

Bożena Witosz

Miejsce opisu w narracjach Andrzeja Kuśniewicza

Język Artystyczny 9, 81-99

1995

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Miejsce opisu w narracjach Andrzeja Kuśniewicza

I

Twórczość pisarska Andrzeja Kuśniewicza doczekała się omówienia w kilku monografiach, obszernych szkicach oraz wielu recenzjach¹. Autorzy wypowiedzi krytycznych na ogół zgodnie podkreślają niekonwencjonalność i bogactwo pisarstwa Kuśniewicza. Prozę twórcy *Witraża* umieszcza się wprawdzie w nurcie realistycznym, ale — dodajmy — idzie o realizm XX wieku, polukaćsowski² z jego fragmentarycznością, otwartą kompozycją, alinearnością itp. Stąd w przypadku niedawno zmarłego pisarza trudno o jednoznaczną klasyfikację genologiczną jego twórczości. Przypomnijmy: narracje Kuśniewicza nazywano balladopowieściami, powieściami o silnym piętnie autotematyzmu. R. Nycz pisał o technice kolażu³.

¹ A oto pełny adres bibliograficzny wybranych tekstów krytycznych, do których nie odwołuję się bezpośrednio w artykule: M. Sprusiński: *Między prawdą a zmyśleniem*. Kraków 1978; B. Kazimierzak: *Wskreszanie umarłych królestw*. Kraków 1982; taż: *Kuśniewicz — pisarz paradoksu*. „Odra” 1979, nr 7/8, s. 46—52; taż: *A. Kuśniewicz. Historia naturalna dekadenta*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 2, s. 56—69; M. Dąbrowski: *Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 4, s. 50—59; tenże: *Motyw Fausta w twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 2, s. 51—61; M. Ronge: *Sukcesywność i równoczesność (o technikach symultanicznych w prozie Andrzeja Kuśniewicza)*. W: „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska XXI. Konteksty literatury. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 126. Toruń 1982, s. 125—140; T. Cieślukowska: *Sugestia jako zasada narracji*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 7/8, s. 53—63; C. Rowiński: *Powieściopisarstwo A. Kuśniewicza*. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 6, s. 51—65.

² O realizmie prozy A. Kuśniewicza pisze m.in. M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość*. Warszawa 1987.

³ Odsyłam w tym miejscu do następujących prac: K. Wyka: *C. K. balladopowieści*. „Życie Literackie” 1970, nr 37/38; J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Kraków—Wrocław 1984; R. Nycz: *O kolażu tekstowym. Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślukowska, J. Sławiński. Wrocław—Gdańsk 1980.

Pisarz odwołuje się do poetyki ekspresjonistycznej, gawędy, groteski, pastiszu. Kuśniewicz z mistrzostwem posługuje się nowoczesnymi technikami narracyjnymi, proponując czytelnikowi lekturę prozy symultanicznej, onirycznej, strumienia świadomości, eseju, scenariusza filmowego, pamiętnika czy powieści kryminalnej.

W recenzjach twórczości autora *Lekcji martwego języka* wiele miejsca poświęca się opisom, uznając tę formę wypowiedzi literackiej za charakterystyczną dla refleksyjnej, pełnej dystansu prozy Kuśniewicza.

Powieść *Król Obajga Sycylii*, traktująca o rozpadzie monarchii austro-węgierskiej i schyłku secesji, uznana została za jedno z najwspanialszych dzieł powieściowych obecnego stulecia⁴. Poetyka opisu, przedstawiona w dzienniku Emila R. — subnarratora utworu⁵, charakteryzuje się dążeniem do nazwania rzeczy, barw i muzyki. Narrator wykonuje zadanie, jakie spoczywa na scenografie i kostiumologu — do niego należy rozstawienie dekoracji i wykreowanie atmosfery wnętrza⁶. Waga, jaką autor powieści przywiązuje do opisywania rzeczywistości zewnętrznej i onirycznej, rodzi z jednej strony obfitość realistycznych, drobiazgowych opisów przedmiotów, bibelotów, strojów, potraw, wnętrza⁷, z drugiej — uświadamia ograniczenia, jakie stwarza język werbalny. Czerpanie zarówno z kodu werbalnego, jak i wizualnego owocuje w powieściach modyfikacjami tradycyjnej struktury realistycznego opisu⁸. R. Chodźko⁹ podkreśla, że Kuśniewicz w swych deskrypcjach jedynie imituje konwencję realistyczną. Buduje gęstą od konkretnych drobiazgów prozę pełną obrazów, których w naturze oko nie dostrzega. Pisarz posługuje się często znanym w fotografii chwytem odrealnienia rzeczywistości przez powiększenie i przeświecenie obrazu.

„Świetne opisy ukraińskiej przyrody”¹⁰ zyskują uznanie autorów recenzji *Lekcji martwego języka*. Krytyka zwraca jednocześnie uwagę, że bohater

⁴ Taką ocenę wystawił powieści S. Pitol: *Andrzeja Kuśniewicza requiem dla Habsburgów*. „Twórczość” 1988, nr 11.

⁵ Określenie K. Wyki: *C. K. balladopowieści...*, s. 6.

⁶ Zob. B. Chełstowski: *Czas historyczny w powieściach Andrzeja Kuśniewicza i Piotra Wojciechowskiego*. „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 7.

⁷ Fascynację szczególnie w opisach Kuśniewicza dostrzegają m.in. H. Zaworska: *Przewrotna radość*. „Twórczość” 1978, nr 6, s. 119—122; J. Terner: *Współczesna proza polska*. „Polonistyka” 1970, nr 6, s. 49—53; M. Załeski: *Comme il faut? O prozie A. Kuśniewicza*. „Res Publica” 1987, nr 6, s. 60—66; H. Berezka: *Wartościowanie*. W: tenże: *Taki układ*. Warszawa 1981, s. 118—128.

⁸ Piszę o tym dokładniej w artykule: *Kilka uwag o opisie we współczesnej powieści (na przykładzie prozy Andrzeja Kuśniewicza)*. W: „Prace Językoznawcze”. T. 19: *Studia polonistyczne*. Red. A. Kowalska. Katowice 1991.

⁹ R. Chodźko: *Podróż po peryferiach pierwszego królestwa. Od Brunona Szulza do Andrzeja Kuśniewicza*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 4.

¹⁰ Zob. L. Bugajski: *Pozy prozy*. Warszawa 1986, s. 46—49.

powieści — porucznik Kiekeritz — podziwia przyrodę nie ze względu na nią samą, ale z powodu podniet, jakich dostarcza ona jego wyobraźni. Barwy, dźwięki i zapachy gór porośniętych świerczyną i bukiem odgrywają rolę sygnału uruchamiającego obrazy utrwalone w pamięci¹¹.

Witraz z kolei zachwyił krytyków swą niezwykle kunsztowną budową. Umieszczone obok siebie i traktowane z równą wagą opisy odwołujące się do rozmaitych konwencji stylistycznych (od realistycznych szczegółowych obserwacji życia codziennego, melancholijnych opisów Nicei po pełne ekspresji fantastyczne obrazy w scenariuszach filmowych Maurycyego de Lioncourta) ujawniają względność wszelkich hierarchii, wartościowania i ocen bogatej narracji Kuśniewicza¹².

II

Przedmiotem rozważań w niniejszym szkicu będzie zagadnienie pozycji tekstu opisu w prozie A. Kuśniewicza. Analizy powinny dążyć do odpowiedzi na następujące pytania¹³:

1. Czy istnieją w prozie Kuśniewicza miejsca szczególnie predestynowane dla partii opisowych?

2. Czy pojawienie się opisu jest ograniczane i warunkowane przez inne składniki konstrukcji utworu?

3. Jakie są znaki włączania tekstu opisowego w tekst narracji?

4. Czy opis dysponuje własnymi sygnałami demarkacyjnymi?

Sformułowane zadania badawcze wymagają w pierwszej kolejności rozstrzygnięcia, jaki fragment utworu literackiego uznać za miejsce występowania deskrypcji.

Przypomnijmy propozycję Sławińskiego¹⁴, który wyznaczył opisowi trzy poziomy występowania w tekście: poziom części zdania — dla opisu zawiązkowego; poziom samodzielnego wypowiedzenia — dla opisu w rozproszeniu; poziom sekwencji wypowiedzeń — dla opisu rozwiniętego i scalonego.

Na opis zawiązkowy w propozycji Sławińskiego składałyby się atrybuty obiektu oraz wyrażenia lokalizujące w przestrzeni i w czasie, które byłyby

¹¹ Zob. J. Piasecki: *Lekcja Kuśniewicza*. „Regiony” 1978, nr 3, s. 143—146.

¹² Por. m.in. B. Owczarek: *Zniewalający urok fikcji albo smutek zakurzonych witraży*. „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 12, s. 127—128; H. Zaworska: *Klerk nieheroiczny*. „Twórczość” 1980, nr 11, s. 126—130.

¹³ Są to postulaty badawcze, które sformułował w swych pracach o opisie Ph. Hamon: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris 1981; tenże: *Czym jest opis?* Przekł. A. Karys, K. Rytel. „Pamiętnik Literacki” 1983, z 1.

¹⁴ Zob. J. Sławiński: *O opisie*. W: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław—Łódź 1982, s. 23—24.

składnikami wypowiedzeń komunikujących o zdarzeniach obiektu lub podmiotu. Zgodnie z takim rozumieniem w przykładowym wypowiedzeniu z powieści Kuśniewicza:

Zaś gdy minąwszy już garb leśny, porośnięty, po wyrębie sprzed trzech lat, gęstą młodą buczyną, przemieszaną z pojedynczymi jaworami czy też świerkami zieleniącymi się w tym morzu barw jesiennych — od ciemnego karminu, poprzez wszystkie odcienie czerwieni, jak rafy koralowe, i rudych, i nakrapianych rudo zieleni, aż po cytrynową czy też siarkową żółtość — zaczął iść po niemal równej ścieżce zmierzającej wzdłuż szczytu gdzieś ku wsi Ilnik, usłyszał w krzakach szelest i myśląc, że zaskoczył jelenia, sarnę czy może dziką, przystanął na popielatym, gładkim pniu sporego buka i cicho, ostrożnie, by zwierza nie spłoszyć, zaczął ściągać przez ramię rzemień karabinka.

(Lekcja, s. 111—112)

można oddzielić to, co należy do sfery opowiadania, od tego, co przynależne opisowi (wyróżnione w cytowanym fragmencie części składowe wypowiedzenia).

Nie podzielamy takiego stanowiska. Uznajemy, że wypowiedź opisowa, spełniając definicyjne warunki tekstu¹⁵, jest ciągiem wypowiedzeń, rzadziej jednym, skończonym z punktu widzenia jego nadawcy, tzn. stanowi wypowiedź zwieńczoną, by użyć określenia M. Bachtina¹⁶, o dających się uchwycić granicach — sygnałach delimitacyjnych początku i końca¹⁷.

Przyjmując, że trudno zbudować tekst opowiadania z samych tylko czasowników akcji, uznajemy za naturalną obecność pierwiastków opisowych w wypowiedzeniach budujących tekst opowiadania. Zgodnie z tym za minimalny tekst opisu uznamy deskrypcję jednowypowiedzeniową (opis w rozproszeniu według Sławińskiego), a za typowy — opis wielowypowiedzeniowy.

Oczywiście, fakt występowania w narracji formy opowiadania z pierwiastkami opisowymi tak rozbudowanymi, jak w cytowanym fragmencie, niesie z sobą określone konsekwencje kompozycyjne i stylistyczne, powodując wrażenie opisowości prozy i — co się z tym wiąże — zacieranie granic występowania form podawczych. Zagadnienie interferencji typów wypowiedzi w pisarstwie Kuśniewicza będzie rozważane w dalszej części artykułu.

¹⁵ Odsyłam w tym miejscu do prac o tekście, m.in.: M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Warszawa 1974, s. 252—256; A. Bogusławski: *Słowo o zdaniu i o tekście*. W: *Tekst i zdanie*. Red. T. Dobrzyńska, E. Janus. Wrocław—Łódź 1983, s. 7—29; I. R. Gal'perin: *Tekst jak obiekt lingwistycznego issledowanija*. Moskwa 1981; R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Przekł. A. Szwedek. Warszawa 1990, s. 15—33.

¹⁶ M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Przekł. D. Ulicka. Warszawa 1985.

¹⁷ Pierwszą monografią poświęconą zagadnieniu delimitacji była praca T. Dobrzyńskiej: *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974.

III

W koncepcjach teoretycznych na temat gatunku powieści opisowej wyznaczono rolę służebną wobec opowiadania, mimo iż przyznawano mu status tekstu samodzielnego. Niezależności opisu upatrywano w możliwości skonstruowania wypowiedzi deskryptywnej pozbawionej czasowników akcji¹⁸. Podporządkowanie zaś opisu tekstowi opowiadania trafnie ujął J. Ricardou¹⁹, określając deskrypcję jako niewolnika — zawsze potrzebnego, lecz nigdy wolnego. Uzależnienie opisu od opowiadania jest szczególnie charakterystyczne dla powieści, w innych gatunkach, np. w poemacie opisowym, deskrypcja ma często charakter autonomiczny²⁰.

W XIX w. w refleksji nad opisem stykają się dwie teorie: jedna — wywodząca się z myśli klasycznej — głosząca, że opis jest podporządkowany człowiekowi, o którym tekst opowiada (jest zhumanizowany), oraz druga — mająca swój rodowód w antropologii i socjologii — wyznaczająca człowiekowi rolę zdeterminowaną miejscem, w jakim przebywa. Wybór jednej z dwu wymienionych teorii decydował o rozpiętości i pozycji deskrypcji w utworze literackim.

W powieści realistycznej partie opisowe przejawiają dążność do autonomizacji przez wyrwanie się z kontekstu opowiadania i tworzenie odrębnych, nieraz rozbudowanych struktur linearnych²¹, które wyróżniając się w kompozycji całego utworu, były dla czytelnika tekstem łatwo rozpoznawalnym. Opis w prozie dziewiętnastowiecznej najczęściej występował przed opowiadaniem (często w incipicie powieści) i miał za zadanie przygotować czytelnika do lektury następujących później niezwykle przygód bohatera²². Generalnie można stwierdzić, powtarzając za Sławińskim²³, że rozbudowane opisy w prozie realistycznej XIX w. cechowały się:

¹⁸ Takie rozumowanie przedstawił W. Stempel: *Opowiadanie, opis a wypowiedź historyczna*. Przekł. E. Felisiak, M. Przybyłowska. W: *Znak, styl, konwencja*. Red. M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 288—323.

¹⁹ Zob. J. Ricardou: *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris 1971, s. 75.

²⁰ Pisze o tym m.in. K. Bartoszyński: *Teoria i interpretacja*. Warszawa 1985, s. 22.

²¹ Tendencja do usamodzielniania się opisów w powieści jest charakterystyczna zwłaszcza dla pisarstwa E. Zoli i H. Balzaka. Trudno to jednak przyjąć za konwencję obowiązującą w powieściopisarstwie realistyczno-naturalistycznym, gdyż np. Stendhal nie przyznawał opisom samodzielności, zawsze towarzyszyły one danej scenie. Zob. G. Blin: *Stendhal i problemy powieści*. Przekł. Z. Jareńko-Pytowska. Warszawa 1972. Tendencja do autonomizacji partii opisowych była krytykowana przez innych pisarzy naturalistów, w Polsce m.in. przez A. Sygietyńskiego. Zob. A. Detko: *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*. Warszawa 1971.

²² Zob. m.in. G. Blin: *Stendhal i problemy powieści...*; A. Martuszevska: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*. Wrocław 1977; Ph. Hamon: *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris 1989.

²³ Por. J. Sławiński: *Opis*. W: *Słownik literatury polskiej XIX w.* Red. J. Bachórz, A. Kowalczykova. Wrocław—Kraków 1991, s. 643—651.

- nasyceniem elementami znaczeniowymi, zbytecznymi z punktu widzenia celów opowiadania (afunkcjonalnymi);
- odmiennością własnej stylistyki;
- wyraźnymi sygnałami delimitacyjnymi.

Z kolei opis uwikłany w opowiadanie miał:

- stopień szczegółowości zdeterminowany regułami diegezy;
- stylistykę podobną do tekstu *récit*;
- małą wyrazistość początku i końca.

W prozie Andrzeja Kuśniewicza opis wprawdzie zajmuje znaczącą pozycję, ale w tej mozaikowej narracji trudno określić jakieś szczególnie uprzywilejowane miejsce jego występowania. Rozproszone zdania opisowe „wdzierają” się chętnie w ramy innych form wypowiedzi (opowiadania, monologu wewnętrznego, dialogu), rozrywając ich następstwo linearne. Lektura zaś rozbudowanych, autonomicznych opisów, pojawiających się, zgodnie z konwencją, w incipicie utworu (jak np. opis Nicei otwierający tekst *Witraża*) lub wewnątrz fabuły, ale wyodrębnionych za pomocą graficznych znaków delimitacyjnych (jak np. opis domu rodziny de Lioncourt w tejże powieści), uświadamia, że *descriptio* jawi się także jako wypowiedź otwarta na inne typy tekstów. Powstaje stąd wrażenie, że prozę Kuśniewicza charakteryzuje współwystępowanie różnorodnych form podawczych o rozmaitej rozpiętości i rozmytych granicach.

Według opinii krytyków utwory Kuśniewicza to powieści, w których niewiele się dzieje, które mieszczą się na granicy tekstów fabularnych oraz afabularnych. Opozycjonowanie więc opowiadania i opisu wydaje się szczególnie trudne, a najprawdopodobniej także mało istotne. Relacjonowanie zdarzeń przechodzi nieustannie w refleksję, komentarz, cytaty itp. To, co nazwalibyśmy tradycyjnie opowiadaniem, prezentowane jest w postaci krótkich całości, przeplatanych siatką struktur zdaniowych, należących do innych gatunków tekstów.

W klasycznej powieści realistycznej, z wyraźnie wyodrębnioną płaszczyzną narracji i dialogu, opis należał do sfery narracji. W partiach dialogowych narrator wprawdzie przekazywał wiedzę o wyglądzie i zachowaniu się postaci, ale informacje te pojawiały się w tekście w sposób fakultatywny i niekompletny. Dialogi w literaturze dziewiętnastowiecznej uznać można za teksty świadczące o werbalnej świadomości komunikacyjnej. Dziś, w końcu XX w. patrzymy na językowe zachowania się ludzi w perspektywie audiowizualnej, tj. wydobywając z napływających informacji aspekty audialne i wizualne oraz scalając je w jedną całość znaczeniową²⁴.

²⁴ Odsyłam do pracy M. Hopfinger: *Kultura współczesna — audiowizualność*. Warszawa 1985.

Współcześni narratolodzy podkreślają łatwość, z jaką opis łączy się z różnymi formami narracji²⁵. Zwraca się uwagę na częste uwikłanie partii opisowych w wypowiedzi metanarracyjne, których rola polega na informowaniu czytelnika, kto w danym momencie zabiera głos. Dostrzega się dziś także, że opis porzuca chętnie przynależne mu miejsce w płaszczyźnie narracji i przechodzi do partii dialogowych (opis może być konstruowany przez jedną z postaci, która odpowiadając na odpowiednio sformułowane przez rozmówcę pytanie, ma do wyboru opis lub definicję²⁶).

Dla prozy Kuśniewicza charakterystyczna jest obecność we wstawkach metanarracyjnych, okalających repliki dialogowe, segmentów, które — w myśl reguł konstrukcyjnych wzorca gatunkowego opisu — winny stanowić składnik tekstu deskryptywnego²⁷.

(...) i wtedy Elżbieta, przywitawszy się z mężem tak, jakby się rozstali przed godziną, odgarnąwszy z opalonego czoła rondo czarnego kapelusza, wyginając je ku górze, rozsiewając wokół siebie woń ostatniej kreacji Schiaparelli — „Le roi soleil” — pokazując szerokim gestem ramienia niebo bez jednej chmurki i morze zupełnie spokojne i gładkie aż po horyzont — powiedziała:

(Witaj, s. 216)

W przytoczonym fragmencie między podmiotem a *verbum dicendi* została zawarta informacja o wyglądzie postaci (*opalone czoło*), szczegółach ubioru (*czarny kapelusz z rondem wygiętym ku górze*), zapachu (*perfumy „Le roi soleil”*), zachowaniu ruchowym towarzyszącym mowie (*odgarnięcie ronda kapelusza, wyginanie go ku górze, ruch ramienia*) i wreszcie o elementach tła rozmowy (*niebo bez chmurki, morze spokojne i gładkie aż po horyzont*).

Konsekwentne przypisywanie każdemu działaniu werbalnemu postaci określonego zachowania ruchowego (trudno znaleźć w powieściach dialogi, które by takich informacji nie zawierały), a ponadto — co bardziej znamienne — umieszczanie w tych częściach tekstu także uwag o przestrzeni bliższej i dalszej powodują rozbijanie ciągłości tekstu dialogowego przez wplatanie w jego obręb wprawdzie niesamodzielnych, ale rozbudowanych cząstek o charakterze deskryptywnym. Podobny chwyt — dodawania składników, będących wyznacznikami deskrypcji, do segmentów

²⁵ Zob. J. M. Adam: *Le Récit*. „Que sais-je?” [Paris] 1984, nr 2149; G. Denhiere, D. Legros: *L'interaction narration — description dans le récit*. Paris 1986; A. J. Greimas, J. Courtès: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris 1986.

²⁶ Zob. J. M. Adam: *Le Récit*...

²⁷ O cechach wzorca gatunkowego opisu pisali: B. Sandig: *Stilistik der deutschen Sprache*. Berlin—New York 1986; T. A. Van Dijk: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Cognitions and Interaction*. Hillsdale, N. Y. 1980; J. M. Adam, A. PetitJean: *Le texte descriptif*. Paris 1989.

syntaktycznych wypowiedzeń konstruujących tekst opowiadania (por. pierwszy cytat) — stanowi o specyfice stylistycznej oraz strukturalnej omawianych narracji.

I oto mamy opisową prozę bez mnożenia liczby samodzielnych tekstów deskryptywnych. Dekompozycji ulega nie tylko płaszczyzna opowiadania i dialogu, ale także interesująca nas forma opisu. Dekonstrukcyjne działania narratora rozrywają ramę wypowiedzi deskryptywnej, rozbijają tekst na niesamodzielne segmenty i wkomponowują w obręb innych form podawczych.

W prozie Kuśniewicza często występują jednowypowiedzeniowe opisy, wplecione w inne typy tekstów:

A na dole, niedaleko otwartych jeszcze istotnie frontowych drzwi, Mado oparta o pień kasztana mówiła do Maurycygo, który w ogrodowej studziencie mył ręce umazane przy naprawie dachu:

— Wiesz co, Maurycy? Gdybyś nie był moim rodzonym wujem, bratem mego ojca, to kto wie — chyba bym się w tobie trochę zadurzyła. Co ty na to?

Maurycy nic nie odpowiedział, nawet oczu nie podniósł na dziewczynę stojącą w mroku. Duża lampa z kryształowym kloszem upstrzonym przez muchy i pająki, aż zmatowiałym od brudu, była już wygaszona przez pannę Simonę. Rukki minął ich w tej chwili nie zatrzymując się, tylko ostrzegawczo powarkując. Potem przystanął i nagle rzucił się z zajądłym ujadaniem w ciemny, zarośnięty kąt ogrodu.

— Co on tam zobaczył? Może znów kreta? — zapytał Maurycy, prostując się i wycierając mokre dłonie w chusteczkę.

(*Witraż*, s. 69—70)

W przytoczonym fragmencie rozmowy, jaką prowadzą postaci z *Witraża* — Mado i Maurycy, krótki opis (wyróżniony w tekście cytatu) rozrywa linearną przestrzeń opowiadania, które, podporządkowane z kolei dialogowi, wypełnia pauzę między kolejnymi replikami postaci. Zdanie opisu jest połączone związkami koherencji z formą opowiadania i dialogu (stanowi uzasadnienie informacji przekazanej w wypowiedzi narratora o Mado stojącej w mroku), jest jednocześnie zdaniem opisującym element sytuacji rozmowy, a raczej jej brakujący rekwizyt.

Narrator nie poprzestał na poinformowaniu czytelnika o przyczynie mroku (zniknięciu źródła światła), ale opisał lampę, podając jej cechy, których dostrzeżenie w chwili rozmowy Mado z wujem było niemożliwe. Uwolnienie opisu rekwizytu — lampy, stanowiącego jeden ze składników scenerii rozmowy, spod rygorów kompozycyjnych deskrypcji, jakie narzucić winna sytuacja aktu percepcji²⁸, wzmacnia odrębność tekstu opisu wpleczonego w strukturę opowiadania i dialogu.

²⁸ Podporządkowanie opisu literackiego aktowi percepcji uznaje się za jeden z wyznaczników ewolucji gatunku powieści i za ważny atrybut nowoczesnego opisu. Wymóg naoczności, któremu podporządkowała dekrypcje powieść realistyczna, dotyczył zarówno tzw. opisów rzeczowych, jak i subiektywnych, lirycznych obrazów odwołujących się do sensualnej konkretności.

W następnym fragmencie z kolei opis posągu bogini sprawiedliwości oglądanego z ulicy de Rivoli przez pana Kazika — postać z *Mieszanin obyczajowych* — absorbuje inne struktury wypowiedzeniowe. Wyraźnym odnarratorskim sygnałem tekstowym, tuż po wprowadzeniu opisu i jednozdaniowej deskrypcji wyodrębniającej percypowany obiekt z otaczającego tła:

Przypomniał sobie wciąż zadumany niewesoło Kazik, jak idąc rue de Rivoli, zatrzymawszy się na skraju chodnika, z zadartą głową patrzył w górę, oglądając, chyba po raz pierwszy tak świadomie, boginię sprawiedliwości. Na wysokości któregoś piętra, wśród innych alegorycznych figur, jakich w tamtym czasie, wedle panującej mody na klasycyzm, nastawiano wiele. Pomyślał jak (...)

(Miesz., s. 26)

wprowadzony zostaje tekst monologu wewnętrznego, po czym następuje powrót do opisu, zaznaczony również powierzchniowym wskaźnikiem spójnościowym:

No i stoi tam nade mną, na wysokości któregoś piętra, dumna pani pod ciężkimi chmurami.

(Miesz., s. 27)

Sygnalizowanie pojawienia się opisu, mocne, bo oparte nie tylko na wskaźniku o funkcji anaforycznej, ale i na rekurencji: całkowitej i częściowej (*na wysokości któregoś piętra, dumna pani*), otwiera miejsce dla deskrypcji, wprawdzie zwracającej uwagę tylko na jeden szczegół posągu, by powrócić znów do mowy wewnętrznej bohatera.

W powieści *Lekcja martwego języka* jest scena (zbyt długa, by można ją było tu w całości przytoczyć), w której porucznik Kiekeritz zauważa w poczekalni doktora Stieglitza oleodruk Salome według obrazu Gustava Moreau. Po pierwszym zdaniu akapitu wprowadzającym sygnały tekstowe zapowiadające pojawienie się deskrypcji (czasownik percepcji wzrokowej, nazwa obiektu, jego dokładna lokalizacja, informacja o oświetleniu, warunkującym akt postrzegania) następuje jednowypowiedzeniowy monolog wewnętrzny bohatera, po czym równie krótka informacja narratora i wprowadzenie dialogu porucznika z doktorem, następnie zaś kolejny sygnał przygotowujący czytelnika do lektury zapowiadanego opisu Salome (porucznik podchodzi do okna i ogląda obraz, z powodu nieodpowiedniego oświetlenia przenosi go do gabinetu doktora i umieszcza w odpowiednim miejscu). Odbiorca jest po raz kolejny dokładnie informowany o następnym składniku strukturalnym opisu — tym razem o tle, na jakim umieszczono oleodruk (medyczne instrumenty leżące na komodzie). Oczekiwany opis obrazu Salome jednak nie następuje, gdyż pozostawiony swym rozmyślaniom doktor musi w końcu zająć gościa rozmową.

Lektura relacjonowanej tu sceny oraz wielu innych opisowych partii powieści odsłania pewien rodzaj gry, jaki narrator nieustannie toczy z czytelnikiem. Parokrotnie pojawiające się w tekście „zapowiedniki” opisu mają często charakter mistyfikatorski. Służą one nie (jak mógłby tego oczekiwać czytelnik) przygotowaniu odbiorcy do przyjęcia nowego typu tekstu, ale eksponując coraz to nowsze składniki strukturalizujące wypowiedź deskryptywną, manifestują samoświadomość opisu. Dążeniem narratora (zgodnie z zasadą *ut pictura poesis*) nie jest chęć unaocznienia czytelnikowi rzeczy, o której się mówi, ale raczej zademonstrowanie warsztatowej umiejętności konstruowania tekstu.

Jak już zasygnalizowałam, autonomię opisu w tradycyjnej prozie realistycznej wspomagały znaki typograficzne (akapit, światło). Charakterystyczną cechą prozy Kuśniewicza jest to, że często delimitacyjna rola rozczłonkowania graficznego zostaje osłabiana spójnościowymi składnikami powierzchniowej warstwy tekstu. Przykładowo, w zdaniu wprowadzającym opis, wyróżnionym w płaszczyźnie kartki powieści dodatkowo za pomocą światła:

Wkraczamy zatem na palcach do salonu przy Stubenringu i stajemy w kącie.

(*Król*, s. 18)

wyraz *zatem*, o wyraźnej funkcji anaforycznej, wiąże wyodrębniony graficznie akapit z wcześniejszymi partiami utworu.

IV

Powieść realistyczna dysponuje typowymi motywami, które sankcjonują obecność deskrypcji. Najczęściej były to następujące zdarzenia fabularne: podróż, zwiedzanie, spacer, rozmowa, obserwacja, porządkowanie np. zbiorów, katalogów itp. Kuśniewiczowskie opisy w wielu przypadkach taką konwencjonalną motywacją się charakteryzują, np. wprowadzając nas w obręb opisu:

Trofea myśliwskie, na które patrzy teraz porucznik Kiekeritz słuchając objaśnień ich posiadacza, pana nadleśniczego, Alojzego Szwandy, to drugie źródło radości, a także dumy pana tego domu.

(*Lekcja*, s. 21)

narrator zaznacza, że opis należeć będzie do postaci (pana Szwandy), objaśniającej partnerowi eksponaty kolekcji. Występuje w tym przypadku specyficzny rodzaj motywacji: obie postaci patrzą na kolekcję, jedna zatem z nich, prezentując swój zbiór, może jedynie zwracać uwagę partnera na

pewne szczegóły. Aby opis miał charakter w miarę kompletny, należało zawrzeć w wypowiedzi pana Szwandy inne typy teksów: informację, komentarz, ocenę, zwroty do rozmówcy, a obok — właściwy opis należący do narratora.

Znamienną cechą omawianej tu prozy jest jednak dążenie do uwolnienia miejsca występowania opisu spod restrykcji motywacji fabularnych. Organizacja narracji, wspierana techniką symultanizmu, umożliwia wprowadzenie deskrypcji w postaci ciągu wariantywnych, zestawionych na zasadzie ekwiwalencji, nieustannie interferujących ze sobą obrazów. Przykładowo, w *Lekcji martwego języka* opis odnalezionego przez porucznika porcelanowego talerza umożliwia wprowadzenie opisu kolekcji porucznika; wyobrażana przez bohatera scena polowania na sarnę zestawiona jest na zasadzie analogii z drugim obrazem: głową dziewczyny; opis Nastki i zapach jej potu (mdły i słodkawy) przywodzi na myśl zapach, jaki rozsiewa naftowa lampa, lub zapach rozgrzanego żelazka, to z kolei rodzi asocjacje z wonią broni myśliwskiej. Ten ostatni obiekt zostaje przez narratora wybrany do szczegółowego przedstawienia.

Wybór jednego z kilku wyliczonych obrazów (o zasadzie *enumeratio* organizującej fabułę utworów Kuśniewicza pisano obszernie)²⁹ jest niejednokrotnie podkreślany w eksplicytnych metatekstowych formułach typu: *Albo nieco inaczej / inna wersja tej samej sceny czy sytuacji [...] (Lekcja, s. 23); Mamy zresztą na szczęście pełne i nieograniczone prawo reżyserii i dowolności w przedstawianiu zdarzeń (Stan, s. 57); Weźmy dla czystego eksperymentu wariant pierwszy [...] Lecz mogła zająć możliwość inna, wariant równie wiarygodny, lecz bardziej jaskrawy i dosadny, mimo iż jakoby anachroniczny [...] (Strefy, s. 155).*

Zwracanie uwagi czytelnika na kreacyjny aspekt opisu literackiego jest jednym ze sposobów zdemaskowania iluzji tekstu deskryptywnego, w konsekwencji — ucieczką od gotowych schematów i ustalonych formuł.

V

Po lekturze utworów Kuśniewicza można stwierdzić, że najczęstszym sposobem wprowadzania opisu w obręb narracji (dotyczy to właściwie wszystkich typów wypowiedzi budujących strukturę językową analizowanych tu tekstów) jest odwołanie się do delimitacyjnej roli warstwy metatekstowej wypowiedzi literackiej. Przyjrzyjmy się następującemu fragmentowi prozy współczesnego pisarza:

²⁹ Por. A. Łebkowska: *Fikcja jako możliwość*. Kraków 1991, s. 138—143.

Wkraczamy zatem na palcach do salonu przy Stubenringu i stajemy w kącie. Możemy zachować własną osobowość, by pod własnym kątem widzenia obserwować wypadki lub też przybierzemy postać Emila R. (...)

Wchodzimy zatem nie postrzeżeni pewnego dnia do salonu oświetlonego lampą w różowym abażurze z matowego karbowanego szkła w kształcie rozchylonego kielicha nenufaru. (...)

Jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny, warto zatem dorzucić dla podmalowania tła tytuły kilku książek w bibliotece oszklonej (...).

(...) I już ta z dala napływająca fala muzyczna nie opuści nas, będzie nam towarzyszyć obok uparcie natrętnej woni perfum pani R. — „Violettes Imperiales”. Jako tło, a po części — w miarę trwania — jako składnik i akompaniament niezbędny i nierozdzielnie związany z aurą salonu przy Stubenringu i młodzieżowych zabaw rodzeństwa R.

(Król, s. 18—19)

Długi opis dziecięcej zabawy sióstr Emila R. nasycony jest wyrażeniami metatekstowymi. Do płaszczyzny metawypowiedzi należy cały pierwszy akapit tekstu, w którym następuje zapowiedź opisu, informacja o jego porządku zdeterminowanym miejscem patrzenia, wreszcie uwaga o postaci percypującej oraz sygnał dla czytelnika, że charakter opisu zależy nie tylko od punktu obserwacji, ale także od zaangażowania emocjonalnego twórcy deskrypcji.

Dalszy fragment uświadamia funkcję rekwizytu w opisie (podmalowywanie tła) i jego rolę kompozycyjną w powieści (jest składnikiem łączącym zróżnicowane pod względem tematycznym deskrypcje).

Można stwierdzić, że przytoczony fragment prozy Kuśniewicza stanowi właściwie przykład metaopisu. Manifestowanie samoświadomości struktury tekstu opisowego (wprowadzenie postaci i zaznaczenie punktu widzenia, wskazanie na natężenie oraz źródło światła, umieszczenie tekstu w systemie klasyfikacyjnym opisów — salon, a więc opis wnętrza, podkreślenie roli tła, zwrócenie uwagi na konieczność dopełnienia opisu akompaniamentem muzyki i zapachem) wystawia na pokaz opis jako twór sztuczny (*artifice*), podległy bardziej określonym konwencjom niż determinowany charakterem postrzeganej rzeczywistości.

W artykule interesują nas jednak szczególnie narratorskie metateksty o funkcji delimitacyjnej, których rola polega na wskazaniu czytelnikowi ramy odrębnego typu tekstu i — co za tym idzie — na zasygnalizowaniu odbiorcy, by uruchomił nowe reguły lektury.

Często opis wprowadzany jest metaoperatorem wskazującym na typ tekstu:

Widok jest rozległy i godny najwykwintniejszych gustów najbardziej wymagających estetów.

(Król, s. 71)

Więc obraz jakby przybliżony (i jednocześnie jak gdyby oglądany, widziany z boku i góry, z perspektywy) siebie kroczącego po dymiących zgłiszczach, odsuwającego końcem szpicruty złoża niemal białego sypkiego popiołu (...)

(*Lekcja*, s. 34)

Nierzadko operator wzbogacony jest w informację o kwalifikacji gatunkowej i stylistycznej danego opisu:

Więc tu taki na oczekaniu rodzajowy obrazek przy okazji pierwszej wizyty porucznika Kiekeritza u pana Szwandu (...)

(*Lekcja*, s. 14)

Chyba ze sto metrów pod nami huczał wodospad, piętrzyły się potrzaskane mokre głązy ołowianoczarne i srebrnorybie. Kaskada opadała piętrami jakby z balkonu na balkon, w grzmotach waląca się ze śliskich skalnych ścian. Właściwie wspaniały romantyczny widok. I tak chyba pomyślałem wtedy, podchodząc w ślad za L., do barierki poniżej oszklonej werandy hotelu, gdzie siedzieli rodzice i państwo J., bo i oni byli z nami na alpejskiej wycieczce. I dopiero, gdy stanąłem obok L., a właściwie tuż za nią, jakby w obawie, że (...) Wtedy właśnie. Jeszcze we mnie resztki zachwytu: oto autentyczny skalny gotyk! — kiedy ujrzałem nad sobą te spienione bryzgi rozbite w tysiącach szklanych, a może lodowatych sopli i iskierkach w ciągłym ruchu i szumie (...)

(*Król*, s. 191)

W przytoczonym fragmencie operator ujawniający opis pojawił się dwukrotnie: raz w postaci wyrażenia — *romantyczny widok* — pełniącego rolę klamry zwieńczającej całość tekstu, i ponownie, gdy nazwa — *skalny gotyk* — stanowi sygnał powrotu do, zdawałoby się, zamkniętego wcześniej segmentu wypowiedzi.

Formuła wprowadzająca może przywoływać inne typy tekstów, ale takie, których reguły konstrukcyjne zostaną przez opis przejęte:

Żeby być zgodnym z prawdą i z zasadą tu stosowaną, niemalże regułą rządzącą jakimś ekstrabedekerem, schodzimy dalszymi ulicami ku płynącej na peryferiach miasta sporej rzecze (...)

(*Nawrót*., s. 49)

Tekst zapowiadający określony rodzaj i temat opisu bywa wzbogacony w informację na temat jego roli w całościowym planie kompozycji utworu:

Widoki ulicy Wierzbowej / jako niezbędny aneks do różnych już powiedzianych spraw, do tego, co jeszcze najpewniej nastąpi, oraz coś z fascynujących niektórych plotek na temat tak zwanych „wyższych sfer” plus nieodłączny od nich i nieodzowny — „pół-światek”.

(*Miesz.*, s. 166)

Opisy Kuśniewicza charakteryzuje także manifestowanie roli operatorów metatekstowych przez wprowadzenie w obręb deskrypcji wariantów stylistycznych nazwy rodzajowej wypowiedzi:

I jeszcze jedno: absurdalnie zapamiętane fragmenty pejzażu. Widok gałązki jodły tuż za oknem oszklonej werandy, wycinek łąki oświetlonej jaskrawo (...). I na skraju tego widoczku, oglądanego przez malutkie szybki ujęte w metalowe ramy niby witraż (...)

(*Król*, s. 102)

Niejednokrotnie wyrażenia metatekstowe ujawniają dystans narratora do tekstu opisowego przez natrętnie uświadamianie czytelnikowi fikcyjnego, kreacyjnego charakteru komponowanych obrazów:

Kilka pszczoł szumi również nieco wyżej — w gałęziach kasztana. Jego sterczące w górę białoróżowe kandelabry i kinkiety włączają się jako tło i rekwizyt do obrazu pamięci Emila R. Zostaną utrwalone i wrosną w spektakl odbywający się na trawniku. Niby dekoracja, a poniekąd i milczący chór grecki.

(*Król*, s. 130)

Tam gdzieś widniał jeszcze zarys wzgórza Saint-Bertrand de Comminges, kościół jakby nagle przygarbiony czy przyczajony i obok spiętrzona masa domów. A niżej, lecz w myśnej perspektywie wieczoru tak jak gdyby w tej samej odległości — niby płaska dekoracja — wysokie, całkiem czarne cyprysy.

(*Witraż*, s. 28)

W pracach teoritextowych³⁰ opis rozpatrywany jest jako taki typ tekstu, którego wzorzec globalny zawiera wykaz elementów strukturalnych, ale nie proponuje ścisłych strategii ich porządkowania. Opis zatem — w przeciwieństwie do opowiadania o wzorcu globalnym zakładającym prezentację wydarzeń bliskich czasowo i połączonych relacją przyczynowo-skutkową w uporządkowanej kolejności — jawi się jako wypowiedź o nieostrej granicy końca. Sygnał finalny opisu może pojawić się, jak twierdzą niektórzy badacze³¹, w dowolnym miejscu tekstu; w dużej mierze zakończenie opisu zależy od arbitralnych decyzji nadawcy.

Nie jest moim celem polemizowanie z tą równie atrakcyjną, co dyskusyjną tezą. W szkicu chcę zwrócić uwagę na użycie, interesujące moim zdaniem,

³⁰ Zob. R. A. Beaugrande, W. U. Dressler: *Wstęp...*, s. 127.

³¹ Słaby sygnał końca w opisie wynika, jak sądzą niektórzy, z potencjalnie nieograniczonej struktury tekstu deskryptywnego. Por. „ETC, tel pourrait être l'emblème de la description, texte par essence interminable, dont la clôture n'est pas liée à la complexité de l'objet décrit, mais au stock de mots dont dispose l'auteur, ou aux contraintes du genre littéraire qu'il a choisi.” Ph. Hamon: *À propos de „Générique” de „Leçon de choses”*. „L'Ésprit créateur”, [Baton Rouge] 1987, nr 4, XXVII.

operatorów końca w narracjach jednego pisarza. Otóż szeroko prezentowana w prozie Kuśniewicza autorefleksja na temat opisu literackiego wzbogaca dotychczasową wiedzę o formie i roli delimitacyjnej ramy tekstu.

Informacja, że następuje zamknięcie aktu percepcji, stanowi wyraźny sygnał końca opisu:

Więc odwracam się od tamtego dzieła wysiłonej wyobraźni. Odchodzę.

(Nawróc., s. 124)

Widzowie rzucają datki na miedzianą miseczkę. I ja, wysupławszy parę rupii, składam moją należną częśćkę. Odchodzę.

(Nawróc., s. 53)

Ale oto już czas odejść od okna, pokrywającego się lodowatą koronką i zasiąść do wieczerzy.

(Miesz., s. 152)

Uwagi metatekstowe finalizujące akt deskrypcji mają często postać oceny, komentarza, podsumowania, odsyłają więc do całości tekstu:

Tak mu się to jakoś w głowie układa i komponuje. Ulotny, niejasny obraz, mało sprecyzowany, raczej wykocypowany niż ujrzany w wyobraźni wizualnie konkretnej.

(Lekcja, s. 23)

(...) Runo leśne też posiada bogatą gamę: od niedźwiedzich i wilczych szarości i czerni po płowy puch sarniego pyska (...) Są to raczej obrazy impresjonistów niż żywa natura.

(Lekcja, s. 43)

Tyle szczegółów, może zbyt dokładnych, lecz ważnych. O pradziada przecież idzie.

(Miesz., s. 87)

Te topograficzne szczegóły, z pozoru błahe i niepotrzebne, mogą okazać się ważne, wręcz niezbędne. Jest to bowiem tło akcji, kulisy i zarazem dekoracja spektaklu.

(Miesz., s. 117)

Kuśniewiczowskie opisy, odgraniczane metatekstowymi formułami, niejednokrotnie zdają się zacierać różnice między wskaźnikami początku i końca. Zdania, takie jak:

Porucznik Alfred Kiekeritz (...) widział na własne oczy cały przebieg afery w jej końcowym kształcie. (...)

Te jego elukubracje obserwował przez uchylone drzwi Alfred Kiekeritz.

(Lekcja, s. 41)

wyznaczają granice: inicjalną i finalną opisu, jednakże — wyabstrahowane z kontekstu — przekazują informację o akcie percepcyjnym podmiotu. O zamykającej roli drugiego wypowiedzenia świadczy jedynie anaforyczny zaimek *te*.

VI

W badaniach nad miejscem deskrypcji w utworze literackim zwraca się uwagę, że opis, w przeciwieństwie do opowiadania, cechuje się tzw. twardym początkiem³², tzn. początkową pozycję w inicjalnym zdaniu tekstu deskryptywnego zajmuje rzeczownik — temat całej wypowiedzi³³.

Opisy Kuśniewiczowskie mają wiele „twardych” początków: *Cyganka, która zresztą, jak się później okazało, była tą właśnie [...] (Lekcja, s. 6); Barwy są różne: jesienne kolory buczyny mają swoisty wdzięk... [...] (Lekcja, s. 43); Kolekcja starych zdjęć. Jakby się otwały we śnie dalekie widoki. [...] (Nawrót., s. 62); Zmora wyrosła nagle przede mną jak spod ziemi. [...] (Miesz., s. 111); Sklep Buchsbauma — było go można wyczuć na sto metrów. [...] (Strefy, s. 62)*, ale tendencja do odchodzenia od kanonicznych sposobów rozpoczynania aktu opisywania przedmiotu pozwala na umieszczanie tematu deskrypcji w dowolnym miejscu tekstu. W następującym fragmencie:

Gdy tanci rozmawiali, on zaszedł rusztowanie z boku i zadarłszy głowę przyglądał się freskom. Były białe na ciemnej ścianie. Pogrzeb jakiegoś świętego. Chyba Odilona. Kondukt żałobny, a raczej jakby dwa, jeden pod drugim. Dwa szeregi zgarbionych, zakapturzonych mnichów, szarych jak ziemia.

(Miesz., s. 7)

właściwy tekst opisu przedmiotu — fresków — rozpoczyna się od drugiego zdania (opis wyróżniony w cytacie). Wypowiedzenie pierwsze z czasownikiem percepcji wzrokowej *przyglądał się* jest zapowiedzią pojawienia się deskrypcji. Jednakże temat opisu — sygnał zasadniczego początku — został wpleciony w tematyczną część wypowiedzenia wcześniejszego. Mocniejszy sygnał wprowadzenia tematu opisu fresków stanowi więc w tym przypadku odrębność stylistyczna tekstu uzyskana dzięki zmianie (przejściu do struktur znominalizowanych) formy syntaktycznej początkowych jego wypowiedzeń.

³² Por. J. Mistfik: *Kompozícia jazykového prejovu*. Bratislava 1968, s. 138–139.

³³ Pisali o tym: T. Dobrzyńska: *Badania struktury tekstu – nowe źródło inspiracji stylistyki*. W: *Stylistyka*. T. 1. Red. S. Gajda. Opole 1992, s. 59; A. Wierzbicka: *Dociekania semantyczne*. Warszawa 1969, s. 152; D. Ostaszewska: *Organizacja tekstu a problem gromadzenia i scalania jego informacji*. Katowice 1991, s. 41 i nast.

VII

Opis, bez względu na uwarunkowania sytuacyjne, stanowi typ tekstu rzadko występującego samodzielnie. W fikcjonalnych utworach narracyjnych towarzyszy innym strukturom językowym: opowiadaniu, refleksji, monologowi, dialogom itp., także w wypowiedziach niefikcjonalnych wplata się w większe całości, jak np. w wykład, sprawozdanie, rozmowę.

Dla badaczy struktury tekstu interesującym zagadnieniem jest niewątpliwie określenie sposobu, w jaki dany tekst funkcjonuje we własnych granicach i w jaki zapewnia sobie koherencję oraz spójność strukturalną. Jednakże fakt, że nadajemy i odbieramy zwykle wypowiedzi, w których współwystępują różne typy tekstów, rodzi potrzebę zwrócenia szczególnej uwagi na punkty graniczne i na sposób, w jaki dany typ tekstu wkomponowuje się w wypowiedź o odmiennym rodowodzie gatunkowym.

Kompetencja komunikacyjna (stylistyczna), w jaką wyposażony jest przeciętny użytkownik języka, w tym także odbiorca utworu literackiego, umożliwia mu w działaniu językowym budowanie i rozpoznawanie względnie trwałych, typowych, skonwencjonalizowanych, całościowych konstrukcji wypowiedzeniowych.

Powieści Andrzeja Kuśniewicza stanowią przykład lektury wystawiającej na próbę świadomość komunikacyjną czytelnika. Z jednej strony bowiem w omawianych narracjach mamy do czynienia z rozmyciem, wygaszeniem tych cech poszczególnych typów tekstów, które pozwoliłyby na ich wyraźną specyfikację. Przykładem może tu być nałożenie pewnych zasad strukturalizujących tekst opisu na płaszczyznę opowiadania³⁴. Uznawane powszechnie za atrybuty tekstu opisowego: wyliczenie, amplifikacja, intruzja i inwersja, są w narracji autora *Nawrócenia* cechami wspólnymi dla odmiennych gatunkowo wypowiedzi. Również kryterium morfologiczne — przypisujące opisowi przewagę rzeczowników i przymiotników — zostaje w prozie Kuśniewicza mocno osłabione tendencją do mnożenia nazw własnych przedmiotów w miejsce ich opisywania, co pozwala na eliminację określników atrybutywnych.

Także rezygnacja z tradycyjnych typograficznych delimitatorów (cała proza pisarza jest tylko nieznacznie rozczłonkowana graficznie) oraz odejście od prezentacji kanonicznych form opisu — przez rozrywanie ram kompozycyjnych tekstu i przyłączanie innych form wypowiedzi, co burzy jedność „semantycznego bloku”³⁵, za jaki uznaje się opis w powieści — utrudnia czytelnikowi delimitację narracji.

³⁴ Zob. A. Lebkowska: *Fikcja...*, s. 109.

³⁵ Określenie opisu, które wprowadził Ph. Hamon: *Czym jest opis?...*, s. 195—220.

Proza Kuśniewicza podsuwa odbiorcy dwa rodzaje sygnałów, wskazujących miejsce opisu w strukturze narracji:

- wypowiedzi metatekstowe, często rozbudowane, odwołujące się do literackich konwencji komponowania tekstów deskryptywnych;
- eksponowanie w opisach narratorskiej świadomości roli elementów konstrukcyjnych i spójnościowych decydujących o specyfice opisu jako gatunku wypowiedzi.

Źródła i ich skróty

- Król* — A. Kuśniewicz: *Król obojga Sycylii*. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1976.
Lekcja — A. Kuśniewicz: *Lekcja martwego języka*. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1986.
Witraż — A. Kuśniewicz: *Witraż*. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1985.
Miesz. — A. Kuśniewicz: *Mieszaniny obyczajowe*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1985.
Nawróc. — A. Kuśniewicz: *Nawrócenie*. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1989.
Strefy — A. Kuśniewicz: *Strefy*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.
Stan — A. Kuśniewicz: *Stan nieważkości*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1973.

Bożena Witosz

THE ROLE OF DESCRIPTION IN THE NARRATIVES BY ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

Summary

The author attempts to answer the question of how the descriptive parts are introduced into the framework of narration in the novels by Andrzej Kuśniewicz, whose prose works have been described by critics as „descriptive”. The author demonstrates that the discussed narration gains its „descriptiveness” owing to:

- a) the blurring of the dividing lines between narrative and descriptive forms and the penetration of descriptive elements into various fragments of the narration;
- b) the presence of explicit, metatextual delimiting signals that herald the coming of a description;
- c) the construction of metadescriptions through saturating the descriptive parts with manifestations of the order that constructs this type of utterances;
- d) the practice of clearly referring to the literary conventions of composing descriptions.

Bożena Witosz

LA PLACE DE LA DESCRIPTION DANS LES NARRATIONS
D'ANDRZEJ KUŚNIEWICZ

Résumé

L'auteur essaie d'expliquer comment les parties descriptives des romans d'Andrzej Kuśniewicz sont insérées dans les fragments narratifs de ses oeuvres. La prose de Kuśniewicz est considérée par la critique comme typiquement „descriptive”. L'auteur prouve que l'impression de la „descriptivité” (domination de la description sur la narration) est obtenue grâce à:

- a) l'effacement des frontières entre la narration et la description, les éléments de celle-ci étant régulièrement dispersés dans les fragments narratifs;
- b) la présence explicite de signaux métatextuels délimitant et annonçant la description;
- c) la construction des métadescriptions par la saturation de la description avec des formules qui rendent compte de l'ordre dans lequel se déroule ce type d'énoncé;
- d) le recours visible aux conventions littéraires de la composition des descriptions.