



MIĘDZY WIEDZĄ A WIDZENIEM. O SPOSOBACH PRZEDSTAWIANIA ŚWIATA W *BALZAKIANACH* JACKA DEHNELA

MONIKA KWAŚNIK Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego;
Faculty of Humanities Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw (Poland).
mmkwasnik@gmail.com

Współczesna sztuka, w tym wszelka działalność artystyczna i literacka, bardzo często odchodzi od tradycyjnych kanonów dla niej tylko zarezerwowanych, a wpisuje się w szerszy obręb działalności człowieka. Niezwykle dynamiczny rozwój techniki i komunikacji społecznej wpływa na całokształt życia ludzkiego, w tym na jakość jego wytworów. Dotyczy to także dzieł literackich, których twórcy nowymi środkami wyrazu pragną przemawiać do zanurzonego w nowoczesności czytelnika. Takie tendencje obserwujemy zwłaszcza w pokoleniu młodych pisarzy, jednak jak wszędzie, tak i tu znajdziemy jednostki wyróżniające się spośród ogólnie panującej mody, a do takich niewątpliwie należy Jacek Dehnel. Zarówno w jego pisarstwie, jak i postawie zaznacza się pewien rodzaj fascynacji tym, z czego wyrosło nasze „tu i teraz”, a więc tradycją, przeszłością, której ślady można dziś odszukać. Z drugiej jednak strony zanurzenie autora w świecie ponowoczesności w sposób niejako naturalny oddziałuje na sposoby kształtowania i organizowania narracji. Oba te elementy uwidaczniają się w zbiorze czterech opowiadań pt. *Balzakiana*, który został uczyniony przedmiotem refleksji niniejszego artykułu.

Już sam tytuł bezpośrednio odsyła odbiorcę do bardzo odległej, może nawet zapomnianej, tradycji prozy realistycznej. Zwróćmy uwagę na liczbę mnogą

– mamy bowiem do czynienia ze wszystkim, co związane z Balzakiem: jego wielkim dziełem życia – *Komedią ludzką*, sposobem analizowania i przelewania na papier problemów współczesnego mu świata, operowaniem słowem, konstruowaniem narracji tak, by dawała złudzenie prawdziwości. To silne odwołanie Dehnela do tradycji balzakowskiego realizmu zwraca uwagę tym bardziej, że jest zastosowane w prozie postmodernistycznej. Narracja *Balzakianów* pozostaje zatem w nieustannym napięciu między uzgadnianiem tych dwóch podejść do literatury. Quasi-rzeczywistość pretendująca do bycia wiernym odwzorowaniem świata realnego, aż do uzyskania jego iluzji, zderza się z antymimetyzmem, ludycznością i grą z czytelnikiem, a nawet bohaterami. Wymienione elementy przyświecały postmodernistom Tego rodzaju strategii twórcze znamionują prozę postmodernistyczną.¹ Odślanianie sytuacji narracyjnej, zastosowane także w *Balzakianach*, podważa zatem realizm opisywanych zdarzeń. Dehnelowski świat przedstawiony nie jest też zawsze spójny czasowo, fragmentaryczność to kolejna cecha korespondująca z odmiennym niż balzakowskie – które było linearne – podejściem do konstruowania narracji. Ujawnianie się narratora i nasycenie zbioru jego subtelną, acz wyraźnie dostrzegalną ironią stanowi kolejny wyraz dialogu z autorem *Komedii ludzkiej*. Właśnie dialogu, ponieważ zapoczątkowane już w tytule bezpośrednie odwołanie do Balzaka nie stanowi próby odwzorowania cech tamtej poetyki w ramach czterech minipowieści, lecz jest odniesieniem wpisany w autorską wizję współczesnej Warszawy i jej mieszkańców. Przy czym przypomnijmy – dialog ten jest realizowany za pomocą nowatorskich zabiegów związanych ze sferą wizualną, co pragnę poddać analizie.

¹ Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 506-507.

Nawiązanie do sztuk plastycznych i języka filmu w *Balzakianach*

Na progu XXI wieku coraz wyraźniej obserwujemy związki literatury ze sferą wizualną. W dużej mierze wynika to ze współczesnej tendencji do wysuwania na pierwszy plan form obrazowych przed językowymi formami przekazu. „Coraz częściej słowo jest dodatkiem do obrazu. [...] Coraz więcej energii informacyjnej, niezbędnej dla masowej konsumpcji, przekazuje się za pomocą obrazów”².

Sfera wizualna współczesnych publikacji dotyczy zarówno ich oprawy zewnętrznej (forma plastyczna, okładka, grafika), jak i ukształtowania samego tekstu. Po części swoje źródło ma to także w aktywności pisarzy na polu pozaliterackim, mianowicie w obrębie działalności plastycznej (Jan Krasnowolski), fotografii (Sławomir Shuty), pisania scenariuszy filmowych (Manuela Gretkowska, Wojciech Kuczok). Poza tym kwestia „wizualności” w obrębie literatury bierze się z oczywistego faktu jej funkcjonowania w rzeczywistości medialnej dzisiejszego świata. Książka stała się pełnoprawnym produktem na rynku, a twórcy są w mediach mniej lub bardziej obecni, chociażby poprzez promowanie swoich utworów na plakatach czy billboardach. Prowadzi to często do traktowania literatury instrumentalnie, dla przykładu Sławomir Łuczak „jest świadomy rynku i swój towar (sam jest wydawcą książki) sprzedaje zgodnie z prawem marketingu: ładnie opakowany (z zawodu jest copywriterem) i dobrze promowany, np. podczas czatu w Interii czy występu w *Rozmowach w toku* w TVN”³.

Wszelkie formy autopromocji twórców wynikają ze zmiany, jaka już w XVIII wieku nastąpiła w postrzeganiu książki. Zaczęto ją traktować nie tylko jako nośnik pewnych uniwersalnych wartości, owoc ludzkiego doświadczenia przekazywany z pokolenia na pokolenie, lecz także (albo

² G. Steiner, *Jutro*, [w:] *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 127.

³ I. Stokfiszewski, M. Witkowski, P. Marecki, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 414.

przede wszystkim) jako produkt przynoszący wydawcom i autorom korzyści materialne i popularność. Z tego względu niejednokrotnie, żeby zyskać na atrakcyjności w oczach współczesnego czytelnika, książki konstruowane są tak, by były łatwe w odbiorze i wpisywały się jak najlepiej w dzisiejszy sposób postrzegania świata, zdominowany przez różnego rodzaju innowacje technologiczne i informatyzację społeczeństwa.

W twórczości Jacka Dehnela tendencja do aktualizowania różnorodnych technik związanych z widzeniem – jak się wydaje – wyznacza kierunek rozwoju, zwłaszcza jego dzieł prozatorskich. Otóż w *Balzakianach* zjawisko to zaznacza się jako czynnik kształtujący już poziom języka, niejako organizujący językowy kod, który odsyła do malarstwa i filmu. W *Fotoplastikonie* fotografie stają się pretekstem do opisu zmyślonych bądź prawdziwych wydarzeń kryjących się za zatrzymanym przez obiektyw obrazem, natomiast w powieści – *Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya* – kilkanaście ekfraz jest próbą przeniesienia rzeczywistości przedstawionych na obrazach przypisywanych wielkiemu malarzowi w sferę wyrazu językowego. Zatem Dehnel nieustannie odsyła za pomocą form językowych do typów obrazowania swoistych dla sztuk wizualnych. Wydaje się, że pisarz nieustannie dąży do ukształtowania znaków językowych tak, aby uczynić z nich narzędzie zdolne do jak najwierniejszego przekazywania bodźców odbieranych bezpośrednio przez zmysły.

U źródła form narracyjnych odsyłających do formuły *ut pictura poesis*, która koresponduje z twórczością Jacka Dehnela, leży rejestrowanie otoczenia za pomocą zmysłu wzroku. Oko ludzkie może uchwycić daną przestrzeń jako całość bądź płynnie śledzić jej poszczególne elementy. W tym przypadku mamy dwie możliwości – albo dany plan pozostaje nieruchomy, a obserwator bezpośrednio czy pośrednio (jak w przypadku kamery) poprzez narząd wzroku dokonuje jego oglądu, albo też to sekwencje kolejnych obrazów zmieniają się w stosunku do pozostającego we względnie stałej pozycji wzroku odbiorcy. Mamy tu zatem analogie do malarstwa i fotografii jako

obrazów statycznych oraz sztuki filmowej, będącej sekwencją obrazów ruchomych. Obie dziedziny oparte są na możliwościach, jakie wykształciło oko ludzkie, by percypować otoczenie, a zatem na widzeniu przestrzennym, rozróżnianiu kolorów, kształtów, wrażliwości na zmianę intensywności światła, rejestrowaniu ruchu, dobieraniu odpowiedniej ostrości, dzięki której może ono rozróżniać poszczególne przedmioty.

Właściwości te niezaprzeczalnie wykorzystuje Dehnel w konstruowaniu świata przedstawionego i ukazywaniu bohaterów. Owe zabiegi pozwalają mu wysunąć na pierwszy plan przedmioty. Otóż już tytuł pierwszego opowiadania wprowadza nas w ten bliski balzakowskiemu świat wypełniony rzeczami, których posiadanie świadczyło o zamożności, do czego przykładano wielkie znaczenie, bowiem pieniądź stał się czynnikiem porządkującym dziewiętnastowieczne społeczeństwo francuskie, wymieszane po wielkich przemianach społeczno-ustrojowych. Tak też dzieje się w przypadku transformacji po 1989 roku w Polsce, kiedy to wielkie kariery finansowe i przesuwanie się po drabinie społecznej doprowadzają do pewnego chaosu, którego uregulowanie ma być możliwe właśnie dzięki pieniądźowi. W owych czterech minipowieściach Dehnela wyraźne jest zorientowanie na rzecz i uzależnienie statusu bohatera w oczach innych od jego stanu posiadania. Poza tym autor zainteresowany jest szerszą sferą przedmiotowego odniesienia. Interesują go wyglądy ulic, witryn sklepowych, wnętrza mieszkań, architektura budynków, a także wizerunek ludzi, ich ubiór, fizjonomia, gesty.

Od pierwszej strony *Balzakianów* jesteśmy wprowadzeni w przestrzeń obficie wypełnioną przedmiotami, oko obserwatora zatrzymuje się na najmniejszym szczególnie otoczenia, być może przy pierwszym spojrzeniu niedostrzegalnym. Ważne stają się kształt i ciężar poszczególnych części budynku, umieszczone przez właścicieli na balkonach nieużywane wyposażenie mieszkania, rodzaje kwiatów w skrzynkach, przezierające warstwy

starej farby na szyldzie sklepowym. Niejednokrotnie mamy do czynienia z opisem przestrzeni tak, jakby czynił to znawca danej dziedziny:

W miarę jak wchodził w głąb „pieleszy”, rezydencja zmieniała swój charakter; sień była monumentalna, ozdobiona przez jakiegoś zmyślnego dekoratora lampami z epoki (chrom i mleczone klosze), płaszczyznami politurowanego forniru (czeczota, orzech kaukaski, zebrano) i lustrami z frażą, za którymi mieściły się przepastne szafy [...]. W salonie stał piękny empiryczny garnitur mebli ozdobionych łąbiedziami, świetnie odrestaurowany, żadne tam pucowności, tylko szlachetne stare złoto, na ścianach trochę przeciętnego dziewiętnastego wieku, jakieś chatki, dziewczyny w strojach ludowych pasące trzodę, widok Wenecji, dalej kandelabr, secesyjna lampa naftowa przerobiona na elektryczną [...]⁴. (s. 292)

Fragment ten zawiera terminologię z dziedziny architektury i projektowania. Uwypuklają tę fachowość nazwy poszczególnych materiałów, stylów sztuki użytkowej, która de facto w większości przykładów podobnych opisów w *Balzakianach* nawiązuje do odmian klasycyzmu francuskiego – w powyższym fragmencie jest to empire – co również stanowi pośrednie odwołanie do Balzaka, kronikarza tamtego czasu. Szczegółowość opisu i wnikliwa obserwacja prowadzą w tego typu fragmentach do ukazania zakorzenienia współczesnego człowieka w świecie wypełnionym przedmiotami. Obiektem zainteresowania stają się w *Balzakianach* nie tylko rzeczy oryginalne i zwracające swoim wyglądem uwagę obserwatora, lecz także te spełniające codzienne funkcje użytkowe, jak szklanki czy sztućce.

W ostatnich latach krytycy odnotowują wśród pisarzy tendencję do „pełnych literackiego kunsztu opisów świata rzeczy, ich bogatych, rozbudowanych rejestrów, ciągłych nawiązań do przedmiotowego kontekstu ludzkich

⁴ Wszystkie fragmenty *Balzakianów* Jacka Dehnela pochodzą z wydania drugiego, Warszawa 2009.

działań”⁵. W dużej mierze jest to odpowiedź literatury na zmiany rzeczywistości materialnej, w której przyszło żyć Polakom w czasach powojennych. Nowe otoczenie stanowiło materiał do poznawczego opisu i analizy, które dokonywały się na przykład na gruncie twórczości Stefana Chwina, Pawła Huellego czy Jerzego Pilcha. Szczególnie w prozie lat dziewięćdziesiątych „autorów frapuje przechodzenie rzeczy z rąk do rąk, zmiana ich symbolicznych repertuarów i znaczeń, dokonująca się w kontekście polityki, prócz tego zjawiska »głodu rzeczy«, fascynacji rzeczami obcymi, ich karier i upadków; wyznaczanie za pomocą rzeczy statusu społecznego, historycznego czasu, przestrzeni uprzywilejowanych lub przestrzeni nostalgicznych, intymnych, szczególnie nacechowanych itd.” Ponadto pisarze „[...] pokazują, w jakiej mierze rzeczy stają się elementami jednostkowej i zbiorowej psychologii, jak wpływają na ludzkie emocje i działania lub stają się materialnym substratem systemów wartości”⁶. Czy jednak *Balzakiana* także wpisują się w taki sposób patrzenia na wypełnioną przedmiotami rzeczywistość? Zdaje się, że wnikanie w ontologię czy przypisywanie rzeczom symbolicznych funkcji nie jest celem drobiazgowej penetracji otoczenia w tych opowiadaniach. Przedmioty interesują narratora ze względu na nie same. Co prawda świadczą one o statusie społecznym bohaterów lub też dają sygnał charakterystyki pośredniej; jednak na pierwszy plan wysuwa się zwykle pełne ciekawości przypatrywanie się im i próba opisania tej zmysłowej percepcji. Sensualność i chęć uchwycenia najdrobniejszych detali wypełnia również tomy poetyckie Jacka Dehnela. W jednym z wywiadów poświęconych *Brzytwie okamgnienia* stwierdza on:

⁵ J. Jarzębski, *Pamięć i rzeczy: paradoksy enumeracji*, [w:] *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 87.

⁶ Tamże, s. 89-90.

To ponoć wynika z bycia krótkowidzem – choć ja mam niewielką wadę wzroku. Inni uważają, że zmysłowość to cecha typowa dla zodiakalnych Byków. Być może. Ja rzeczywiście jestem żarłoczny, uwielbiam przyjemności świata tego – i cielesne, i duchowe. Nieustannie muszę się czymś karmić: lekturami, podróżami, muzyką, dobrym jedzeniem, seksem, filmami, obrazami, pięknymi przedmiotami. Nie mam duszy ascety, nigdy nie miałem. Rozmaitość świata jest chyba moim największym źródłem radości, i to oczywiście jest widoczne w tekstach, bo osobowość poety przesiąka przez jego wiersze. Ale ta żarłoczność, rzecz jasna, nie ogranicza się do tępego przeżuwania, bo przyświeca jej przede wszystkim głód poznawczy; nigdy bym nie został dobrym naukowcem, bo żywię głębokie przekonanie, że istotę tego, co nas otacza, najlepiej opisuje nie nauka, a sztuka płynąca z doświadczania świata⁷.

Innym sposobem nawiązania do sfery wizualnej jest w *Balzakianach* wprowadzenie oka kamery. Zabieg ten pojawia się w opowiadaniu zamykającym zbiór. *Blaski i nędze życia artystki estrady na zasłużonej emeryturze* są skonstruowane na zasadzie narracji klamrowej. Zarówno początek, jak i koniec przedstawianych wydarzeń czytelnik obserwuje poprzez pośrednika, jakim jest kamera. To dzięki niej nie tylko wprowadzane są informacje dotyczące wyglądu bądź zachowania bohaterów w danym momencie fabuły, lecz także opis odsyła odbiorcę do charakterystyki pośredniej, jak na przykład uwarunkowania intelektualne głównej bohaterki czy jej status społeczny i zainteresowania. W sztuce filmowej poszczególne obrazy są niejako wyjęte z otaczającej nas rzeczywistości. Wydaje się, że przedmiot bezpośrednio działa na odbiorcę. Jest to co prawda złudzenie, efekt zastępczy, jednak skutecznie wywołuje wrażenie współuczestnictwa oraz decyduje o sile perswazyjnej filmu⁸. Taki też rezultat osiąga Dehnel. Chociaż wprowadzenie oka kamery teoretycznie ustanawia w narracji dwóch pośredników (język i obraz widziany przez obiektyw), to jednak świat przedstawiony staje się jeszcze

⁷ *Samurajska brzytwa*, z Jackiem Dehnelem rozmawia Anna Krzywania, [w:] http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1298, [data dostępu: 15.02.11].

⁸ Por. J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 18.

bardziej obecny w momencie lektury. Zobaczmy, jak jest to realizowane w jednym z fragmentów wspomnianego opowiadania:

[...] obiektyw oddala się stopniowo od zszarzałego pudełka z wizytówkami, widać całe dłonie, w których spoczywa; skóra jest opalona, napięta, ale już starczo cienka i gdzieś tam upstrzona wątrobowymi plamami; dwa pierścionki, złote z czerwonymi oczkami, i dwie obrączki na jednym palcu, od razu widać, która należała do męża, jest nieco luźniejsza; mankiet bluzki, cała bluzka, łososiowa, granatowa spódnica, cała postać: czarne, upięte włosy, wyraźne brwi, oczy podkreślone kreską i granatowym cieniem do powiek; [...] kadr dalej się rozszerza; widzimy, że kobieta klęczy na beżowej wykładzinie, za nią wznosi się ciemna ściana regału: na środku telewizor, obok trzy czy cztery półki z książkami [...]; powyżej i poniżej szafki z mosiężnymi uchwytyami, plastikowy zegar, ramki ze zdjęciami [...], tu i tam doniczki z trzykrotkami i „główką chłopca” [...]. Ściana, tapeta kremowa z Obi, fakturowa, po drugiej stronie okno, firana – obraz rozszerza się coraz pręcej – fotele, stolik, fikus – i wreszcie ta druga, jak odbicie tamtej, stoi wyprostowana, młoda, długowłosa, ciemnowłosa, ciemnooka. (s. 332-333)

Narracja tego fragmentu opowiadania „dzieje się” na naszych oczach, zdaje się, że również na oczach narratora obserwującego Halinę Rotter w jej pokoju za pośrednictwem oka kamery. Narrator przyjmuje tu rolę scenarzysty, a narracja staje się scenopisem, w którym mamy konkretnie zaznaczone kolejne ujęcia kamery, opis poszczególnych scen. Analogicznie czytelnik może przez chwilę stać się widzem i śledzić konkretne ujęcia.

Prześledźmy zatem bliżej zabiegi służące takiemu konstruowaniu toku narracji. Wrażenie bycia w samym centrum wydarzeń i obserwacji ich z bardzo bliskiej perspektywy podkreślone jest czasem terażniejszym. Wszystko, co opisywane, jest więc chwywane na gorąco, najmniejszy ruch postaci dzieje się „teraz”. Czas narracji i czas wydarzeń biegną bardzo blisko siebie, niemal jednocześnie. Potęguje to wrażenie bardziej oglądania, widzenia niż samego czytania. Bezpośrednie przekazywanie odbiorcy oglądanego obrazu jest tym silniej ewokowane dzięki zastosowaniu zdań eliptycznych. Zabieg

ten wprowadza w narrację dynamikę, jeszcze silniej podkreśla charakter owego opisu jako relacji „na żywo”. I wreszcie nowatorski rys nadany przez Dehnela opowiadaniu, czyli perspektywa filmowa. Jak już wspomnieliśmy, konstrukcja narracji imituje niejako patrzenie na świat przedstawiony okiem kamery. Konsekwencją tego jest pokazanie przestrzeni tak, jak pozwala ją zobaczyć kamera, a więc zależnie od ustawienia ostrości, wielkości kadru, skierowania na ten a nie inny punkt. Dzięki takiej perspektywie oglądu, stopniowemu rozszerzaniu kadru i ograniczonemu polu widzenia udaje się autorowi wyeksponować szczegół a poprzez jego ogląd zasugerować czytelnikowi dodatkowe wnioski, dotyczące charakterystyki samej postaci bądź oceny sytuacji. Dla przykładu – wymienione lektury odsyłają do poziomu intelektualnego bohaterki, jej zainteresowania literaturą piękną mogą świadczyć o pewnych aspiracjach kulturalnych. Natomiast usytuowanie w tej grupie tytułów czasopisma „Cztery Kąty” stoi już w sprzeczności wobec tego typu zainteresowań i pozwala raczej widzieć w Halinie Rotter osobę próbującą dostosować się do nowych wymogów społeczeństwa konsumpcyjnego, skapitalizowanego.

Ciekawym chwytem technicznym, który zastosował Dehnel, wprowadzając opis planu objętego w danym momencie przez kamerę, jest zatrzymanie akcji, pozostawienie bohaterów w bezruchu i wprowadzenie komentarza do tego, co odbiorca widzi. Fragment ten objęty jest klamrą wprowadzonego dwa razy pytania o wachlarz. Takie operowanie ruchem i dynamiką jeszcze silniej działa na odbieranie treści za pomocą zmysłu wzroku.

Kamera, jako pośrednik między wzrokiem a daną przestrzenią, wprowadza do narracji *Balzakianów* najsilniejsze odniesienia do współczesnych metod obrazowania świata odwołujących się do audiowizualności i obrazu ruchomego. Reprodukacja wizytówki (s. 331), od której rozpoczyna się narracja czwartego z kolei opowiadania, jest w rzeczywistości pierwszym ujęciem. Na ów bilecik spogląda główna bohaterka, Halina Rotter, jednak jej widzenie wpisane jest jakby w wycinek obrazu zawartego w obiektywie kamery.

Taki zabieg w pewnym sensie przekształca jakość tej czynności. Zwróćmy uwagę, że w przypadku tekstu odbieranie bodźców za pomocą wzroku będzie miało charakter liniowy, poszczególne wyrazy muszą zostać kolejno odczytane, nie ujawniają się w świadomości odbiorcy wszystkie w jednym momencie. Natomiast dla kadru filmowego cała wizytówka zostaje uchwycona w jednym obrazie, a każdy jej element jest taki sam pod względem ostrości, podczas gdy dla wzroku, nawet w przypadku uchwycenia przedmiotu w całości, nie jest możliwe dostrzeżenie poszczególnych jego części jednakowo wyraziście, bowiem, gdy patrzymy na jedną z nich, inne stają się mniej lub bardziej rozmyte.

Opisy przestrzeni oddające obraz zamknięty w kadrze filmowym charakteryzują się jeszcze jedną istotną cechą, mianowicie budowane są na zasadzie wyliczeń. Ma to miejsce w tych fragmentach narracji, gdzie występuje stopniowe zmniejszanie lub rozszerzanie planu. Mamy zatem przejście od ogółu do szczegółu bądź odwrotnie. Ponadto wykorzystanie oka kamery i oddanie w narracji tej perspektywy implikuje użycie czasu teraźniejszego, co ma wyrażać naoczny ruch wpisany w sztukę filmową.

Analiza sposobów patrzenia na rzeczywistość w *Balzakianach* prowadzi do wniosku, że autor bardzo świadomie nawiązuje do wszelkich przekazów związanych z obrazem (malarstwo, rzeźba, architektura, fotografia, film). Wydaje się zatem, że pisarz nieustannie dąży do wyspecjalizowania własnego języka tak, aby uczynić z niego narzędzie zdolne do jak najwierniejszego przekazywania bodźców odbieranych bezpośrednio przez zmysły.

Relacje między sposobami przedstawiania wspartymi o wiedzę a naśladującymi procesy percepcyjne

Kiedy prześledzimy sposoby budowania świata przedstawionego, jego elementy konstrukcyjne, zauważymy szczególną wrażliwość narracji *Balzakianów* na procesy percepcyjne uruchamiane w opisie rzeczywistości. Jednak nie są one wyłącznym środkiem jej prezentacji, bowiem Jacek Dehnel

proceeds an unending dialogue with Balzac's novel, and this in turn causes it to be applied alongside vision – knowledge, as a supporting and grounding element of the image of the realities shown. Both elements constantly cooperate with each other, and at the same time each of them adds to the manner of description a characteristic feature. It should be emphasized that both, just as the other, are used in the given fragments of the description on the basis of exclusivity. Usually, just as it has already been mentioned, they coexist, complement each other. Thanks to this knowledge, which shaped the realist novel and was an indispensable element in the process of creating the world presented, in *Balzacianach* is supported by diverse references to visual arts and perception with the help of metaphors.

Earlier acquired information about the realities of the places or the characteristics of the characters refers to a wider horizon of social and cultural changes. Just as in the realist novel the imitation of the real world aimed at its clarification and understanding, so too in Dehnel's reflections referring to history, art, and human relationships stand as an attempt at diagnosing the condition of contemporary Poland in the face of occurring changes. Moreover, the narrator, as the provider of these observations, stands as a certain authority – not only someone competent and possessing extensive knowledge, but also a witness drawing it from his own experience. The narrator has a much wider perspective and a clear temporal distance, gathering accessible to him knowledge and performing its condensation. He wishes to observe the process, which influenced the state of Polish society, the changes, which led to the formation of a certain value system. This perspective is linked with the narrator's momentary detachment from the „here and now” world presented, in which we often find the protagonist,

a zajęcia miejsca ponad nim tak, aby perspektywa oglądu była o wiele szersza, a przy tym bardziej obiektywna⁹.

W powieści doby realizmu twórcy najczęściej dokonywali prezentowania świata przedstawionego za pomocą konstrukcji narratora wszechwiedzącego. Jego znajomość realiów kulturowych, społecznych, obyczajowych oraz historycznych niejednokrotnie wychodziła poza ramy czasów, których dotyczyła powieść. Narrator stawał się więc jakby skarbnicą wiedzy, miał możliwość analizowania danych w bardzo szerokiej perspektywie i wysnuwania wniosków na tle porównawczym odrębnych epok. Wszechwiedza sytuowała przy tym narratora ponad rozgrywającymi się wydarzeniami, mógł on obserwować losy bohaterów, lecz nie włączał się w nie bezpośrednio, poddając jedynie owe poczynania analizie i interpretacji.

Jacek Dehnel, wchodząc w dialog z Balzakiem – przedstawicielem poetyki realizmu – na różnych płaszczyznach, także w przypadku kompetencji podmiotu narracji bezpośrednio odsyła do wypracowanych na gruncie powieści klasycznej norm. Niemniej jednak odniesienia te nie są prostym przekładaniem tamtejszych cech konstrukcyjnych na warsztat autorski Dehnela. Za każdym razem czerpanie z tradycji dziewiętnastowiecznej wiąże się z pewnym jej przeformułowaniem. Tak też dzieje się w przypadku zastosowania wiedzy w procesie budowania świata przedstawionego. Pozycja narratora oscyluje między jego wszechwiedzą a perspektywą personalną, która to właśnie przeformułuje pojęcie realizmu zaczerpnięte z tradycji. Podmiot wypowiedzi nie jest usytuowany bowiem ponad rzeczywistością, którą sam tworzy i o której opowiada, lecz zdradza nieustannie swoje zakorzenienie w konkretnym świecie historycznym. Przykładem mogą być tu wszelkie określenia, nazwy własne, nazwiska, które bezpośrednio odsyłają do realiów

⁹ Jednak nawet w przypadku wszelkich sygnałów wszechwiedzy narratora jest to zawsze bardzo specyficznie stosowany zabieg, niekoniecznie korespondujący z tradycją prozy realistycznej, o czym bliżej powiemy w dalszej części wywodu.

XXI wieku. Nawet jeśli odesłania te dotyczą realiów, które stanowią już przeszłość, to wpisują się one w pewną tradycję, mającą wpływ na obecnie kultywowane wartości. Perspektywa osobowa wyraża się w nieustannej postawie widza i słuchacza czerpiącego z życia swoje uwagi, spostrzeżenia. Wiedza przez niego wprowadzana sprawia, że świat przedstawiony żyje, jest wypełniony ruchem, bohaterami, codziennym zgiełkiem ulic, różnorodnymi wizerunkami opisywanych przechodniów, wyglądem witryn sklepowych czy budynków. Wiedza czerpana z doświadczenia osoby ją przekazującej sprawia, że to, o czym się opowiada, nabiera autentyczności, tak jakby ów świat żył własnym życiem, co zbliża tę narrację do prozy realistycznej, pomimo omawianych wcześniej zabiegów, dokonujących jego deziluzji. Wiele opisów otaczającej bohaterów przestrzeni, dokonywanych przez narratora, nie stanowi przedstawienia z dalekiej perspektywy, pozwalającej ująć świat w sposób panoramiczny.

Przyjęcie strategii bliskiej narratorowi balzakowskiemu nie występuje w przypadku przedstawień imitujących procesy percepcyjne. „Ja” mówiące sytuuje siebie bądź postaci (o czym będzie mowa dalej) w obrębie danej przestrzeni, tak by mieć z nią bezpośredni kontakt, odbierać za pomocą zmysłów. W tego rodzaju fragmentach tekstu istotna jest teraźniejszość, chwytanie dostępnego obszaru świata na gorąco, nastawienie na jego migotliwość, jednostkowość. Na pierwszy plan nie są wysuwane uogólniające spostrzeżenia, lecz najmniejszy szczegół. To on decyduje o swoistości przedstawianego wycinka rzeczywistości. Nadawca przyjmuje zatem rolę obserwatora. To właśnie w takich fragmentach narracji Dehnel wykorzystuje odniesienia do wizualności.

Istotny związek z patrzeniem ma wielokrotne wprowadzanie tekstu na zasadzie reprodukcji – szyldy, ogłoszenia, napisy, wiadomość tekstowa, wizytówka – znacząco oddziałujące na zmysł wzroku. W przypadku zamierzonych układów graficznych owych wypowiedzeń procesy poznawcze tracą swoją „siłę znaczenia”, a zdominowane są przez poziom obrazu. Autor przez

samo tylko nazwanie lokalu „Bufetem dworcowym” nie uzyskałoby u czytelnika tak silnego uruchomienia w świadomości i wyobraźni obrazu owego napisu, jak ma to miejsce w przypadku zastosowania kapitalików, a dodatkowo poinformowania o odpadnięciu jednej z liter za pomocą pominięcia jej w wyrazie i pozostawienia światła w tekście. Decyduje się zatem autor na zapis: BUFET DWORC WY (*Balzakiana*, s. 115). Tego typu zabiegi w znaczący sposób wspomagają percepcję wzrokową. Stają się mianowicie pewnym danym z góry przedstawieniem. Działa to po części tak, jak w przypadku dzieła malarskiego, którego kształt nie wymaga od odbiorcy dopełnienia, lecz co najwyżej kontemplacji, podziwiania, chłonięcia zmysłami. W przypadku organizowania tekstu na kształt reprodukcji oczywiście bodźce wzrokowe nie są aż tak silne i domagają się wzbogacenia o komponenty zawarte w narracji towarzyszącej, które wpisują się wówczas w obręb owych ikonicznych odtworzeń. Moglibyśmy wobec tego zaryzykować stwierdzenie, że wprowadzane w ten sposób elementy tekstu nabierają cech emblematu pod względem wysuwania na plan pierwszy ich kształtu przestrzennego.

Zwróćmy zatem uwagę na współwystępowanie odniesień do wiedzy i widzenia. Jak już wspomnieliśmy, wzbogaca to dane przedstawienie, rozszerza perspektywę oglądu. Przyjrzyjmy się takiemu oto fragmentowi:

Mieszkanie sióstr było maleńkim pokoikiem na trzecim piętrze przedwojennego domu we Wrzeszczu, dawniej Langfuhrm na ulicy Sobótki, dawniej Am Johannisberg, wynajmowanym od pani Nojman, dawniej Neumann. Żeby się do niego dostać, trzeba było przejść przez wielkie, podwójne wrota kamienicy (nad wrotami był kiedyś witraż, ale stłukli go Rosjanie, i teraz łyskał tam tylko kawał żółtego szkła; we framudze było widać jeszcze dwie dziury po pociskach), wspiąć się po skrzypiących, drewnianych schodach, pomalowanych olejno najpierw na seledynowo, potem na różowo, wreszcie na orzech ciemny (wszystkie te kolory widać było pod odrapanymi warstwami farby), otworzyć drzwi kluczem (którego zgubienie, jak poinformowała pierwszego dnia pani Nojman, byłoby

równoznaczne z rozwiązaniem umowy najmu) i wejść do wąskiego, wysokiego przedpokoju [...]. W korytarzu najpocześniejsze miejsce zajmował szeroki przedwojenny wieszak z wymalowanym u góry gotyckim napisem „Grüß Gott!” i dwiema malowanymi figurami: pokojówki w czarnym stroju z białym fartuszkim i rumianego młodzieńca we fraku i w cylindrze. (s. 117-118)

W tym fragmencie aktualizowany jest proces uruchamiania pamięci, odkrywania pokładów wiedzy, co realizowane jest za pomocą widzianej przestrzeni i wypełniających ją przedmiotów. Dostępne zmysłowi wzroku pozostałości po dawnym stanie mieszkania uruchamiają przyczynowo-skutkowe etapy dochodzenia do jego obecnego wyglądu. Pamięć ta sięga czasów przedwojennych. Ponadto wiedza nie występuje tu jedynie w funkcji przywoływania tego, co minione, ale odnosi się też do obecnych zwyczajów panujących w domu pani Nojman, jak na przykład wypracowany sposób powitania właścicielki mieszkania i lokatorek, Felicyty i Tońci. W dalszej części opisu znajdziemy tak charakterystyczne dla Dehnela operowanie szczegółem w procesie przekładania widzenia na kod językowy. Dowiadujemy się zatem, jakie ubrania wiszą na haczykach w przedpokoju, co przedstawiają zawieszane na ścianie wycinanki oraz jakie jeszcze meble mieszczą się w wąskim korytarzu. Całe to bogactwo szczegółów pozwala czytelnikowi niejako wraz z bohaterkami wejść przez drzwi kamienicy i znaleźć się w środku opisywanych pomieszczeń. Niczym oprowadzanemu przez przewodnika turyście są czytelnikowi sygnalizowane historyczne przyczyny zastanego wyglądu domu, poczynając od zmieniających się w czasie okupacji i po niej pisowni nazwy ulicy czy nazwiska, poprzez „kawał żółtego szkła” – pozostałość po sfluczonym przez Rosjan witrażu, po kolejne warstwy farby i zmieniający się rozkład mieszkania.

Szerszą perspektywę dla współlistnienia wiedzy i widzenia stanowi pojęcie synkretyzmu, a więc „pierwotnej jedności wielorakich odmian działalności

kulturotwórczej człowieka”¹⁰. Występująca już w starożytnej Grecji tzw. trójjedyna choreja – połączenie poezji, muzyki i tańca – wyznacza pewien rodzaj początkowego stadium twórczości, bowiem dalszy rozwój poszczególnych dziedzin sztuki doprowadza do uzyskiwania przez nie odrębności w zakresie „ich tworzywa, zadań poznawczo-estetycznych i swoistych metod oddziaływania na życie duchowe zbiorowości”¹¹. Synkretyzm, który przetrwał w folklorze, we współczesnej kulturze ponownie odnawia się za pomocą sztuki multimedialnej. Równoczesne wykorzystanie w danym tekście kultury elementów z obszaru malarstwa, fotografii, filmu, sztuki słowa, a nawet tańca jest dzięki nowoczesnym technikom multimedialnym coraz powszechniejsze. Konstrukcje synkretyczne *Balzakianów* silnie oddziałują na proces odbioru w różnych aspektach, mimo że wszystkie odesłania do form wizualnych są wyrażane za pomocą języka. . W jednym fragmencie możemy się spotkać zarówno z czystym przekazem słownym, obrazem wizualnym jakiegoś „tu i teraz”, jak też odsyłającymi do innych dziedzin sztuki sposobami obrazowania świata (na przykład z cechami charakterystycznymi malarstwa holenderskiego czy włoskiego).

Podsumowanie

Z powyższych spostrzeżeń wynika, że w *Balzakianach* korzystanie z innowacyjnych sposobów prezentacji i budowania świata przedstawionego, takich jak odniesienia do sfery wizualnej, nie staje się o wiele bardziej znaczące niż tradycyjne operowanie wiedzą, która dostarcza niezbędnych informacji o rozwoju fabuły. Powstające między obu zabiegami napięcie działa na korzyść bogactwa bodźców oddziałujących na czytelnika, jako ich adresata.

¹⁰ *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław 1998, s. 552.

¹¹ Tamże.

Takie spojrzenie na dzieło literackie koresponduje z fenomenologiczną metodą badań, bliską myśli Romana Ingardena, a zakorzenioną w teorii Edmunda Husserla¹². Istotnym dla nas odniesieniem do tego kierunku w teorii literatury będzie sposób podejścia do ujawniania się dzieła w świadomości odbiorcy. Otóż w występujących po sobie częściach utworu najpierw oddziałuje na nasz słuch warstwa brzmień, które układają się w znaczenia. W Dehnelowskich opowiadaniach owe brzmienia każdego ze słów budujących całość są jeszcze wzbogacane fonetycznymi zapisami różnych wypowiedzeń. Zabiegi te, przypomnijmy, jeszcze silniej uaktywniają wyobraźnię czytelnika. Takiemu celowi są również podporządkowane przedmioty oraz czynności, które pojawiają się w świadomości odbiorcy w wyniku znajomości znaczeniowych nacechowań brzmienia. Proces ten doprowadza do wypełnienia świata przedstawionego przedmiotami i bohaterami, których wyglądy są następnie mniej lub bardziej konkretyzowane. W *Balzakianach* warstwa ta jest, jak już wiemy, ze szczególną siłą aktualizowana podczas lektury. Sprzyjają temu szczegółowość opisów i duża liczba przymiotników, szczególnie tych korespondujących ze sztukami wizualnymi, jak malarstwo i fotografia, oraz przestrzennymi, jak architektura czy, w pewnej mierze – film. Wizualność nie zdominowała jednak elementów wiedzy, która bezpośrednio odsyła do tradycji prozy realistycznej i cech klasycznej powieści.

Wiedza i widzenie są zatem dwoma równoległymi środkami realizacji celów poznawczych narracji, chociaż relacje między nimi kształtują się nie zawsze proporcjonalnie. Ostatnie z opowiadań, które najbardziej odbiega od poetyki powieści klasycznej, z większym natężeniem nastawione jest na widzenie tego, co w ruchu bądź statyczne, na przechodzenie od jednego do drugiego planu, niż na przykład opowiadanie o Tońci, bliższe powieści

¹² Proces badania fenomenów jawiących się w świadomości odbiorcy podczas obcowania z dziełem rozpatrywany jest w szkicu: R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] Tegoż, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.

balzakowskiej pod względem kompozycji i realizowania wyznaczników narracji. Także w zaczerpniętej z *Komedii ludzkiej* fabule opowiadania *Mięso wędliny ubiory tkaniny* Dehnel częściej na plan pierwszy wysuwa elementy bezpośrednio oddziałujące na wzrok, co ma swoje uzasadnienie chociażby w tematyce malarskiej, do której odwołuje się spora część wydarzeń, jak również profesja jednego z bohaterów. Z jednej więc strony proporcje te zdają się wynikać z jakości świata przedstawionego, są uzależnione od tematu przewodniego, a co za tym idzie – z chęci wysunięcia na plan pierwszy elementów charakterystycznych danej aurze opowiadania. Mówiąc jeszcze inaczej, środki dobierane są zależnie od celów, jakie autor chce osiągnąć, bowiem tematyka rozwoju współczesnej kultury medialnej i wizualnej nie zostałyby tak celnie wyrażona, gdyby Dehnel zastosował zamiast chwytów z dziedziny filmowości w opowiadaniu o Halinie Rotter cechy konstrukcyjne tradycyjnej powieści. Z drugiej strony sama jakość świata przedstawionego zdaje się nie wyczerpywać odpowiedzi na pytanie o używane sposoby jego budowania. Jak w każdej dziedzinie sztuki, tak i w literaturze pisarz nieustannie ulepsza swój warsztat, a to odzwierciedla efekt końcowy aktu tworzenia. Jacek Dehnel taką świadomość konieczności posuwania się naprzód i doskonalenia się niewątpliwie posiada.

Niniejszy artykuł jest fragmentem pracy licencjackiej zatytułowanej *Między wiedzą a widzeniem. O sposobach przedstawiania świata w „Balzakianach”* Jacka Dehnela, powstałej pod kierunkiem prof. dr hab. Teresy Kostkiewiczowej. Praca jest dostępna w archiwum Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

Between Knowledge and Vision. The Methods of Representing the World in Jacek Dehnel's *Balzakiana*

Jacek Dehnel shows in *Balzakiana* his interest in tradition of realistic prose with a distinctive method of narration and an area of interests. The article shows the constant tension between the methods of depicting the world based on knowledge and an imitation of perceptual processes. This idea is characteristic of the newest prose composition. The article examines the multiple connections of the narration of *Balzakiana* to plastic arts and the language of the film. Jacek Dehnel's *Balzakiana* reminds people about problems which haven't changed despite the passage of years. Those problems are expressed by means referring to the visuality of any modern artistic media.

Keywords: Honoré de Balzac, hero, Jacek Dehnel, film, photography, correspondence of arts, the narrator, camera eye, description, sensory perception, postmodernism, realistic prose, realism.



Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Polecamy ostatnio wydane publikacje



Wydawnictwo UKSW publikuje książki naukowe i popularnonaukowe: monografie, rozprawy doktorskie i habilitacyjne, tomiki poezji, materiały pokonferencyjne, podręczniki i prace zbiorowe, o tematyce obejmującej wszystkie dziedziny, w których Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego prowadzi badania naukowe oraz kształcenie.

Wydawnictwo UKSW
ul. Dewajtis 5, Warszawa
tel. 22 561 88 38

www.wydawnictwo.uksw.edu.pl