

MACIEJ MAZUR Uniwersytet Śląski, Katowice

OD ENCYKLOPEDYSTÓW DO ALAINA ROBBE-GRILLETA RZUT OKA NA WYBRANE ASPEKTY NOWOCZESNEGO DYSKURSU O OPISIE LITERACKIM*

W artykule omawiam elementy nowoczesnej dyskusji toczącej się wokół opisu literackiego (głównie prozatorskiego) od drugiej połowy XVIII wieku do lat sześćdziesiątych XX wieku, z nastawieniem na prześledzenie historii jego negatywnego wartościowania i wiązanych z nim zagrożeń. Podstawę prezentowanego zarysu stanowią najbardziej rozpoznawalne oraz wpływowe wypowiedzi teoretyczne i krytyczne bezpośrednio poświęcone opisowi¹.

Rozprawa uwzględnia prace i zagadnienia analizowane z osobna wielokrotnie i dogłębnie, lecz dotąd niezestawione w proponowanej konfiguracji. Skonfrontowanie ich ze sobą pozwala odsłonić wzajemne zależności, uzmysławia też, pod wpływem czego kształtował się przez stulecia krytyczny stosunek do deskrypcji i których kategorii dotyczył, wreszcie pokazuje, że liczne diagnozy łączonych z nią niebezpieczeństw umożliwiły potraktowanie jej jako narzędzia służącego dekonstruowaniu klasycznej formy powieści w dobie *nouveau roman*.

Przedstawione problemy najjaskrawiej uwidaczniają się w kontekście międzynarodowym, zwłaszcza francuskim, stąd też francuskocentryczny dobór lektur

* Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą *Perty nauki*, nr projektu PN/01/0077/2022, kwota dofinansowania 192 493 zł.

¹ E.-F. Mallet, L. de Jaucourt, *Description, (belles-lettres)*. Hasło w: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 4. Mis en ordre et publié par D. Diderot, J. d'Alembert. Paris 1754. Na stronie: <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ldvieuwer/2097/894> (data dostępu: 1 VIII 2024). – G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji* (1766). Oprac. nauk., wstęp M. Mencfel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wyd. 2. Kraków 2012. – J.-F. Marmontel, *Descriptif* (1782). Hasło w: *Eléments de littérature*. T. 2. Paris 1825. – É. Zola, *De la description* (1880). W: *Le Roman expérimental*. Wyd. 5. Paris 1881. Na stronie: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f4.item> (data dostępu: 4 IV 2024). – G. Lukács, *Opowiadanie czy opis. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie* (1936). Przeł. B. Rafałowska. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 4–5 (dalej odsyłam do tego artykułu skrótami O-4 i O-5, po których podaję numer strony). – R. Barthes: *Literatura obiektywna* (1954). W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór, wstęp. J. Błoński. Przeł. W. Błońska [i in.]. Warszawa 1970 (przeł. A. Tatarkiewicz); *Literatura dosłowna* (1955). W: jw. (przeł. A. Tatarkiewicz). – A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*. Édition électronique du livre 1963/2013. Paris 2013 (cytaty z tego dzieła opatruję skrótem P; liczba po skrócie wskazuje numer strony).

w artykule². Aby uniknąć nieporozumień, podkreślę także, iż przedmiotu badań nie stanowi historyczny rozwój opisu jako formy podawczej, w tym zakresie przeznaczam nieco miejsca wyłącznie na omówienie newralgicznych kulturowych przemian na przełomie XVIII i XIX wieku, które miały wpływ na terminologiczną stabilizację pojęcia opisu (również w krytyce literackiej).

Ponadto moim zamiarem, mieszczącym się w ramach znacznie szerszej dyskusji wokół teorii deskrypcji, jest po pierwsze, naszkicowanie tła dla współczesnych studiów deskryptologicznych (ich najnowsza, międzynarodowa historia, jak twierdzą, rozpoczyna się wraz z dyskursem o *nouveau roman* [zwłaszcza Jean Ricardou]), a po drugie, zasygnalizowanie na poczet przyszłych badań nad opisem (zwrot deskryptywny, w Polsce zaś sugerowana „humanistyka opisowa”³) charakterystycznych symplifikacji jego tradycyjnej, normatywnej i „awangardowej” krytyki.

Zarys tła historycznego (druga połowa XVIII stulecia – pierwsza połowa XIX wieku)

W stuleciu XVIII opis pozostawał fenomenem rozmytym i nieprecyzyjnym. Widziano w nim jedną z metod historii naturalnej (przyrodoznawstwo), natomiast w traktatach literackich, podręcznikach stylistyki, recenzjach prasowych, co wykazuje Bożena Witosz, był on uznawany za figurę myśli, formę wypowiedzi poetyckiej lub odmianę *narratio*⁴. W ówczesnym dyskursie na temat opisu mieszały się ze sobą obserwacje teoretyczne i sady normatywne: próby skonstruowania definicji z poradami bądź przestrogami dla posługujących się nim autorów. Należy zaznaczyć, że w obrębie historii naturalnej opis mniej ulegał wpływom doktryny retorycznej niż w opracowaniach poświęconych niedookreślonej kategorii *belles-lettres*⁵.

Historycznie z deskrypcją wiązano przynajmniej trzy zagrożenia: a) powierzchowność, b) proliferację szczegółu (redundancję) i c) dążenie do autonomizacji.

Ad. a) W ujęciu Edmé-François Malleta i Louisa de Jaucourta opis stanowił niedoskonałą definicję, pozwalał odróżnić od siebie rzeczy, ukazać ich właściwości i sytuację, w której się znajdują, lecz nie rozwijał ich „natury ani istoty”⁶. Z kolei Georges-Louis Leclerc de Buffon w *De l'art d'écrire* (O sztuce pisania),

² Na materiałach z polskiej krytyki XVIII, XIX i początku XX wieku wyczerpujące badania poświęcone deskrypcji przeprowadziła wcześniej B. Witosz (*Opis, opisowość*. Hasło w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia, terminy, zjawiska, przekroje*. T. 2: N–Z. Red. J. Bachórz [i in.], Warszawa-Toruń 2016). Również tym usprawiedliwiam, że w swoich analizach sięgam do źródeł innych niż rodzime.

³ T. Mizerkiewicz, *Wielki powrót opisu*. „Forum Poetyki” 2020, nr 19, s. 5.

⁴ Witosz, *op. cit.*, s. 148. Zwracam jeszcze uwagę na tradycyjne, retoryczne typizacje *descriptio*, oparte „na rodzaju przedmiotowych odniesień”: m.in. chronografie, topografie, portret (*ibidem*). Więcej na ten temat zob. B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*. Katowice 1997, s. 29–30.

⁵ Różnica ta dobrze uwidacznia się, gdy porównamy ze sobą dwa hasła: *Description (histoire naturelle)* L. J. Daubentona oraz *Description (belles-lettres)* Malleta i de Jaucourta, zamieszczone w tomie 4 *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

⁶ Mallet, de Jaucourt, *op. cit.*

przeciwstawiając malowanie słowem (deskrypcję w sensie *enargeia*) zinnemu, czysto wizualnemu opisowi, zwracał uwagę, że ten drugi, ignorujący dane płynące z innych zmysłów niż wzrok, udaremnia czytelnikowi doznanie wrażeń synestetycznych (multisensorycznych wymiarów opisywanych obiektów), ponadto zaś, że może on słyść lub zniekształcać dane empiryczne i być podatny na iluzję⁷. Widać wyraźnie, iż w tych dwóch wybranych podejściach zarysowywała się cienka granica między deskryptywną powierzchownością (niedoskonała definicja) a powierzchownością (nastawieniem na ukazywanie zewnętrznych cech przedmiotu).

Ad. b) Problem stopnia detaliczności deskrypcji podejmowano powszechnie w oświeceniu jeszcze w kontekście klasycystycznych wymogów dotyczących budowy opisu⁸. Aby przeciwdziałać przesadnemu nagromadzeniu detali, zalecano w sferze kompozycji ich selekcję, w sferze tematycznej – przede wszystkim hierarchizację⁹. Chaos rzeczywistości nie mógł być amplifikowany przez chaos opisu, ten powinien ją artystycznie „wygładzić” i „zsyntezować”. Należy dodać, że z obiema zasadami zerwał później romantyzm¹⁰. Obszerność deskrypcji miała być też dostosowywana do ważności jej tematu, wolność zaś autorów swobodnie dorzucających kolejne rzeczowniki i przymiotniki ograniczana przez horyzont odbiorcy, który, będąc niezdolnym do zapanowania nad ogromem informacji, mógłby zubożnąć i zacząć opisy pomijać. A zatem kluczowa trudność sprowadzała się do rozstrzygnięcia dylematu: jak zachować szczegółowość bez utraty spójności przedstawienia (w sensie stabilności referencyjnej)¹¹? Już Denis Diderot w *Le Salon de 1767* (Salon 1767) wnikliwie komentował, że „szczegółowość w opisie daje taki sam efekt jak rozmycie”, natomiast deskryptywne wyolbrzymienie może sprawić, że pomyli się „mszycę ze słoniem”, zbytek detali zaś – że straci się z oczu ideę¹².

Ad. c) Trzecie zagrożenie wynikało z powiązania opisu z enumeracją, o czym wspominali najpierw encyklopedyści: Mallet i de Jaucourt. Twierdzili oni, że wyliczenia nigdy całkowicie nie wyczerpią ani nie zastąpią przedmiotu, nie są bowiem

⁷ *De l'art d'écrire* G.-L. Leclerc de Buffona zostało omówione detalicznie przez J. Stalnakera w znakomitej monografii na temat opisu w oświeceniu *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia* (Ithaca, N. Y. – London 2010, s. 61–62).

⁸ We Francji, jak twierdzi Ph. Hamon (*Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, s. 17), negatywny stosunek do szczegółu mnożącego się na potęgę, „importowanego z poza-tekstu” (prze-pisanego np. z podręcznika lub fachowego leksykonu), utrzymywał się „od de Boileau do Albalata”. W Polsce o zagrożeniach dla klarowności i dla celowości komunikacji powodowanych przez roz-pielanie się detali wypowiadali się już wtedy m.in. F. K. Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*, S. K. Potocki w dziele *O wymowie i stylu*, E. Słowacki w *Prawidłach wymowy i poezji*. Obszerny zbiór cytatów wskazujących na te zagrożenia można znaleźć w opracowaniu Witosza (*Opis, opisowość*, s. 149–151).

⁹ Zob. Witosz, *Opis, opisowość*, s. 150–151.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 151.

¹¹ Zob. Stalnakera, *op. cit.*, s. 14.

¹² Cyt. za: S. Lojkine, *Le Problème de la description dans les „Salons” de Diderot*. Na stronie: <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/diderot/probleme-description-dans-salons-diderot> (data dostępu: 1 XII 2024). W zasadzie już w tym momencie jesteśmy w centrum dynamiki deskryptywnej, wykorzystywanej dwa wieki później w pisarstwie *nouveau roman*.

w stanie ujawnić wszystkich jego atrybutów¹³. Opis w kształcie listy czy katalogu, dla którego prototypem jest Homerycka lista statków z *Illiady*, stanowi – według określenia Philippe'a Hamona – „cystę”¹⁴, tzn. wyraźnie obcy, autonomiczny segment, zdecydowanie niespójny z zakładaną przez klasyczny dyskurs normatywny „konceptcją dzieła (które nie może być niestabilnym agregatem »kawałków« lub »szczegółów«)”¹⁵. Problem ten stał się doskonale widoczny w cieszącej się w wieku XVIII dużą popularnością poezji deskryptywnej – niefabularnej i kojarzonej z nużącymi wyliczeniami¹⁶.

Wymieniony gatunek i narosła wokół niego krytyka (m.in. *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji* Gottholda Ephraima Lessinga) przyczyniły się w pewnym stopniu do stabilizacji zakresu znaczeniowego deskrypcji u schyłku oświecenia. Według Joanny Stalnakier ów – jak go nazywa badaczka – „nowoczesny projekt poetycki” stworzył warunki do pojawienia się nieznanej kategorii „opisywacza/deskryptora” (ang. *describer*, fr. *descripteur*)¹⁷.

Poezja deskryptywna wzięła swój początek od cyklu wierszy Jamesa Thomsona *The Seasons* (Pory roku, 1730). We Francji ogromnie zyskała na popularności po przetłumaczeniu tego zbioru w 1759 roku. Najpełniejszy kształt przyjęła ona w dziełach Jeana François de Saint-Lamberta (*Les Saisons* (Pory roku, 1769)) i w szczególności Jacques'a Dellile'a (*Les Jardins* (Ogrody, 1782), *Człowiek pól albo Georgiki francuskie* (*L'Homme des champs ou Les Géorgiques françaises*, 1802)). Była ściśle związana z encyklopedyzmem i prężnym rozwojem historii naturalnej. Jak zauważyła Alina Witkowska:

nowożytny poemat opisowy miał ambicje wprowadzenia nauki o przyrodzie do poezji, utrzymania sojuszu między językiem wiedzy i literatury oraz przeniesienia w obręb artystycznego deskryptorstwa tej podstawy poznawczej, która kierowała przewrotem w ówczesnej fizyce i szeroko pojętych badaniach natury¹⁸.

Omawiany gatunek często ignorował klasyczne zasady kompozycyjne, zwłaszcza poprzez zmianę stosunku podrzędności opisu wobec narracji (w niektórych przypadkach¹⁹) oraz tworzenie dodatkowych zespołów objaśnień encyklopedycz-

¹³ Mallet, de Jaucourt, *op. cit.*, s. 878. Na temat suplementarnego charakteru opisu i jego niezdolności do wyczerpania swojego przedmiotu wypowiedział się również Diderot. Zob. L o j k i n e, *op. cit.*

¹⁴ H a m o n, *op. cit.*, s. 12.

¹⁵ *Ibidem*, s. 16.

¹⁶ Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest lista metali w utworze J. Delille'a *Les Trois règnes de la nature* (Trzy królestwa natury, 1808), opatrzonym pokaznym zbiorem encyklopedycznych komentarzy. Z perspektywy czasu poezja deskryptywna była we Francji ostro krytykowana m.in. przez Ch. A. Sainte-Beuve'a, który uznał ten gatunek za zupełnie nieudany projekt poetycki. Więcej na ten temat zob. S t a l n a k e r, *op. cit.*, s. 124–139.

¹⁷ *Ibidem*, s. 126.

¹⁸ A. Witkowska, *Poemat opisowy*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1996, s. 415.

¹⁹ W Polsce (T. Kostkiewiczowa, A. Witkowska) i za granicą (J. Stalnakier) zwracano uwagę na to, że poezja deskryptywna wcale nie była – jak sugeruje jej nazwa – w tak znacznym stopniu oparta na opisie. Na niedobory talentu opisowego J. Dellile'a w porównaniu do H. Bernardina de Saint-Pierre'a wskazywała A. Z a ł u s k a w pracy *Poezja opisowa Delille'a w Polsce* (Kraków 1934, s. 13–14). Stąd słuszne może być spostrzeżenie, że – przynajmniej we Francji – dzieła wspomi-

nych do specjalnie zaciemnionych wierszy, w których brak nazwy naukowej opisywanego obiektu (np. pierwiastka – molibdenu, platyny *etc.*) zastępowano serią wyrażeni obocznych²⁰. Z tych względów poemat opisowy atakowano z punktu widzenia doktryny retorycznej²¹. Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiej filipiki jest krótki artykuł Jeana-François Marmontela *Descriptif* (Opis, 1782).

Nim przejdę dalej, zaznaczę, że szkic ten stawia w nieco innym świetle przekonanie Witkowskiej, iż w XVIII wieku nie było jeszcze poczucia gatunkowej odrębności poematu opisowego (częściej traktowano go jako odmianę poezji dydaktycznej niż opisującej)²², a tym samym skłania do jego reinterpretacji²³. Wprawdzie Marmontel oprócz terminu „*poème didactique* [poemat dydaktyczny]” użył określeń „*genre descriptif* [gatunek opisowy]” i „*poème descriptif* [poemat opisowy]”, ale już na początku artykułu wyraźnie podkreślił: „tego, co obecnie nazywamy gatunkiem opisowym w poezji, nie znali starożytni. Jest to nowoczesny wynalazek, którego, jak mi się wydaje, nie aprobują ani rozum, ani smak”²⁴.

Dalsza krytyka Marmontela przybierała co najmniej równie sceptyczny ton. Encyklopedysta zarzucał dziełom poezji deskryptywnej zupełny brak planu kompozycyjnego i korespondencji między częściami –

każda rozsądna kompozycja musi tworzyć całość, całość, której części są ze sobą powiązane, której środek odpowiada początkowi, a koniec środkowi: takie jest przykazanie Arystotelesa i Horacego²⁵.

Tak sformułowany problem jest zgodny z przytaczaną już oceną Hamona, dotyczącą katalogu jako tekstowej cysty. Oświeceniowy teoretyk stwierdził ponadto, że o ile pojedyncze opisy przypuszczalnie sprawią czytelnikowi przyjemność, o tyle „sto opisów z rzędu jest jak zwój szkiców Vernet’a przyklejonych jeden do drugiego”²⁶. Dlatego też poezja deskryptywna wydawała się mu niedostosowa-

nanego Bernardina Saint-Pierre’a czy L.-S. Merciera miały większy wpływ na rozwój deskrypcji jako formy podawczej. Z kolei w dyskursie krytycznym, głównie w związku z oddziaływaniem traktatu G. E. Lessinga, poezja deskryptywna – zgodnie z prawdą, niekoniecznie upostaciowująca opisy nadmiar – zaczęła funkcjonować jako pewien ogólny i negatywny wzorzec użycia opisu (świadczy o tym krytyczny komentarz Zoli *[op. cit., s. 230]* do twórczości T. Gautiera, w którym nazwał go „potomkiem w linii prostej opata Dellile’a”).

²⁰ Zob. przypis 14.

²¹ Negatywne sady polskiego klasycystycznego parnasu (L. Osiński, E. Słowacki) na temat poezji opisowej, dotyczące m.in. zaburzenia w niej proporcji między deskrypcją a komentarzem (zwłaszcza u Delille’a) oraz marginalizowania pozycji człowieka, zebrała i omówiła T. Kostkiewiczowa w artykule *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*. („Sofiówka” i „Ziemiaństwo polskie”) (w zb.: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Red. J. Trzynański. Wrocław 1965, s. 63–65).

²² Witkowska, *op. cit.*, s. 414.

²³ Inne niż Witkowska stanowisko w sprawie postrzegania gatunkowej odrębności poezji opisowej prezentuje Stalaker (*op. cit.*, s. 126–134), która ustaliła – na podstawie analizy przedmów i komentarzy Saint-Lamberta oraz Delille’a do własnych utworów – że wystąpiło ono już pod koniec XVIII wieku. Niewątpliwie jednak trudno mówić o funkcjonowaniu w tamtym czasie sformułowanej poetyki tego gatunku, skoro był on ustawicznie brany za odmianę poezji dydaktycznej (co widać zresztą u Marmontela).

²⁴ Marmontel, *op. cit.*, s. 115–116.

²⁵ *Ibidem*, s. 118.

²⁶ *Ibidem*.

na do oczekiwań odbiorcy i po prostu nudna, ukierunkowana wyłącznie na prywatne upodobania poety. Jak przekonywał, autor opisujący „dla samej przyjemności opisywania, jeśli sam się nie zmęczy, może być pewien, że wkrótce zmęczy swoich czytelników”²⁷. Marmontel zauważył także, iż opisowy nadmiar przytłaczający tę poezję okazywał się niczym nieuzasadniony, wiersz stawał się ciągiem pozbawionych celu deskrypcji wszystkiego, co obecne:

to, co nie zdarza się nikomu, w żadnej sytuacji, to opisywanie dla samego opisywania i ponowne opisywanie po opisaniu, przechodzenie od jednego obiektu do drugiego, bez żadnej innej przyczyny niż ruchliwość spojrzenia i myśli²⁸.

Poszukiwanie usprawiedliwień dla wprowadzenia opisu do literatury było przedmiotem zainteresowania Marmontela w jego wcześniejszym artykule *Description* (Opis, 1776), mocno inspirowanym doktryną *ut pictura poesis*. Zalecał w nim m.in., aby deskrypcje umieszczać tam, gdzie akcja się zatrzymuje²⁹. Ogólnie rzecz biorąc, należałoby się więc zgodzić z Hamonem, że ostry ton krytyka – atakującego tu nadmierne użycie opisu, brak dlań uzasadnień, aleatoryczność kompozycji – w pewnym stopniu stanowi prefigurację Lukácsowskiej ofensywy na Flaubertowskie i Zolowskie deskrypcje³⁰.

W kontrze do poezji deskryptywnej (pochodzącej głównie z pierwszej połowy XVIII wieku) ustawił się również Lessing w znaczącej i przełomowej jak na swoje czasy rozprawie *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, która miała kluczowy wpływ na kształtowanie się wzorców normatywnych w krytyce opisu od drugiej połowy XVIII do początków XX wieku³¹ (choćby w teorii „wielkiego realizmu” Györgya Lukácsa czy nawet jeszcze w koncepcjach Jeana Ricardou). Traktat ten był skierowany przeciwko dominującej i zaktualizowanej w oświeceniu doktrynie *ut pictura poesis*, która „Wywołała w poezji manię opisywania, a w malarstwie – alegorii [...]”³².

Lessing zwrócił uwagę na nieuchronną sekwencyjność języka, którą zestawił z symultanicznością charakterystyczną dla przedstawień obrazowych. Uznał, iż

²⁷ *Ibidem*, s. 116–117. Waga tego fragmentu jest ogromna. Stalnakier (*op. cit.*, s. 26) notuje za A. Becq, autorką opracowania na temat poetyki we Francji w XVIII wieku: „opór Marmontela wobec przyjemności opisywania jako celu samego w sobie wyróżnia gatunek opisowy jako »jedno z możliwych miejsc pojawienia się nowoczesnej koncepcji wiersza«”.

²⁸ Marmontel, *op. cit.*, s. 117.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 118–129. Problem uzasadnienia miejsca deskrypcji (ewentualnie jej sygnałów wywoławczych) pojawia się zwłaszcza w literaturze realistycznej.

³⁰ Hamon, *op. cit.*, s. 18, 34–35.

³¹ Recepcję teorii Lessinga w Polsce prześledziła S. Wyślouch (*Od Lessinga do Przybosa. Teoria i kompozycja opisu*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 8–12), wskazując, że „w zakresie techniki literackiej stał [on] na stanowisku normatywnym i ten normatywizm długo pokutował w pracach polskich historyków literatury” (*ibidem*, s. 8). Badaczka poświęciła uwagę m.in. kształtowaniu się oceny Mickiewiczowskich opisów (zwłaszcza tych z *Pana Tadeusza*).

³² Lessing, *op. cit.*, s. 4. Należy podkreślić, że doktryna ta, łączona z oświeceniowym sensualizmem, stosunkowo luźno wiązała się z problematyką poematu opisowego – jego inspiracje płynęły przede wszystkim z nauki i historii naturalnej, nie zaś z malarstwa. Niewątpliwie jednak kwestia dostrzeżona przez Lessinga dotyczyła szerszej sprawy – rzeczywistego przedstawieniowego potencjału opisu i limitów komunikacji opisowej (szczegółowość deskrypcji *versus* spójność reprezentacji) – będącej przedmiotem namysłów teoretyczno-pragmatycznych zarówno w przyrodzownawstwie (opisów zwierząt, roślin, minerałów), jak też w *belles-lettres* (*ut pictura poesis*).

przedmiot w języku „wyłania się” stopniowo, natomiast na płótnach jest od razu widoczny w całości. W związku z tym skonstatował, że właściwym przedmiotem poezji są akcje, malarstwa zaś – ciała; temu, co postępuje, przeciwstawił więc to, co statyczne. Zaapelował o oszczędność w opisywaniu przedmiotów materialnych, unikanie wyliczeń, które oznaczają wtargnięcie poety na teren malarza; swoje wnioskowanie w tym względzie poparł autorytetem Homera³³. Według Lessinga ojciec eposu „maluje wyłącznie akcje postępujące w czasie, wszystkie zaś ciała, wszystkie pojedyncze rzeczy maluje tylko poprzez ich udział w tychże akcjach, zazwyczaj jednym rysem”³⁴. Zgodnie z rozumowaniem uczonego Homer dokonał więc wzorcowego „unarrayjniaenia” opisu: jeśli pragnął zaprezentować ubiór Agamemnona, pokazywał, jak król wdziewa „sztuka za sztuką całe odzienie”³⁵; by zademonstrować tarczę Achillesa, odtworzył całą historię jej wyrabiania, podobnie uczynił z przedstawieniem łuku Pandara. Innymi słowy: zamiast opisu przedmiotu (istota) grecki poeta wprowadził opowieść o jego powstaniu (zdarzenie). W takim układzie działanie postaci, np. wykonywana przez nią praca, narzuca i motywuje porządek wypowiedzi, który ma dotrzymywać „rytmu tokowi mowy”³⁶. Uzasadnione zostaje także użycie specyficznej nomenklatury do opisu detali ubioru i konstrukcji narzędzi, ponadto kontekstualizuje się ona w ruchach bohatera, co ułatwia jej interpretację i dociekanie znaczenia.

Odczytane *ex post* rozwiązanie, które zaproponował Lessing, aby usprawiedliwić zastosowanie opisu w poezji³⁷, oznaczało dla deskrypcji utratę części „tożsamości” na rzecz narracji, ściślej mówiąc: zlanie się z narracją, która powiązana z ruchem, z dynamiką zdolna jest odpowiednio wyrażać pracę, albo szerzej, działania jednostek, czyli aktywność centralnej figury – człowieka.

Jakie ryzyko niesie zatem deskrypcja? Jeśli opis, jako element służebny i podrzędny, nie zostanie zdynamizowany, zaleje poezję ulotnymi drobiazgami, zamieni ją – według określeń Michela Beaujoura – „w efemeryczną encyklopedię nauk i sztuk” i wciągnie „w paradygmat tego, co nieożywione”³⁸.

Zaznaczę tu tylko, że w częściach wywodu poświęconych Émilowi Zoli, Györgyemu Lukácsowi i *nouveau roman* będę śledził tworzenie się tych antonimicznych par: narracja *versus* opis, ruch *versus* bezruch, autonomizacja *versus* podporządkowanie, komunikacja *versus* izolacja sensu, głębia *versus* powierzchnia, człowiek-(działanie) *versus* rzecz-(stagnacja), wreszcie – antropocentryczne *versus* nieantropocentryczne. Konflikt między nimi, rozstrzygany raz na korzyść opowiadania, raz na korzyść deskrypcji, pomoże w ustaleniu zasad jej funkcjonowania w ramach poetyk naturalistycznej oraz „awangardowej” (*nouveau roman*).

Na ogół przyjmowano, że status opisu w literaturze i krytyce oraz zakres zna-

³³ Jak stwierdza Hamon (*op. cit.*, s. 22): „Dla większości teoretyków opisu jedynym »dobrym« jest opis homerycki, a zasada ta powtarzana jest w kółko, od Ronsarda po Albalata”.

³⁴ Lessing, *op. cit.*, s. 61.

³⁵ *Ibidem*, s. 63.

³⁶ *Ibidem*, s. 65.

³⁷ Rozstrzygnięcie to wielokrotnie powraca w koncepcjach różnych autorów – głównie w odniesieniu do prozy, co mnie tu będzie później zajmować (np. u Lukácsa).

³⁸ M. Beaujour, *Some Paradoxes of Description*. „Yale French Studies” 1981, nr 61, s. 49.

czeniuowy terminu znormalizowały się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku³⁹. Bez wątpienia przyczyniła się do tego recepcja Lessinga. Oprócz niej duży wpływ miały też przemiany społeczne. Według Hamona istotne okazały się rozwój edukacji (tj. nauka konstruowania deskrypcji jako łatwej do wyodrębnienia jednostki tekstowej), nowoczesna etyka pracy (czyli podniesienie wartości żmudnej pracy pisarza nad leksykonem i tworzeniem spójnego realistycznego świata *etc.*) oraz szerokie zastosowanie maszyny parowej, zwłaszcza w kolejnictwie, co przełożyło się nie tylko na spopularyzowanie idei podróży, ale też przewodników turystycznych.

Cynthia Sundberg Wall przekonywała również, że organizowane w XVIII wieku wystawy, drukowane potem katalogi z projektami i opisami przedmiotów, a także rozkwit sztuki aranżacji wnętrz doprowadziły do indywidualizacji i zantropomorfizowania rzeczy oraz przestrzeni mieszkalnych, które odąd mogły wyrażać osobowość ich właścicieli, co przełożyło się na powstanie nowych literackich metod ukazywania charakteru i życia wewnętrznego bohaterów, np. poprzez opisy należących do nich i powiązanych ze sobą obiektów lub otoczenia, w którym przebywali⁴⁰.

Dalsze transformacje, połączone przede wszystkim z popularyzacją prozy oraz emergencją romantyzmu i realizmu, nastąpiły ściśle w obrębie literatury, a ich kształt został już w Polsce bardzo dobrze udokumentowany w pracach Antoniny Bartoszewicz, Janusza Sławińskiego, Bożeny Witosz i Doroty Korwin-Piotrowskiej⁴¹. Z tego powodu tutaj zwracam uwagę tylko na kluczowe elementy tej przemiany:

1. Za sprawą twórczości Samuela Richardsona, Henry'ego Fieldinga i Daniela Defoe umocniła się pozycja powieści wykorzystującej deskrypcję w celu bardziej bezpośredniego naśladowania doświadczeń jednostki osadzonej w konkretnej przestrzeni i konkretnym czasie (co dało podstawy „realizmowi formalnemu”, jak go nazywa Ian Watt⁴²).

2. We Francji Louis-Sébastien Mercier, autor słynnego cyklu *Obrazy Paryża* (*Tableau de Paris*, 1782–1788), w ostatnim z 12 tomów użył terminu „*descripteur*” na określenie swojej tożsamości jako twórcy⁴³. Pojawiła się zatem nowoczesna kategoria „opisywacza”.

3. Z kolei już na początku XIX wieku w estetyce romantycznej zmienił się stosunek do natury. Oświeceniowa księga przekształciła się w szyfr, albo raczej – by oddać to w formie odczasownikowej – w szyfrowanie, z inspiracji Schellingowskimi koncepcjami ciągle stającej się przyrody. Nastąpiło przejście od opisu eru-

³⁹ Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁰ Zob. C. S. Wall, *The Prose of Things. Transformations of Description in the Eighteenth Century*. Chicago, Ill. – London 2006, s. 149–200.

⁴¹ Syntetyczną refleksję na temat przemian opisu oraz technik opisowych w prozie od końca stulecia XVIII do niemal końca XX wieku zaprezentowała D. Korwin-Piotrowska w książce *Problemy poetyki opisu prozatorskiego* (Kraków 2001, s. 9–53). Zob. również J. Sławiński, *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*. W: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000. *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*. Red. W. Bolecki. T. 4.

⁴² I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe'emu, Richardsonie i Fieldingu*. Przeł. A. Kreczmar. Warszawa 1973, s. 33–34.

⁴³ Zob. Stalnaker, *op. cit.*, s. 1–2.

dycyjnego⁴⁴, właściwego dla poematów opisowych, do subiektywistycznego (biegun antymimetyczny), zorientowanego bardziej na podmiot deskrypcji niż na przedmiot, aktualizację jednostkowego aktu widzenia (autora, bohatera), rzeczywistość psychiczną, sensualną, wyobraźniową, duchową patrzącego, świat fantasmagorii i sennych wizji; co podpierane jeszcze koncepcjami kreacjonistycznymi⁴⁵ (artysta-stwórca, artysta-Bóg), utożsamieniem poety z geniuszem, z profetą *etc.* dawało podstawę do przypisywania deskrypcjom wieszczą funkcji kreacyjnej lub epifanicznej (tu w znaczeniu zdolności do odsłonięcia jakiejś tajemniczej, alegorycznej, nikomu niedostępnej karty natury).

Kolejne zmiany sprzęgły się z zainicjowaniem realizmu. Tutaj warto uwypuklić dwie kwestie:

4. Zmieniła się dominanta w ocenie opisu z estetycznej (malarskość) na poznawczą (rzeczowość)⁴⁶, co mimo wszystko jeszcze wówczas nie doprowadziło do porzucenia w wypowiedziach krytycznych terminologii związanej ze sztukami plastycznymi, ekwiwalentnej wobec literackiej.

5. Nastąpiła ewolucja stosunku do detalu. Ta dokonywała się m.in. za sprawą powieści historycznej. Przykładowo w *Ivanhoe* (1819) Waltera Scotta żywość i wiarygodność przeszłości zostały osiągnięte dzięki adekwatnej dystrybucji codziennych drobiazgów (prawda tkwiła w rzeczach). Szczegół miał pełnić nie tylko funkcję informacyjną (wiedza, *mathesis*), ale również mimetyczną – wywoływać efekt rzeczywistości: uprawdopodobniać. Nie przestał však podlegać krytyce, która zazwyczaj dotyczyła kilku obszarów.

Po pierwsze, frekwencji opisu. Uważano, że gdy pojawiał się on raz za razem, był przesadnie długi lub detaliczny, to zamiast budować, burzył iluzję referencjalną. Problem ten poruszył Charles Augustin Sainte-Beuve w swoim raczej aprobatywnym szkicu o *Pani Bovary* (1857), w którym jednak twierdził, iż tytułowa bohaterka „opisywana jest tak często, tak szczegółowo i drobiazgowo, że ostatecznie nie mamy jasnego i wyraźnego obrazu jej powierzchowności”⁴⁷.

Po drugie, precyzji i obiektywizacji komunikatów. Przesłankę do krytyki stanowiło przekonanie, że im silniejsza dążność do maksymalnego uszczegółowienia deskrypcji i wyeliminowania z niej elementów subiektywnych, tym większe niebezpieczeństwo surowości i nieczułości. O czym – także na przykładzie *Pani Bovary* – pisał Edmont Duranty⁴⁸. W krótkim artykule w całości

⁴⁴ Na ten temat zob. M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. Wstęp B. Kuczera-Chachulska. Warszawa 2022.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 129–136.

⁴⁶ Zob. A. Bartoszewicz, *Z zagadnień opisu w teorii i praktyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku*. W: *Styl i kompozycja*, s. 105.

⁴⁷ K. A. Sainte-Beuve, *Pani Bovary*. W: *Wybór pism krytycznych*. Przeł., oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa. Wrocław 1957, s. 431. Zwracam uwagę na podobieństwo tej refleksji do cytowanej wcześniej myśli Diderota.

⁴⁸ E. Duranty, Ch. Sainte-Beuve, *Two Views of „Madame Bovary”*. W: *Documents of Modern Literary Realism*. Ed. G. J. Becker. Princeton, N. J., 1963, s. 98–99 (transl. G. J. Becker). Pierwodruk recenzji Duranty’ego: „Réalisme” 1857, nr 5, s. 79–80. Zarówno omówienie Sainte-Beuve’a, jak i opinia Duranty’ego ukazały się w roku wydania *Pani Bovary* i w początkach rewaloryzacji pojęcia realizmu w krytyce. Na ironię zakrawa fakt, że Duranty, redaktor cza-

poświęconym deskrypcji nazwał on Flauberta „arytmetykiem”, jego styl – „nieosobistym i pozbawionym uczucia”, a dzieło – „literackim zastosowaniem matematyki prawdopodobieństwa”⁴⁹. Przypominało mu ono rysunek kreskowy, w którym wszystko jest obliczone, naszkicowane pod kątem prostym i ma tę samą wagę (pobrzmiwa tu jeszcze klasycystyczny zarzut o braku selekcji detali). Powieść Flauberta w jego ocenie stanowiła system uparcie nawracających opisów materialnych, rozciągniętych na każdy gest i każdą rzecz. Nawiasem mówiąc, znaczenie krytyki Duranty’ego – hiperbolicznej i zupełnie nietrafnej – sprowadza się do zbudowania analogii między matematycznością powieściowego świata, opisem materialnym a wyeliminowaniem z utworu uczuć, życia i emocji (subiektywności), co można odebrać jako nieoczywistą prefigurację „noworealistycznych” rozważań na temat funkcji zgeometryzowanej deskrypcji obiektywnej w „manifestach” *nouveau roman*.

Po trzecie, dynamiki rozwoju opisu skorelowanego z czasowością aktu percepcji. Ignorowanie tej zależności przejawiało się np. poprzez wprowadzenie do opowiadania encyklopedycznych, przerywających bieg fabuły wypowiedzi „deskryptora” o obiektach, na które nikt nie patrzy. Krytyka dotyczyła tego obszaru w trosce o płynność i spójność narracji. W efekcie w prozie realistycznej zaczęto stosować liczne mechanizmy semiotyczne, mające na celu kamuflowanie bądź usprawiedliwianie insercji opisowych: pejzażowych lub erudycyjnych⁵⁰.

Po czwarte, specjalizacji wypowiedzi. Przedmiotem negatywnej oceny było nasycenie opisów nomenklaturą fachową, zauważalne w powieści naturalistycznej, a w szczególności w dziełach Zoli.

„Występek opisu” Émile’a Zoli

Naturalizm podobnie jak realizm zwrócony przeciwko tendencjom romantycznym oraz klasycznym w sztuce, z jednej strony przeciw wybujałej wyobraźni i marzeniu, z drugiej – w imię ukazywania tego, co aktualne i społecznie ważne – przeciw imitacji, która swobodę artystyczną krępowała skostniałą harmonią wzorców⁵¹, dążył w praktyce pisarskiej do naukowej obiektywności. Inaczej jednak niż realizm, aby ukazać rzeczywistość, zakładał stosowanie ścisłej metody opartej na powiązaniu obserwacji (socjologicznej) i eksperymentu (z nauk przyrodniczych). Jak

pisma „Réalisme” i autor hasła „romantyzm jest martwy”, zdyskredytował wówczas dzieło G. Flauberta.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 98.

⁵⁰ Redukcja wyrazistych luk między opisem a narracją odbywała się – uogólniając – w trzech trybach: widzenia, mówienia, działania. Odpowiadało im kolejno: osadzanie scen w przejrzystym, dobrze oświetlonym otoczeniu (okna, balkony *etc.*); podawanie opisu przez postacie dysponujące specjalistyczną wiedzą techniczną, którą mogły przekazywać innym bohaterom (a pośrednio – czytelnikowi); oraz formowanie deskrypcji podług klasycznego wzorca homeryckiego, polegające na zastąpieniu wyliczenia cech obiektu serią działań przeprowadzanych na przedmiocie. Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 224–255. Syntetycznie ten temat omawiają J.-M. Adam, A. Petitjean w *Le Texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle* (Paris 1989, s. 37–46).

⁵¹ Zob. Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 62.

twierdził Damian Grant, odnosząc się do utworu *Le Roman expérimental* (Powieść eksperymentalna, 1880) Zoli:

obserwator przygotowuje grunt, na którym mogą pojawić się postacie i wydarzyć się rzeczy, a następnie pojawia się naukowiec i rozpoczyna eksperyment; wprawia postacie w ruch w konkretnej historii⁵².

Podstawową formą podawczą, którą dysponowała sztuka literacka, pozwalającą sprostać tak wyrażonym ideom i oczekiwaniom wobec powieści, był właśnie opis – uznany wcześniej przez Louisa Jeana Daubentona i Georges'a-Louisa de Buffona za metodę przyrodoznawstwa. W kontekście pisarstwa Zoli można go rozumieć, parafrazując Granta, jako główne narzędzie empiryka i zdystansowanego obserwatora, element tworzący podłoże dla dziejącego się eksperymentu, który polega na określonym ukierunkowaniu opowiadania (fabuła).

Na tym tle warto spojrzeć na tezy i obserwacje przedstawione w artykule *De la description* (O opisie). Zola wypowiedział tam pogląd, że zbadanie deskrypcji od Madeleine de Scudéry do Gustave'a Flauberta byłoby niczym „opracowanie historii filozofii i nauki na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci, ponieważ u podstaw literackiej problematyki opisu nie kryje się nic innego, jak powrót do natury”⁵³. Autor z socjologiczno-antropologicznym impetem wystąpił przeciwko insularnej koncepcji człowieka oddzielonego od swojego środowiska, przekonywał, że trzeba je szczególnie scharakteryzować, aby w rezultacie dojrzeć pełnowymiarowy ludzki dramat oraz uzyskać naukową pewność eksperymentu, oraz deklarował: „opis zdefiniuję jako stan środowiska, który determinuje i dopełnia człowieka”⁵⁴. Z tego Zola wyprowadzał wniosek, że opis nie jest i nie może być tylko ozdobnikiem lub ćwiczeniem malarskim, stanowiąc bowiem segment metody naukowej, musi zostać bez reszty sfunkcjonalizowany. Należy to rozumieć też w szerszym sensie: w XIX wieku (a wolno twierdzić, że po dziś dzień) wciąż trwała walka, jak uważano, z niebezpieczną tendencją opisu do usamodzielniania się. Deskrypcja coraz rzadziej przyjmowała postać listy czy katalogu, tj. form pozbawionych inwencji, które były konstrukcjami parodiowanymi przynajmniej od czasów François Rabelais'go. Zwłaszcza za sprawą Flauberta dużo większy nacisk kładziono na spójne włączenie opisu do tekstu, przede wszystkim na symboliczną, treściową, a na dalszym planie – kompozycyjną jego motywację. Realizacja takich założeń była w sferze realizmu świadectwem opanowania – w podwójnym sensie: opanowania warsztatu i opanowania (się) w chęci rozwijania opisu „w nieskończoność”⁵⁵.

W konsekwencji takiego toku myślenia Zola radykalnie przeciwstawił deskrypcję naturalistyczną opisowi parnasistowskiemu. Dlatego adwersarzem pisarza stał się nie kto inny, jak Théophile Gautier (syn), który miał, sięgając do tradycji Delille'a, uprawiać „opis dla samego opisu” (jakby sztukę dla sztuki)⁵⁶. Według Zoli opisy Gautiera sprawiają, iż w jego dziełach panuje grobowa cisza⁵⁷, wypełnione

⁵² D. Grant, *Realism*, London – New York 1985, s. 42.

⁵³ Zola, *op. cit.*, s. 227.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 229.

⁵⁵ Zola (*ibidem*, s. 233) nazywa ją „furią opisu” („*fureur de description*”).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 230.

⁵⁷ *Ibidem*.

są rzeczami, które pozostają bez związku z człowiekiem i światem. Potem zobaczymy, że historia zatoczy koło i niemal za to samo Lukács potępi Zolę.

Autor powieści *Germinal* zauważył również, iż nowa formuła powieści nierzadko odstępowała od ścisłego rygoru naukowości, zwłaszcza kiedy pojawiały się w niej charakterystyczne dla tradycji romantycznej ekspresyjne opisy natury. Warto podkreślić, że te zazwyczaj nie były zbyt cennymi ozdobnikami, pełniły bowiem funkcje operatorów tonalnych oraz wykładników temporalizacji, służyły zatem budowaniu nastroju, a powtarzane w różnych konfiguracjach, odzwierciedlały przemianę bohaterów. Pełny rezerwy, by nie powiedzieć negatywny, stosunek Zoli do takich wzorców deskrypcji wynikał przypuszczalnie z tego, że opisy romantyczne dążyły przede wszystkim, o czym już wspominałem, do odzwierciedlenia sfery subiektywnej, refleksyjnej doświadczenia postaci – jego analogonem stawały się obrazy otoczenia, przyrody⁵⁸, które z kolei w realizmie, przynajmniej w założeniu, powinny były raczej podkreślać status społeczny oraz pochodzenie bohatera. Bez wątpienia jednak w obu tak ujętych przypadkach zamiar użycia deskrypcji najczęściej uzasadniano potrzebą wpisania heterogenicznego detalu w homogeniczność dzieła⁵⁹, czyli chęcią podporządkowania nierelevantnych rzeczy, krajobrazów (przedmiotów) – głównym postaciom.

Czasami ta próba nie udawała się – również Zoli. W artykule *De la description*, skrytykował Gautiera i po części braci Edmonda i Jules'a Goncourtów, w końcu sam przyznał, że i jego opisy nie zawsze realizowały wygórowane postulaty naturalizmu (nie pełniły prymarnej funkcji – poznawczej)⁶⁰. Wskazał przykład pięciu wysoce autonomicznych deskrypcji Paryża z powieści *Kartka miłości* (1878) – którą z obecnej perspektywy należałoby włączyć do grona dzieł o kapitalnym znaczeniu dla badań deskryptologicznych⁶¹. Obrazy miasta miały tam stanowić rodzaj antycznego chóru, być zbiorową, osobną postacią. Zola, wyrzekając się chęci obrony dzieła, przyznał: „wystarczająco zgrzeszyłem” („j'ai assez péché”)⁶². Ten „występek opisu” wynikał nie tyle z samego „nieumiarkowania” w deskrypcji, symbolizacji detalu (zwłaszcza w scenach opisowych), którą gdzie indziej nazwał „hipertrofią prawdziwego szczegółu” („l'hypertrophie du détail vrai”)⁶³, ile z niedostatecznego podporządkowania segmentów deskryptywnych człowiekowi (studiowaniu

⁵⁸ W. Bernhard, *Functions of Description in Poetry*. W zb.: *Description in Literature and Other Media*. Ed. W. Wolf, W. Bernhard. Amsterdam – New York 2007, s. 140. Sam Zola nierzadko nadawał taką funkcję deskrypcjom, najlepszym przykładem są opisy ogrodu (ale też kobiety, stosunku seksualnego) w *Grzechu księdza Moureta* (1875), utworze inspirowanym zresztą *Pawłem i Wirginią* (1788) Bernardina de Saint-Pierre'a.

⁵⁹ Zob. Hamon, *op. cit.*, s. 17.

⁶⁰ Opisy w twórczości autora powieści *Nana* były szeroko komentowane przez współczesnych. W Polsce u schyłku XIX wieku krytykował je A. Sygietyński (*Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*. Wybór, oprac. J. Z. Jakubowski. Warszawa 1951, s. 174), który twierdził, że w nagromadzeniu sztucznych szczegółów gubi się u Zoli pojęcie rzeczywistości. Zob. też Witosz, *Opis, opisowość*, s. 151–152. Wątpliwie tego procesu dostrzegają Robbe-Grillet i Ricardou (o czym później).

⁶¹ Udowodnił to J. M. Lopes w opracowaniu *Foregrounded Description in Prose Fiction. Five Cross-Literary Studies* (Toronto, Ont. – Buffalo, N. Y. – London 1995).

⁶² Zola, *op. cit.*, s. 230.

⁶³ Słynne określenie É. Zoli z listu do H. Céarda z 22 III 1885 (w: *Correspondance. Choix de lettres, présentation, notes, notices, chronologie, bibliogr., index par A. Pagès*. Paris 2012 [plik EPUB]).

człowieka). Antropocentryzm XVIII wieku pojawia się w (au-to)krytyce Zoli w zaktualizowanej formie – pod postacią antropologii.

W podsumowaniu dotychczasowych rozważań można stwierdzić, że negatywny i normatywny dyskurs wokół deskrypcji literackiej wprowadzał stabilną hierarchię aksjologiczną: ruch, działanie, pracę, a zatem to, co aktywne i dynamiczne, przypisywane człowiekowi (postaci literackiej) oraz związane z opowiadaniem, stawiał ponad tym, co bierne i statyczne – przedmiotami, krajobrazami, przynależnymi tłu i opisowi. Ten okazywał się uprawniony, jeżeli – wedle znacznie późniejszego określenia Gérarda Genette'a z końca lat sześćdziesiątych (!) – pozostawał „służką narracji”⁶⁴ i nie zaburzał swobodnego toku opowiadania, którego zasadniczą powinnością było odzwierciedlenie ludzkich dramatów. Wypadało więc stosować opis z umiarem, w przeciwnym razie mogłby uwolnić się z klatki tła i zagarnąć dla siebie plan pierwszy, jak w powieści *Kartka miłości*. W realizmie należało przydać mu tyle szczegółowości, opatrzyć go tyloma specjalistycznymi terminami, by wypełnił swoje główne zadanie: wyraziście i zgodnie z prawdą przedstawił środowisko, a więc warunki życia, specyfikę zawodu lub sztuki uprawianej przez bohatera – to wszystko zaś bez popadania w hermetyczność czy, co gorsza, w redundancję, która pojawiała się zawsze wtedy, gdy autor przez opis wodzony na pokuszenie poświęcił się zbyt wiele detalom, przedmiotom i powierzchni, gubiąc człowieka, a wraz z nim głębię, a przez pauzę – fabułę, i na końcu – uwagę czytelnika.

Biografie rzeczy Györgya Lukácsa

W istocie tę samą linię krytyki opisu podjął i pogłębił Lukács w słynnym oraz bardzo wpływowym tekście *Opowiadanie czy opis. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie* (1936), który znacząco przyczynił się do umocnienia ujemnego wartościowania rozbudowanych passusów deskryptywnych w literaturze. Węgierski teoretyk obrał za antyprzykład właśnie pisarstwo Zoli.

Lukács w swojej koncepcji „wielkiego realizmu” zupełnie inaczej rozumie postulat typowości. Podczas gdy według francuskiego naturalisty powieść nie powinna rozpraszać czytelnika osobliwą, dziwną tematyką, gdyż ta: „im bardziej [jest] banalna i uogólniona, tym bardziej typowa się stanie”⁶⁵, dla węgierskiego teoretyka – jak podkreśla Alina Brodzka – typowość osiągnąć bywa głównie za pośrednictwem prezentowania bohaterów w działaniu⁶⁶. Zola dostrzega znaczenie obserwacji, gromadzenia dokumentów, mówiąc krótko, przygotowywania gruntu (świata) pod pojawienie się postaci, reszta – fakty, zdarzenia czy nawet intryga – wyłoni się sama; Lukács – przeciwnie – twierdzi, że należy wyjść od postaci, tak skonstruować fabułę i sytuację, by uchwycić liczne związki człowieka ze społeczeństwem, a zwłaszcza

⁶⁴ G. Genette, *Frontières du récit*. „Communications” 1966, nr 8, s. 157.

⁶⁵ É. Zola, *Du roman*. W: *Le Roman expérimental*, s. 208. Na stronie: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k/f4.item> (data dostępu: 8 VI 2024).

⁶⁶ A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*. Warszawa 1966, s. 165.

cza poprzez konflikty jednostek – walkę klas⁶⁷. We wspomnianej pracy filozof wyraża więc dezaprobatę dla „metody opartej wyłącznie na obserwacji i opisie, charakterystycznej dla literatury burżuazyjnej po roku 1848 [...]” (O-5 92). Utrzymuje, że dobra realistyczna proza powinna być zarządzana przez narrację, dowodzi zaś tego, porównując sceny wyścigów konnych z powieści *Nana Zoli* i *Anna Karenina* Lwa Tołstoja. W pierwszym dziele ogół rzeczy – począwszy od koni, stadionu, po przepych ubiorów paryskiej publiczności – zostaje zobrazowany z taką samą dbałością o szczegóły, dlatego stanowi ono „małą monografię nowoczesnego pola wyścigowego [...]” (O-4 57). Wszak ten detaliczny opis, jak twierdzi Lukács, „jest w powieści jedynie »wkładką«” (O-4 57), łatwo usuwalnym elementem, który luźno łączy się z akcją. Natomiast w drugim przypadku niemal równie starannie odmalowane wyścigi są nade wszystko „punktem węzłowym” (O-4 57) wielkiego ludzkiego dramatu, który dotknął Aleksego Wronskiego, Annę Kareninę i jej męża. Tołstoj ustala ścisły związek między zachodzącymi zdarzeniami a działającymi bohaterami: dba o budowanie napięcia, konstruuje opis z perspektywy uczestnika zdarzeń, podporządkowuje opowiadaniu i włącza w dynamiczny porządek życia, rozwodzi się na temat losów ludzi, czyni to zaś z zachowaniem epickiego dystansu (mówi o tym, co minęło), który pozwala mu starannie dobrać tylko fabularnie istotne detale. Natomiast Zola według Lukácsa traktuje akcję jak nitkę do nawleknięcia kolejnych obrazów, przez co dzieło, zyskując znamiona sekwencyjności i przypadkowości, zaczyna charakteryzować się kompozycyjną monotonią; ponadto francuski autor relacjonuje zdarzenia z punktu widzenia obserwatora, zamieniając czytelnika w biernego widza, wreszcie rezygnuje z epickiej retrospektywy na rzecz dehumanizującej, bezczasowej i niedramatycznej równoczesności opisu, która – na poziomie świata fikcyjnego – tyleż krępuje ducha człowieka, ile, pokazując go pośród biernie istniejących rzeczy, dokonuje jego reifikacji, wpasowania w posępny obraz martwej natury, co całą powieściową rzeczywistość sprowadza „do poziomu malarstwa rodzajowego” (O-5 79).

W krytyce metody opisowej Lukács używa sztafażu wytartych pojęć (wkładka, stagnacja, obraz) i standardowych argumentów stosowanych przez licznych komentatorów deskrypcji literackiej, ale nie tylko przez nich. Należy bowiem stanowczo podkreślić, że postulowana przez filozofa dynamizacja opisu, która miałaby ocalać epickość dzieła, stanowi przecież bezpośrednie nawiązanie do XVIII-wiecznej koncepcji Lessinga. Oryginalnym, choć dyskusyjnym elementem pracy *Opis czy opowiadanie* jest reinterpretacja problemu z perspektywy marksistowskiej, czyli uznanie opisowości za panującą metodę epicką skrojoną na miarę dojrzałego kapitalizmu. Lukácsowi zupełnie nie chodzi o to, że nowe formy kompozycji, podobnie jak system kapitalistyczny, po prostu reifikowałyby człowieka. Refleksja teoretyka okazuje się bardziej subtelna. Twierdzi on, że po roku 1848 tacy pisarze, jak Flaubert czy Zola, wcale niebędący apologetami ani

⁶⁷ Typowość należy u Lukácsa rozumieć także szerzej – w kontekście marksistowskim. B r o d z k a (*ibidem*, s. 166) pisze: „W myśl jego tezy powieść jako epopeja mieszczańska »czerpać może swą epicką wielkość jedynie z głębi i typowości klasowych przeciwieństw ujętych w ich dynamicznym splocie«, przeciwieństwa te zaś przejawiają się w postaci walki jednostek, która »nabiera charakteru obiektywnej prawdy tylko dzięki temu, że charaktery i losy ludzi wyrażają w sposób typowy i wierny zasadnicze momenty walki klasowej«”.

tym bardziej rzecznikami umacniającego się ustroju gospodarczego, obrazują jego wyniki, gotowe przejawy zgodnie z regułami statystycznego prawdopodobieństwa – nie zaś zasadnicze momenty walki klasowej czy dynamiczne spłoty sił ujawniających się w działaniach bohaterów, tworząc postacie, które od początku są „zamordowane duchowo przez kapitalizm [...]” (O-5 90). I nawet jeśli pisarze ci pokazują zmagania, wzloty bądź upadki bohaterów, ich losy niczym nie różnią się od historii trupów przesuujących się na tle martwych natur i „coraz bardziej świadomych swojej śmierci” (O-5 90). W tym sensie detaliczny opis pojawiający się w roli narracyjnej pauzy podtrzymuje obraz zdegradowanego i zdehumanizowanego świata nowoczesnego, przekształca XIX-wieczną powieść o rozwoju cywilizacyjnym w jej własne zaprzeczenie – „biografię rzeczy” (O-5 93), oraz stanowi zarówno przyczynę, jak i skutek zaniku epickiej doniosłości, postulowanej w koncepcji „wielkiego realizmu”.

Rozprawę Lukácsa, wyraźniej niż inne w historii badań nad deskrypcją, zdominował antropocentryzm, który w obrębie poetyki normatywnej gwarantował i umacniał ontologiczne dystanse między człowiekiem a obiektami. Samo za siebie mówi motto z Karola Marksa poprzedzające artykuł: „Być radykalnym, znaczy ująć rzecz u jej korzeni. Dla człowieka korzeniem jest sam człowiek” (cyt. za: O-4 57). Dzieło literackie rozumiane jako wytwór ludzkiej imaginacji powinno umieścić podmiot zantropomorfizowany (nacechowany antropomorficznie) w swoim centrum. Z tego względu wymagania dotyczące obowiązkowego „sfunkcjonalizowania deskrypcji”, co było już widać dobrze w artykule *De la description*, sprowadzały się zazwyczaj do postulatu ścisłego podporządkowania deskrypcji bohaterowi. Jak tłumaczył Lukács:

Bez odsłonięcia istotnych cech ludzkich, bez wzajemnego powiązania człowieka z wydarzeniami świata zewnętrznego, rzeczami, siłami natury, urządzeniami społecznymi – najbardziej awanturnicze przygody są puste i wyjałowione z treści. [O-4 67]

Wiedzie to do sformułowania stanowiska, że w literaturze „ujmowanie rzeczy u jej korzeni” obliguje do badania jej relacji z człowiekiem. Według Lukácsa, kiedy przedmiot opisany w narracji pozostaje niesfunkcjonalizowany (w określonym wcześniej sensie tego słowa), znika jego sens artystyczny⁶⁸, chyba że materialny fragment świata zostanie włączony np. w szerszy system symboliczny, co sprawia, iż rzecz przemienia się w symbol, czyli – ściśle mówiąc – przestaje być „tylko” rzeczą: przekształca się w znak. Ma to poważne konsekwencje tak dla opisu, jak i dla przedmiotu. Oba są akceptowalne, jeśli pełnią służebną funkcję wobec opowiadania i dla człowieka, oba też niosą ze sobą zagrożenie autonomizacją. Szereg opisów rzeczy tworzy w powieści kompozycję muzealną; wystawia przedmioty w ich pojedynczości, ukazuje je z wielu perspektyw, wywołuje „mieniący się chaos” (O-5 81). Nie dopuszczalna jest sytuacja, w której rzeczy martwe przedstawia się podobnie do bytów żywych – wówczas rzeczy zdają się wysysać wigor ludzkich istnień i zamieniać je w kamień.

Ostatni problem w wywodzie Lukácsa dotyczy forowanej przez niego tezy

⁶⁸ Rzecz jasna, odmienne stanowisko w tej kwestii zaprezentuje R. Barthes w artykule *Efekt rzeczywistości*.

o wszechobecności opisu, który „stał się główną zasadą kompozycji” (O-4 62). Trudno się z tym zgodzić: deskrypcja w powieści jest, owszem, wszechobecna, ale zdecydowanie nie odgrywa w niej roli pierwszoplanowej, a przypadki, jak wspomniana *Kartka miłości*, gdzie deskrypcja rzeczywiście tworzy ramę kompozycyjną, są marginalne.

Opis staje się przedmiotem eksperymentu literackiego na znacznie większą skalę dopiero w dobie *nouveau roman*, która rozpoczyna też poświęconą mu zorganizowaną refleksję teoretyczną (szczególnie Ricardou⁶⁹). Przedstawiciele *nouveau roman*, nie bez wpływu dzieł Marcela Prousta, Jamesa Joyce’a, Franza Kafki czy Samuela Becketta, spostrzegli, że mankamenty dotąd łączone z deskrypcją, takie jak dążenie do autonomizacji, osłabianie związków między zdarzeniami, wymazywanie denotowanego obiektu, hamowanie opowiadania, zwiększanie odstępów między czasem literalnym (lektury) a referencjalnym (płynącym w opowieści)⁷⁰, redukcja znaczenia działań bohaterów, ujawniające się zwłaszcza, kiedy deskrypcja jest nadużywana, pozwalają doprowadzić proces dekonstrukcji powieści klasycznej – do końca.

Obiektywności i subiektywności Alaina Robbe-Grilleta

Jeśli w zarysowanej tutaj panoramie krytyki opisu osadzilibyśmy na jednym z krańców wypowiedź Lukácsa, to bez wątpienia na przeciwnym należałoby umieścić dyskusję wokół nowej powieści francuskiej, przede wszystkim pisma Rolanda Barthes’a *Literatura obiektywna* (1954) i *Literatura dosłowna* (1955) oraz wiele im zawdzięczające eseje Robbe-Grilleta⁷¹, głównie z lat 1956–1959, którego pierwsze powieści, *Gumy* (1953) i *Podglądacz* (1955), nadzwyczaj łatwo wywoływały nieporozumienia wśród ówczesnych konserwatywnych francuskich komentatorów. Jak pisał Stephen Heath:

Robbe-Grillet mógłby zostać uznany za arcynaturalistę: podczas gdy Balzac malował mężczyzn, kobiety i rzeczy, a Zola podporządkowywał mężczyzn i kobiety rzeczom, Robbe-Grillet tworzył świat, w którym rzeczy nie tylko dominowały, ale były niemal jedynymi uczestnikami⁷².

W rzeczywistości tradycyjny realizm i naturalizm stały się negatywnymi odniesieniami dla twórców *nouveau roman*, wolno nawet twierdzić, że jeśli cokolwiek konsolidowało tę grupę, to właśnie opozycyjność wobec pisarstwa typu balzackowskiego⁷³. Wielką zasługą Barthes’a jako krytyka było wczesne rozpoznanie owego faktu, a ponadto ustalenie kategorii „literatury obiektywnej”⁷⁴ oraz przypisanie deskrypcji zupełnie odmiennych funkcji. Jak bowiem zauważył, „u Robbe-Grilleta ścisłość opisu nie ma nic wspólnego z rzemieślniczą skrzętnością powieściopisarza-werysty”⁷⁵. Choć przedmioty opisane z wielką dokładnością w utwo-

⁶⁹ J. Ricardou: *Problèmes du nouveau roman*. Paris 1967; *Le Nouveau roman*. Paris 1978.

⁷⁰ Zob. *ibidem*, s. 130–135.

⁷¹ Wpływ wymienionych esejów krytycznych oraz koncepcji literatury zawartej w debiucie książkowym R. Barthes’a *Stopień zero pisania* na wczesnego A. Robbe-Grilleta jest ewidentny.

⁷² S. Heath, *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. London 1972, s. 111.

⁷³ Zob. C. Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*. New York 1992, s. 8.

⁷⁴ Jest to literatura obiektów, obiektywu (kamery) i obiektywności.

⁷⁵ Barthes, *Literatura obiektywna*, s. 221.

rach Balzaca lub Zoli miały stanowić o człowieku, w istocie podporządkowane były powieściowej psychologii i metafizyce – a zatem głębi. Przedmioty u Robbe-Grilleta, utrzymywał Barthes, pozostawały zaś nagie w czystej wizualności, w swoim „tu-byciu”, miały tylko powierzchnię; dzięki „refleksji optycznej”⁷⁶ uwalniały się od antropomorfizacji oraz pozornej bezstronności antropocentrycznej nauki.

W eseju *Une voie pour le roman futur* (Droga dla przyszłej powieści, 1956) Robbe-Grillet podkreślał, że choć obiektywizm rozumiany jako „całkowita bezosobowość spojrzenia” (P 20) jest mrzonką, to realizm nadal wydaje się możliwy, ale – dopowiedzmy – nie w postaci Zolowskiego przezroczystego ekranu⁷⁷ czy tym bardziej Lukácsowskiej typowości, lecz w formie, która polega na ukazywaniu przedmiotów bez zanurzania ich w chmurze „animizujących lub swojskich przymiotników” (P 21–22), czyniącej owe przedmioty rzekomo lepiej zrozumiałymi: nowy realizm, dla którego „świat nie jest ani znaczący, ani absurdalny. Po prostu jest” (P 21)⁷⁸. W takich powieściach uniwersum niestabilnych sensów należy zastępować uniwersum obecności, gdzie obiekty będą zwyczajnie istnieć, zanim staną się narzędziem (czymś-dla-kogoś). Robbe-Grillet wtórował tu Barthes’owi – dla niego również wiązało się to z uprzywilejowaniem powierzchni i odrzuceniem głębi:

Wiemy, że cała literatura powieściowa opierała się na tych mitach [tj. mitach głębi] i tylko na nich. Tradycyjna rola pisarza polegała na drażnieniu Natury, na kopaniu coraz głębiej i głębiej, aby dotrzeć do najintymniejszych warstw, aby w końcu odkryć fragment niepokojącej tajemnicy. Zstąpiwszy w otchłań ludzkich namietności, autor wysyłał do pozornie spokojnego świata (świata na powierzchni) triumfalne relacje opisujące tajemnice, których dotknął własnymi rękami. A święty zawrót głowy, którego doświadczał wtedy czytelnik, nie powodował u niego udreki ani mdłości, ale upewniał go o jego sile dominacji nad światem. Oczywiście istniały przepaście, ale dzięki tak dzielnym speologom ich głębiny mogły zostać zbadane. [P 26]

Za rezygnacją z poszukiwań tonącej w czeluściach, stłumionej prawdy⁷⁹ szła

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Nawiązuję do słynnej metafory trzech ekranów Zoli (klasyczny, romantyczny, realistyczny). Według Robbe-Grilleta rama „literackości”, w jaką wtłacza nas literatura, „funkcjonuje jak kratka wyposażona w różnokolorowe szkiełka, które rozbijają nasze pole percepcji na małe, łatwe do przyswojenia kwadraciki” (P 21).

⁷⁸ Fragment ten podobnie tłumaczy M. Głowiński („Nouveau roman” – problemy teoretyczne. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 295). Na temat nowego realizmu, opisu, a także techniki *mise en abyme* u Robbe-Grilleta wypowiedziała się A. Szczepan w monografii *Realista Robbe-Grillet. „Nouveau roman” jako propozycja realizmu* (Kraków 2015).

⁷⁹ Robbe-Grillet już w 1956 roku okazuje się zdecydowanym krytykiem nie tylko mitu głębi, ale również opierającej się na nim hermeneutyki podejrzeń. Zapewne z tego powodu jego postulat przyjrzenia się pozornie spokojnej powierzchni rzeczywistości, zorientowanie na wymiar wizualny obiektów, przed czym ostrzegał wcześniej de Buffon, oraz uprzywilejowanie rozciągłości kosztem wnikania znakomicie zgadzają się z aktualnymi propozycjami autorów i autorek zajmujących się zwrotem deskryptywnym. Ta grupa uczonych nawołuje bowiem do podjęcia próby *powierzchniowej* (nie *powierzchownej*!) lektury tekstów: skupionej na faktach, na tym, co powieści mówią, a nie na tym, czego nie mówią, oraz na ich krytycznym opisie, poprzedzonym precyzyjnym śledzeniem tego, co się w nich dzieje, np. relacji, jakie nawiązują występujący w nich aktorzy. Porzucenie myślenia w kategoriach głębi łączy wczesnego A. Robbe-Grilleta i H. Love (Close but not Deep. *Literary Ethics and the Descriptive Turn*. „New Literary History” 2010, nr 2), w pierwszym przypadku dotyczy ono, rzecz jasna, metody artystycznej, w drugim – metody badawczej.

także zmiana myślenia na temat tzw. humanizmu, a ogólnie – dominującej pozycji człowieka w świecie. *Nouveau roman* w ujęciu Robbe-Grilleta z końca lat pięćdziesiątych XX wieku okazała się zatem literaturą, która, występując przeciwko antropocentryzmowi – mętnej atmosferze „spowijającej wszystkie rzeczy, wszystkiemu nadającej rzekome znaczenie” (P 58) – zwróciła się ku obiektom. Barthes komentował:

Robbe-Grillet pragnie [...] przyznać przedmiotom przywileje, jakie w powieści zastrzeżone były dotychczas wyłącznie dla spraw ludzkich. Stąd radykalna odnowa sztuki opisywania [...]”⁸⁰.

Jak utrzymuje Aleksandra Szczepan, francuski twórca znał pisma i teorię „wielkiego realizmu” Lukácsa⁸¹. Warto w tym miejscu zauważyć, że radykalizm krytyki autora *Teorii powieści*, który w 1936 roku zarzucał Zoli konstruowanie biografii rzeczy oraz reifikację postaci literackiej, paradoksalnie odpowiada dopiero deskryptywnej skrajności utworów *Gumy* czy *Żaluzja*, a w pełni powieściom zbudowanym tylko z opisów – prawdziwym „występkiem” pokroju *Spisu rzeczy* Claude’a Simona. Również eseje Barthes’a czy *quasi-manifesty* Robbe-Grilleta zawierają zwierciadlane odbicie wielu negatywnych uwag węgierskiego teoretyka literatury. Obracają się one tam w pozytywne postulaty projektu nowej powieści, co z jednej strony, owszem, podkreśla jej proveniencję antyrealistyczną, ale z drugiej – zamyka dyskusję toczącą się wokół deskrypcji i czasu powieściowego w tych samych ramach, w których tkwiły wypowiedzi omówione wcześniej. Przypomnijmy zbudowaną na opozycjach domenę tego dyskursu: narracja *versus* opis, ruch *versus* bezruch, komunikacja *versus* izolacja sensu, głębia *versus* powierzchwnia, człowiek-(działanie) *versus* rzecz-(stagnacja), wreszcie – antropocentryczne *versus* nieantropocentryczne.

Przykładowo dla Lukácsa postulowane w „manifestach” *nouveau roman* kreowanie wymiaru przestrzennego, polegające na maksymalistycznym rozciągnięciu deskrypcji obiektu, bez wątpienia doprowadziłoby do osiągnięcia martwej teraźniejszości, bezczasu i do całkowitej utraty epickiej spójności, której przecież nie dałoby się uzyskać między refrenicznie powracającymi przedmiotami, opisywanymi co raz to w innym świetle. Dla Barthes’a zaś powieść „mieniącego się chaosu” unicestwiałaby czas klasyczny (tragiczny, epicki), będący reminiscencją ludzkiego dramatu przemijania, cyklu życia i śmierci, psucia przedmiotów, aby w jego miejsce wprowadzić „czas litoty” oparty na iteracji (powtórzeniu z różnicą). Tyleż anty-Lukácsowski, co antyhumanistyczny okazał się też cel Robbe-Grilleta, który według Barthes’a chciał „wycofać człowieka z w y t w a r z a n i a lub ze stawania się przedmiotów i ostatecznie oczyścić powierzchnię świata z ludzi [ludzkich znaków]”⁸². Takie „oczyszczenie” wymagało jednak specjalnego projektu języka.

Robbe-Grillet w zakończeniu *Une voie pour le roman futur* pisał, że „powieść przyszłości” powinna się skierować w stronę słowa ograniczającego się do

⁸⁰ Barthes, *Literatura dosłowna*, s. 234.

⁸¹ Szczepan (op. cit., s. 26–28, 77–79) dokonuje zestawienia koncepcji G. Lukácsa z pracy *Powieść jako mieszczańska epopeja* z projektem A. Robbe-Grilleta w szerszym kontekście realizmu.

⁸² Barthes, *Literatura obiektywna*, s. 231–232.

mierzenia, lokalizowania i definiowania⁸³. Kwestię tę rozwinał również Barthes w artykule *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta*, opublikowanym w lutowym numerze „Arguments” w 1958 roku. Ów artykuł stał się głównym punktem odniesienia dla *Nature, humanisme, tragédie* (Natura, humanizm, tragedia, 1958) – najsłynniejszego manifestu autora powieści *Żaluzja*⁸⁴. Barthes’a zajmowała przede wszystkim *quasi-geometryczność* opisów Robbe-Grilleta, innymi słowy, *opis formalny*, który, czerpiąc z obiektywności języka naukowego i inżynierskiej precyzji⁸⁵, uniikał po pierwsze *metafory* (antropomorfizującego przybliżenia), po drugie *tragiczności*, zmuszającej do poszukiwania analogii między tym, co przedstawiane a ludzkim losem (nieszczęściem, samotnością *etc.*). Natomiast Robbe-Grillet w swoim manifestie uszczegółowił pewne zagadnienia, stwierdził mianowicie, że deskrypcji formalnej, mimo iż zabiega o obiektywność i korzysta z terminologii naukowej, nie należy wiązać ze scjentystycznym dążeniem do poznania, zrozumienia rzeczy. I ponieważ uważał, że „tylko nauka może utrzymywać, że zna w nętrze rzeczy [literatura ma inne cele]” (P 79), twierdził, iż opis geometryczny powinien poprzestawać na powierzchni rzeczywistości, uczynić z niej gładką taflę bez punktów zaczepienia.

Tak pojęta deskrypcja formalna łatwo narażała się na krytykę, zwłaszcza z perspektywy fenomenologicznej⁸⁶:

Koncepcja widzenia jako narzędzia, za pomocą którego człowiek dokonuje optycznej inwentaryzacji świata form danych „tam” [tj. przed naszym wzrokiem], jest niczym innym, jak klasyczną tezą materializmu, którą fenomenologia egzystencjalna stara się skorygować⁸⁷.

Robbe-Grillet, pokładając ufność w rzekomej neutralności biernego, optycznego rejestrowania świata, zlekceważył uwarunkowania cielesne percepcji oraz funkcję rekonfigurującą języka. Błędnie założył, że pozbawiony metafor okaże się on równie przeźroczysty, co owo spojrzenie. Jak słusznie wyraził się Heath, gdyby pragnienie oczyszczenia języka z antropomorfizmów (metafor) zostało spełnione, doprowadziłoby do zaprzestania jego używania⁸⁸.

Robbe-Grillet wkrótce zdał sobie sprawę z tego, iż w ten sposób pojęty postulat obiektywizmu, forowany w *Nature, humanisme, tragédie*, jest tyleż nierealizowalny, co niepoważny. W kolejnych pismach, powstających już na początku lat sześćdziesiątych, francuski prozaik zwrócił się zatem w przeciwną stronę – realizmu subiektywistycznego⁸⁹ (w imię wierności żywemu, podmiotowemu doświadczeniu). W roku 1961 w *Nouveau roman, homme nouveau* (Nowa powieść, nowy człowiek) notował:

⁸³ Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, s. [27].

⁸⁴ Także motto manifestu zostało zaczerpnięte z artykułu Barthes’a *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta*. Wątki dotyczące humanizmu, tragedii, marksizmu oraz kwestię stosunku A. Robbe-Grilleta do J.-P. Sartre’a omawia Szczepan w swojej monografii.

⁸⁵ Robbe-Grillet był z wykształcenia inżynierem. Pragnę tu także przypomnieć wypowiedź Durrantego o powieści *Pani Bovary*, której zarzucał on matematyzację świata przedstawionego i wyrzucie go z uczuć; u Robbe-Grilleta staje się to postulatem pozytywnym.

⁸⁶ Więcej na temat fenomenologicznej krytyki koncepcji opisu obiektywnego zob. m.in. Heath, *op. cit.*, s. 84–110.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 105.

⁸⁹ Zob. G. Genette, *Figures I*. Paris 1966, s. 73.

Ponieważ w naszych książkach było wiele przedmiotów i ponieważ było w nich coś nietypowego, słowo „obiektywność”, używane w odniesieniu do nich przez niektórych krytyków, szybko nabrało wyjątkowego znaczenia, choć w bardzo szczególnym sensie: zorientowania na przedmiot. To słowo w swoim zwyczajowym znaczeniu – ‘neutralny’, ‘zimny’, ‘bezbosny’ – stało się absurdem. W moich powieściach opisuje wszystko nie po prostu jakiś człowiek, ale najmniej neutralny, najmniej bezbosny z ludzi: zawsze zaangażowany w najbardziej obsesyjną, namietną przygodę do tego stopnia, że często zniekształca to jego wizję i wytwarza w jego umyśle obrazy bliskie delirium. [P 148–149]

Obecnie, w dobie realizmu spekulatywnego i ontologii zorientowanej na obiekt, można powątpiewać, czy porzucenie filozoficznie niespójnego, niedopracowanego projektu antyhumanistycznej literatury obiektywnej, zwróconej ku przedmiotom i ograniczającej funkcję pośredniczącą podmiotu ludzkiego na rzecz myślenia „korelacyjnistycznego”⁹⁰ było w jakiegokolwiek mierze słuszną decyzją. W jej efekcie, po nieprzekonującej próbie przewyciężenia antropocentryzmu, na zaproszenie pisarza wkroczył on do jego dzieł.

Przy czym trzeba wspomnieć, że zwrot Robbe-Grilleta zbiegł się z zyskującym wówczas na sile nurtem tekstocentrycznym, zbudowanym na przekonaniu, iż rzeczywistość subiektywna ukazuje się przecież poprzez pryzmat „zapisów” percepcji postaci, z czym wiąże się nieredukowalność tekstowego zapośredniczenia. Na scenę wkroczył zatem język – z jego zdolnością nie tyle do naśladowania rzeczywistości, ile do kreowania i niszczenia jej reprezentacji.

W artykule *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (Czas i opis w dzisiejszym opowiadaniu) z 1963 roku Robbe-Grillet zaprezentował więc ideę deskrypcji kreacyjno-destrukcyjnej⁹¹. Ta polegała na maksymalistycznym wydłużaniu opisu, nasycaniu go repetycjami, zapętlzeniami, zaprzeczeniami, które w istocie doprowadzały do wymazania, wygumkowania (*gommage*)⁹² denotowanego obiektu. Z jednej strony, miała ona wywołać rozczarowanie odbiorców, oczekujących stopniowego wyklarowania się reprezentacji, z drugiej – uświadamiać im fikcyjny wymiar operacji deskryptywnej ze względu na nieprzerwane działanie wytwórczej funkcji języka, stałe wymyślanie rzeczy na nowo. Ta koncepcja została przeciwstawiona opisowi podporządkowanemu funkcji mimetycznej, czyli obrazowi, fotografii, słowem – odtwarzaniu pewnego wzorca rzeczywistości. Głównym celem odtwarzania było sprawienie, by „czytelnik zobaczył” i utwierdził się w przekonaniu „o obiektywnym istnieniu – poza literaturą – świata, który powieściopisarz zdawał się jedynie odtwarzać, kopiować, przekazywać” (P 158). Robbe-Grillet uczynił zatem

⁹⁰ Q. Meillassoux, *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*. Przedm. A. Badiou. Przeł. P. Herlich. Warszawa 2015, s. 16.

⁹¹ A. Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*. W: *Problèmes du nouveau roman*. Tym razem pomysł wynikał nie z inspiracji Barthesem (Robbe-Grillet wyraźnie odciął się już wtedy od idei zaprezentowanych w jego wczesnych pismach krytycznych), ale artykułem J. Ricarda, który w 1961 roku w pracy *Aspects de la description créatrice* („Méditations” 1961, nr 3), zamieszczonej potem w trochę zmienionej postaci w *Problèmes du nouveau roman*, zwrócił uwagę na niszczyielskie dla znaczenia działanie opisu w *Żaluzji*. Miało ono nie dopuszczać do ustalenia się sensu, który zdołałby przejąć kontrolę nad deskrypcją, ujarzmiając jej skrypturalny (*scriptural*) – tutaj tekstoproduktywny – żywioł (zob. *ibidem*, s. 109–111).

⁹² Robbe-Grillet, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, s. 160. Chciałbym podkreślić zbieżność między tytułem *Gumy* a aspektem deskryptywnym gumowania znaczeń. Zob. Szczepan, *op. cit.*, s. 126–128.

elementem swojej poetyki opis uznany wcześniej przez Diderota i Sainte-Beuve'a za zagrażający klarowności komunikacji.

W tym miejscu nasuwa się kluczowe pytanie: czym opis formalny różni się od kreacyjno-destrukcyjnego?

Na pewno oba na rozmaite sposoby wykluczają ruch w stronę „czegoś poza” („*au-delà*”, P 80): w pierwszym przypadku eliminują go określenia geometryczne, w drugim zaś przeświadczenie, że nie istnieje przecież nic poza wytwórczą mocą tekstu, poza samym ruchem opisu (zob. P 161). Te dwa rodzaje deskrypcji mają jednak zupełnie odmienne cele. Podczas gdy opis formalny, pokładający ufność w obiektywizmie terminologii naukowej, zakłada już na początku maksymalne usunięcie szumu z komunikatu (z metafory, przymiotników antropomorficznych *etc.*), opis kreacyjno-destrukcyjny obiera szum za punkt dojścia, operuje nim. W rezultacie informacyjne wysycenie wypowiedzi, przekraczając próg jej zrozumiałości, doprowadza do zniekształcenia lub wymazania desygnatu, co stwarza warunki sprzyjające refleksji metajęzykowej. Na absurd zakrawa wszak to, że te dwie idee deskrypcji odnosiły się – kolejno – bezpośrednio i retrospektywnie (przynajmniej w znacznej części) do opisów znajdujących się w tych samych powieściach (*Gumy* i *Podglądacz*)! Cienka granica między owymi koncepcjami w rzeczywistości sygnalizuje istnienie pęknięcia, jakie występuje też w szeroko pojętej komunikacji (zwłaszcza opisowej), okazuje się bowiem, że precyzji osiąganey przez szczegółowość, przed którą ostrzegał dyskurs normatywny, szybko może zacząć towarzyszyć przeciążenie. Raz widziany jest obiekt, a raz „zrobiony ze słów” tekst – na tym polega odkrycie *nouveau roman*. Inflacja informacji powoduje, że przedmioty migoczą: pojawiają się i znikają niczym zjawy przed oczami czytelnika⁹³.

W stronę współczesnej deskryptologii

Artykuły Robbe-Grilleta, przynajmniej z początku, przetwarzały dyskurs poprzedników wraz z jego uproszczeniami, książki zaś ujawniały wszystkie obawy, jakie w omawianych wcześniej kanonicznych wypowiedziach wiązano z nadmierną ekspansją opisu. Deskrypcja w dobie *nouveau roman* – zarówno jako pojęcie w artykułach krytycznych, jak i budulec tekstu w twórczości prozatorskiej – była charakteryzowana jako oręż w walce z klasyczną powieścią: dokonała tyleż geometryzacji, co aktualizacji języka, podważała też celowość i skuteczność komunikacji. Stając się główną formą podawczą utworu zwróconego ku obiektom, czyniącego z patrzenia akt myślenia⁹⁴, miała ona najpierw zmarginalizować człowieka, następnie przywrócić mu jego centralne miejsce w świecie powieściowym, by zaraz potem sprowadzić go do roli wytworu mechanizmów lingwistycznych (co było zgodne z zyskującym na popularności tekstocentryzmem).

Wyraźnie jednak widać, że refleksje Barthes'a i Robbe-Grilleta pod względem inwencyjności i nowatorskości separują się od spostrzeżeń Zoli czy Lukácsa.

⁹³ Zob. H. Houser, *Shimmering Description and Descriptive Criticism*. „New Literary History” 2020, nr 1.

⁹⁴ Zob. Szczepan, *op. cit.*, s. 41.

A w szerszym planie: wykraczają również poza ramy debaty koncentrującej się na omówieniu czy też krytyce typowych zastosowań i funkcji deskrypcji. Taką debatę przynajmniej od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku rozwijać będzie – rezygnująca z wysiłków normatywizacyjnych właściwych tradycji retorycznej – myśl strukturalistyczno-semiotyczna, zwłaszcza Hamona, która mimo unifikacyjnych tendencji skupiła się na rozpatrywaniu najbardziej reprezentatywnych przykładów opisu (linia centralna)⁹⁵. Można zatem stwierdzić, że w historii deskryptologii⁹⁶ Barthes (w krytyce lat pięćdziesiątych), Robbe-Grillet oraz Ricardou współ wyznaczają początek drugiej linii, w której dominuje nastawienie na analizę nieprototypowych przykładów, pograniczy opisu i opisowości (linia peryferyjna). Choć kontynuowana jeszcze w latach dziewięćdziesiątych przez José Manuela Lopesa, dziś linia ta jest niemal zupełnie zapomniana⁹⁷.

W przyszłości trzeba będzie się także zastanowić, w jakim stopniu odtworzony tu dyskurs na temat opisu – niewolny od uproszczeń i stereotypizacji, wewnętrznie rozdarty, lecz wyłaniający się z najbardziej rozpoznawalnych i wpływowych wypowiedzi o charakterze w zasadzie już historycznym – oddziałuje na kształt bieżącej debaty wokół deskrypcji.

W mojej ocenie, jego widmo wisi lub zawiśnie nad wszystkimi publikacjami, które mają albo będą miały na celu dokonanie rewaloryzacji opisu, zbadanie jego potencjału w kontekście licznych najnowszych tzw. *studies*. Co wydaje się zrozumiałe, jeżeli wziąć pod uwagę przypisywane mu zwyczajowo cechy i właściwości, tj. wyróżnienie powierzchni (zwrot deskryptywny), skupienie na obiektach (zwrot ku rzeczom i ontologia zorientowana na obiekt – zwłaszcza dziwny realizm), anty-antropocentryczność lub dehumanizację (szeroko pojęta współczesna krytyka antropocentryzmu), narzędziowość – zapis obserwacji np. środowiska lub literacki środek jego kreacji (ekokrytyka, ekonarratologia), uobecnianie (filozofia obecności) *etc.*

Nim jednak wyciągnie się zbyt daleko idące wnioski, rozpatrując poszczególne przypadki użycia deskrypcji w ramach wybranej metodologii, warto przemyśleć uwagi dwóch uczonych. Po pierwsze, dyskusyjne stwierdzenie Hamona, iż „opis nie

⁹⁵ Kontynuatorem tego podejścia jest w mojej ocenie także W. Wolf, współczesny narratolog zajmujący się studiami nad intermedialnością i iluzją estetyczną. Zaproponował on koncepcję opisu prototypowego, określanego przez tzw. pierwszorzędne i drugorzędne deskryptemy – najbardziej elementarne wyróżniki opisu, swego rodzaju stymulatory lub wyzwalacze, zdolne uruchomić w umyśle odbiorcy odpowiednią ramę poznawczą, pozwalające czytelnikowi intuicyjnie rozpoznać daną jednostkę tekstową jako deskrypcję. Zob. W. Wolf, *Description as a Transmedial Mode of Representation*. W: *Description in Literature and Other Media*. Ed. W. Wolf, W. Bernhart. Amsterdam – New York 2007, s. 31–32.

⁹⁶ Deskryptologię rozumiem jako naukę skupioną na badaniu deskrypcji literackiej. Neologizm utworzony jest przez analogię do terminu „narratologia”. W ścisłym sensie deskryptologia nie stanowi podsekcji narratologii, gdyż deskrypcję można uznać za odrębną od narracji formę podawczą (w klasycznym, tekstologicznym ujęciu) lub osobny makro-tryb semiotyczny (w postklasycznym, kognitywnym ujęciu).

⁹⁷ Tę peryferyjną linię staram się przypomnieć, odnowić i kontynuować w swoich badaniach dotyczących opisów nieprototypowych, eksperymentalnych, których wyniki prezentuję w rozprawie *Ekonarratologia a problem metalepsy i opisu: „Druga jesień” Wiktora Żwikiewicza* („Forum Poetyki” 2024, nr 38).

ma żadnych uprzywilejowanych »tematów«, miejsc osadzenia w tekście ani wsparcia semiologicznego⁹⁸, a co za tym idzie, że w jego badaniu z reguły lepiej unikać podejścia referencjalnego⁹⁹. Po drugie, tezę Beaujoura o j a n u s o w y m o b l i c z u deskrypcji¹⁰⁰. Podążając za intuicją francuskiego intelektualisty, da się bowiem zauważyć, że w zależności od kontekstu, od interpretacji opis może okazać się tyleż środkiem reifikującym człowieka, ileż humanizującym rzeczy, tyleż uobecniającym obiekty, ileż skrywającym w mroku wszystko, co nie zostało pokazane, tak skupionym na powierzchni, że ją udziwnia, sugerując głębiej, w końcu – rzecznikiem obiektywności, ale zawieszonyj w nieredukowalnej subiektywności nadawcy.

Abstract

MACIEJ MAZUR University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-6375-2002

FROM THE ENCYCLOPEDISTS TO ALAIN ROBBE-GRILLET A GLIMPSE AT SELECTED ASPECTS OF MODERN DISCOURSE ON LITERARY DESCRIPTION

The study examines the issue of shaping the modern discourse on literary description. The research is carried out on most recognised and influential texts directly referring to this form of expression (*e.g.* by Gotthold E. Lessing, Émile Zola, György Lukács, Allain Robbe-Grillet). Special attention is devoted to negative evaluation of description. This attitude, strengthened by Lukács, developed mostly around a series of oppositions: deep *versus* surface, autonomy *versus* subordination, action *versus* stagnation, anthropocentric *versus* non-anthropocentric. Additionally, the paper contains a statement that the categories, traditionally linked to description of a threat to the work's coherence, position of the protagonist, clarity and purposefulness of communication, served the writers and critics of the *nouveau roman* as justification to employ it as a tool to deconstruct the classical form of the novel.

⁹⁸ Hamon, *op. cit.*, s. 97.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 94.

¹⁰⁰ M. Beaujour, *op. cit.*, s. 37.