.in. Ricardou: *op. cit.*, s. 91 n.; *Nouveau problèmes du roman*. Paris 1978. – M. Głowiński, *Porządek – chaos – znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 35–90. – G. Genette, *Frontières du récit*. W: *Figures II*. Paris 1964. – *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. T. 1–2. Paris 1972.

<sup>50</sup> Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982. – M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1968. – P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969. – A. Berton, *Le Manifeste du surréalisme*. Paris 1924. – E. Isbsch, *Historical Changes of the Function of Spatial Description in Literary Texts*. „Poetics Today” t. 3/4 (1982). – M. Raimond, *La Crise du roman*. Paris 1968.

szczegółowy opis przedmiotu w utworach francuskiego pisarza stawia raz jeszcze problem rekwizytu w tekście literackim<sup>51</sup>. W literaturze tradycyjnej rekwizyt nie miał swego własnego, niezależnego miejsca. Poetyka klasyczna wyznaczyła mu rolę w ramach *decorum*, w poetyce romantycznej – przedmiot był znakiem stanu ducha podmiotu przeżywającego, w realistycznej – znakiem kondycji społecznej bohatera. W nowej powieści rekwizyt oderwany od zależności od człowieka ma być opisywany dla siebie samego. Przyjęta konwencja szczegółowego opisu, podporządkowanego w sposób kategoriyczny zasadzie optycznej percepcji, odwołuje się najczęściej do geometrycznych kształtów rzeczy. Jeśli spojrzeć na jeden tylko krótki fragment tekstu *Żaluzji*:

Ponadto ta parcela nie jest już prostokątna, jak sąsiednia – leżąca wyżej, ale ma kształt trapezu, ponieważ rzeczka, która stanowi jej dolny kraniec, nie płynie prostopadłe do dwóch pozostałych boków trapezu, stykających się z nią w jej dolnym i górnym nurcie. Prawy bok (to znaczy ten ucięty górnym nurtem) liczy tylko trzynaście bananowców, zamiast dwudziestu trzech.

I wreszcie ten dolny kraniec nie biegnie wzdłuż linii prostej, podobnie jak rzeczka, do której przylega: jej mały skręt zwęża działkę w połowie wysokości. Przez to środkowy szereg, który powinien liczyć osiemnaście drzew, gdybyśmy mieli prawdziwy trapez, ma ich tylko szesnaście<sup>52</sup>.

– łatwo zauważyć dominację określeń werbalizujących odniesienia sytuacyjno-przestrzenne: parcela (sąsiednia) leżąca wyżej; dolny kraniec rzeczki; dolny i górny nurt rzeczki; prawy bok działki; połowa wysokości działki; środkowy szereg drzew; i odwoływanie się w opisie do geometrycznych ujęć kształtów rzeczy: parcela nie jest już prostokątna, ma kształt trapezu; rzeczka nie płynie prostopadłe; linia prosta; oraz prawie całkowitą eliminację tych atrybutów przedmiotu, które były głównymi komponentami deskryptywnego tekstu w powieści realistycznej: przedmioty miały swe kształty, barwy, wymiary, ale też zapachy, własności dotykowe, były nosicielami wspomnień, miały wiele znaczeń<sup>53</sup>.

Drobiazgowość opisu Robbe-Grilleta jest więc zasadniczo odmienna od kompletności opisu realistycznego. Staranność w przedstawianiu przedmiotu (tu np. podanie dokładnej liczby drzew rosnących w dwu wybranych szeregach) nie służy unacznieniu opisywanej rzeczy, jest wręcz zaprzeczeniem tezy traktującej opis w kategoriach „malowania” przedmiotu. Nagromadzenie aktualizatorów przestrzennych zwraca uwagę na sam tekst opisu. Uwydatnienie składników służących jego strukturalizacji przekształca opis rzeczy w metaopis<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> R. Barthes, *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta. Ostatnie słowo o Robbe-Grillecie*. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński. Przełożyła A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.

<sup>52</sup> A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*. Przełożyła M. Zenowicz. Warszawa 1975, s. 23.

<sup>53</sup> Wystarczy przypomnieć opis buduaru Izabeli Łękiej i symbolikę zgromadzonych tam rekwizytów.

<sup>54</sup> Aktualizatory przestrzenne nie są oczywiście obligatoryjnym komponentem spójnościowym tekstu opisowego. We współczesnej prozie można znaleźć także opisy o innej spójnościowej konstrukcji; np. w opisach C. Simona, których strategię można sprowadzić, przeciwnie niż u Robbe-Grilleta, do chęci dotarcia w głąb rzeczy, miejsce wyznaczników usytuowania przestrzennego zajmują wyrażenia metatekstowe: „raczej”, „jeszcze”, „lepiej”, „nie tylko... ale”, „prawie tak... lecz”, ukazujące wysiłek znalezienia ostatecznego znaczenia przedmiotu i jednocześnie chęć zwrócenia uwagi czytelnika na sam znak językowy, na możliwości ewokacyjne słów. Zob. A. B. Duncan, *La Description dans „Leçon de choses” de Claude Simon*. „Littérature” 1980, nr 38.

Szczegółowość współczesnego opisu literackiego przywodzi na myśl inny gatunek wypowiedzi – definicję<sup>55</sup>. Jest wyrazem tęsknoty za nowym sposobem literackiego przedstawiania, które łączyłoby niezawodność i zwięzłość definicji z wrażliwością na sensoryczny aspekt rzeczy, cechującą dotychczasowy opis w literaturze. Próba budowania na nowo definicji-opisów w najzwyklejszych przedmiotów przez uruchomienie intelektualnych operacji hierarchizacji i klasyfikowania zmierza do odpowiedzi na stawiane przez współczesnych twórców pytania dotyczące istoty definicji w słownikach, tak „żałośnie” pozbawionych konkretności oraz charakteru literackich opisów – bądź niekompletnych, bądź zbyt drobiazgowych, a w sumie komponowanych w sposób arbitralny<sup>56</sup>.

## 7

Miejsce i rola szczegółu w tekście jest jednym z niewielu zagadnień (obok np. relacji opis – opowiadanie, tekst opisowy – tekst poetycki), wokół których skupiają się dyskusje nad deskrypcjami literackimi. Detal, jako składnik strukturalny opisu, poddawany był zwykle takim ocenom, jakimi obdarzano tekst opisowy; nobilitacja materialnego konkretności następowała wówczas, gdy poetyka gatunku powierzyła opisowi szczególne funkcje (estetyczne, ideowe, strukturalne); gdy do opisu odnoszono się niechętnie, wyznaczając mu rolę drugoplanową – szczegół stawał się w tekście niepotrzebnym drobiazgiem („*le détail inutile*”). Jednakże i wówczas gdy, jak np. w poetyce powieści realistycznej, odwołanie się do materialnego konkretności uznano za wyznacznik opisu artystycznego, postulowano ograniczanie nadmiernej drobiazgowości.

Relatywizm w traktowaniu roli detalu w opisie widoczny jest także w ujęciach współczesnych narratologów. W szczególności dostrzega się główny instrument ekspansji tekstu opisowego. Wobec tego restryktywne podejście do drobiazgowości uznaje się za sposób powstrzymujący tendencję do nadmiernego rozrastania się wypowiedzi. Z drugiej zaś strony – to właśnie „ekspansywna” natura szczegółu umożliwia generowanie tekstu opisowego.

<sup>55</sup> Podobieństwo opisu i definicji sugerowali już klasyczni retorycy. Zob. o tym m.in. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981. – A. Miernowski, *Opis figurą mimesis? O oratorskiej teorii dyskursu*. W zbiorze: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*. Warszawa 1992. O opisie jako „gorszej” definicji zob. też hasło w XVIII-wiecznej encyklopedii: „*Description – définition imparfaite et peu exacte, dans laquelle on tâche de faire connaître une chose par quelques propriétés et circonstances particulières, suffisantes pour en donner une idée et la faire distinguer des autres*” (*Encyclopédie méthodique*. T. 1. Paris et Liège 1782, s. 593).

<sup>56</sup> F. Ponge, *My Creative Methode*. W: *Le Grand Recueil. Méthodes*. Paris 1961, s. 11 n. Fragmenty przetłumaczone na język polski w: F. Ponge, *Utwory wybrane*. Wybór, przekład i wstęp J. Trznadel. Warszawa 1969, s. 67–71.