

GRZEGORZ KRAJEWSKI
Wrocław

FIGURA 'HYPOTYPOSIS' W PROZIE TADEUSZA MICIŃSKIEGO

'Hypotyposis' to jedna z mniej znanych figur myśli w klasycznej retoryce. O kategorii 'figura myśli' jeden z polskich uczonych napisał:

Są to trudne do zdefiniowania konstrukcje semantyczne służące intelektualnym, emocjonalnym i estetycznym celom perswazji¹.

Inny zaś diagnozował:

Systematyka figur myśli jest mniej przejrzysta i konsekwentna zapewne dlatego, że w tej dziedzinie retoryki dochodzi do skrzyżowania jej kilku działów – dialektyki jako sposobu rozumowania i dowodzenia oraz semantyki i syntaktyki, co razem można ująć jako swoisty dział teorii komunikacji, tak wówczas wprowadzić nie nazywanej, ale doskonale przeczuwanej².

Systematyka figur myśli³, wyróżniająca m.in. 'obsecratio' (zaklinanie), 'communicatio' (udana wątpliwość), 'correctio' (poprawienie własnej wy-

¹ M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 112.

² J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 229.

³ Por. H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Wyd. 3. Stuttgart 1990. Tu zob. obszerne hasło poświęcone hypotypozie.

powiedzi dla wzmocnienia argumentu), 'exclamatio' (wykrzyknienie), 'praeteritio' (pominięcie niektórych kwestii), pozwala stwierdzić, że figury myśli są zjawiskami przekraczającymi ramy zdania. Kwestią otwartą pozostaje ich tekstowość; bez wątpienia jednak można traktować je jako elementy tekstu o dużej autonomii. Niektóre figury myśli przypominają zresztą proste akty mowy⁴ i realizują wszystkie kryteria tekstowości⁵.

'Hypotyposis' mieści się w obrębie inwencji rozumianej przede wszystkim jako wynalezienie rzeczy (łac. res) prawdziwych albo prawdopodobnych, które pozwoliłyby przedstawić pewną sprawę jako godną zaufania, wzbudziłyby zaufanie słuchaczy, a tym samym wypełniałyby cele i funkcje perswazji⁶. 'Hypotyposis' realizować by miała wspomniane cele poprzez odwołanie do wrażeń i uczuć, a jej podstawowymi technikami byłyby: zaktualizowanie treści wypowiedzi poprzez wprowadzenie prae-sens historicum⁷ oraz wyliczenie zdarzeń, osób, ich cech, sytuacji, niezbędne do wywołania wrażenia, zwłaszcza przez wzmózoną obrazowość⁸.

„Wzmózona obrazowość” to – jak się zdaje – synonim „przedstawienia unaoczniającego”, o którym rozprawia Arystoteles w „Retoryce”. W rozważaniach o malowniczości stylu grecki filozof stwierdza: Unaoczniającym nazywam takie przedstawienie, które pokazuje rzeczywistość jak żywą⁹. Żywy – to wg Arystotelesa – ruchomy, poruszający się: Wszystko przedstawia tu Homer w ruchu i obdarza życiem, bo ruch to życie¹⁰. Jak

⁴ Wyodrębnione i sklasyfikowane w książce: Ballmer, Thomas i Brennenstuhl, Wolfgang: *Speech Act Classification. A study in the Lexical Analysis of English Speech Activity Verbs*. Springer Verlag: Berlin – Heidelberg – New York 1981.

⁵ Mam tu na myśli kryteria wprowadzone w znanej książce: de Beaugrande, Robert-Allain i Dressler, Wolfgang U.: *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Przeł. A. Szwedek. Warszawa 1990.

⁶ Korolko: *op. cit.*, s. 54.

⁷ Por. hasło "hypotypoza" w: *Słowniku terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. II. Wrocław 1988, s. 189. Ujmowanie hypotypozy w kategorii przesunięcia czasu pochodzi z klasycznej retoryki. Wg Fontaniera hypotypoza „maluje rzeczy w sposób tak żywy i tak energiczny, że w pewien sposób stawia je przed oczami i czyni z opowiadania lub opisu ilustrację, obraz czy nawet żywą scenę” (*Les Figures du discours*. Rééd., Flammarion. Paris 1968, s. 390).

⁸ Ziomek: *op. cit.*, s. 229.

⁹ Arystoteles: *Retoryka – Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 265.

¹⁰ Arystoteles: *op. cit.*, s. 266.

jednak widać z przykładów podanych dalej, ożywienie to zabieg semantyczny o charakterze metaforyzacyjnym, w którym na przedmioty martwe przeniesione zostały nie tylko motoryczne, ale również psychiczne właściwości ludzi i zwierząt: We wszystkich tych przykładach wydaje się, że rzeczy żyją, ponieważ otrzymały cechy istot żywych¹¹. Jest to klasyczny typ postrzegania jednej rzeczy w kategoriach rzeczy innej, wskazujący na prymarną funkcję sfery języka związanej z naturą.

Drugim z elementów analizowanych w tym kontekście jest zaskoczenie odbiorcy: ponieważ rzecz przedstawia się zupełnie inaczej, niż wcześniej przypuszczał, nabiera tym większego przekonania, że poznał coś nowego, a dusza zdaje mu się szeptać: „rzeczywiście, byłem w błędzie”. Stąd duże znaczenie dla malowniczości stylu mają zmetaforyzowane sentencje, zagadki, paradoksy, żarty i gry słowne, zmetaforyzowane porównania i przesadnie. Unaocznienie – konkludując – to dla Arystotelesa taka strategia mówienia, która za pomocą różnorodnych środków intensyfikuje odbiór tekstu.

W taki właśnie sposób będziemy tu rozumieć pojęcie hypotypozy – strategii tekstowej prowadzącej do wzmocnienia odbioru, operującej szeregiem środków semantycznych, stylistycznych, leksykalnych w celu zbudowania struktury odznaczającej się dynamizmem i oryginalnością, zaskakującej czy prowokującej rodzajem wywoływanych wyobrażeń wizualnych. W podobnym duchu pisał Torquato Tasso: Jeśli przyjąć, że styl jest narzędziem, przy pomocy którego poeta naśladuje rzeczy, jakie sobie obrał do naśladowania, koniecznym jest by miał on energię (energia), która za pośrednictwem słów tak stawia rzecz przed oczyma, iż wydać się może komu, że nie słyszy jej, lecz ją widzi¹². Nie zapominając zatem o retorycznym rodowodzie 'hypotyposis', przyjmuję, że może ona stać się również narzędziem literatury¹³, a przez to przedmiotem rozważań literaturoznawczych.

W takim ujęciu hypotypozę należy odróżnić od 'ekphrasis' ('descriptio', opis) w szerszym znaczeniu, czyli jednego z ćwiczeń retorycznych, którego głównym celem jest utrzymanie harmonii pomiędzy tonem opisu a

¹¹ J. w.

¹² T. Tasso: *Rozważania o sztuce poetyckiej*. [w:] *Poetyka okresu renesansu*. Red. E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 446.

¹³ Korolko (*op. cit.*, s. 118) stwierdza nawet, że jest to *figura pełniąca wyłączenie* (podkr. – G.K.) *funkcje artystyczne i służy żywemu (plastycznemu) opisiowi rzeczy, najczęściej w celu wywołania konkretnych uczuć*.

opisywanym przedmiotem¹⁴. Właśnie owo pojęcie harmonii stanowi cechę najsilniej oddzielającą hypotypozę od opisu. Tę różnicę wskazuje Ronsard: Kiedy jednak powiadam ci, że masz wymyślać rzeczy piękne i wielkie, nie idzie mi o te fantastyczne i szalone (*fantastiques et melencoliques*) wymysły nie powiązane między sobą podobnie jak porozerwane sny szaleńca czy chorego męczonego gorączką, którego udręczonej wyobraźni zjawiają się tysiące potwornych kształtów bez ładu i składu¹⁵. Dokonując ostrego podziału między tym co harmonijne, a tym co potworne, szalone i nieuporządkowane – wytycza Ronsard granicę między dwoma rodzajami sztuki. W pierwszym z nich dominuje rozumny ład, w drugim – nieopanowana wyobraźnia. Po jednej stronie – tak to chcemy rozumieć – stawia siebie, po drugiej – Tassa. Wytycza jednocześnie obszar dla zastosowań hypotypozy: nad celem dydaktycznym i estetycznym góruje rozbudzanie zachwyty. Omawiana figura plasuje się zatem w obszarze wyznaczonym przez wyobraźnię i zachwyt – wartości leżące u podstaw poetyki antyimitacyjnej.

Hypotypoza – jeśli rozważamy ją analitycznie – ma dwa podstawowe wymiary: wyliczenie oraz kwalifikację. Wyliczenie może mieć znamiona naturalności lub też być prowadzone wg jakiegoś innego klucza semantycznego (gradacja, antytetyczność, kontrast, analogia), niekiedy związanego z gatunkiem wypowiedzi¹⁶. Kwalifikacja wyliczonych elementów odbywa się poprzez predykcję lub atrybucję prostą lub metaforyzującą. Charakterystyczna dla omawianej figury myśli jest sytuacja, w której ewidencja elementów przedstawionych konstytuuje niezwykły, jednorazowy przedmiot, a kwalifikacja ma silnie zmetaforyzowany charakter.

Zdaje się w konsekwencji, że hypotypoza nie jest obojętna światopoglądowo. Należy do rzeczywistości, stanowiąc jej część i metonimiczną reprezentację, w której harmonia (człowieka z naturą, człowieka z Bogiem) została złamana, a zintensyfikowaniu uległy dysonanse, antynomie i gry opozycji. Upadek dotychczasowych autorytetów prowokuje do

¹⁴ Korolko: *op. cit.*, s. 145. Ostatnio problematykę 'ekphrasis' przypomniał M. Markowski: „Ekphrasis”, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2. W węższym – i dziś bardziej rozpowszechnionym – znaczeniu ekfrazis oznacza opisanie w tekście dzieła sztuki, czasami także fikcyjnego.

¹⁵ P. De Ronsard: *Zarys francuskiej sztuki poetyckiej przestany Alfonsowi Delbene, opatowi Hautecombe w Sabaudii*. [w:] *Poetyka okresu renesansu*. Red. E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 342.

¹⁶ Na ten temat por. J. Sławiński: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 198.

poszukiwania prawdy samodzielnie, do eksperymentowania i edukowania, oraz do ulegania temu, co dyktuje intuicja, natchnienie. Jest hypotypoza elementem świata opozycyjnego i opozycyjnej sztuki.

Krótką charakterystyka hypotykozy służy do umieszczenia jej w linii przekształceń europejskiej świadomości literackiej, rozpoczynającej się od manieryzmu i biegnącej ku romantyzmowi a dalej ku wszelakim antymimetycznym programom. W ich obrębie dokonuje się sakralizacja twórcy – maga, nieskrępowanego normami indywidualisty oraz sakralizacja twórczości – wykraczającej poza zwykłe zadania sztuki, łamiącej bariery dzielące ją od nauki, historiografii i religii. Trudno byłoby przeoczyć fakt, że taka apodyktyczna wizja artysty i sztuki prowadzi do elitaryzmu lub nawet do zaniku więzi komunikacyjnej między twórcą i potencjalną publicznością. Nieskrępowana normami (np. postulatem zrozumiałości czy jasności) hypotypoza zamiast do zachwyty wiedzie do negującego wzruszenia ramion.

Ten charakterystyczny gest odrzucenia stał się udziałem Tadeusza Micińskiego, przede wszystkim jako autora prozy powieściowej. Cztery wydane powieści tego autora, mimo kilku entuzjastycznych głosów, zostały zaklasyfikowane jako dziwactwa i – w konsekwencji – zapomniane. Żadna z nich nigdy nie została przedrukowana, a powojenne opracowania epiki tego autora można w zasadzie policzyć na palcach jednej ręki. Jak się jednak wydaje, są powieści Micińskiego nie tyle nieudanymi eksperymentami, co realizacją anarchicznego modelu powieściowego, realizującego zasady opozycyjnej, antyiluzyjnej poetyki.

Przyjrzyjmy się jednej z mniej imponujących hypotypoz Micińskiego, zaczerpniętej z jego ostatniej, nieukończonej powieści, która zachowała się w dwóch wersjach:

Wersja A

Otworzyłem furtkę, lecz ażem się cofnął od przeraźliwego gwałtu, jaki podniosły oswojone żórawie, dropie, dzikie kaczki i gołębie – wszystko to nagle gęstym obłokiem pofrunęło w górę, obficie roniąc metaliczne pióra. Jedna tylko purpurowa kakadu obojętnie huśtała się na miedzianym kółku, a gdy ją chciałem przywitać jako dobrą znajomą, ugryzła mnie w palec. I nie czekając nagrody – skoczyła

Wersja B

Spojrzałem na ogrodzenie i zawołałem Kuczalskiego. Nikt się nie ozwał.

Ale na mój głos zagruchotały gołębie, zadzwoniły żórawie tęsknym klangorem, porwały się dzikie kaczki i lotem bystrym zaczęły krążyć – ale wszystko zagłuszył przeraźliwy bełkot papugi.

To była moja znajoma jeszcze z lat dziecińczych – podszedłem do niej, gdy się chwiała na kółku miedzianem – i pogłaskałem, lecz w tej chwili ugryzła mię w palec, aż do krwi.

na psa, który z osłupieniem patrzył na cicho pełznące węże, błotne żółwie i na drepającego z nogi na nogę żórawia i zdradziecko zapuściła potężne szpony w kark psa, który jął się miotać i łbem tłuc jak szalony, usiłując zważyć napastnika; nadomiar złego jakiś kulawy i przyślepowały żóraw biegł z tyłu za psem i dziobał go w ogon. Skrzydlata rzesza zbiegła się i obsiadłszy płoty - drzewa i płaszarnię - jak zgraja uliczników, weseliła się widokiem niezwykłym. Kilka żórawi skoczyło wziąć udział w dziobaniu ogona - ale i na mnie był czas, gdyż pies formalnie pożerał jakiegoś niewinnego węża - a papuga ze zręcznością oprawcy wydzyrała kłęby sierści z psa - widocznie mając postanowienie obedrzeć go ze skóry. wa i płaszarnię - jak zgraja uliczników, weseliła się widokiem niezwykłym. Kilka żórawi skoczyło wziąć udział w dziobaniu ogona - ale i na mnie był czas, gdyż pies formalnie pożerał jakiegoś niewinnego węża - a papuga ze zręcznością oprawcy wydzyrała kłęby sierści z psa - widocznie mając postanowienie obedrzeć go ze skóry.

Daremnie jednak usiłowałem ją oderwać od tego miłego zajęcia - aż dopiero kiedy ją kolnąłem sztyłem - z piekielnym wrzaskiem pofrunęła na swoje kółko.

Wówczas Dżali, niby pocisk wypuszczony z katapulty - śmignął przez płot i w zarośla.

I nie dając mi czasu się odemścić, frunęła na mego psa, który z osłupieniem patrzył na cicho pełznące węże, błotne żółwie i wśród budowli nad stawkiem pękate bobry, które ogonem ubijały glinę i żarliwie gryzły kłodę złamanego burzą drzewa.

Ale każda z tych istot była kaleką. Tu były postrzelone kuropatwy i dropie, tu jakiś czarny wół stąpał o przyprawnej drewnianej nodze, tu dwa psy, zarażone parchem, świeciły gołemi grzbietami i ropiastem spojrzeniem.

Kuczalski to wszystko tulił, karmił i pielęgnował.

Czerwony kałakut, stojący na gołębniku, to jednym, to drugim okiem spoglądał z góry na psa i widocznie z niezwyklego widoku zapomniał przywitać nas pianiem.

Było czemu się dziwić.

Silne szpony swoje zapuściła papuga w kark psa i biła go dziobem po głowie. Pies rzucił się jak oszalały, daremnie próbując zrzucić napastnika. Kulawy i przyślepowały żóraw biegł z tyłu za psem i dziobał go w ogon z mechaniczną punktualnością, podskakiwał, usiłując usadowić się na grzbiecie biednego Dżali.

Gołębie przestraszone latały całą gromadą w powietrzu, gubiąc metalowe pióra i białe pomioty, labędzie tylko niewzruszone dziobały w tłustym ile, wyszukując glist.

Inne ptactwo drobne, obsiadłszy drzewa, płoty i płaszarnie, jak zgraja uliczników, weseliło się widokiem niezwykłym.

Kilka żórawi bieгло wziąć udział w dziobaniu ogona, ale i na mnie był czas, gdyż pies formalnie pożerał jakiegoś nieszczęsnego węża - a papuga ze zręcznością oprawcy wydzyrała kłęby z sierści psa - widocznie mając postanowienie obedrzeć go ze skóry. -

Daremnie usiłowałem ją oderwać od tego miłego zajęcia - aż dopiero kiedy ją kolnąłem sztyłem - z piekielnym wrzaskiem pofrunęła na swoje kółko.

Pies, jak pęk strzał, wypuszczony z katapulty, śmignął przez płot i wpadł w zarośla.

Rozsądek i mnie nakazywał się cofnąć, bo znając mściwość papugi, nie wątpiłem, że wyczeka tylko spo[so]bności, skierowałem się do pałacu, w którym nie byłem już od lat wielu¹⁷.

Rozsądek i mnie nakazywał się cofnąć, bo znając mściwość papugi, niewątpiłem, że wyczeka tylko sposobności, aby wziąć ze mnie daninę odartego skalpu.

Zwróciłem się do zamku, w którym nie byłem od lat wielu¹⁸.

W pierwszej lekturze wersji A uwagę zwraca ambiwalencja tego fragmentu. Został on wydzielony na podstawie dwóch sygnałów delimitacyjnych. Jeden z nich pojawia się w pierwszym zdaniu i sygnalizuje nową przestrzeń, postrzeganą oczami narratora – bohatera. Drugi, podwojony, rozciąga się na dwa ostatnie akapity i najwyraźniej manifestuje w ucieczce psa z ptaszarni i odwróceniem wzroku i kroków bohatera-narratora ku pałacowi. Delimitacyjną funkcję pełni także czasownik *cofnąć się*, umieszczony na początku i na końcu fragmentu. Graniczny walor ostatniej części pogłębiany jest dodatkowo przez przejście od obiektywizującego opisu do subiektywnych odczuć podmiotu. Spójność sceny funduje się zatem na jedności postrzeganej przestrzeni, chociaż nie przestrzeń staje się dominantą kompozycyjną. Stąd też wspomniana ambiwalencja – prezentowany fragment jest i zarazem nie jest opisem. Buduje pewną przestrzeń, ale nie poprzez wyliczenie i charakterystykę jego części składowych, a za pomocą opisu zdarzeń, którego podwojony ośrodek stanowi niespodziewany atak papugi na bohatera a następnie na psa. Stawowi przypadek graniczny między opisem i opowiadaniem.

Przestrzeń ptaszarni konstituuje się stopniowo, wraz z następstwem postrzeganych zdarzeń. Najpierw na osi pionowej: ptaki wlatują (*w górę*), a ich pióra spadają (*roniąc metaliczne pióra*). Ale w następnej fazie nie mamy do czynienia (jakby się można było spodziewać) z prostym przeciwstawieniem: papuga *obojętnie huśtała się* (ruch wahadłowy) i niespodziewanie *skoczyła na psa* (oś pionowa). Pies patrzył na cicho *petznące węże, błotne żółwie* (oś pozioma) i *na dreptającego z nogi na nogę żorawia* (ruch wahadłowy). W dalszej części ta dynamiczna przestrzeń poszerzona została o ruch dośrodkowy (*skrzydlata rzesza zbiegła się*).

¹⁷ T. Miciński: *Mené - mené - thekel upharisim!... Quasi una phantasia*. Warszawa 1931, s. 54-55.

¹⁸ T. Miciński: *Mené - mené - thekel upharisim!... Quasi una phantasia*. Warszawa 1931, s. 235-236.

Rzeczywistość zdarzeń w tej zdynamizowanej scenerii układa się w następujący szereg: otworzyłem furtkę – ażem się cofnął – pofrunęło w górę – huśtała się – ugryzła – skoczyła – zapuściła – jął się miotać – łbem tłuc – biegł – usiłując zwalić – biegł z tyłu – dziobał – zbiegła się – obsiadłszy weseliła się – skoczyło – pożerał – wydzieriała – obedrzeć ze skóry – usiłowałem oderwać – kolnąłem – pofrunęła – śmignął – nakazywał się cofnąć – nie wątpiłem – wyczeka – skierowałem się – nie byłem. Z kilkoma wyjątkami, przytoczone predykaty oznaczają ruchową aktywność aktantów. Bohater wkracza do ptasznicy, ptaki ulatują w górę, a pióra opadają, następnie papuga atakuje bohatera i osłupiałego psa, ptaki powracają, obaj intruzi wycofują się i życie w ptasznicy wraca do normy.

Zbiór aktantów – poza narratorem – tworzą ptaki, najpierw wyliczone (żurawie, dropie, dzikie kaczki i gołębie), a następnie ogarnięte jednym 'collectivum' (*skrzydlata rzesza*). Na jego tle wyraźnie wyodrębniona została papuga (*jedna tylko niebieska kakadu*), sprawca całego zamieszania. Ofiara jej napadu, pies, pełni zasadniczo rolę przedmiotu, ale jednocześnie podmiotu (z *osłupieniem patrzył, pożerał*). Zbiór dopełniający: węże, żółwie i *przyślepowały żóraw*.

Dynamiczna predykcja dopełniana jest synestezijną atrybucją: *przerażliwy gwalt, metaliczne pióra, purpurowo niebieska kakadu, z piekielnym wrzaskiem, niby pocisk wypuszczony z katapulty*. Wzmacnia to efekt rozgardiaszu i chaosu, zgodnie zresztą z obserwacją Arystotelesa o ruchu jako zasadzie „unaoczniającego przedstawienia”.

Cytowana scena w ptasznicy ma poza tym – choć nie wprost – humorystyczny charakter. Pies prześladowany przez papugę i żurawia to rodzaj sceny komicznej. Widownię stanowi z jednej strony narrator – bohater, z drugiej zaś ptasia gromada. Humor i komizm są oczywiście zjawiskami implikowanymi, ale ich śladem w tekście jest fraza *weseliła się widokiem niezwykłym*. Właśnie niezwykłość stanowi tu podwalinę komizmu. Zazwyczaj to pies goni ptaki; w analizowanej scenie rzecz się ma na opak – i to budzi wesołość.

W scenie w ptasznicy dostrzegamy również walor symboliczny: narrator-bohater wkracza z psem do harmonijnego świata i narusza jego równowagę – dlatego zostaje wygnany. W szerszym planie powieściowym stanowi to zapowiedź dalszych wypadków. Bohater powraca po latach do rodzinnego domu i wnosi do tej rzeczywistości pewien ferment. Ponieważ powieść pozostała nieukończona, pełniejsza charakterystyka sceny w ptasznicy w wersji A nie jest możliwa. Fragment z wersji B jest bogatszy w elementy interpretacyjne. Zwierzęta zgromadzone przez Kuczalskiego są chore lub kalekie. Ich agresja wobec chwałackiego niezna-

jomego wynika z zazdrości. Rzuca to dodatkowe światło na charakterystykę społeczności, do której dołącza Jarosław. Opis sytuacji zyskuje w dalszym rozwoju akcji dodatkowe, symboliczne znaczenie. Jarosław, bogaty psychicznie wkracza w obręb świata duchowych kalek. I u właśnie ujawnia hypotypozę swoje podwójne oblicze.

Z pozoru jest ona częścią strategii zadziwiania czytelnika, wprawiania go w stan osłupienia czy też przerażenia (np. żywe obrazy z „Zburzenia Mesyny” z powieści „Xiądz Faust”, ukrzyżowania głównej bohaterki w „Wicie” itp.). Jest to jednak tylko pierwszy stopień oddziaływania. Drugi to wyraźna sugestia nakazująca postrzegać Polaków w kraju w kategoriach zwierzyńca pełnego kalekich okazów. W ten sposób ujawniona zostaje zasadnicza, choć skrywana, perswazyjna funkcja hypotypozy. Figura myśli – jak się okazuje – jest wehikułem przenoszącym poglądy polityczne. Wykorzystując osłabienie krytycznego osądu czytelnika, służy przemycaniu światopoglądu, sugestywnej indoktrynacji: *Jej siła przekonywania pochodzi stąd, że unaocznia argument, łącząc patos z rozumem*¹⁹.

Obserwowana w powieściowych (i nie tylko) tekstach Micińskiego wysoka frekwencja hypotypozy i innych elementów retorycznych przekonuje, że zasadniczo są owe powieści zakamuflowaną formą perswazji. Narrator prezentujący świat okazuje się oratorem. Narracja nie służy konstruowaniu fabuły, lecz nakierowuje się na przedstawienie lub ewokowanie poglądów politycznych i społecznych, propagowaniu określonych wartości. Dyskurs literacki, mimo że zdaje się przeważać, pozostaje nierozłącznie związany z dyskursem politycznym. Powieść jest zamaskowaną satyrą społeczną i polityczną, przedłużeniem działalności publicystycznej Tadeusza Micińskiego.

Taka konfiguracja nadawca-odbiorca ma swój korelat w strukturze świata powieściowego. Bohater – jak mówi o sobie – ma za sobą okres prometeiczny i faustyczny. Doświadczenie uprawnia go do formułowania ostatecznych ocen, do dominowania w strukturze świata przedstawionego, do podporządkowywania sobie innych postaci czy też do manipulowania nimi. Dominującą cechą dyskursu Micińskiego w ramach omawianej powieści staje się monofoniczność (w rozumieniu Bachtina). Pozycja głównej postaci – korelatu autorskiego światopoglądu – zniewala słowo innych bohaterów.

¹⁹ O. Reboul: *Introduction à la rhétorique : Théorie et pratique*. Wyd. 2 popr. Paris 1994, s. 142.

Kreacja autora, wskazującego drogę i objaśniającego świat mędrca, jest spadkiem poromantycznym, ale monofonia Micińskiego nie mieści się całkowicie w ramach tamtego modelu, w konwencji wieszczca. Odnotowując upadek świata, ogólną anomię, postuluje ten dyskurs nowy porządek, w którym podział na obcych i swoich byłby podstawową wartością. Czy jest to dyskurs szowinistyczny, pozostaje kwestią otwartą, ale z pewnością stoi Miciński na rozdrożu: jedna z tradycji (romantyczna) przestaje wystarczać i konieczny jest wysiłek przeformułowania celów i sposobów ich realizacji. Niepewność drogi, nieokreśloność idei znajduje paradoksalne zadośćuczynienie w przesycie formy, w rozrzutności artystycznej. W ten sposób obawa przed nadchodzącym nowym zostaje zamknięta w obrębie opresywnego dyskursu, zawłaszczającego centrum rzeczywistości i upodrzędniającego sobie inne praktyki mowne.

THE FUNCTION OF 'HYPOTYPOSIS' IN THE NOVELS OF TADEUSZ MICIŃSKI

Summary

The 'hypotyposis' is one of the less popular figures of speech. It is defined as a vivid description of an event, based both on visual and auditory imagination. The article deals with the function of 'hypotyposis' in the prose of Tadeusz Miciński (1873-1918), the eminent Polish poet and novelist. Within his novels the plot is subordinate to the political discourse in order to provide the hero, and consequently the reader, with an alternative vision that allows an escape from the blind alley of narrow rationalism and other 'false' ideas. This general rule is also realised in the structure of the plot: a young man at the cross-roads decision is taught by a wise old man and a young soulful girl. However, this act of teaching is supported by a simultaneous and discreet (or even hidden) act of persuasion. 'Hypotyposis' is often used as an argument in the field of the 'silent' persuasion. On the surface, it is only an engaging description drawing the attention of readers to the presented situation, but this attractive image, no doubt, bears the traits of a specific order of things, of an ideology which is the main object of the text.