

MIROSLAW OŁĘDZKI

Wrocław

PROBLEMATYKA OPISU W „POPIOŁACH” STEFANA ŻEROMSKIEGO

KWESTIA TERMINOLOGICZNA

W terminologii teoretycznoliterackiej zdomowała się opozycja, która niezbyt precyzyjnie oddaje wzajemną zależność form podawczych, a nawet w pewnym stopniu ją fałszuje. Chodzi mi o opozycję opis-narracja. Najprawdopodobniej przeciwstawność ta wywodzi się jeszcze z łaciny. *Dēscribō* znaczy przecież: kreślę, przedstawiam, co dało zapewne *dēscriptiō* czyli opis, przedstawienie, wyobrażenie. *Nārrō* znaczy: opowiadam, zdaję sprawę, przynoszę wiadomość, wspominam, nazywam, mówię, od czego pochodzi *nārrātiō* czyli opowiadanie. Na skutek utożsamiania narracji z opowiadaniem (do początku XIX wieku wyraźnie faworyzowano tę formę podawczą) nazwano³, „opowiadacza” w utworze epickim narratorem, chociaż, jak wiadomo, tenże podmiot nie tylko opowiada, lecz także opisuje. Widzimy więc tutaj dwa zakresy znaczeniowe słowa „opowiadanie”:

- opowiadanie — jako całokształt narracji,
- opowiadanie — jako wydzielona forma podawcza.

Sprawę komplikuje jeszcze termin genologiczny nazywający jeden z krótszych gatunków epickich (opowiadanie jako gatunek).

Jednakże dziś opis stał się przecież wyraźnie wyróżnioną i w dużym stopniu odrębną od opowiadania formą podawczą. Niecelowe i nieostre jest więc dalsze używanie opozycji narracja-opis, albowiem jej wymowa jest niejednoznaczna. Nie ma czasem zupełnej pewności, czy autor przez termin „narracja” rozumie tylko opowiadanie jako formę podawczą w epice, czy całość wypowiedzi „opowiadacza”, czy też opowiadanie jako formę podawczą, ale z pierwiastkami opisowymi. Wyżej wymieniona opozycja sugeruje też odrębne pochodzenie narracji i opisu, co nie oddaje rzeczywistości. Przecież całość nieautonomicznej wypowiedzi w utworze epickim, całość wypowiedzi, której źródłem jest plan narracji, pochodzi właśnie od narratora. Jeśli więc przez narrację rozumiemy nie tylko opowiadanie, ale całokształt wypowiedzi „opowiadacza”, niewłaściwe, nieściśle i nie logiczne jest używanie opozycji narracja-opis, bo sugeruje odmiennność nadawców tychże form podawczych.

Opozycji tej nie może także usprawiedliwiać fakt, że opis jest często dokonywany z punktu widzenia bohatera. Nie powinno się przecież mylić dwóch planów utworu epickiego¹. Postać literacka, przedstawiając fragment rzeczywistości, przejmując wprawdzie część kompetencji narratora, zależnie od stopnia swej autonomiczności, jednak po pierwsze, sama staje się w pewnym sensie „opowiadaczem”, po drugie, jak już wcześniej zaznaczyłem, narrator nadrzędny utworu (podmiot utworu) zawsze sprawuje pewną kontrolę nad swym bohaterem, nawet przez samą możliwość dopuszczenia lub niedopuszczenia go do głosu, przez możliwość przekazania informacji podawanych w mowie niezależnej w zależnej od siebie wypowiedzi (jego wiedza wynika z przyjętej konwencji). Zauważmy też, że dopuszczony do głosu bohater może nie tylko opisywać, ale też opowiadać.

Oto zakresy znaczeniowe terminów przeze mnie używanych:

„narracja” — ‘całokształt wypowiedzi narratora’;

„opowiadanie” — ‘forma podawcza opowiadania wraz z pierwiastkami opisowymi’;

„opis” — „deskrypcja” — ‘forma podawcza opisu’.

OPIS JAKO ELEMENT NARRACJI

W pracy tej opis interesuje mnie wyłącznie jako forma podawcza narracji powieściowej. Co to oznacza? Aby odpowiedzieć na takie pytanie, muszą podać najpierw znaczenie terminu „narracja”, tak jak tenże rozumiem. W pełni podzielam w tej kwestii pogląd W. D. Stempela:

„[...] wypowiedź narracyjna może powstać jedynie na podstawie co najmniej dwóch odpowiednio ze sobą powiązanych zdań”². Nie jest więc narracją jedno wypowiedziane przez narratora zdanie rozwinięte czy złożone. To tylko wypowiedź, myśl, ale nawet okres nie jest jeszcze narracją. Mówienie o narracji w przypadku jednego wypowiedzianego zdania przeczy terminowi oznaczającemu wypowiedź narratora. „Narro” znaczy przecież „opowiadam”. Jeśli opowiadam, więc nie wypowiedziałem i nie skończyłem, lecz zatrzymałem się, by nabrać tchu przed następnym fragmentem narracji. Jeśli opowiadam, to rozwijam pewną myśl, to łączę ze sobą myśli, które uzyskują pełne znaczenie dopiero w oparciu o kontekst. Po przekazaniu treści zdania kończę je kropką, zamykam nieodwołalnie. Za twór sztuczny, antynarracyjny uważam wszelką wypowiedź eliptyczną czy „zdanie nieustające”³.

¹ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 320, 335.

² W.-D. Stempel, *Opowiadanie, opis a wypowiedź historyczna*, tłum. E. Feliksiak, M. Przybyłowska [w:] *Znak — styl — konwencja*, Warszawa 1977, s. 290. Cenna wypowiedź Stempela dotyczy tekstu historycznego.

³ Termin przytaczam [za:] L. Eustachiewicz, *Obraz współczesnych prądów literackich*, Warszawa 1978, s. 143.

Dopiero powyższe rozunięcie narracji pozwala zaakceptować przeświadczenie autorów *Zarysu teorii literatury* o monologiczności narracji (a przez to opisu)⁴.

J. Sławiński słusznie zauważył, że do zaistnienia opowiadania konieczne są relacje międzyzdaniowe. Opowiadanie jako forma podawcza narracji również krystalizuje się dopiero po wypowiedzeniu przez narratora chociaż dwóch zdań.

J. Sławiński szerzej rozumiał jednak zakres terminu „deskrypcja”. Wyróżnił bowiem:

- opis zawiązkowy,
- opis w rozproszeniu,
- opis rozwinięty i scalony.

Ponieważ uważam opis za formę podawczą narracji, zakres mej pracy jest więc węższy, obejmuje tylko opis rozwinięty i scalony. Dwie pozostałe formy deskrypcji uważam za elementy opowiadania, a więc opozycyjnej wobec opisu formy. O tym, że opis zawiązkowy należy do opowiadania, świadczy fakt, iż jak zauważył po klasyfikacji J. Sławiński, „zawiązkowe formy opisu rodzą się bezkonfliktowo w obrębie zdania opowiadającego i płynnie wyrastają z jego struktury”.

Uznanie za deskrypcję (w znaczeniu formy podawczej narracji) opisu w rozproszeniu uniemożliwia mi moje rozumienie narracji jako co najmniej dwóch zdań. Opis w rozproszeniu to zaś samodzielne „zdanie opisowe wtrącone w kontekst modalny opowiadania”⁵. Zdanie to, wraz z otaczającymi je zdaniami nie-deskrypcyjnymi, tworzy wprawdzie fragment narracji, ale wydzielone samodzielnie nie tworzy formy podawczej opisu, bo dla zaistnienia jakiegokolwiek formy podawczej potrzebne są choć dwa sąsiadujące zdania tego samego przeznaczenia narracyjnego. Samodzielne zdanie opisowe jest tylko deskrypcyjnym członem opowiadania.

Oto aktualna w tym stadium definicja opisu:

Opis jest to monologiczny, wielozdaniowy fragment narracji, opozycyjny wobec opowiadania i podrzędny funkcjonalnie wobec tej formy podawczej.

Odróżniam więc opis od „opisowości” opowiadania. Opis przeszkadza w kondensacji zdarzeń, „opisowość” pozwala jedynie w sposób pełny przekazać treść wydarzeń. Nadmierna „opisowość” opowiadania osłabia jednak napięcie dramatyczne monologu narracyjnego.

⁴ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 98. Por. też termin Głowińskiego „monolog wypowiedziany” w znaczeniu narracji podmiotu konkretnie określonego [w:] M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 107 (szkic *Narracja jako monolog wypowiedziany*).

⁵ J. Sławiński, *O opisie*, „Teksty”, 1981, 1, s. 123—125.

NARRATOR JAKO NADAWCA OPISU

Decydujące znaczenie dla charakterystyki opisu jako formy podawczej w prozie epickiej ma kategoria narratora (instancji nadawczej)⁶. Jest to podmiot osobowy, nieosobowy, albo nie pozostający w odniesieniu do wyróżnika osobowości. Tenże podmiot przedstawia własną wizję opisywanego przedmiotu, przekazując odbiorcy swej wypowiedzi trzy rodzaje informacji:

- wiadomości dotyczące „obiektywnych” cech przedmiotu (jak wyglądał);
- wiadomości dotyczące „subiektywnych” cech przedmiotu (jak był odbierany przez nadawcę opisu);
- wiadomości „funkcjonalne” (te wiadomości „obiektywne” i „subiektywne”, które ważne są dla rozwoju akcji, wymowy ideologicznej utworu, które nie spełniają tylko funkcji okazjonalnie dekoracyjnej).

Wiadomości „subiektywne” zyskują zazwyczaj funkcjonalność wtedy, gdy następuje swoisty podział ról nadawczych między narratorem i bohaterem, gdy przedmiot opisu oglądany jest z prespektywy postaci.

Dla określenia trzech rodzajów informacji deskrypcyjnej proponuję terminy:

- „obiektywna” sfera opisu,
- „subiektywna” sfera opisu,
- „funkcjonalna” sfera opisu.

Aby zaistniał opis jednostkowy, nie jest konieczne jednoczesne występowanie tychże trzech sfer. Dlatego będziemy mówić o opisie:

- jednosferycznym,
- dwusferycznym,
- trójsferycznym.

Nie istnieje jednosferyczny opis „funkcjonalny”.

Oprócz różnic sferycznych opisy jednostkowe dzielą się też według technik deskrypcyjnych, zależnie od konwencji, prądu, stylu, wpisanych w strukturę utworu.

Jeśli coś jest przedstawiane, obojętnie czy w sposób obrazowy, czy też nieobrazowy, to musi być ukazywane z jakiegoś punktu widzenia. Istotna jest wobec tego perspektywa, która pozwala podmiotowi opisu oglądać przedmiot opisu. Na problem ten zwrócił uwagę M. Smuda:

Jeśli chodzi o technikę przedstawiania, deskrypcja motywowana jest quasi—optycznie⁷.

Decydujące znaczenie w dotychczasowej teorii opisu miała opozycja statyki i dynamiki. *Zarys teorii literatury* określa opis jako formę prezentacji elementów statycznych w odróżnieniu od opowiadania, które przekazuje zmienność stanów

⁶ S. Winkowski w pracy *Z zagadnień poetyki opisu* wyróżnia takie kategorie w typologii opisu: 1) przedmiot opisu, 2) nadawca wypowiedzi, 3) odbiorca, 4) środki językowe. Rozprawa Winkowskiego [w:] *Litteraria. Teoria literatury, metodologia, kultura, humanistyka*, pod red. J. Trzynaśdłowskiego, t. 5, Wrocław 1973, s. 61—72.

⁷ M. Smuda, *Rodzaje deskrypcji i ich funkcja w powieści amerykańskiej i angielskiej*, tłum. E. Namowicz. „Przegląd Humanistyczny”, 1982, 1—2, s. 63.

rzeczy. Przyznaje jednakże, że nowoczesnej epice właściwa jest deskrypcja dynamiczna. Opis przyporządkowany jest mimo wszystko ściśle przestrzegany i zdecydowanie oddzielany od opowiadania, które przedstawia zjawiska pozostające w odniesieniu do czasu⁸.

Akcentowanie statyczności i przestrzenności opisu nazwałbym dydaktycznym ujęciem deskrypcji; oświetleniem problemu, jakie w początkowej fazie zaznajamiania z teoretycznym tematem odgrywa bardzo pozytywną rolę, opozycyjnie kontrastując opis i opowiadanie.

Autorzy teoretycznych opracowań systematyzujących nie zaznaczają wyrażenie, czy sugerowaną słusznie statykę odnoszą do podmiotu i przedmiotu. W związku z tym deskrypcyjnym rozróżnieniem mogą się zdarzyć co najmniej cztery sytuacje:

- podmiot statyczny, przedmiot opisu statyczny;
 - podmiot statyczny, przedmiot opisu ruchomy, dynamiczny;
 - podmiot zdynamizowany, wyraźnie odbierający świat „subiektywnie”.
- przemieszczający się; przedmiot opisu statyczny;
- podmiot zdynamizowany, przedmiot opisu zmienny, ruchomy, wieloznaczny, „subiektywny”.

Pewną komplikację wprowadzić może też liczba mnoga przedmiotów i podmiotów, np. podmiot statyczny obserwuje w jednej chwili dwa przedmioty: statyczny i dynamiczny.

Konsekwencją rozróżnienia podmiotu i przedmiotu opisu jest wydzielenie czasu opisywania przedmiotu przez podmiot oraz czasu percypowania, oglądania przedmiotu przez podmiot. Nie zawsze bowiem sytuacja opisowa musi oznaczać bezpośredniość oglądu przedmiotu. Między czasem oglądania a czasem opisywania może istnieć duży dystans czasowy; niekoniecznie podmiotem opisu jest wtedy narrator auktorialny. Narrator personalny⁹ czy bohater mogą opisywać wspominając przedmiot. Im większy jest ten dystans, tym większe jest prawdopodobieństwo deformacji przedmiotu przez podmiot, tym bardziej do głosu dochodzi „subiektywna” sfera opisu.

Większość teorii opisu łączy deskrypcję z przestrzenią, przeciwstawiając opis przyporządkowanej czasowi narracji. Tymczasem podział na czas i przestrzeń wydaje się już dzisiaj trochę nieaktualny wobec rozwoju form narracyjnych. Badacze zwracają także uwagę, że trudno dziś oddzielać czas i przestrzeń w sposób rygorystyczny i konsekwentny. Nawet statyczny przedmiot istnieje przecież w przestrzeni w jakimś czasie. Niejednokrotnie „oglądacz” ma świadomość faktu, iż przepływający czas pozostawia ślady na obiekcie przez niego widzianym. Trudno zresztą powiedzieć, by przedmiot, obserwowany tylko przez chwilę, był jedynie zależny od przestrzeni. Jeśli „coś” istnieje w przestrzeni, musi pozostawać w jakimś związku z czasem akcji. Coraz częściej tedy w pracach naukowych pojawia się termin „czasoprzestrzeń”.

⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 337–340.

⁹ Terminy przytaczam za: S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973.

Istotne powiązanie wzajemne stosunków czasowych i przestrzennych, artystycznie opanowanych przez literaturę, nazwiemy czasoprzestrzenią (chronotopem).

Bachtin słusznie mówi dalej:

Czas w literaturze artystycznej nabiera „gęstości, nieprzejrzystości”, staje się czymś artystycznie widzialnym; przestrzeń wciągnięta w ruch czasu, fabuły, historii, nasycą się ich energią. Cechy czasu odsłaniają się w przestrzeni, przestrzeń zaś znajduje w czasie swój sens i miarę¹⁰.

Aktualna w tym stadium rozważań definicja opisu wygląda następująco: Opis jest to monologiczny, wielozdaniowy fragment narracji, opozycyjny wobec opowiadania i podrzędny funkcjonalnie wobec tej formy podawczej, o osi napięcia podmiot-przedmiot, nazywający elementy statyczne lub dynamiczne świata przedstawionego przy pomocy wybranej techniki przekazu.

RODZAJE OPISU

Opis badać można syntetycznie i analitycznie. Badać opis syntetycznie, to znaczy wyszukiwać charakterystyczne właściwości deskrypcji jako formy podawczej narracji w całym utworze lub na planie estetyki twórcy. Badać opis analitycznie, to znaczy zajmować się fragmentem narracji, daną jednostką deskrypcyjną (jednostką opisową, opisem jednostkowym), określić jej budowę, warunki kontekstowe i funkcjonalność. Opis jednostkowy jest tworem realnie istniejącym w tekście, o wyraźnych granicach. Opis kompleksowy (globalny) to twór abstrakcyjny, zbiór powtarzających się w poszczególnych jednostkach opisowych cech, tendencji deskrypcyjnych.

Podstawową funkcją opisu, niezależnie od jego rodzaju, jest zawsze przekazanie informacji o przedmiocie, który stanowi rację istnienia deskrypcji. Ze względu na przedmiot opisu wyróżnia się zazwyczaj trzy rodzaje deskrypcji:

- opis osób,
- opis tła zdarzeń,
- opis sytuacji¹¹.

Opis osób dzieli się jeszcze na opis zewnętrzny, określający wygląd postaci, i na opis psychologiczny (wewnętrzny), określający osobowość bohaterów.

W odróżnieniu od opisu tła zdarzeń, który wskutek prezentacji przede wszystkim elementów statycznych nie sprawia badaczom większych trudności, wokół opisu sytuacji nagromadziło się wiele niejasności i nieporozumień. Sama sytuacja jest bowiem typowym fragmentem akcji, a więc dynamicznym komponentem świata przedstawionego. Jednak w dotychczasowej teorii opisu eksponowano statyczność jako jedną z podstawowych cech tej formy narracji. Powstawał więc dylemat: jak pogodzić domniemaną statyczność deskrypcji z oczywistą dynamiką sytuacji. Nie ma przecież sytuacji bez ruchu.

¹⁰ M. M. Bachtin, *Dialog, język, literatura*, Warszawa 1983, s. 309—310.

¹¹ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 337—341. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa, s. 135—138.

Sytuacja całkowicie statyczna jest po prostu obrazem. Opis obrazu (lub lepiej obraz opisowy) jest specyficznym typem opisu, którego nie można utożsamiać z opisem tła zdarzeń ani z opisem sytuacji. Od dynamicznej sytuacji odróżnia obraz opisowy głównie statyczność. Obraz opisowy jest beczasową formą narracji w odróżnieniu od opisu sytuacji, który prezentuje dany epizod akcji. Moim zdaniem, ta beczasowość obrazu opisowego jest podstawowym źródłem błędnego, atemporalnego ujmowania opisu jako formy podawczej narracji. Obraz opisowy można porównać z jednym rysunkiem komiksu lub z klatką filmową. Obraz opisowy wywołuje wrażenie fizycznej statyczności przedmiotu, bo podmiot ujmuje przedmiot w określonym momencie, w pewnej chwili. Nie oznacza to preferencji dla czasowników wyrażających stan. Nie utożsamiam wcale momentu z trwaniem. Obraz opisowy to po prostu obraz malarski, fotogram przetransponowany z kodu figuratywnego na kod niefiguratywny.

Podstawową cechą obrazu opisowego, odróżniającą go od opisu tła zdarzeń, jest fakt, że w skład obrazu opisowego mogą wchodzić także „zastygłe” postacie, nieruchomi bohaterowie. Bezruch widzenia postaci nie oznacza jednak ich bierności, wynika tylko z momentu, jaki przedstawia obraz opisowy. Oprócz tego dla obrazu opisowego charakterystyczny jest czas teraźniejszy, *praesens historicum*; opis tła zdarzeń dokonywany jest zwykle za pomocą czasu przeszłego niedokonanego.

Termin „opis sytuacji” nie oddaje istoty zjawiska. W samej sytuacji wyróżnić można przecież kilka komponentów:

- wypowiedzi bohaterów,
- prowadzenie sytuacji (domena opowiadania),
- scenografia przedstawiona (domena opisu),

z których wypowiedzi bohaterów nie należą do płaszczyzny narracji¹². W przedstawianiu sytuacji na płaszczyźnie narracji opis i opowiadanie współlistnieją ze sobą, dzielą się zadaniami, wypełniają rozmaite funkcje. Brak niezawodnej metody, pozwalającej w sposób ostry wyznaczyć granicę między opisem a opowiadaniem jako formami podawczymi narracji, wpłynął na powstanie nieadekwatnego terminu „opis sytuacji”, a także na konieczność wyodrębnienia pośredniej formy podawczej. Oto przykładowe zdanie odnoszące się do deskrypcji w *Potopie*:

Opis sytuacji stanowi formę pośrednią między opisem a opowiadaniem¹³.

Tymczasem można mówić nie tyle o formie pośredniej, co o podziale funkcji między dwie formy podawcze. Należy także zauważyć, że prezentacja pewnych scen może być zdominowana przez opis lub opowiadanie, a nawet rozrost jednej z form podawczych może czasem doprowadzić do zaniku drugiej. W przypadku przewagi opisu deskrypcja przestaje prezentować wyłącznie elementy statyczne; zaczyna przedstawiać także działania bohaterów.

¹² Por przypis 1.

¹³ Z. Mokranowska, *Opis, opowiadanie, ich użycie i funkcje w „Potopie” Henryka Sienkiewicza*, Prace Nauk. UŚL., Pr. hist.-lit. 1977, 7, s. 54.

Jako przejście między opisem obrazu i przedstawieniem Thibaudet (*Gustave Flaubert*, 1922, s. 321 i nast.) wprowadził pojęcie *déscription en mouvement* [...], które aczkolwiek formuluje znacznie ogólniejszy stan rzeczy — z reguły bywa traktowane łącznie z *tableau*. To ostatnie pojęcie, przeniesione ze sztuki teatralnej, oznacza w szczególności dynamiczną scenę z udziałem wielu osób. Opis w ruchu jest aż nadto skutecznym środkiem artystycznym, by móc odmalować rozmaite aspekty przedmiotu lub zmienne wrażenia oglądającego¹⁴.

Z dwóch powyższych określeń proponuję termin „tableau”, uzupełniony dla całkowitej jednoznaczności przymiotnikiem „żywy”. Mamy więc termin „tableau vivant” (żywy obraz) dla opisu wszelkiej czynności człowieka.

W wyniku moich rozważań klasyfikacja opisu ze względu na przedmiot deskrypcji przedstawia się następująco:

- obraz opisowy,
- opis osób (wewnętrzny i zewnętrzny),
- niesytuacyjny opis tła zdarzeń,
- sytuacyjny opis tła zdarzeń (scenografia przedstawiona),
- tableau vivant (opis czynności).

OPIS A OPOWIADANIE PROBLEM GRANICY MIĘDZY OPISEM A OPOWIADANIEM

Zagadnienie granicy między opisem a opowiadaniem ma podstawowe znaczenie dla wyznaczenia definicji opisu jako formy podawczej narracji.

Odmienne założenia twórcze, poetyki, rodzaje sekwencji zdarzeń, sprawiają, że opisowy fragment narracji może być w tekście sygnalizowany lub może nie być sygnalizowany. W przypadku granicy sygnalizowanej jedną z bardziej prostych metod tradycyjnych jest badanie graficznego rozczłonkowania tekstu. Każde zakończenie pewnego ciągu myślowego i rozpoczęcie nowego z wyróżnieniem poprzez odstęp czy akapit nasuwa przypuszczenie, że zmienić się mogła forma podawcza narracji. Oczywiście, metodę tę należy łączyć z informacją semantyczną, zawartą w danym fragmencie tekstu, bo mechaniczne traktowanie tego sposobu prowadzić może do wielu pomyłek i nadużyć analitycznych. Czasem opis jednostkowy zaczyna się przecież wewnątrz członu graficznego, od drugiego, trzeciego lub dalszego zdania. Nie każdy nowy akapit musi też zapoczątkowywać odmienny rodzaj formy podawczej, przyczyną jego zaistnienia może być tylko inna myśl czy motyw.

Wśród metod wyróżnionych przez P. Hamona są: „wtరt autorski”, „przemilczenia (np. roztaczał się widok nie do opisania)”, zmiana czasu, specjalne słownictwo (np. na lewo). Według francuskiego badacza opis u Zoli jest często warunkowany rytmicznie przez zdanie długie po serii krótkich lub odwrotnie, także przez zmianę liczby (np. wyraz w liczbie mnogiej po kontekście w liczbie

¹⁴ E. Lämmert, *Formy budowy opowiadania (fragmenty)*, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, oprac. i tłum. R. Handke, Kraków 1980, s. 200—201.

pojedynczej). Stosowanie powyższych sposobów wymaga od badacza doskonałej znajomości warsztatu danego powieściopisarza, a więc długich i żmudnych przygotowań. Wśród semantycznych znaków delimitujących, które wprowadzają opis, P. Hamon wymienia m. in.: „ośrodki przezroczyste” (np. otwarte okno), typowe postacie (np. esteta, włóczęga), sceny (np. przyjście przed czasem), motywację psychologiczną (np. roztargnienie czy pedanterię percepcyjną bohatera). Do charakterystycznych sytuacji wprowadzających opis należą: podróż, zwiedzanie, powrót do miejsca, z którym bohater związany jest uczuciowo, tzw. „martwy punkt” w jakiejś działalności (np. pauza, odpoczynek)¹⁵, znalezienie się w całkiem nieznanych okolicznościach¹⁶. J. Sławiński za typowe postacie wprowadzające opis uważa: turystę, szpiega, badacza, malarza. Autor pracy *O opisie* uznaje też za ważne „słowa lub zdania oznaczające patrzeć, oglądać, podpatrywać w rodzaju: „mógł zauważyć”, „wyjrzał przez okno”.

Przedstawione powyżej metody odgraniczania opisu i opowiadania dają pozytywne wyniki przede wszystkim w wypadku zaistnienia w tekście deskrypcji sygnalizowanej. Wyrazistość istnienia opisu jest często jednak niwelowana. Zacieranie granicy między opisem a opowiadaniem wpływa zwykle dodatnio na kompozycyjną spójność utworu. Toteż w dzisiejszej prozie artystycznej nierzadko mamy do czynienia z deskrypcją wprowadzaną bez sygnału.

Na wzajemne interferencje form podawczych narracji zwrócił już dość dawno uwagę K. Budzyk¹⁷. J. Trzynadlowski używa do określenia podobnego zjawiska terminu „struktura narzucona”¹⁸.

Decydujące znaczenie dla odróżniania opisu i opowiadania ma ós podmiot-przedmiot wypowiedzi. Wspominałem już wcześniej o napięciu dramatycznym, nie wyjaśniłem jednak w jaki sposób rozumiem to pojęcie. W celu scharakteryzowania tego najważniejszego elementu rozróżniającego posłużę się teorią dzieła literackiego M. C. Beardsleya, zaprezentowaną w *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York 1958)¹⁹. Teoria literacka Beardsleya jest mi znana w interpretacji Mc Cormicka; praca zaś moja dotyczy opisu. Dlatego nie będę się ustosunkowywał do teorii Beardsleya w ujęciu globalnym. Uważam jednak, że teoria ta może być z dobrym skutkiem wykorzystana do wyprowadzenia podstawowej różnicy między opisem a opowiadaniem jako opozycyjnymi formami podawczymi narracji. Według Beardsleya struktura dzieła literackiego „składa się z zachodzących wewnątrz dzieła relacji o dużym zasięgu, z głównych powiązań.”

¹⁵ P. Hamon, *Czym jest opis?*, tłum. A. Kuryś i K. Rytel, „Pamiętnik Literacki”, 1983, 1, s. 199–206.

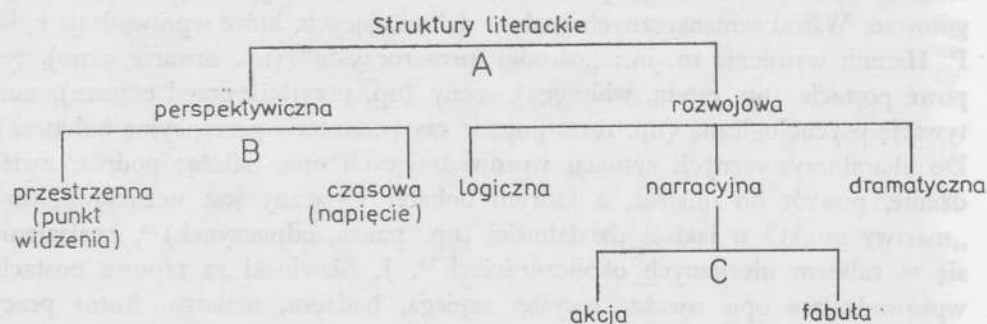
¹⁶ J. Sławiński, *op. cit.*, s. 136–137.

¹⁷ K. Budzyk, *Struktura językowa prozy powieściowej*, [w:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, Warszawa 1946, s. 192–208.

¹⁸ J. Trzynadlowski, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, s. 170.

¹⁹ P. Mc Cormick, *Z zagadnień struktury dzieła literackiego*, tłum. K. Rosner, „Studia Estetyczne”, 1979, 16, s. 173–191.

Oto struktury literackie w ujęciu Beardsleya ²⁰:



Struktury logiczne nie istnieją w utworach narracyjnych.

Pierwszy typ relacji charakterystycznej dla struktur perspektywicznych tworzy struktury przestrzenne w tym sensie, że struktury te odnoszą się do rozmaitych możliwych związków zachodzących między mówiącym i jego sytuacją.

Natomiast drugi typ struktur, tj. struktury rozwojowe, traktuje się jako czasowe w tym sensie, że odnoszą się one do rozmaitych powiązań między zmianami, jakie zachodzą w postawie mówiącego i jego sytuacji. Struktury perspektywiczne odznaczają się więc pewną statycznością, natomiast struktury rozwojowe mają charakter dynamiczny. „Napięcie” to „związek czasowy zachodzący między czasem opowiadania i czasem opowiadanym”. Struktury narracyjne określa się „w kategoriach podobieństwa i różnic między epizodami opisującymi sekwencje zdarzeń.”

Elementem decydującym dla jakości formy podawczej narracji są, moim zdaniem, struktury dramatyczne, które polegają na „wprowadzaniu i uwalnianiu napięcia lub, inaczej mówiąc, na odmianach w rozwijaniu się utworu[...] w jego tempie i przyspieszeniu.”²¹

Korzystając z komponentów teorii Beardsleya wprowadzam więc następujące tezy:

Opis to taki fragment narracji, który charakteryzuje się stałym tempem w rozwijaniu się utworu.

Inaczej mówiąc opis składa się ze zdań napięciowo równoważnych. Gdy przedmiot opisywany jest z kilku perspektyw, istnieje tyle opisów jednostkowych, ile jest podmiotów, nawet jeśli wydzielone przeze mnie fragmenty narracji sąsiadują ze sobą. W znaczeniu syntetycznym tworzy się wtedy wrażenie opisu dynamicznego ze względu na podmiot, niezależnie od zachowania się przedmiotu.

Granica między opisem a opowiadaniem charakteryzuje się zmianą tempa rozwijania się utworu, zmianą napięcia dramatycznego. O opowiadaniu można mówić dopiero wtedy, gdy dwa zdania znajdujące się poza granicą opisu różnią się co do napięcia dramatycznego.

²⁰ [Za:] P. Mc Cormick, *op. cit.*, s. 181–182.

²¹ Tamże, s. 181–185.

Opowiadanie to taki fragment narracji, który charakteryzuje się zmiennym tempem rozwijania się utworu.

Powyższa metoda nadaje się do wydzielania opisu jako fragmentu narracji; nie jest natomiast skuteczna wobec opisu zawiązkowego i opisu w rozproszeniu, które to rodzaje uważam za składniki opowiadania.

Warto zauważyć, że opisany sposób przechodzi ponad problemem statyki lub dynamiki prezentowanego motywu, nie ogranicza więc opisu do scenografii świata przedstawionego.

Jeśli opis jednostkowy jest dwuzdaniowy, potrzeba uwzględnić w analizie co najmniej cztery zdania, aby określić jego zasięg.

Stołość napięcia dramatycznego nie oznacza wcale, że napięcie w opisie musi być mniejsze niż w opowiadaniu. We współczesnej prozie często może być odwrotnie, tzn. napięcie członów opowiadaniowych, okalających jednostkę opisową, może być mniejsze, tempo rozwijania utworu może być wolniejsze.

Przedstawiona przeze mnie metoda odróżniania opisu i opowiadania została zaprezentowana za pomocą elementu teorii Beardsleya. Teoria ta sprawiła, że zwróciłem szczególną uwagę na aspekt napięcia na osi podmiot — przedmiot. Następnie jednak, zastanawiając się nad innymi teoriami opisu, doszedłem do wniosku, że metodę uznaną przez mnie za priorytetową można uzasadnić za pomocą komponentów prac wielu teoretyków opisu.

Teoria odróżniania form podawczych przy pomocy kategorii napięcia dramatycznego tkwi w wielu rozprawach, choć nigdy całkowicie nie jest wyeksplikowana.

Już Lukács pisał:

Opowiadanie rozczłonkowuje, opis niweluje. [...] Metoda opisowa prowadzi więc do kompozycyjnej monotonii, podczas gdy opowiadana fabuła nie tylko dopuszcza nieskończone urozmaicanie kompozycji, lecz także go wymaga i stwarza dla niego najlepsze warunki.

Czytelnicy nie lubią zwykle opisu, bo ich nuży, osłabia ich koncentrację poprzez stałość swego napięcia dramatycznego, rozkojarza ich. Bo przecież opis jest to monotonna narracja. Można więc chyba zrozumieć i to zdanie Lukácsa: „Metoda opisu wyjąławia powieści z wszelkiego napięcia”²². Organizacja opisu, według Jakobsona, wzdłuż osi metaforycznej lub metonimicznej (pisze o tym P. Hamon)²³ świadczy o koniecznej stałości napięcia w obrębie jednostki opisowej. Nie tylko stałość motywu, ale i jednostajność napięcia dramatycznego sugeruje twierdzenie Stempela:

Zasada myślowej koherencji (spójności) jest przesłanką odgraniczenia opisu od wypowiedzi czysto skojarzeniowych o organicznej nośności komunikacyjnej²⁴.

²² G. Lukács, *Opowiadanie czy opis. Przyczynek do dyskusji o naturalizmie i formalizmie*, tłum. B. Rafałowska, „Przegląd Humanistyczny”, 1959, 5, s. 77, 89, 96.

²³ Za: P. Hamon, *op. cit.*, s. 216.

²⁴ W.-D. Stempel, *op. cit.*, s. 314.

J. Sławiński zauważył, że przestawianie zdań opisowych jest możliwe częściej niż przestawianie zdań opowiadaniowych. Wynika to m. in. z jednostajności tempa rozwijania się utworu. Sławiński jest też zdania, że drobne a częste jednostki opisowe przeciwdziałają dynamiczności opowiadania. Przyjmując stałość napięcia dramatycznego jednostki opisowej i jej odmiennosc od napięcia jednostki opowiadaniowej, łatwo można się z tym zgodzić. „[...] wszelkie techniki opisu literackiego są wplątane w rozgrywkę ze składnią i semantyką wyliczenia”²⁵. Najzupełniej podzielam też powyższy pogląd J. Sławińskiego. Wyliczenie zakłada przecież swoiste „równouprawnienie” wszystkich elementów. Wyliczenie jest monotonne, choć może być w różny sposób uporządkowane. Monotonia wyliczenia (enumeratio) ma swe źródło m. in. w jednostajności napięcia dramatycznego w opisie rozwiniętym i scalonym. Sławiński zauważył też, że przejście między opisem rozwiniętym, a opowiadaniem nie jest płynne:

[...] zawiązkowe formy opisu rodzą się bezkonfliktowo w obrębie zdania opowiadającego i płynnie wyrastają z jego struktury. Gdy natomiast mamy do czynienia z opisem rozwiniętym, to przejście od zdań, które go współbudują, do opowiadania — wcale nie jest płynne; przeciwnie: jest to miejsce, gdzie wypowiedź narracyjna napotyka zawsze na wyraźny próg (podkreślenie moje), który musi przekroczyć, aby odnaleźć przedtem zagubiony dukt opowiadania²⁶.

„Próg” Sławińskiego to przecież zmiana napięcia dramatycznego na granicy opisu i opowiadania. „Zagubiony dukt” to swoisty rytm opowiadania, czyli zmienne, „rwane” tempo rozwijania się utworu. Jednocześnie bezkonfliktowość pojawiania się zawiązkowych form deskrypcji w obrębie zdania opowiadającego potwierdza moją hipotezę, że są to elementy opowiadania.

Chociaż uznałem powyżej zaprezentowaną metodę odróżniania form podawczych narracji za najważniejszą, nie rezygnuję jednak z tradycyjnych metod odróżniania opisu i opowiadania, które mogą spełniać rolę pomocniczą w wytyczaniu granicy między opisem a opowiadaniem.

Na podstawie zaprezentowanych rozważań definicja opisu jawi się następująco:

Opis jest to monologiczny, wielozdaniowy, związany ze składnią wyliczenia, jednomyślowy fragment narracji, charakteryzujący się stałym tempem rozwijania się utworu, przebiegający często wzdłuż linii metonimicznej lub metaforycznej, opozycyjny wobec opowiadania i podrzędny funkcjonalnie wobec niego, o osi napięcia podmiot — przedmiot, nazywający elementy statyczne lub dynamiczne świata przedstawionego za pomocą wybranej techniki przekazu. Dla granicy opisu i opowiadania właściwa jest zmiana napięcia dramatycznego.

²⁵ J. Sławiński, *op. cit.*, s. 126, 138, 127.

²⁶ Tamże, s. 125.

PERSPEKTYWA NARRACYJNA A SFERYCZNOŚĆ TEKSTU

Badacze literatury, wydzielający dotychczas jednostki opisowe z *Popiołów*, uważali najczęściej za jedną deskrypcyjną całość tekstu opisowego danej sceny. Takie postępowanie wynikało przede wszystkim z faktu, że główna uwaga literaturoznawców była zwrócona na przedmiot opisu; przy wyznaczaniu granic opisu kierowano się głównie kryterium tematycznym. Nie zwracano natomiast większej uwagi na oś napięcia podmiot — przedmiot, niezupełnie uwzględniano także zróżnicowanie technik opisowych. Wskutek braku dostatecznie precyzyjnej definicji opisu łączono czasem w tzw. opisie sytuacji scenografię przedstawioną z prowadzeniem sytuacji, nie oddzielano czystego opisu od struktur narzuconych, zadowalając się terminem opis dynamiczny. Powstało stąd stereotypowe przekonanie o istnieniu bardzo rozległych jednostek opisowych w *Popiołach*.

Rzeczywistość deskrypcyjna *Popiołów* jest jednak inna. Większość jednostek opisowych w *Popiołach* to opisy dwu- lub trzyzdaniowe. Rzecz jasna, są też jednostki deskrypcyjne składające się z kilkunastu rozbudowanych zdań. Są również zespoły opisów jednostkowych bezpośrednio ze sobą sąsiadujące, w których deskrypcje jednostkowe oddzielone są od siebie jedynie wskutek różnicy sferyczności (co spowodowało automatycznie zmianę napięcia na osi podmiot — przedmiot), a odnoszące się do tego samego przedmiotu.

Do tej pory kryterium sferyczności praktycznie nie było wykorzystywane przez badaczy, ale jednak wyczuwano jego istnienie i widziano potrzebę jego zastosowania. Bardzo cenne pod tym względem sądy wypowiedzieli jeszcze w okresie międzywojennym Irena Drozdowicz-Jurgielewiczowa i Stanisław Adamczewski. Oto cytaty z pracy I. Drozdowicz-Jurgielewiczowej:

Skala wrażliwości Żeromskiego jest ogromna i rozmaita. Niemniej jednak zachowuje ona jedną stałą cechę. Tą cechą jest brak jednolitego stosunku do opisywanego przedmiotu. [...] Dlatego też jedynie drobne wzmianki i opisy mają charakter jednolity²⁷.

(podkreślenie moje — M. O.)

W 1930 roku wydana została książka S. Adamczewskiego — *Serce nienasycone* (II wyd. *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1949). S. Adamczewski, omawiając w *Sercu nienasyconym* problemy warsztatowe *Popiołów*, wspominał o „technice zwichrzonych dystansów,” „technice dominowej”²⁸.

W inny sposób do podobnych wniosków dochodzi Jan Trzynadlowski:

[...] w utworach Żeromskiego mamy do czynienia z charakterystyczną kryptoinspekcją. [...] owo wyrównanie nurtu pisarskiej prezentacji [...] zbliża do siebie zespoły treści natury przedmiotowej i psychicznej, obiektywnej i subiektywnej.²⁹ (podkreślenie moje — M. O.)

²⁷ I. Drozdowicz-Jurgielewiczowa, *Technika powieści Żeromskiego*, Warszawa 1929, s. 108.

²⁸ S. Adamczewski, *Serce nienasycone*, Poznań, b. r. [1930], s. 376—377.

²⁹ J. Trzynadlowski, *op. cit.*, Wrocław 1982, s. 166.

Stanisław Pigoń, analizując opis morza w pierwszym rozdziale trzeciego tomu *Popiołów*, dostrzegł, że wprawdzie opis komponowany jest z perspektywy Cedry, ale narrator błysnął erudycją, o którą trudno byłoby posądzać bohatera prowadzącego. Według Pigionia zmienił się również punkt widzenia:

[...] ze skały nadmorskiej zostaje on wyniesiony ponad przestrzeń, osadzony w sferze wszechwidzenia i wszechwiedzenia nie obserwatora, ale narratora. Cedro musi oddać głos Żeromskiemu ³⁰.

Widzimy więc, że w tym wypadku dostrzegł Pigoń zmianę sferyczności. Założenie o jednolitości perspektywy narracyjnej w obrębie całego badanego przez Pigionia fragmentu tekstu prowadzi do nielogiczności i trudności interpretacyjnych.

Przed podobnymi problemami stanął R. Handke, uznając fragment tekstu pierwszego rozdziału *Popiołów* za jednostkę opisową. Przyznając, że chwilami opis dokonywany jest wyraźnie ze stanowiska Rafała, R. Handke wypowiada wniosek:

Jednocześnie bogactwem niuansów, sprawnością ekspresji obraz przyrody przerasta dyspozycje psychiczne wszystkich bohaterów i nie mógłby stanowić własności żadnego z nich ³¹.

R. Handke zauważył więc praktycznie zmiany sferyczności.

Wprowadzenie pojęcia „sferyczność” nie zmienia właściwie nic w modelu powieści młodopolskiej zaproponowanym przez M. Głowińskiego ³². Pozostaje aktualny zarówno termin „pośredniość narracji”, jak i określenie „bohater prowadzący”. Nie polemizuję wcale z twierdzeniem, iż charakterystyczną dla powieści młodopolskiej jest perspektywa bohatera prowadzącego. Pragnę tylko rozbudować w jednym kierunku model M. Głowińskiego. Sferyczność pozwala bowiem na bardziej ściśle wydzielanie jednostek opisowych z tekstu. Daną scenę oglądamy potencjalnie cały czas z perspektywy bohatera prowadzącego. W takiej iluzji usiłuje odbiorcę utrzymać narrator główny, taką przyjmuje konwencję narracyjną. Są jednakże zdania, w których obecność świadomości bohatera prowadzącego jest wyraźna, w których zaznacza się zmysłowy odbiór otoczenia (i emocjonalny), prowadzący aż czasem do polifoniczności tekstu. Są to zdania dwusferyczne subiektywno-funkcjonalne, gdy emocja bohatera prowadzącego doprowadza do deformacji obrazu przedmiotu. Mogą to być również zdania trójsferyczne obiektywno-subiektywno-funkcjonalne, gdy widoczny jest udział perspektywy bohatera prowadzącego, ale obraz przedmiotu nie jest zdeformowany w sposób wyraźny. Inaczej mówiąc, większość informacji o przedmiocie pochodzi od narratora głównego (naczelnego utworu), ale informacje te współlistnieją z bierną świadomością bohatera prowadzącego. Gdy jednak wizja przedmiotu wyraźnie przekracza możliwości percepcyjne bohatera prowadzącego (pisał

³⁰ [Za:] M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 118–119.

³¹ R. Handke, „*Popiołów*” sprawa pierwsza z perspektywy odbiorcy, „*Pamiętnik Literacki*” 1980, 3, s. 147.

³² M. Głowiński, *op. cit.*,

o tym S. Pigoń) albo istnienie świadomości odbiorczej bohatera prowadzącego jest tylko potencjalne, tzn. nie jest wyraźnie udokumentowane w tekście, to tenże fragment utworu (dany opis jednostkowy) jest dwusferyczny obiektywno-funkcjonalny. Są to podstawowe odmiany sferyczności.

Wydzielenie drobniejszych jednostek opisowych uwalnia zagadnienie perspektywy narracyjnej od jakichkolwiek sprzeczności lub niejasnych elementów i zarysowuje bardzo ciekawy obraz narracji i narratora *Popiołów*. Do pełnej wizji potrzebne jest jednak dokładne i wszechstronne zbadanie wszystkich form podawczych narracji w powieści Żeromskiego.

PRZYKŁADY ANALIZY JEDNOSTEK OPISOWYCH
(= JEDNOSTEK DESKRYPCYJNYCH = DESKRYPCJI JEDNOSTKOWYCH
= OPISÓW JEDNOSTKOWYCH)
„POPIOŁÓW”

Obraz opisowy: Sen Rafała rozmawiającego z wujem ³³ „Teraz rozmawiał z wujem, ale jednocześnie śniło mu się, że przez tę daleką, śpiącą, martwą dolinę jedzie na dzikim koniu. || Żelaznym wędzidłem rozdziera mu wargi i trzyma jego łeb zgięty ku ziemi. Jedzie ku słońcu, ku słońcu, które tarczą ognistą zachodzi za lasy błękitnawe, okiem nie dosiężone... || Dalekie lasy, dalekie lasy, odwieczne...” (I 22).

Narrator daje wyraźnie do zrozumienia, że wie o śnie medium. Jest to więc opis trójsferyczny, subiektywno-obiektywno-funkcjonalny. Jednostkę deskrypcyjną otwiera przymiotnik, który J. Paszek uznał za słowo-klucz w *Popiołach* ³⁴. Przymiotnik ten to epitet, ale podkreślony przez miejsce w zdaniu. Pierwsze zdanie charakteryzuje jeźdźcę, drugie zwraca uwagę na pejzaż, w którym dominuje kolor ognisty i „błękitnawy” ³⁵. Według informacji zawartej w tekście lasy znajdują się daleko od jeźdźcy ³⁶. Fakt jazdy ku „powtórzonemu słońcu” zawiera w sobie pewną treść symboliczną, którą interpretowałbym jako pragnienie szczęścia. Opis poprzedza zdanie opowiadaniowe, jakkolwiek także trójsferyczne; następna granica jednostki opisowej jest zatarta; uznałem, że słowa po pierwszym wielokropku są jakby senną eksklamacją; zawołaniem polifonizującym. Pierwsze zdanie opisu jednostkowego jest złożone współrzędnie, drugie podrzędnie, nie

³³ Wszystkie cytaty z *Popiołów* pochodzą z wydania: S. Żeromski, *Utwory wybrane*, t. 1—5, Warszawa 1973. Jest to jednokolorytowe wydanie *Popiołów* (t. 3 *Utworów wybranych*). I 22 — tom 1, strona 22.

³⁴ J. Paszek, „*Nadziemna moc wyobraźni*”. O metaforyce Żeromskiego na przykładzie „*Popiołów*”, „*Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego*”, seria „*Prace Historyczno-literackie*”, 1977, t. 5, s. 23.

³⁵ Żeromski starał się unikać przymiotników dokładnie określających kolor.

³⁶ „W związku z ulubionym patosem bezmiarów powstało u Żeromskiego upodobanie do takich powtórzeń, jak „daleki-daleki”, „polami-polami”, „doliną-doliną”, „kręgiem-kręgiem”... S. Adamczewski, *op. cit.*, s. 184.

ma więc paralelizmu syntaktycznego. Wizję jazdy konnej uzasadnia konwencja snu, ale też zimowa sanna na planie realnym³⁷. Radosny pęd jazdy realnej oddany jest poprzez wrażenie panowania nad rozpędzonym wierzchowcem. Pod wpływem tego, że Rafał jednocześnie rozmawiał i spał, rodzi się podejrzenie, iż „sen” jest tutaj tylko swoistym zadumaniem, marzeniem na jawie. Nic na to nie poradzimy. Rafał w pierwszym rozdziale jawi nam się jako młodzieniec niezdarny i często popadający w zamyślenie. Opis osób (wewnętrzny): Wrażenia Rafała związane z łaką „W owej to chwili cudna mgła zarzuciła na duszę praktykanta w trzeźwości swe niewidzialne, nieujęte ręce. || Uczuł na sobie smugi jej rozkosznych pokus, niejasnej, nadmiernie uroczej względności wszystkiego, co mogłoby być inne niż jej woła tajemnicza, pełna radości. Patrzył zdumionymi oczyma, pełnymi mgły wiosennej, w jasną łakę, obejmował ją wzrokiem duszy; z krzykiem uniesienia, ze drżeniem przygarnął do ust jej widok... || Za wrzeczadkami rzeczywistości, które go trzymały w więzieniu [...]” (I 222—223).

Rafał mistyczny

„Patrzył zdumionymi oczyma, pełnymi mgły wiosennej [...]...|| Za wrzeczadkami rzeczywistości, które go trzymały w więzieniu, otwarł mu się przez szczelinę pozór na niewysłowiony dreszcz trawy i wodnego zalewiska, na przedwieczny a najwyższy cud wszystkich sił świata, na rodzenie się, na wschód wiosenny życia. Krynica pierwiastkowego uczucia i dokładnej wiedzy o nim na chwilę rozchyliła się przed jego duszą, ukazała cudowne kłęby wody wiekuistej. || Spływał stamtąd tajemny, bojaźni i wzruszeniem tworzącym przenikniony powiew i nakaz, prawie szept czy śpiew: „Módlmy się...” (I 223).

Powyższe dwa opisy jednostkowe graniczą ze sobą w tekście. Podstawą ich formalnego wyodrębnienia jest różnica sferyczności, zaakcentowana wielokropkiem przez narratora naczelnego. Opis pierwszy związany jest ściśle z oglądaniem łaki przez Rafała, jest typowym trójsferem obiektywno-subiektywno-funkcjonalnym. Opis drugi jest dwusferem obiektywno-subiektywnym. Jakość przeżyć Rafała osiąga logicznie niemożliwą dla tej postaci wysokość sublimacji, staje się on medium filozoficznej refleksji narratora; rozbijającym niestety zwartość sceny. W deskrypcji jednostkowej dominuje funkcja jednostkowa, a funkcja kompleksowa równa jest zeru. Narrator używa sformułowań zupełnie niemożliwych do zrozumienia przez Rafała: „wrzeczadze rzeczywistości”, „krynica pierwiastkowego uczucia”. Świadczą one o pseudofilozoficznym sposobie wyrażania, który nie jest adekwatny dla języka i systemu wyobrażeń Rafała. Już treść pierwszego opisu jednostkowego wykracza w pewnym stopniu poza możliwości percepcyjne Olbromskiego, deskrypcja ta nie jest jednak tak bardzo abstrakcyjna, jest bardziej dynamiczna ze względu na podmiot, nie przypomina jeszcze traktatu filozo-

³⁷ „[...] wyzyskując kompozycyjne ramy techniki onirycznej inkrustuje pisarz swój utwór oddalonymi od przedstawianej rzeczywistości obrazami [...]”. J. Paszek, *op. cit.*, s. 13.

ficznego. A przede wszystkim wyraźny jest związek tej jednostki opisowej ze sceną, ma ona chociaż pozory funkcjonalności. Można oczywiście i tutaj wyodrębnić pojęcia należące do narratora głównego, np. „względność wszystkiego.” Drugie zdanie złożone opisu jednostkowego ma wyraźne cechy techniki ekspresjonistycznej. O wysokim stopniu wewnętrznego poruszenia podmiotu bezpośredniego w tej deskrypcji jednostkowej świadczą sformułowania: „krzyk uniesienia”, „drżenie”, „zdumione oczy”, „przygarnął do ust jej widok”. Każde z trzech zdań pojedynczych, wchodzących w skład zdania współrzędnie złożonego, wyraża w różny sposób zachwyt, jaki łąka wywołała w Rafale, którego oczy stały się pełne „mgły wiosennej”. Łąka (przedmiot opisu) jest wyraźnie animizowana, przypomina temat *Ballady bezładnej* Leśmiana. Odbiór opisu jednostkowego komplikują rozbudowane jednostki frazeologiczne (np. „smugi [...] niejasnej, nadmiernie uroczej względności wszystkiego”), składające się z abstraktów, niematerialnych przedmiotów otoczonych wielowyznaczeniowymi, nieścisłymi określeniami. Liczne są metafory, np. „wzrok duszy” (konkret-abstrakt), a nawet zdania metaforyczne, np. „przygarnął do ust jej widok”.

W drugim opisie jednostkowym Rafał przekracza granice rzeczywistości, aby dać narratorowi możliwość przekazania mistycznych rozważań biologiczno-egzystencjalnych, które stanowią ślepy zaulek i nadmierny balast tej i tak niełatwej już w odbiorze sceny. Rafał posiadał stopień najwyższego wtajemniczenia filozoficznego, którego znajomością nie wykaże się później; „klęby wody wiekuiszej” nie przekształca osiłka w mistyka. W jednostce opisowej uwidoczniły się charakterystyczne cechy stylu Żeromskiego: superlatywizm („niewysłowny”), przymiotnik „cudowny” i rzeczownik zakończony na -isko („zalewisko”) ³⁸. Charakterystyczne jest, że zdania deskrypcji jednostkowej zbudowane są prawie wyłącznie z abstraktów, powstałych w wyniku utworzenia się istic „gordyjskich węzłów frazeologicznych” (np. „przedwieczny a najwyższy cud wszystkich sił świata”).

Opis osób (zewnątrzny): Pierwszy opis pana Filipa „Trudno było określić w jakim jest wieku. || Wyglądał na lat trzydzieści kilka, a mógł mieć więcej niż pięćdziesiąt. Była to twarz szara, ciemna, otoczona baczkami. Chodził w jakiejś resztkę obcisłego munduru, w sukiennych kamaszach, które sięgały za kolana, umiał świstać przeciągle, cienko i grubo, posilkując się dziurami spróchniałych zębów jak otworami klarnetu. || Młodzież szkolna drżała na widok tej wiotkiej postaci”. (I 74—75).

Drugi opis pana Filipa „Chodził w jakiejś resztkę [...] || Młodzież szkolna drżała na widok tej wiotkiej postaci. Jej duże, czarne oczy, przejmujące do szpiku kości, zapierały oddech w każdym studencie. || Pan Filip umiał sieć różgą w szczególnie sposób” (I 75).

³⁸ Por. S. Adamczewski, *op. cit.*, s. 165 (X „Królestwo superlatywu i manieri”). Przymiotnik „cudowny” pojawia się w drugim tomie *Popiołów* nawet trzy razy na jednej stronie. S. Adamczewski, *op. cit.*, s. 176. Według tegoż autora zgrubienia zakończone na -isko charakterystyczne są dla końcowego okresu twórczości Żeromskiego. S. Adamczewski, *op. cit.*, s. 205.

Powyższe opisy jednostkowe pedla sąsiadują ze sobą w tekście. O ich wydzieleniu zadecydowały zmiany na osi podmiot-przedmiot. Opis pierwszy jest dwusferyczną deskrypcją obiektywno-funkcjonalną. Narrator stara się przedstawić pana Filipa w sposób możliwie mimetyczny. Jednocześnie zauważamy, że opowiadacz dysponuje dość szczegółową wiedzą o przedmiocie, choć nie jest wszechwiedzący („mógł mieć”). Ta ograniczona wiedza jest przygotowaniem w następnej deskrypcji jednostkowej konwencji tzw. *communis opinio*, którą często posługiwał się Sienkiewicz. Druga jednostka opisowa napisana jest do tego stopnia z pozycji młodzieży, że nastąpiło w niej aż pewne przesunięcie przedmiotu w porównaniu z wcześniejszą jednostką deskrypcyjną. Jest to opis jednostkowy praktycznie w tym samym stopniu przedstawiający reakcje młodzieży, co pana Filipa. Zaliczyłem go do opisu zewnętrznego z kilku względów:

— zdaniem opisowym wewnętrznym jest wyrażnie tylko druga jednostka syntaktyczna (drżenie młodzieży może być jednak widoczne z zewnątrz);

— opis jednostkowy leży w grupie zdań charakteryzujących pana Filipa i taką charakterystykę także zawiera;

— przesunięcie przedmiotu deskrypcji spowodowane jest wzrostem funkcjonalności opisu (jest to właściwie dwusfer funkcjonalno-obiektywny!).

Narratorowi zależy, by możliwie wymownie przedstawić niewesołą sytuację w jakiej znalazł się Rafał³⁹. Dla powyższych opisów jednostkowych typowe jest użycie czasu przeszłego niedokonanego. Narracja iteratywna jest jeszcze jednym dowodem, że opis w dużym stopniu zależny jest od narratora naczelnego utworu. Granice deskrypcji jednostkowych są wyraźne, co podkreśla fakt, że druga granica opisu jednostkowego skomponowanego w konwencji *communis opinio* poparta jest w tekście graficznie. Jednostki opisowe nie są raczej dynamiczne, choć przedmiot charakteryzowany jest też w ruchu. W opisie pierwszym mamy dwa potrójne wyliczenia, inwersję (orzeczenia na początku zdań), porównanie. Technika realistyczna z naturalistycznym walorem akustycznym. Opis drugi zawiera potrójne wyliczenie i elementy słownika potocznego (np. „do szpiku kości”). Scenografia przedstawiona: Mgły ranne nad jeziorem „Nade dniem zaczęły wstawać z jeziora mgły. || Wiotkie postawy rozpościerały się nad nieruchomą wodą. Nikłe ich włókna oplątywały wyniosłe badyle trzciny, a suche szypuły zaczęły się nićmi wiotkimi. Kołysząc się sennie, tkwały jakąś wiadomość, huśtały na płótnach swych bezdźwięczny wyraz niedocieczonej tajemnicy. || Nim udręczone oczy mogły zobaczyć pracę ich, dostrzec, co czynią, plątały ją chyżymi ruchy” (II 329).

Drugi opis mgieł rannych nad jeziorem
„Nim udręczone oczy mogły obaczyć pracę ich, dostrzec, co czynią, plątały ją chyżymi ruchy. || Burzyły drogocenne, śniade tkaniny, zrywały nici subtel-

³⁹ J. Axer zauważył dzięki *Dziennikom*, że pedel z *Popiołów* miał swój pierwowzór w niejakim Kubie, totumfackim pana Zaborowskiego z Oleśnicy, gdzie Żeromski był korepetytorem. J. Axer, *Glosa do „Popiołów”*, „Przegląd Humanistyczny”, 1978, 4.

niejsze od księżycowych promieni i ciskały je na wielki stos. Wznosiły się kłęby dymów, okrągłe fale czyniły szybkie obroty, zataczały się bystre, rozpędzone koła. || Faliste, a za chwilę wzdęte opony jak żagle unosiły się nad czarną tonią”. (II 329).

Dwie jednostki deskrypcyjne przedstawiające mgły oddzielone są jednym zdaniem wyraźnie opowiadaniowym. Sferycznie stanowią właściwie jeden wzorzec obiektywno-funkcjonalno-subiektywny, przy czym subiektywizm wydaje się mieć większe znaczenie w drugiej deskrypcji jednostkowej. Charakterystyczną cechą obu opisów jednostkowych jest duże nasycenie czasownikami niedokonanymi („rozpościerały się”, „oplątywały”, „zaczepiały się”, „tkwały”, „huštały”, „burzyły”, „zrywały”, „ciskały”, „wznosiły się”, „czyniły”, „zataczały się”), akcentującymi wielokrotność i powtarzalność tanecznych ewolucji, przy czym w pierwszej jednostce opisowej orzeczenia znajdują się w środku zdania pojedynczego lub nie znajdują się na początku zdania złożonego, natomiast w drugiej rozpoczynają zdania parataktyczne i z reguły także współrzędne człony tych zdań (wyjątek: „okrągłe fale czyniły szybkie obroty”). Co ciekawe, w pierwszym opisie jednostkowym co siódmy wyraz jest orzeczeniem, a w drugim orzeczenia stanowią jedną piątą słów. Rytm drugiej deskrypcji jednostkowej jest więc szybszy niż pierwszej. Analizując zdania otaczające jednostki opisowe, zauważamy, że mgły najpierw „zaczęły wstawać”, tj. ‘wolno wstawały’; w zdaniu następującym po pierwszej deskrypcji mowa jest jednak już o tym, że ruchy mgieł są tak szybkie, iż „oczy” nie potrafiły dostrzec ich figur, tak szybko się zmieniały. Drugi opis jednostkowy, o szybszym jeszcze rytmie, potwierdza, że „oczy” rzeczywiście mogły mieć trudności: w zdaniu następującym po drugiej deskrypcji jednostkowej narrator mówi, że co chwilę następują zmiany ukształtowania mgieł. I to jest ekspresywny finał przed zmianą czasu z przeszłego na teraźniejszy, z tym, że już w zdaniu opowiadaniowym, oddzielającym drugą jednostkę opisową (scenografię przedstawioną) i jednostkę obrazu opisowego (poza cytatem), jeden czasownik przypada na jedenaście słów. W obrazie opisowym na jeden czasownik opisujący zjawę zmarłej tragicznie Heleny przypada ponad dziesięć słów (10,4).

Powracając do analizowanych scenografii przedstawionych, należy podkreślić młodopolskość poetyckiego obrazu impresjonistycznego, mogącego śmiało współzawodniczyć z lirykami K. Przerwy-Tetmajera. Przedmiot dynamizowany jest w miarę realizacji jednostek deskrypcyjnych. Podmiot również stopniowo się dynamizuje. W pierwszej deskrypcji jednostkowej istnieją bowiem słowa i większe części tekstu konotujące statyczność („nieruchoma”, „wyniosłe badyle trzciny”, „kołysząc się sennie”), w drugiej natomiast roi się od impulsywów („burzyły”, „zrywały”, „ciskały”, „wielki stos”, „kłęby dymów”, „szybkie obroty”, „zataczały się bystre, rozpędzone koła”). Są oczywiście słowa i związki wyrazów typowe dla *Popiołów*: „kłęby dymów”, „niedocieczona”. Zaznaczyć też należy użycie zwrotu niefrazeologicznego o modelu konkret („tkwały”) — związki słów abstrakcyjnych („bezdźwięczny wyraz niedocieczonej tajemnicy”), przy czym

„bezdźwięczny wyraz” jest tu dodatkowo peryfrazą przywoływanego rzeczownika cisza. Synekdocha „oczy” w zdaniu oddzielającym jednostki opisowe. Charakterystyczne jest, że pierwsza scenografia przedstawiona obrazuje proces twórczego tkania, podczas gdy druga jest opisem niszczenia „drogocennego” dzieła⁴⁰.

TYPOLOGIA OPISU W „POPIOŁACH”

Analiza jednostek opisowych *Popiołów* wykazała istnienie następujących rodzajów obrazu opisowego:

- trójsfer subiektywno-obiektywno-funkcjonalny,
- trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer subiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny,
- jednosfer subiektywny,
- trójsfer polifoniczny.

Właściwością charakterystyczną dla obrazu opisowego w *Popiołach* jest przewaga sfery subiektywnej w większości opisów jednostkowych. Sfera ta nie musi być jednak związana z włączeniem w tekst utworu świadomości medium, może być także wynikiem utraty obiektywnego spojrzenia na przedmiot przez narratora naczelnego powieści (por. Ogród klasztorny w Św. Katarzynie). Jest to właściwość jednosferów subiektywnych. W trójsferach subiektywno-obiektywno-funkcjonalnych szczególnie ostro zaznaczona została wszechwiedza narratora naczelnego (kryptoinspekcja). Analiza różnych typów przedmiotowych opisu wykazała jednak, że istnieją fragmenty narracji o poważnie ograniczonej wiedzy opowiadacza o świecie przedstawionym. Obraz opisowy związany jest przede wszystkim z zakresem tekstu o zabarwieniu lirycznym, silnie emocjonalnym, impresyjno-symbolistycznym, z fragmentami narracji posługującymi się metaforą animalistyczną; słowem z wszystkimi przypadkami odejścia narratora od potencjalnie obiektywnej prezentacji świata. Dzięki konwencji wspomnienia, dwusferyczne, subiektywno-funkcjonalne obrazy opisowe spełniają w powieści historycznej Żeromskiego rolę retardacji i przedakcji (por. Agonia wilgi), których wprowadzenie przez narratora naczelnego zostało utrudnione przez pośredniość perspektywy narracyjnej *Popiołów*, ewoluującej ku narracji personalistycznej. Obrazy opisowe charakteryzują się silnym napięciem na osi podmiot-przedmiot; medium jest w nich najczęściej w stanie lirycznej sublimacji, snu, marzenia, wspomnienia, podniecenia emocjonalnego. Często jest też młodopolska konwencja odczytywania krajobrazu poprzez emocje medium, kreślenia obrazu rzeczywistości zgodnej z uczuciami bohatera, dla którego właściwe jest sensualne, zmysłowe przeżywanie świata. W związku z tym obrazy opisowe występują zazwyczaj grupowo, a prawie zawsze w otoczeniu innych przedmiotowych rodzajów deskrypcji, tj.: opisu osób (wewnętrznego), scenografii przedstawionej i tableau vivant (ba-

⁴⁰ Przedstawiłem z konieczności analizę tylko nielicznych jednostek opisowych *Popiołów*.

talistycznego). Typowym sposobem oddziaływania tych jednostek opisowych na przebieg akcji jest jej zwolnienie. Obrazy opisowe charakteryzują się prawie zawsze nadorganizacją stylistyczną (por. *Burzliwe morze*) i wzrostem znaczenia funkcji autotelicznej, która częstokroć przesłania funkcję poznawczą i funkcję fatyczną. Obrazy opisowe sprzyjają też bezczynności ruchowej medium, które jest najczęściej jedynym człowiekiem obecnym we fragmencie pejzażu. Powyższy rodzaj opisu wykazuje w przypadku nielicznych jednostek deskrypcyjnych zakłócenia homofoniczności toku narracyjnego, doprowadzające czasem aż do wystąpienia trójsferów polifonicznych (por. Gajkoś dźwiga Krzysztofa), m. in. w wyniku stylizacji słownej, tzw. kontrastu sytuacyjnego, a przede wszystkim na skutek zniekształceń mowy pozornie zależnej, z którą szczególnie silnie związany jest ten przedmiotowy rodzaj opisu. Obrazy opisowe łączą czasami przewagę sfery subiektywnej, pochodzącej od narratora naczelnego, z utratą funkcjonalności i osłabieniem dyscypliny kompozycyjnej.

Analiza jednostek deskrypcyjnych powieści wykazała istnienie w *Popiołach* następujących rodzajów wewnętrznego opisu osób:

- trójsfer subiektywno-objektywno-funkcjonalny,
- trójsfer objektywno-subiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer subiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer objektywno-funkcjonalny (podmiot zbiorowy),
- dwusfer objektywno-subiektywny,
- trójsfer polifoniczny.

Obfitość wewnętrznych opisów osób związana jest w *Popiołach* z amorficznością psychologiczną głównych bohaterów powieści, a szczególnie Rafała. W przypadku młodszego Olbromskiego charakterystyczna jest zmysłowość i impulsywność właściwa przeżywaniu świata przez główne medium *Popiołów*. O wszechwiedzy narratora naczelnego świadczy obecność sfery objektywnej w formie kryptoinspekcji w trójsferach subiektywno-objektywno-funkcjonalnych (por. opis Rafała szczęśliwego), a także dominacja tej sfery w trójsferach objektywno-subiektywno-funkcjonalnych (por. emocje Rafała w czasie bitwy rasyńskiej). Z trójsferami związane jest też względne umiarkowanie w warstwie stylistycznej opisów jednostkowych, która wykazuje zupełną przewagę w dwusferach subiektywno-funkcjonalnych i jest ważnym powodem utraty przez te fragmenty tekstu sfery objektywnej. Cechą typową dla *Popiołów* jest obrazowość (por. pejzaż wewnętrzny) wielu wewnętrznych opisów osób (tzw. obrazy zmysłowo-mysłowe), a także alegoryczność, występowanie symbolów, personifikacji, animizacji. Jest to głównie właściwe dla konwencji snu, drzemki, widzeń, majaczeń, choroby, stanu podniecenia emocjonalnego (np. zachwyty lub wzburzenia). Często psychika bohaterów wpływa na ich samopoczucie fizyczne, wprawia w ekstatyczne uniesienie lub głębokie cierpienie. Wewnętrzne opisy osób łączą więc niejednokrotnie deskrypcję elementów psychicznych z opisem elementów fizycznych. Z opisem uczuć związana jest właściwa dla Żeromskiego superlatywizacja, przywoływanie asocjacyjne lub dosłowne ogromnych prze-

strzeni w kierunku wertykalnym lub horyzontalnym, a nawet czasoprzestrzeni. Kompletne zatracenie prawdopodobieństwa przeżyć bohaterów — zupełnie zniekształcająca nadorganizacja doprowadza w niektórych przypadkach osłabienia dyscypliny kompozycyjnej do powstania dwusferów obiektywno-subiektywnych (por. Rafał mistyczny).

O ile w trójsferach o przewadze sfery subiektywnej podmiotowość opisu jest względnie jednolita, tj. pochodzi od narratora naczelnego utworu, o tyle w trójsferach obiektywno-subiektywno-funkcjonalnych mamy do czynienia ze zjawiskiem różnicowania się podmiotu na pośredni (pochodzący od narratora naczelnego) i bezpośredni (będący skutkiem załamywania się refleksji narratora w personalnej perspektywie medium). Rodzajem efemerycznym dla wewnętrznego opisu osób jest przypadek dwusferu obiektywno-funkcjonalnego, w którym podmiotowość jest zbiorowa (tłum, masa), bowiem podobnemu dwusferowi trudno przedstawiać jest subiektywne życie ludzi. Czasami z mową pozornie zależną związana jest utrata homofoniczności przez tekst, prowadząca do powstania trójsferów polifonicznych, w jakich język obiektywnie rozumianego narratora naczelnego przeplata się i współlistnieje z językiem postaci. Ogólnie mówiąc, wewnętrzne opisy osób charakteryzują się dość często wszechwiedzą narratora naczelnego, roszczonego sobie prawo do szczegółowego przedstawiania stanu psychofizycznego postaci. Zgrupowania wewnętrznych opisów doprowadzają nie tylko do zwolnienia toku akcji, przeplatania się planu zewnętrznego z wewnętrznym, ale też do zacierania granic rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej świata przedstawionego. Na podkreślenie zasługuje też fakt, że opisy te w znacznym stopniu przyczyniają się do odejścia *Popiołów* od tradycyjnego wzorca powieści historycznej (np. powieści Sienkiewicza) ku jej manierycznemu, młodopolskiemu kształtowi. Jednocześnie są one na tyle mało prawdopodobne, że wcale nie przekształcają *Popiołów* w powieść psychologiczną. Są czasami tylko amorfizującym kompozycję balastem, którego zalety nie przekraczają często granic jednostki opisowej, a znaczącym jedynie dla określonej sceny.

Zróżnicowanie jednostek opisowych należących do zewnętrznego opisu osób nie jest duże, obejmuje tylko trzy typy:

- trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer funkcjonalno-obiektywny.

Dla pierwszego typu właściwy jest podział podmiotowości na pośrednią i bezpośrednią; dla drugiego, najczęściej występującego, jedynym podmiotem jest w miarę obiektywny narrator naczelny. Dwusfery obiektywno-funkcjonalne (por. krwotok Piotra Olbromskiego) są zwykle bardzo ściśle związane z akcją, brak jest więc motywacji do zniekształcania rzeczywistego wyglądu przedmiotów. Oczywiście, inaczej bywa z trójsferami, tam wygląd przedmiotu zależy od chwilowego nastroju medium. Najmniej liczne są dwusfery funkcjonalno-obiektywne (por. drugi opis pana Filipa), wiążące się z okresową rezygnacją narratora naczelnego z wszechwiedzy i z przyjęciem konwencji tzw. *communis opinio*, która

powoduje czasami przesunięcie przedmiotu (tzn. jednostka deskrypcyjna opisuje nie tylko daną postać, jej wygląd, ale stanowi też źródło informacji o poglądach zbiorowości będącej podmiotem sądów).

Niesytuacyjny opis tła jest przedmiotowym rodzajem opisu występującym w *Popiołach* tylko kilka razy. Dla dwóch jego typów właściwy jest całkowity brak pierwiastków subiektywnych:

- dwusfer obiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer obiektywny o słabszej funkcjonalności.

Niesytuacyjny opis tła występuje w *Popiołach* we fragmentach narracji poświęconych zjawiskom wielokrotnym, powtarzalnym; jest elementem narracji dyskretnie streszczającej.

Do scenografii przedstawionej w *Popiołach* należą typy:

- trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny,
- trójsfer obiektywno-funkcjonalno-subiektywny,
- trójsfer subiektywno-obiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny z elementami subiektywnymi,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny,
- jednosfer subiektywny.

Elementy opisywane przez ten rodzaj przedmiotowy deskrypcji widziane są najczęściej z perspektywy medium. Klasyczny rodzaj scenografii przedstawionej, trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny, ma tendencję do bezpośredniego przechodzenia w trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny wewnętrznego opisu osób. Tak powstają typowe dla *Popiołów* „przeżycia” elementów tła (por. wpływ hiszpańskiego ogrodu na stan psychiczny Cedry). Jednostka opisowa poświęcona „przeżyciu” tła przez medium występuje zazwyczaj w pobliżu jednostek deskrypcyjnych scenografii przedstawionej.

Typ trójsferyczny o przewadze sfery obiektywnej (por. tło trójsferyczne), należący do rodzaju scenografii przedstawionej, ma dosłownie zaznaczoną obecność świadomości postaci, z której perspektywy został skomponowany. W przypadku istnienia elementów tła, co do których nie można dokładnie powiedzieć, czy należą do przestrzeni zewnętrznej czy wewnętrznej, powstaje, efemerycznie występujący jako typ scenografii przedstawionej, trójsfer subiektywno-obiektywno-funkcjonalny. Tenże typ scenografii przedstawionej przechodzić może czasami w tzw. pejzaż wewnętrzny, będący już wyłącznie wewnętrznym opisem osób o typie subiektywno-funkcjonalnym. Charakterystycznym dla *Popiołów* typem scenografii przedstawionej jest trójsfer obiektywno-funkcjonalno-subiektywny (por. arcykapłan). Występuje on szczególnie często w drugim tomie *Popiołów*. Właściwością trójsferu obiektywno-funkcjonalno-subiektywnego jest wyraźnie emocjonalnie i stylistycznie nacechowana deskrypcja danego elementu rzeczywistości świata przedstawionego, zbudowana w taki sposób, że trudno jest jednoznacznie określić, na ile sfera subiektywna w jednostkach opisowych tego typu jest wynikiem poetyckiej nadorganizacji narratora naczelnego, a na ile logicznie wynika z sublimacji estetycznej bohaterów. Jedno jest pewne. Nastrój,

emanujący z tych szczegółów opisywanej rzeczywistości, harmonizuje z uczuciami postaci, stanowi niejednokrotnie odbicie lub symboliczne wyprzedzenie przyszłych zdarzeń. Sfera subiektywna jednostek deskrypcyjnych tego typu jest więc przesłonięta przez sferę funkcjonalną, ważne bowiem jest nie tyle pochodzenie sfery subiektywnej, co jej celowościowe istnienie w realnym kształcie danego opisu jednostkowego. Narrator w tych trójsferach jest przede wszystkim młodopolskim poetą krajobrazu, impresjonistycznym malarzem zmian w nim zachodzących. Wyraźne są też czasami inne techniki, np. secesyjna czy ekspresjonistyczna.

Istnienie nielicznych elementów subiektywnych w dwusferach obiektywno-funkcjonalnych, opisujących wielokrotnie powtarzające się zjawiska świata materialnego, jest podstawą do zaliczenia takich opisów jednostkowych do scenografii przedstawionej i wyróżnienia typu dwusferu obiektywno-funkcjonalnego z elementami subiektywnymi (por. sielski obraz Wygnanki). Jest to typ scenografii przedstawionej, dzięki któremu tenże przedmiotowy rodzaj deskrypcji graniczy bezpośrednio z niesytuacyjnym opisem tła zdarzeń. Liczna grupa jednostek deskrypcyjnych scenografii przedstawionej pozbawiona jest zupełnie pierwiastków subiektywnych, poza występującymi czasem porównaniami należącymi do potocznej sfery wyobrażeń. Bywa, że istnienie dwusferów obiektywno-funkcjonalnych związane jest z manią naturalistycznego faktografizmu, zwykle jednak są to jednostki opisowe zupełnie zdominowane przez narratora naczelnego (mimo potencjalnej perspektywy postaci). Charakteryzuje je często neutralność języka, jakim zostały skomponowane, a także zupełny brak elementów nastrojowo-emocjonalnych. Najczęściej jednak elementy podmiotowe istnieją, ale w sposób bardzo dyskretny. Opisy jednostkowe tego typu nigdy nie posiadają nadorganizacji stylistycznej, mimo istnienia elementów realizujących funkcję poetycką, przewagę ma w nich funkcja poznawcza w połączeniu z nastawioną na celowościowy kontakt funkcją fatyczną. Konsekwencją przyjęcia określonej koncepcji interpretacji kompozycji powieści jest wyróżnienie w rodzaju scenografii przedstawionej jednosferu subiektywnego. Wszelkich narratorów pobocznych, w rodzaju Ojrzyńskiego czy weneckiej patrycjuszki, uznałem za rozstrząsających swym tekstem dyscyplinę kompozycyjną utworu, a przez to ich deskrypcje jednostkowe uznałem za niefunkcjonalnie subiektywne (por. zagłę wymarłego statku).

Przedmiotowy rodzaj tableau vivant tworzą następujące typy:

- trójsfer obiektywno-subiektywno-funkcjonalny,
- trójsfer obiektywno-funkcjonalno-subiektywny,
- trójsfer subiektywno-obiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny z elementami subiektywnymi,
- dwusfer obiektywno-funkcjonalny,
- dwusfer „obiektywno”-funkcjonalny,
- dwusfer subiektywno-funkcjonalny.

Tableau vivant czyli opis czynności jest rodzajem deskrypcji najbliższej zwią-

zanym z tokiem akcji, w związku z czym sferą przeważającą jest w nim sfera obiektywna. Najczęściej występują więc dwusfery obiektywno-funkcjonalne, językowo neutralne i ascetyczne stylistycznie lub umiarkowanie nacechowane poetycko. Charakterystyczna jest rytmika odcinków równej długości, pozwalająca niejednokrotnie na wykreślenie granic jednostek opisowych. Wskutek ścisłego związku z akcją opisy te często mają elementy ekspresywne, związane czasem z naturalistycznym enumeratio, a czasem prowadzące do pojawiania się właściwości techniki ekspresjonistycznej, szczególnie w przypadku przedstawiania przez jednostki opisowe scen batalistycznych.

Odejście od techniki czysto realistycznej prowadzi zwykle do wzrostu nadorganizacji oraz do pojawiania się w jednostkach opisowych pierwiastków subiektywnych i w końcu sfery subiektywnej, przy czym potencjalnie istniejąca perspektywa medium nie zawsze zostaje wyraźnie wyeksplikowana w poszczególnych opisach jednostkowych. Prowadzi to do powstawania trójsferów obiektywno-funkcjonalno-subiektywnych (por. ekstaza zdobywców), w których sfera subiektywna jest wynikiem włączenia przez narratora naczelnego żywiołu metonimicznego w dążenie do dominacji funkcji poetyckiej w jednostce opisowej. W innym przypadku, gdy medium zyskało autonomię w procesie odbioru wydarzeń i uczestnictwa w nich, dochodzi do powstania trójsferu obiektywno-subiektywno-funkcjonalnego z jednoznacznie potwierdzoną obecnością świadomości bohatera w obrębie danej jednostki deskrypcyjnej. O ile wszechwiedza narratora naczelnego zostanie w danym momencie ograniczona, dochodzi w *Popiołach* do powstania trójsferu subiektywno-obiektywno-funkcjonalnego, zdominowanego przez sferę subiektywną i najbardziej zbliżonego do mowy pozornie zależnej. Trójsfery te są jednak rzadkie. Ponieważ celem powstawania opisów czynności jest obrazowanie zjawisk dziejących się w przestrzeni zewnętrznej, zwykle w tableau vivant musi istnieć sfera obiektywna. Czasami istnieje ona tylko w cudzysłowie (por. ruchy skażenka i oprawcy), wskutek nadmiernego hołdowania przez narratora naczelnego stylistycznym właściwościom i ogólnym ideom naturalizmu. Do braku sfery obiektywnej może też dojść w przypadku drastycznej i raptownie powstałej teichoskopii, powstaje wówczas dwusfer subiektywno-funkcjonalny (por. widok pędzącego oddziału konnego) o cechach bardzo zbliżonych do przedmiotowego rodzaju scenografii przedstawionej. Tableau vivant, wskutek ścisłego związku z akcją, jest zwykle dynamiczny pod względem przedmiotowym, a postawa przedmiotu wpływa z kolei dynamizująco na podmiot, którego zdynamizowanie objawia się we wzroście nadorganizacji i ilości elementów ekspresywnych. Dlatego też dla czytelnika, nie zajmującego się raczej formami podawczymi narracji, jednostki opisowe rodzaju przedmiotowego tableau vivant są najczęściej trudne do spostrzeżenia i traktowane bez niechęci, jaka spotyka zwykle deskrypcje jednostkowe należące do innych przedmiotowych rodzajów opisu. Jeśli dana deskrypcja jednostkowa zawiera synekdochę psychologiczną (por. ruchy zdumionej „doncelli”), a medium nie wchodzi w zakres przedmiotu opisu, dochodzi do powstania tzw. węzła sferycznego i do szczególnej komplikacji sytuacji sferyczno-nadawczej.

STATYSTYKA OPISU W „POPIOŁACH”

Narracja *Popiołów* zawiera 727 jednostek opisowych, co daje w przybliżeniu średnią stronicową 0,97 (ilość jednostek deskrypcyjnych przypadających na jedną stronę tekstu powieści). Dane statystyczne przedstawiają się następująco:

	obraz opisowy	—	56
	opis osób	—	242
w tym:	wewnętrzny	—	150
	zewewnętrzny	—	92
	niesytuacyjny opis tła	—	8
	scenografia przedstawiona	—	263
	tableau vivant	—	158

Z powyższych danych wynika, że niesytuacyjny opis tła jest w *Popiołach* formą szczątkową, pojawiającą się sporadycznie, co świadczy o tym, że narrator powieści daleko odszedł od tradycyjnego modelu ściśle auktorialnej perspektywy wszechwiedzącego opowiadacza. Opis w analizowanym utworze jest więc mocno związany z sytuacją (dominuje scenografia przedstawiona, dużo też jest opisów czynności). Głównym obiektem prezentacji jest przestrzeń zewnętrzna, zgodne jest to z gatunkowym wyznacznikiem powieści historycznej. Przestrzeń zewnętrzna musi być charakteryzowana przez co najmniej 521 jednostek deskrypcyjnych, a przecież jeszcze część obrazów opisowych przedstawia elementy świata zewnętrznego. Na uwagę zasługuje wysoka pozycja opisu osób. Świadczy to o tym, że bohaterowie powieści są znaczącym elementem kreowanej rzeczywistości i cieszą się dużym zainteresowaniem narratora. Ciekawe, że tableau vivant, zwykle dynamiczny ze względu na przedmiot, sytuuje się wyżej niż potencjalnie statyczny obraz opisowy i niesytuacyjny opis tła. Ilość obrazów opisowych stanowi niewiele więcej niż jedną trzecią ilości opisów czynności, których liczba znacznie ustępuje liczbie jednostek deskrypcyjnych przedstawiających tło wydarzeń (scenografia przedstawiona i niesytuacyjny opis tła). Analiza danych bardziej szczegółowych, odnoszących się do poszczególnych tomów powieści, pozwoli nam na wyciągnięcie dalszych wniosków.

Narracja tomu pierwszego zawiera 275 jednostek opisowych:

	obraz opisowy	—	24
	opis osób	—	106
w tym:	wewnętrzny	—	76
	zewewnętrzny	—	30
	niesytuacyjny opis tła	—	3
	scenografia przedstawiona	—	90
	tableau vivant	—	52

W planie narracji tomu drugiego znajdują się 224 jednostki deskrypcyjne:

	obraz opisowy	—	10
	opis osób	—	84
w tym:	wewnętrzny	—	48

zewnątrzny	— 36
niesytuacyjny opis tła	— 3
scenografia przedstawiona	— 86
tableau vivant	— 41

Narracja tomu trzeciego liczy 228 jednostek deskrypcyjnych:

obraz opisowy	— 22
opis osób	— 52

w tym:	zewnątrzny	— 26
	zewnątrzny	— 26
	niesytuacyjny opis tła	— 2
	scenografia przedstawiona	— 87
	tableau vivant	— 65

Wskaźnik opisowości (średnia stronicowa) kształtuje się następująco:

dla tomu pierwszego	$\approx 1,15$
dla tomu drugiego	$\approx 0,88$
dla tomu trzeciego	$\approx 0,91$

Średnia stronicowa ujawnia duże zróżnicowanie częstości występowania jednostek opisowych w tomie pierwszym i w pozostałych dwóch, o podobnym wskaźniku, tomach. Jednocześnie wskaźnik opisowości tomu trzeciego najbliższy jest ogólnej dla *Popiołów* średniej stronicowej, a wskaźnik tomu pierwszego jest wyższy od wskaźnika właściwego całej powieści aż o 0,18, tj. o około 15,7%. W liczbach bezwzględnych różnica między tomem pierwszym a drugim wynosi 51 jednostek opisowych, tj. około 18,5%, a między pierwszym a trzecim 47 opisów jednostkowych, tj. około 17,1%.

Zobaczmy teraz, jak przedstawia się zawartość procentowa rodzajów opisu w poszczególnych tomach:

tom 1:

obraz opisowy	$\approx 9\%$
opis osób	$\approx 38\%$
niesytuacyjny opis tła	$\approx 1\%$
scenografia przedstawiona	$\approx 33\%$
tableau vivant	$\approx 19\%$

tom 2:

obraz opisowy	$\approx 5\%$
opis osób	$\approx 38\%$
niesytuacyjny opis tła	$\approx 1\%$
scenografia przedstawiona	$\approx 38\%$
tableau vivant	$\approx 18\%$

tom 3:

obraz opisowy	$\approx 9\%$
opis osób	$\approx 23\%$
niesytuacyjny opis tła	$\approx 1\%$

scenografia przedstawiona	≈ 38%
tableau vivant	≈ 29%

Porównując dane deskrypcyjne trzech tomów, zauważamy szereg zbieżności. W pierwszych dwóch tomach identyczny wkład procentowy w rzeczywistość opisową wnoszą: opis osób i niesytuacyjny opis tła, a także prawie taka sama jest zawartość procentowa jednostek opisowych rodzaju przedmiotowego tableau vivant. Obecność jednostek niesytuacyjnego opisu tła jest jednakowo mało znacząca we wszystkich trzech tomach, co zresztą widać było w liczbach bezwzględnych. Identyczny wkład procentowy wnosi w pierwszym i trzecim tomie obraz opisowy. Drugi i trzeci tom upodabnia natomiast procentowy wkład jednostek scenografii przedstawionej.

Zawartość procentową poszczególnych tomów porównajmy z taką samą zawartością w całości powieści, która kształtuje się odpowiednio:

obraz opisowy	≈ 8%
opis osób	≈ 33%
niesytuacyjny opis tła	≈ 1%
scenografia przedstawiona	≈ 36%
tableau vivant	≈ 22%

Widzimy więc, że w tomie pierwszym wkład procentowy jednostek opisu osób jest szczególnie duży względem jednostek innych rodzajów przedmiotowych deskrypcji. Również większy od przeciętnej jest udział jednostek obrazu opisowego. W tomie drugim utrzymuje się znaczący udział jednostek opisu osób, w porównaniu do tomu pierwszego wzrasta jednak wkład jednostek scenografii przedstawionej, który jest wyższy od średniej. W tomie trzecim najważniejszym zjawiskiem jest 7-procentowy wzrost udziału jednostek tableau vivant (liczony do średniej). W porównaniu do rzeczywistości deskrypcyjnej poprzednich tomów wzrasta on aż o 10—11%.

Wysoki udział utrzymują też jednostki scenografii przedstawionej i obrazu opisowego, natomiast jednostki opisu osób wyraźnie tracą na znaczeniu. Udział niesytuacyjnego opisu tła jest wszędzie jednakowy.

Dla uniknięcia jakiegokolwiek pomyłki w nasuwających się wnioskach, przytoczę przed ich wyeksplikowaniem, dane dotyczące częstości występowania poszczególnych rodzajów przedmiotowych opisu w odniesieniu do ilości stron zajmowanych przez poszczególne tomy (tom 1 według badanego wydania liczy 241 stron, tom 2 — 256, tom 3 — 251 stron):

tom 1	obraz opisowy	≈ 0,10	jednostki opisowej na stronę tekstu
tom 2	„	≈ 0,04	„
tom 3	„	≈ 0,09	„
w całości powieści	„	≈ 0,07	„
tom 1	opis osób	≈ 0,44	„
tom 2	„	≈ 0,33	„
tom 3	„	≈ 0,21	„

w całości powieści	opis osób	$\approx 0,32$	jednostki opisowej na
tom 1	niesytuacyjny opis tła	$\approx 0,01$	stronę tekstu
tom 2	„	$\approx 0,01$	„
tom 3	„	$\approx 0,01$	„
w całości powieści	„	$\approx 0,01$	„
tom 1	scenografia przedstawiona	$\approx 0,35$	„
tom 2	„	$\approx 0,34$	„
tom 3	„	$\approx 0,35$	„
w całości powieści	„	$\approx 0,35$	„
tom 1	tableau vivant	$\approx 0,22$	„
tom 2	„	$\approx 0,16$	„
tom 3	„	$\approx 0,26$	„
w całości powieści	„	$\approx 0,21$	„

Dane te ostatecznie konstytuują wnioski:

— na znacznie większą liczbę jednostek opisowych w pierwszym tomie wpłynęła przede wszystkim rekordowa częstotliwość jednostek deskrypcyjnych opisu osób;

— procentowy udział jednostek deskrypcyjnych opisu osób nie jest jednak mniejszy w tomie drugim niż w pierwszym, a to dzięki zmniejszeniu się ogólnej częstości pojawiania się jednostek opisowych w tomie drugim;

— częstość występowania jednostek obrazu opisowego jest największa w tomie pierwszym, ale niewiele przewyższa wskaźnik tomu trzeciego;

— stały wskaźnik występowania jednostek niesytuacyjnego opisu tła i prawie jednakowy scenografii przedstawionej można uznać za charakterystyczną i konstytutywną cechę narracji *Popiołów*. Ciekawe, jak podobne wielkości kształtują się w innych powieściach Żeromskiego, może są stałe w pewnym okresie twórczości pisarza lub w jego całym powieściopisarstwie? Może jest to odpowiedni sposób rozpoznawania utworów o niepewnym autorstwie? Myślę, że odpowiedź na te pytania da kiedyś jeszcze nauka o literaturze, dzięki oczekivanemu rozwojowi badań nad formami podawczymi narracji;

— wskaźnik opisowości tableau vivant podlega w powieści bardzo dużym wahaniom, zdecydowanie największy jest w tomie trzecim, charakteryzującym się dość wartką akcją, przedstawiającą wojenne wydarzenia na frontach hiszpańskim i polskim;

— w tomie trzecim rzadko występują jednostki deskrypcyjne opisu osób, co jest najprawdopodobniej spowodowane kilkoma czynnikami:

1) w tomie pierwszym temat osób został już w pewien sposób wyeksploatowany, co jest zjawiskiem właściwie normalnym, zwykle bowiem postacie są przedstawiane szczegółowo czytelnikowi na początku powieści;

2) tom pierwszy charakteryzował się większą luźnością kompozycyjną, był w pewnym stopniu zespołem opowiadań, swoistym cyklem o elementach związanych z poszczególnymi sytuacjami;

3) dwa pierwsze tomy przedstawiały w dużym stopniu wątek osobisty głównego medium powieści, tj. Rafała; w tomie trzecim życie głównych bohaterów wyraźniej wpisane zostało w historię, przez co ich perypetie obciążone zostały pomniejszającym je odnośnikiem;

4) tom trzeci odznacza się największą dyscypliną kompozycyjną, narrator naczelny nie wprowadza właściwie pobocznych narratorów, a sytuujący się do tej pory na peryferiach głównych perypetii humanistyczny wątek Gintuła, w dramatyczny sposób wpisany zostaje w główny ciąg wydarzeń;

— stały, wysoki wskaźnik występowania jednostek scenografii przedstawionej świadczy o tym, że *Popioly* są historycznym freskiem malującym daną epokę; zainteresowanie narratora przestrzenią zewnętrzną, jej statycznymi i ruchomymi elementami, nie podlega właściwie wahaniom;

— ze stanu średniej stronicowej tableau vivant w tomie trzecim wynika, że *Popioly* są w ostatniej swej części najbardziej zbliżone do powieści przygodowej (w której podstawową rolę odgrywa akcja), ale przewaga wskaźnika scenografii przedstawionej, nawet w końcowym stadium powieści (o 0,09), świadczy o tym, że jest to powieść przede wszystkim historyczna, a w mniejszym stopniu awanturniczo-przygodowa;

— aż trzy wskaźniki opisowości są najmniejsze dla tomu drugiego, w tomie tym żaden przedmiotowy rodzaj opisu nie osiąga największej częstości występowania. Fakty te wskazywałyby na to, że większy procent tekstu stanowi w drugiej części powieści mowa niezależna, że więcej jest dialogów;

— na najmniejszą średnią stronicową w drugim tomie wpłynęła zapewne długa, a charakteryzująca się niską opisowością narracja Ojrzyńskiego;

— z faktu, że tom pierwszy odznacza się wyraźnie większą niż pozostałe tomy średnią stronicową ilości jednostek deskrypcyjnych, można by wysunąć hipotezę, że pracę Żeromskiego nad drugą i trzecią częścią powieści charakteryzował pewien pośpiech;

— wysoki wskaźnik tableau vivant w trzecim tomie i niski wskaźnik opisu osób potwierdzałyby pewną tendencję, którą zaobserwowałem w trakcie analizy jednostek deskrypcyjnych. Otóż wraz ze zmniejszeniem się ilości jednostek opisu osób wzrasta ilość opisów jednostkowych tableau vivant. Dodajmy jeszcze, że w tomie trzecim (w porównaniu do pierwszego) szczególnie zmniejszyła się ilość deskrypcji jednostkowych opisu osób (w liczbach bezwzględnych z 76 do 26). Powiązanie tych faktów z występowaniem jednostek tableau vivant, w których postać (np. doncella) wyraża ruchem swoje przeżycia (doncella jest typowym partnerem według terminologii S. Adamczewskiego), prowadzi do wniosku o istnieniu behawiorystycznych tendencji przedstawieniowych w tomie trzecim. Oczywiście, myślę tylko o pewnej prawidłowości, a nie o wyraźnym respektowaniu przez Żeromskiego techniki behawiorystycznej, bo w tymże tomie występują także inne tendencje.

PROBLEMS OF DESCRIPTION IN STEFAN ŻEROMSKI'S "ASHES"

SUMMARY

The author's objective was to offer in this dissertation a possibly precise analysis of description as one of the aspects of narration in Stefan Żeromski's *Ashes* (a famous novel of one of the most outstanding writers at the turn of the 19th and 20th c.) Żeromski's novel, published in 1904 and constituting one of the milestones of the Polish classic fiction, is a work whose actual form was shaped by several factors: 1) the theme which was a vision of the Polish history against the background of the Napoleonic era, 2) the Partitions as the time that gave rise to that vision, 3) the poetics of Modernism, 4) the writer's individual style. Such a difficult task required that the author of the paper employ a consistent and systematic theory of description. The best means to achieve those ends was to work out a new theory of description. That is why the dissertation consists of two parts. The first one is a record of the author's way to the definition of description. The definition lays particular emphasis on the following aspects: 1) description as a form of narration, 2) description as the narrator's monologue, 3) phenomena on the subject-object axis of description, 4) adequate demarcation between description and relation. The theory calls into question the so far predominant (in the delimitation of descriptions) opposition of the static and the dynamic elements in the object of the narrator's monologue, and negates its validity as a key criterion by which to define the form of narration. Apart from that, the author offers a new subject classification of description — putting aside certain terms as, for instance, "description of situation". The other part of the work shows the validity of the attained theoretical system for the analysis of the narration in *Ashes*. Making use of the term "narrative perspective" the author of the paper introduces the notion of sphericity, which is particularly important for the characteristics of the subject layer of description. Discussions of some concrete descriptive units with clearly drawn boundaries constitute only a small fragment of the examined individual descriptions. The second part of the paper closes with the typology of descriptions in *Ashes* and the respective statistics—this being, at the same time, a synthetic view on the problems discussed, a presentation of actual results of the undertaken research and a summary of remarks and conclusions concerning the narration in *Ashes*. The dissertation is a fragment of a larger work.

Translated by *Edward Szynal*