

WŁADYSŁAW PANAS

„REGIONY CZYSTEJ POEZJI”

O KONCEPCJI JEZYKA W PROZIE B. SCHULZA

Poezja — to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów¹.

I

Krytyka literacka badała prozę Brunona Schulza odwołując się w jej wyjaśnianiu — na ogół — do świata pozaliterackiego. Badała jej nastawienie na zewnątrz wobec takich układów odniesienia jak biografia, sytuacja społeczna i kulturowa. Stąd też dominują ujęcia typu socjologicznego czy psychoanalitycznego². Równocześnie w licznych głosach krytycznych pojawiały się uwagi o swoistym ukształtowaniu języka prozy autora *Wiosny*. Sugestie te opierały się na wąłym materiale empirycznym — zjawiskach najbardziej zauważalnych, powierzchniowych. Towarzyszyło temu posługiwanie się epitetami bardzo enigmatycznymi w rodzaju: język bogaty, niezwykły, metaforyczny, barokowy itp.³ Wobec braku badań nad językiem tej prozy przy jednoczesnym posługiwaniu się wieloznacznymi i nieprecyzyjnymi terminami, konieczna jest próba opisu, wstępny sondaż języka poetyckiego prozy Schulza.

Pewne kierunki współczesnej refleksji literaturoznawczej rezygnują z ustaleń genetycznych i skupiają się na wypowiedzi literackiej jako obiekcie autonomicznym. Ta upraszczająca formuła nie oddaje złożoności procesu ewolucji dwudziestowiecznej myśli teoretycznej i praktyki bada-

¹ B. Schulz. *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Proza*. Kraków 1964 s. 444. Wszystkie cytaty z twórczości literackiej, krytycznej i listów Schulza pochodzą z tego wydania. Cytaty z prozy będą oznaczane numerem strony; przytoczenia wypowiedzi pozaliterackich — numerem strony i tytułem wypowiedzi (szkicu krytycznego, recenzji lub listu) w celu lepszego uwidocznienia i rozgraniczenia przytoczeń „sformułowanych” i przytoczeń wziętych z poetyki immanentnej.

² Przedstawiony tu tekst jest skrótem dwóch rozdziałów pracy magisterskiej „Koncepcja języka prozy Brunona Schulza” pisanej pod kierunkiem prof. dra S. Sawickiego w latach 1971-1972. Tam również zamieszczona jest pełna dokumentacja i literatura przedmiotu.

³ Jedyną próbą opisu wybranego aspektu języka poetyckiego prozy Schulza (instrumentacji głoskowej) jest praca K. Miklaszewskiego: *Cena świadomości*. „Ruch Literacki” 1966 z. 6 s. 285-295.

czy literatury. Nie jest również syntezą współczesnego stanu świadomości w tej dziedzinie. Pluralizm orientacji metodologicznych, różnice w obrębie poszczególnych kierunków (np. szkoła semiologów francuskich a semiologowie radzieccy; w obrębie tych ostatnich różnice występują między szkołą moskiewską i szkołą tartuską⁴) utrudniają sformułowanie takiej syntezy. Stąd też wstępna formuła nie może być uniwersalnym uogólnieniem, lecz tylko określeniem zainteresowań pewnej części badaczy, szczególnie tych, którzy autonomię dzieła literackiego wiążą ze sposobem jego istnienia — z istnieniem w języku.

Badacze traktujący dzieło literackie jako fakt przede wszystkim językowy podkreślają wielofunkcyjność komunikatu słownego — nie istnieje przekaz literacki spełniający tylko jedną funkcję. Odmienność wypowiedzi polega na dominowaniu którejs z funkcji nad pozostałymi⁵. W praktyce badawczej, zwłaszcza w badaniu komunikatów poetyckich, kluczową pozycję zajmuje pojęcie funkcji poetyckiej, która polega na nastawieniu języka na sam komunikat, na pewnym nadmiarze organizacji⁶. To szczególnie uporządkowanie znaków językowych istnieje w opozycji do znaczeń pozajęzykowych, zewnętrznych wobec języka. W systemie wewnętrznej organizacji języka motywacją położenia znaku jest inny znak, motywacją znaczenia — inne znaczenie, a nie sytuacja przedmiotowa. Kontekstem znaku jest język, a nie sytuacja pozasłowna. W efekcie komunikat znaczy bez wskazywania na świat. W wysoko zorganizowanych przekazach (takimi są wszystkie dzieła literackie) system znaczeń jest niezwykle złożony, funkcjonuje na wielu planach. „Jest parole naśladowującym langue”⁷. Tworzy — używając popularnego już terminu Paula Veléry'ego — język w języku, czyli język poetycki⁸.

⁴ Por. B. Jegorow. *Analiza strukturalna tekstu literackiego*. „Nurt” 1971 nr 11, a także Z. Kępiński. *Radzieckie poszukiwania podstaw badań literackich*. „Nurt” 1969 nr 11; J. Faryno. *Propozycje semiotyków radzieckich*. „Teksty” 1972 nr 1 s. 158-173; U. Eco. *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972; D. Daneš. *Na marginesie francuskiej propozycji semiologicznej*. „Pamiętnik Literacki” 1966 z. 1-2.

⁵ Por. klasyczny już artykuł R. Jakobsona: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960 z 1/2 s. 431-473, przedruk: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1972 s. 22-69.

⁶ Tamże.

⁷ J. Sławiński. *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *Problemy teorii literatury*. Pod. red. H. Markiewicza. Wrocław 1967 s. 81.

⁸ J. Sławiński. *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1962 s. 33. Badacze posługujący się terminologią z pogranicza teorii informacji i semiologii powiadają, że funkcja poetycka (autoteliczna, estetyczna), a szerzej język poetycki, tworzą komunikat jak gdyby niejasny i samozwrotny, tzn. zwracający uwagę adresata przede wszystkim na swą własną formę. Pojęciu „niejasny” nie nadaje się sensu aksjologicznego, lecz informatywny — znaczy to, że kod został użyty w sposób niezwykły w świetle systemu oczekiwań i prawdopodobieństw,

Opisać język poetycki danego utworu czy danej twórczości znaczy dotrzeć „do utajonej struktury świata poetyckiego, do sytuacji podmiotu lirycznego, do sfery treściowej [...] poprzez ogląd materiału leksykalnego wyzyskanego przez twórcę, poprzez analizę syntaksy, intonacji zdaniowej i wierszowej, poprzez opis zderzeń znaczeniowych między słowami, metaforyki itp.”; znaczy opisać „rzeczywistość międzysłowną, jako twór semantyczny, będący funkcją wzajemnych relacji między znaczącymi segmentami wypowiedzi [...]”⁹. Sławiński powiada, że „w przekazie narracyjnym funkcja autoteliczna wyraża się poprzez swoistą nadorganizację wyższych układów znaczeniowych (narrator, fabuła, bohater, potencjalny odbiorca — przyp. W.P.) i odpowiada jej w strukturze przekazu interferencja wielkich figur semantycznych”¹⁰. Badacz ten buduje swoją teorię na modelu prozy „tradycyjnej”, w której zjawiska typu poetyckiego nie występują — oczywiście traktuje czystą „poetyckość” i czystą „narracyjność” jako model — w rzeczywistości istniały zawsze między poezją a prozą różnego rodzaju zależności. Proza Schulza jednak wydaje się umożliwiać podejście badawcze właściwe poezji, przynajmniej w pewnym zakresie. Przygotuje ono do postulowanego przez Sławińskiego opisu struktury i funkcji wielkich figur semantycznych. Spełnimy tym inny warunek strukturalnego opisu utworu — ukazanie procesu generowania utworu z określonego tematu i określonego literackiego materiału — tu języka, według pewnych stałych reguł¹¹.

Bruno Schulz należał do pisarzy o wyrobionej świadomości metaliterackiej. Wiele przemawia za tym, że patrzył na utwory literackie, w tym także na swoje, pod kątem ich językowego ukształtowania. Jedną z wypowiedzi o charakterze metajęzykowym posłużyła za motto tego szkicu. Ta esencjalna formuła posiada niezwykłą pojemność znaczeniową. Ujmuje w poetyckim skrócie dociekania współczesnych teoretyków zajmujących się problemami języka poetyckiego i języka innych niż poetycki przekazów słownych¹². Współczesny badacz również powiada, że „sta-

jakim jest zunifikowany kod. Tu pojawia się problematyka nośności informacyjnej języka poetyckiego. W świetle ustaleń cybernetyki każdy komunikat niejasny jest wysoce informatywny (Eco, jw. s. 90-99).

⁹ J. Sławiński. *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1967 s. 7.

¹⁰ Tamże s. 28.

¹¹ A. K. Żółkowski, J. K. Szczegłow. *Poetyka strukturalna — poetyka generatywna*. „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 1 s. 309-321. Pojęcie generowania zostało — jak wiadomo — rozpowszechnione przez Noama Chomskiego, twórcę gramatyk generatywnych, por. J. Piaget. *Strukturalizm*. Warszawa 1972 s. 102-120; J. Lyons. *Chomsky*. Warszawa 1972.

¹² Esej Schulza *Mityzacja rzeczywistości*, a także inne wypowiedzi ujawniają

nem naturalnym poezji jest napięcie”¹³ (pomiędzy słowem a jego kontekstem językowym). „Słowo staje naprzeciw innych słów [...]. Łączy się z nimi lub je odpycha, zgodnie przylega lub protestuje sąsiedztwu [...]. Słowo szturmuje kontekst, ale samo jest przez ten kontekst określane, zmuszane do ustępstw i wyrzeczeń”¹⁴. To, co Schulz nazywa „spięciem sensu między słowami”, dzisiejszy badacz określa terminem „oscylacja semantyczna metafory”¹⁵.

Język poetycki można opisać na dwa sposoby: kolejno poszczególnymi segmentami, od najdrobniejszych do największych, od fonemu poprzez morfem do wyrazu, i dalej zdanie, albo też uprzywilejować wybrany poziom wypowiedzi i tylko nim się zająć. Wydaje się, że najistotniejsze zjawiska organizacji języka w prozie Schulza dadzą się wyodrębnić od poziomu wyrazu — mniejsze jednostki są trudno wyodrębnialne i ich występowanie jest raczej typu okazjonalnego, a nie systemowego. Stąd opis języka poetyckiego tej prozy będzie uwzględniał drugi sposób. Niekiedy będziemy analizowali jednostki drobniejsze niż wyraz, wtedy, gdy będą miały charakter systemowy, gdy będą wyraźnie zorganizowane i gdy ich „współpraca” będzie wykraczała poza własny poziom, na rzecz jednostek wyższego rzędu.

Kierując się sformułowaniami metaliterackimi autora *Sklepów cynamonowych* i przyjętymi założeniami, spróbujemy ukazać ową koncepcję „spięcia sensu między słowami”. Spróbujemy wydobyć i opisać to, co or-

dotatkowy aspekt zainteresowań pisarza, mianowicie problem relacji poezja — mit. W skrócie można pogląd ten przedstawić następująco: poezja (wydaje się, że Schulz szeroko pojmuje termin poezja; określa tym mianem wszelką sztukę słowa, także prozę) jako sztuka słowa, przez swą szczególną organizację jest bliska zjawisku mitu, którego podstawą jest również słowo. Funkcją poezji jest dawanie ekwiwalentu mitu, spełnianie jego funkcji. Jest to problem wykraczający poza problematykę naszej pracy — tu chcemy jedynie podkreślić pewną zbieżność z poglądami takich badaczy jak C. Lévi-Strauss (por. *Antropologia strukturalna*. Warszawa 1970) i R. Barthes (por. *Mit i znak*. Warszawa 1970).

¹³ Napięcie (tension) jako jedną z zasad wewnętrznego uporządkowania poezji (i nie tylko) do literaturoznawstwa wprowadziła krytyka kontekstualna. W kręgu New Criticism pojęcie to należało do kluczowych (por. słownik terminów wypracowanych przez badaczy zaliczanych do Nowej Krytyki: *A Glossary of the Criticism*. By W. Elton. The Modern Poetry Association. Chicago 1949). Wprowadził to pojęcie Allen Tate w latach trzydziestych — por. I. Sławińska. *Badania literackie w Ameryce: rozwój dyskusji metodologicznej*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1960 z. 3 s. 181-201. Współcześnie William Wimsatt — badacz zaliczany do Nowej Krytyki — zaproponował „tensjonalną” teorię poezji (*Horses of Wrath: Recent Critical Lessions*. 1965; przedruk pt.: *Rumaki gniewu. Współczesne lekcje krytyczne*. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 2 s. 251-284).

¹⁴ Sławiński. *Wokół teorii* s. 80, 85.

¹⁵ J. Pelc. *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*. W: *Problemy teorii literatury* s. 125.

ganizuje podstawowe zabiegi postępowania językowego: wybór i kombinacje, aby przez to ukazać, jakie chwytły tworzą funkcję poetycką. Wydaje się, że naczelnym instrumentem tego zorganizowania jest metaforyka. Pojmujemy ją tu w znaczeniu arystotelesowskim, jako ogół tropów językowych. Węższe znaczenie — bardziej nowoczesne — dotyczy metafory (zwanej metaforą właściwą) jako jednego z tropów. Pojęcie metafory właściwej — często charakteryzowanej dawniej jako skrócone porównanie — będzie używane jako nazwa konkretnych zjawisk stylistycznych¹⁶.

Metaforyka może posiadać wieloraką motywację w określonej poetyce. Może być sposobem wyrażania stosunków języka poetyckiego wobec „świata” pozaliterackiego; może oznaczać postawę podmiotu (ewentualnie narratora) — to w układzie paradygmatycznym. Na linii syntagmatycznej wypowiedzi może być swoistą relacją międzysłowną¹⁷. W prezentowanej analizie będziemy się starali uwzględnić obydwa przekroje metaforyki.

2

Najprostszym chwytem językowym w prozie Schulza jest porównanie. Pojmujemy je tu klasycznie: element A jest podobny, analogiczny, w czymś przypomina element B. Oto szereg przykładów:

1. Strąki nasion eksplodują cicho, jak koniki polne (50).
2. W skrzyni na słomie leżała głupia Maryśka, biała jak opłatek i cicha jak rękawiczka, z której wysunęła się dłoń (52).
3. Z dziwnym wzruszeniem próbowało się nowego echa, napocznęło się je z ciekawością, jak w chłodny i trzeźwy poranek babkę do kawy, w przeddzień podróży (146).

Porównanie odznacza się brakiem spiętrzenia funkcji semantycznych. Brak jest w nim zwielokrotnienia znaczeń, słowa są jedynie konfrontowane, ale to nie powoduje relacji obustronnej, połączonej z przeniesieniem znaczeń między członami porównania. Klasyczne porównanie ma charakter linearny, jest szczególnym zestawieniem wyrazów w zdaniu pod kątem ich podobieństwa. Nie zachodzi w nim relacja prowadząca do reinterpretacji znaczeń. Wszystkie zacytowane przykłady spełniają warunki „poprawnego” porównania. Łączy je wspólny wyróżnik stylistyczny, rozłam zdania na dwie części, z których jedna jest porównywana do drugiej za pomocą stylistycznego sygnału porównania — „jak”, „niby”

¹⁶ Tamże s. 95.

¹⁷ Sławiński, *Koncepcja języka* s. 49.

itp., ale w obrębie każdego z członów dochodzą do głosu procesy metaforyzacyjne.

Przyjrzyjmy się bliżej zjawisku metaforyzowania któregoś z członów porównania. W przykładzie (2) sytuacja wyjściowa jest bardzo realistyczna: „głupia Maryśka” leżąca na słomie jest blada jak opłatek — to porównanie jest nawet banalne, jest w jakiś sposób skonwencjonalizowane, ale na tym nie koniec, Maryśka leży bardzo cichutko „jak rękawiczka, z której wysunęła się dłoń”. Ten człon jest znacznie pojemniejszy znaczeniowo, jest metaforyczny, ponieważ obok „zwykłej” linearnej informacji, powiadomienia odbiorcy o „cichości” Maryśki, współlistnieje informacja, która wynika z przeniesienia sensu tego członu na całą postać Maryśki nabierającą w tym kontekście cech „urękawicznienia”, cech formy pozbawionej treści. Mamy więc tu do czynienia ze spojeniem porównania skonwencjonalizowanego z metaforycznym. Asocjacja: Maryśka — rękawiczka jest bardzo odległa. Wszystkie przytoczone porównania cechuje nastawienie na metaforyzację. W przykładzie (1) będzie to zderzenie z jednej strony „eksplozji” i „ciszy” (w „cichym eksplozowaniu”; tu kojarzy się słynna metafora Przybosa „gromobicie ciszy”) i z drugiej strony „cichej eksplozji” z „konikami polnymi”. W przykładzie (3) — materializacja zjawiska akustycznego i jego „konsumpcja”. Można więc powiedzieć, że Schulzowskie porównanie nastawione jest na metaforyzację, że ciąży w jej kierunku. Rozpatrzmy jak wygląda kolejne stadium krystalizacji porównania idącego w kierunku metafory.

1. Tam te wylupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice (51).
2. I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwiija z wolna jądro, wyluszcza się rdzeń śmietnika (52).
3. Czas Maryśki — czas więziony w jej duszy, wystąpił z niej straszliwie rzezywisty i siedł samopas przez izbę, hałaśliwy, huczący, piekielny, rosnący w jaskrawym milczeniu poranka z głośnego młyna zegara, jak zła mąka, sypka mąka, głupia mąka wariatów (53).

Mamy tu tzw. porównanie metaforyczne, które nie jest tak znowu zbyt odległe od poprzednio omawianego typu, różni się jedynie silniejszym zmetaforyzowaniem członów składowych. W przykładzie (2) metafora „gałgany zsypują się na ziemię” i „gałgany [...] rozbiegają po śmietniku” jest jedynie rozszerzana przez porównanie do „spłoszonych szczurów”, które ginie w rozwijanej dalej wypowiedzi metaforyzacyjnej. Trudno tu wyodrębnić dwa równoważne człony, jak w klasycznym porównaniu. „Czyste” porównanie jest wtopione w ciąg metaforyzujący. Technika porównania służy do kumulacji zdarzeń metaforycznych. „Porównanie staje się konfrontacją nie słów, lecz metafor, że przynajmniej

po jednej jego stronie znajduje się wyrażenie będące już poetycką przenośnią¹⁸. Porównanie w prozie Schulza pełni funkcję czysto instrumentalną — jest zwornikiem ciągów metafor. Zasadniczym więc instrumentem organizującym język poetycki tej prozy jest metafora.

W refleksji metaliterackiej Schulza sprawa metaforyzacji i metafory zajmowała centralne miejsce:

[...] w sztuce nie ma wyraźnego rozgraniczenia między tym, co myślimy serio, a tym, co nazywamy grą myślową: ciężar myśli mierzy się wyłącznie miarą ich siły sugestywnej, metaforycznej. (*Zofia Nałkowska na tle* [...] 501 n.)

Postulował on „metaforyczne transpozycje rzeczywistości” w sztuce, która miała się odznaczać:

[...] tendencją do materializowania metafory, do jej ucieleśniania i wyposażania realnym życiem [...] (502).

W koncepcji Schulza metafora jest instrumentem organizującym „świat”, staje się wprost ekwiwalentem rzeczywistości. Ten też jej aspekt był najczęściej poruszany przez krytykę¹⁹. W naszej pracy będziemy zajmowali się stroną językową przenośni. Metaforę pojmujemy jako „zespół słów, w którym znaczenie jednych zostaje niejako przeniesione na znaczenie pozostałych. [...] Uczestniczące w metaforze wyrazy zespalają się ze sobą w nową całość, wykraczającą semantycznie poza zakresy znaczeniowe właściwe wtedy, gdy występują poza złożeniem metaforycznym. Metafora jest nową wartością semantyczną w odniesieniu do pierwotnych znaczeń słów i ze względu na to nowe znaczenie właściwie nie daje się bezpośrednio »przełożyć« na język inaczej ukształtowany”²⁰.

Stajemy więc przed zadaniem określenia typu metaforyki występującej w prozie Schulza. Rozpocznijmy opis od analizy niezbyt częstego zjawiska. Chodzi o grupę metafor, których konstrukcja przywodzi na

¹⁸ Tamże s. 68. T. Peiper w słynnym szkicu *Metafora terażniejszości* (*Tędy. Nowe Usta*. Kraków 1972. s. 54-61) powiada, że „porównanie nie może być nigdy rozumiane dosłownie. Częstokroć nie chodzi w nim wcale o stwierdzenie podobieństw. Nieraz tłumaczy się ono jedynie potrzebę wprowadzenia pewnych słów dla celów asocjacyjnych”.

¹⁹ O Schulzowskiej metaforze pisali: A. Sandauer, *Szkoła mitologów*. Bruno Schulz i Witold Gombrowicz. „Pion” 1938 nr 5, przedruk W: *Stanowiska wobec*. Kraków 1963; M. Chmielowiec, *Zdarzenia bezdomne*. „Kultura” (Poznań) 1936 nr 13; W. P. Szymański, *Na początku było słowo. O prozie Brunona Schulza*. „Współczesność” 1965 nr 12.

²⁰ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972 s. 112.

myśl operacje niektórych poetów awangardowych. Nazwiemy ją tu metaforyką lingwistyczną. Oto typowe przykłady:

Strychy, wystrychnięte ze strychów, rozprzestrzeniały się jedne z drugich i wystrzelały czarnymi szpalerami, a przez przestronne ich echa przebiegały kawałki tramwajów i belek, lansady drewnianych kozłów, klękających na jodłowe kolana ażeby, wypadłszy na wolność napełnić przestwory nocy galopem krokwi i zgiełkiem pławi i bantów (138).

zielenie zieleńsze od zdziwienia (181)

zielenie zbłąkane aż na kraniec zdziwienia (184).

Metafory tego typu są mocno osadzone w języku. Każdy z ich elementów pozostaje w różnego typu uwikłaniach zarówno w porządku syntagmatycznym, jak i paradygmatycznym. W przykładzie pierwszym mamy do czynienia ze swoistym kalamburem językowym; cała metafora mieści się w zakresie sensów wyznaczanych przez słowa „strych — wystrychnięty”. Ten żart językowy działa na zasadzie paradoksu, który jest podkreślony, niejako wypunktowany, przez charakter paronomastyczny; zjawisko podobieństwa brzmieniowego pełni funkcje uprawdopodobnienia równoczesności znaczeń — jeden z elementów na mocy podobieństwa zostaje obciążony pewnymi właściwościami znaczeniowymi drugiego. Jest to oczywiście relacja dwustronna, aczkolwiek aktywność i zarazem ważność poszczególnych elementów jest różna. Syntaksa typu peryfrastycznego podkreśla pierwszeństwo słowa „strychy”, których „wystrychnięcie” pełni rolę tła. Podobne uzasadnienie posiadają metafory w przykładach następujących. Z tym, że silniejsze jest zjawisko instrumentacji głoskowej, które swój punkt kulminacyjny osiąga w następującym przykładzie:

I wszystkie kołatały niezgrabnie kółkami drewnianych języków, mełły nieudolnie w drewnianych gębach bełkot kłatw i obelg, bluźniąc błotem na całej przestrzeni nocy. Aż dobluźniły się, dokłęły swego (139).

Zjawisko to oparte jest na interferencji szeregów: koł-, koł-, -koł// -ba-, be-, -be-, // blu-, bło-, blu-, które zdają się podkreślać owe „bełkoty” drewnianych kołatek przypominających jakąś mowę. Podobny charakter ma inna metafora-kalambur: „nie żyte życie” (350). Jednak obrazowanie typu lingwistycznego, aczkolwiek występuje, ma charakter przypadkowy w systemie języka poetyckiego prozy autora *Traktatów o manekinach*. Przytoczyliśmy je tutaj, ponieważ stanowi bieżący zasadniczo odmienny od metaforyki dominującej w prozie Schulza.

Bruno Schulz tak uzasadnił zabiegi poetyckie w prozie: „W systemach teoretycznej myśli jednoznaczność jest wymaganiem i koniecznością, ale dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności. To, co poza dziełem żyje i utrzymuje się tylko w rozłączności jako „albo — albo”,

w dziele sztuki traci swą rozłączność i staje się „i tak i tak”, i ten pozorny falsyfikat jest w sztuce absolutnie legalny, podobnie jak w utworach sennych” (*Zofia Nalkowska na tle swej nowej powieści*, s. 501). Ten ogólnoestetyczny pogląd wskazuje na podstawową rolę zabiegów językowych: wyzwalanie wieloznaczności²¹. W kontekście tego, co dotychczas powiedzieliśmy odnośnie do porównania, należy stwierdzić, że owa wieloznaczność nie jest typu semantycznego, że nie występują na ogół reinterpretacje znaczeń, że jest to raczej wieloznaczność, czy może raczej wielość rzeczywistości. Schulz gromadzi metafory, całe ich ciągi tak, że w konsekwencji „ruch” metafor zastępuje „ruch” fabuły. Jedną z konsekwencji takich chwytów jest dynamika zdania, polegająca na niezwykle „migotaniu”, prześwitywaniu przez siebie kolejnych porównań-metafor. Zjawisko to często wykracza poza obręb zdania i rozprzestrzenia się na wiele okresów:

1. Nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda, i nie może nic poradzić, że przez ciało jej wędrują pluskwy, szeregi i kolumny pluskwiew.
2. Te lekkie i cienkie listki-kadłuby biegną przez nią tak delikatnie, że nie czuje najmniejszego muśnięcia.
3. Są to płaskie torebki na krew, rude mieszki na krew, bez oczu i bez fizjonomii, i teraz maszerują całymi klanami, wielka wędrowka ludów podzielona na pokolenia i narody.
4. Biegną od nóg krociami, niezliczoną promenadą, coraz większe, tak wielkie jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy, lekkie i papierowe na nóżkach subtelniejszych od pajęczyny (359).

Rozczłonowanie wypowiedzi jest tu naszym zabiegiem mającym na celu zwiększenie przejrzystości. Elementem, który staje się przedmiotem operacji porównania jest słowo „pluskwy”. W kolejnych członach mamy różne warianty metaforyczne, różne ekwiwalenty nazwy podstawowej. Porównanie przechodząc w metaforę wybiega poza zdanie, w którym jawi się jego część pierwsza (1); to, do czego „pluskwy” są porównywane, realizuje się w zdaniach następnych. Specyficzną cechą omawianego przypadku jest pluralizm członów porównujących, narastające ich tło, zwiększająca się gęstość i szybkość, która w warstwie leksykalnej wyraża się m. in. przez sensy słów „biegną”, „krocie”, „niezliczone gromady”, „większe”, „wielkie”. Cecha ta w swojej strukturze stylistycznej opiera się na skróconym porównaniu, co zwiększa efekt szybkości i różnorodności zjawiska — punktem krańcowym pod tym względem jest zdanie (4):

²¹ O wieloznaczności (ambiguity) jako nieodłącznej cesze komunikatów autozrotnych mówił William Empson. W swej, drukowanej po raz pierwszy w 1930 r., pracy (*Seven Types of Amiguity*. Edinburg 1949) uznał wieloznacznościowość za zjawisko podstawowe w poezji. W tym kontekście uwagi Schulza o wieloznacznościowości (podobnie o micie — por przyp. 12) nabierają szczególnego znaczenia.

„[...] jak ćmy, jak płaskie pugilaresy, jak wielkie czerwone wampiry bez głowy [...]”. Wyliczanie nierozbudowanych porównań zwiększa „szybkość” dziania się. I jeszcze jedno: jest to swoisty układ „rozkwitający”²² — kolejny ekwiwalent jest bogatszy w składniki niż poprzedzający, kontekst zagęszcza się. Analogia ta wyraża się w działaniu podobnej zasady — rozwiniętego zdania peryfrastycznego. W skrócie można powiedzieć, że polega ona na dopełnianiu nazwy przez szereg ekwiwalentów, które są umieszczone w porządku linearnym. Tym się m. in. różni od metafory właściwej, w której określenie poetyckie zostaje użyte zamiast nazwy. W wyżej przytoczonym przykładzie nazwą podstawową jest słowo „pluskwy”, które otrzymuje serię peryfrastycznych określeń: „te cienkie listki”, „kadłuby”, „to płaskie torebki”, „rude mieszk”, „jak ćmy”, „jak pugilaresy”, „jak wampiry”. Cała wypowiedź ma charakter litanii peryfraz. Każdy z jej elementów pozostaje w podwójnej relacji. Jest polemiczny wobec nazwy podstawowej, a równocześnie jest w opozycji do pozostałych elementów owej litanii.

Naczelną cechą języka Schulzowskiego w zakresie nas interesującym jest operacja o charakterze peryfrastycznym, która polega na tym, że w danej wypowiedzi równocześnie występuje obiekt, który ma być metaforyzowany i jego krystalizacje metaforyczne. Zjawisko to jest wyraziste i da się wyodrębnić na różnych poziomach językowej organizacji. Wcześniej analizowaliśmy peryfrastyczny sposób łączenia ciągów metafor. Tu chcemy podkreślić, że jest to również zasada wewnętrznej konstrukcji Schulzowskiej metafory. Oto jej klasyczny (i w pewnym sensie programowy) obraz:

Tylko ja, nieśmiertelna mysz, samotny pogrobowiec, szeleszczę w tym martwym pokoju, przebiegam bez końca stół, etażerkę, krzesła (382).

Dalej następuje ciąg peryfraz rozwijających metaforę „ja, nieśmiertelna mysz”. Na zakończenie następuje groteskowa deszyfracja metafory o charakterze autotematycznym:

To należy naturalnie rozumieć metaforycznie. Jestem emerytem, a nie żadną myszą. Należy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, dają się tak łatwo ponosić pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania (382).

²² Por. Sławiński. *Koncepcja języka* s. 75. Badacz tak opisuje „zdanie rozkwitające”: „Element inicjalny takiego zdania ulega stopniowemu rozwinięciu i dopełnieniu w dalszych członach. Każdy kolejny człon ogarnia niejako swój poprzednik bądź w całości, bądź tylko niektóre jego składniki, osadzając go w kontekście nowych określeń”. Pomysł i teoretyczne sformułowanie „układu rozkwitania” pierwszy wprowadził Peiper. Por. *Nowe usta* s. 232-351 i *Komizm, dowcip, metafora* s. 302-306.

W obrębie metaforyki peryfrastycznej jako naczelnej zasady konstrukcyjnej istnieje wielka ilość metafor, wśród których można wyróżnić osobne grupy przy pomocy zasad innego typu niż konstrukcyjne. Rozpatrzmy więc kilka typów metafor charakterystycznych dla prozy Schulza.

1. Spod ściany podniosła się ciotka Agata, wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, centkowanym rudą rdzą piegów (54).
2. [...] głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę (54).
3. Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciele o mięsie białym i delikatnym (55).

Metaforyka w przytoczonych przykładach jest przede wszystkim jednorodna tematycznie — dotyczy człowieka. Jest to typowa dla Schulza metaforyka, oparta na opisie postaci w kategoriach ahumanistycznych. Ciało ludzkie opisywane jest jako „mięso”. Mamy tu do czynienia niewątpliwie z ujęciem groteskowym. Postacie tak kreowane przypominają „meduzy” przez swą stałą gotowość do zmiany formy, do rozlania się. Wyraża się to w warstwie językowej przez „rozlanie” jej organizacji. Postacie ciotki Agaty i Łucji cechuje nadmiar materii z trudem utrzymywanej w granicach „formy indywidualnej”. Oprócz znaczenia przedmiotowego wyrazów wchodzących w skład tych metafor, oprócz „słów—kluczy” obsesyjnie powtarzających się w tych przypadkach, pewną rolę odgrywają elementy instrumentacji wypowiedzi. Do głosu dochodzą takie elementy, w których budowa głoskowa traci charakter przypadkowy i zyskuje wartość samodzielną ze względu na swój własny porządek. Chodzi o powtarzalność przedrostka roz- w takich wyrazach, jak rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać, rozkwitłą. Powoduje to wzmocnienie albo zwielokrotnienie wrażenia rozlania, „przekroczenia formy”. Typ obrazowania, wyżej przedstawiony, należy do metaforyki turpistycznej, której proveniencja jest barokowa.

Świat Schulza składa się z pewnej skończonej ilości elementów, które służą do konstrukcji różnych „budowli”, każdy element musi pełnić wiele funkcji, musi często „grać”. Doskonale to zjawisko daje się obserwować na przykładzie wykorzystania metafory „tapet”:

1. Gorzki zapach choroby osiadł na dnie pokoju, którego tapety gęstwiały ciemniejszym splotem arabesek (59).
2. Tapety pokoiów, rozluźnione błogo za tamtych dni i otwarte dla kolorowych lotów owej skrzydlatej czerechy, zamknęły się znów w sobie, zgęstniały płacząc się w monotonii gorzkich monologów (73).

3. W tapetach pączkowały uśmiechy, wykluwały się oczy, koziołkowały figle (162 n.).
4. [...] liście tapet szeleściły spłoszone i srebrzyste (251).
5. Gęstwiny tapet zjeżają się strachem w ciemności, nasrożone srebrzyście (255).

Metafora, której ośrodkiem są „tapety”, została „ograna” na różne sposoby, ten sam inwariant jawi się w różnych układach. Wszystkie przykłady łączy sposób widzenia — jest to widzenie nadrealistyczne. Wyznaczają je takie cechy, jak odległość asocjacyjna sensów wyznaczanych przez wyraz „tapety” i słowo „człowiek” czy „istota żyjąca” (animizacja i antropomorfizacja). Inna cecha to fabularność tych metafor. Jest ona dwojaka: albo we własnym obrębie istnieje „dzianie się” (1, 3, 5), albo uczestniczą w „cudzym” dzianiu się i są wtedy jedynie cechą dodatkową, elementem „większego dziania się” (2, 4). Oto inny przykład na wariacyjność metafor, może bardziej typowy ze względu na schematyzm, jaki cechuje ich zastosowanie:

1. Tam te wylupiate pałuby łopuchów wybałuszały się jak babska szeroko rozsiałe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice (51).
2. Tam, rozbewstwiłone, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów — ogromne wiedźmy rozdzielające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucając je z siebie, spódnica za spódnicą, aż ich wzdęte szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarcie. A żarłoczne spódnice puchły i rozpychały się, piętrzyły się jedno na drugich, rozpięrały i nakrywały wzajem, rosnąc razem wzdętą masą blach listnych, aż pod niski okap stodoły (102).

Inwariantna jest tu metafora „spódnic”, która w obydwu przykładach służy w opisie ogrodu, konkretnie łopuchów. W przykładzie pierwszym metafora jest jeszcze „porównawcza” i mniej rozbudowana, o niższym stopniu fabularyzacji; w przykładzie drugim znacznie się rozrasta, tracąc aspekt porównawczy i podwyższając swą fabularność, która nabiera autonomicznego charakteru. Można tu mówić o zjawisku „metafor-kluczy”, którymi nasycona jest proza Schulza.

Nie tu miejsce na analizę postawy opowiadacza, ale trzeba zaznaczyć, że nie zawsze ma on „gotowe” teksty na opis pewnych zjawisk, nie zawsze jest zdecydowany i nie zawsze „wie”, jaka z metafor może być właściwa, która lepiej ujmuje i wyraża to, co chce przekazać. Więcej, daje różnego typu metafory, jakby zostawiając możliwość wyboru czytelnikowi:

Noc lipcowa! Z czym by ją porównać, jak opisać? Czy porównam ją do wnętrza ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków [...] Czy porównam ją do czarnego firmamentu naszych przymkniętych powiek [...]? A może porównać ją do długiego jak świat, nocnego pociągu jadącego nieskończonym czarnym tunelem? (273).

I dalej rozbudowuje metaforykę, której ośrodkiem jest „noc lipcowa”, jawiąca się w różnych wariantach, oglądana na różne sposoby. Niekiedy opowiadacz „obok” swojej wersji metafory, przytacza, „cytuje” metaforę „cudzą”, żeby powołać się na słowa Bachtina²³. Widać to w ciągu metafor określających przenośnie „dni”, które zamyka następującą metaforą:

Wyrastają one, nieregularne, i nierówne, niewykształcone i zrośnięte z sobą jak palce potworkowatej ręki, pączkujące i zwinięte w figę. Inni porównują te dni do apokryfów, wsuniętych potajemnie między rozdziały wielkiej księgi roku, do palimpsestów, skrycie włączonych pomiędzy jej stronicę, albo do tych białych nie zadrukowanych kartek, na które oczy, nacytane do syta i pełne treści, broczyć mogą obrazami i gubić kolory na tych pustych stronicach, coraz bliżej i bliżej [...] (145 n.).

Osobna sprawa to kwestia „obcości” tych quasi-„cudzych” metafor, chodzi o sprawę ich „autentyczności” i zakres „swobód”, jaki im przysługuje u Schulza. Dotychczas przedstawione przykłady upoważniają nas do stwierdzenia pewnego skonwencjonalizowania języka, który polega na nadużywaniu określonej metaforyki. Ostentacyjny i zarazem konceptualny charakter tego typu działalności językowej występuje w analizowanej tu metaforze „nocy lipcowej” i w przytoczonym wyżej przykładzie „metafory rozszyfrowanej”. Konsekwencją takiej metaforyki jest nie zmiana znaczenia, lecz zwielokrotnienie rzeczywistości (oczywiście, chodzi o „świat” realizujący się w języku). W opozycji — a więc i w mniejszości — do tego modelu funkcjonuje w prozie Schulza metafora uzasadniona lingwistycznie.

Na innym piętrze organizacji językowej rysuje się opozycja: metafora reifikująca — metaforyka animistyczna i personifikująca. Ludzie w prozie Schulza opisywani są przy pomocy metaforyki reifikującej, ahumanistycznej, typu:

Patrzyłem obojętnie na ich niewczesną skrucę, na zdeformowane nagłym płaczem twarze, jak gdyby z pierwszymi łzami zesła z nich maska ludzka i obnażyła bezkształtną miążgę płaczącego mięsa (375).

[...] siedzą tam przed swoimi drzwiami tu i ówdzie sąsiedzi, zwiśli na krzesłach i na karłach, więdnąc niewyraźnie w zmierzchu [...], jak worki zawieszane i nieme, czekające, by je zmierzch łagodnie rozwiązał (355).

Wykładnią dyskursywną koncepcji pisarza jest *Traktat o manekinach*, manifest odpersonalizowania człowieka. Przeciwny biegun stanowi metaforyka opisująca rośliny i zwierzęta, a nawet zjawiska przyrody i abstrakcyjne pojęcia. Cechuje ją permanentne ożywianie i personifikacja:

²³ M. Bachtin. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970. Szczególnie rozdz. „Słowo w dziele Dostojewskiego”.

[...] gadała cisza, żółta, jaskrawa, zła cisza, monologowała, kłóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog (52 n.).

Ogromne buki koło kościoła stały z wzniesionymi rękami, jak świadkowie wstrząsający objawień, i krzyczały, krzyczały (140).

Kolejną opozycję stanowi metafora pojedyncza — metafora wariacyjna (analizowana tu na przykładzie metafory „tapet”).

3

Naczelną funkcją metaforyki w prozie Schulza jest kreowanie mnogości światów. Typ obrazowania dominujący — pod względem konstrukcji — metaforyka peryfrastyczna ma charakter poznawczy. Znaczy to, że jej główną funkcją nie jest reinterpretacja znaczeń, zderzenie sensów, czyli „pseudonimowanie” — zastąpienie pewnej rzeczy, stanu czy obiektu przez inny ekwiwalent słowny, ale zwielokrotnienie rzeczywistości. Musimy jednak pamiętać, że w każdego typu metaforyce występuje swoiste przeniesienie znaczeń; nasza typologia uwzględnia więc nastawienie dominujące, a takim jest parafrazowanie rzeczywistości. Parafrazując rzeczywistość konstruuje się ją. Oto przykład:

A ku parkanowi kozuch traw podnosi się wypukłym garbem-pagórem, jak gdyby ogród obrócił się we śnie na drugą stronę i grube jego, chłopskie bary oddychają ciszą ziemi. Na tych barach ogrodu niechlujna, babska bujność sierpnia wyolbrzymiała w głuche zapadliska ogromnych łopuchów, rozpanoszyła się płacami włochatych blach listnych, wybujałymi ozorami mięsistej zieleni. Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadła, na wół pożarte przez własne oszalałe spódnice (50 n.).

Przedmiot metaforyzowany — „ogród” staje się niejako pretekstem do rozwinięcia szeregu obrazów-peryfraz. Prymarne zdarzenia metaforyczne „ogród obrócił się we śnie”, „chłopskie bary ogrodu” są zwielokrotniane przez kolejne metafory-obrazy (bary oddychają, rozsiadła na barach babska bujność lata — chwasty; te z kolei otrzymują swoje rozwinięcie w obrazie „oszalałych spódnic” itd.). Nie chodzi tu o przekształcenie semantyczne „ogrodu”, które się realizuje głównie poprzez, ogólnie mówiąc, animizację i antropomorfizację, ile raczej o skonstruowanie — poprzez natłok metafor-peryfraz — pewnej „fabuły”, pewnego „świata” ogrodu. Jeszcze bardziej widoczne jest to zjawisko w następującym przykładzie:

A dziewczętom pogłębiają się oczy, otwierają się w nich jakieś głębokie ogrody rozgałęzione alejami, labirynty parków ciemne i szumiące. Żrenice ich rozszerzają się odświeżonym blaskiem, otwierają się bez oporu i wpuszczają tych zdobywców w szpalery swych ciemnych ogrodów, rozchodzących się ścieżkami

wielokrotnie i symetrycznie jak strofy kancony, ażeby spotkać się i znaleźć, jak w smutnym rymie, na różowych placach, dookoła okrągłych klombów, albo przy fontannach płonących bardzo późnym ogniem zorzy i znów rozejść i rozlać się między czarne masy parku, wieczorne gęstwiny, coraz gęstsze i szumniejsze, w których zatracają się i gubią jak wśród zawitych kulis, aksamitnych kotar i zacisznych alkierzy (213).

Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem występowania w metaforze szeregu obrazów, a nawet całej historii. W obrębie metafory — „pogłębiające się oczy” — funkcjonuje szereg innych obrazów, tworzących pewien ciąg, który układa się w swoistą fabułę. Interesującym zabiegiem jest odwrócenie sytuacji, oczy nie są zwrócone na zewnątrz, na postrzeganie, lecz same stają się obiektem oglądu, dokonanego jakby przyrządkiem okulistycznym. Metafora wyjściowa zostaje przytłumiona przez konstruowaną — również w sposób metaforyczny — fabułę. Jawi się więc opis parku i spacerujących, rozwijany aż poza przytoczony fragment. Nie chodzi tu o zastąpienie metafory „oczui” innym pojęciem, nie chodzi o przeniesienie znaczeń, o oscylację semantyczną, lecz o konstrukcję pewnej rzeczywistości, pewnego „dziania się”.

W cytowanym wyżej przykładzie nie jest ważne metaforyzowanie „oczui”, kolejne obrazy autonomizują się tworząc pewien epizod. Obok podstawowego obrazu rozwijają się inne: obraz ogrodów, obraz placów, obraz wodotrysków, obraz „zdobywców”. Operacja poznawcza polega tu na wprowadzeniu obok obrazu podstawowego szeregu innych obrazów. Ale występuje również odmienny typ procesu poznawczego, będący aktem identyfikacji dwu różnych przedmiotów:

Dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszłoroczne bochenki chleba. Napoczynano je tępyimi nożami, bez apetytu, z leniwą semnością (66).

Jest to swoista interferencja dwu obrazów: dni jak chleb i dni krojone i konsumowane. Wypowiedź ta zorganizowana — w swej pierwszej części — jako porównanie: „dni” jak „zeszłoroczne bochenki chleba”, w drugiej części funkcjonuje jako metafora: przeniesienie atrybutów „chleba” na „dni”. Nas nie interesuje jednak strona semantyczna tej operacji, tj. efekt zderzenia znaczeń słów: dni i chleb, ale aspekt poznawczy tej metafory. Otóż obiektem metaforyzowanym są „dni”, ich ekwiwalentem jest „chleb”. Identyfikacja jest całkowita — operacje, którym podlegają „dni”, są operacjami na ich ekwiwalencie: dni są krojone jak chleb. Jest to operacja typowa dla metafory właściwej: przeniesienie znaczeń i oscylacja semantyczna. Wskazaliśmy więc na zjawisko opozycyjne wobec przedstawionych wcześniej typów obrazowania nastawionych przede wszystkim na konstrukcję nowych obrazów, a nie ich pogłębienie semantyczne. Jednakże przytoczony ostatnio typ metafory jest

rzadszy, a ponadto zazwyczaj funkcjonuje w obrębie ciągu metafor kreujących pluralizm „światów”. Przeważa omówiony już typ metafory peryfrastycznej. Rola metafory, w relacji język — świat kreowany przez ten język, polega na sposobie ustosunkowania języka poetyckiego wobec „świata”, jest narzędziem poetycko-poznawczej interwencji w strukturę przedmiotów.

Na przenośnię można spojrzeć od strony lingwistycznej jako na specyficzne zorganizowanie języka; można również widzieć w niej problem epistemologiczny — metafora jako akt poznawczy, jako propozycję porządku dla poznawanego fragmentu rzeczywistości. Wskazaliśmy już pewne zjawiska z tego zakresu. Tu opiszemy dokładniej niektóre problemy wynikające z relacji język poetycki — „świat”. Przede wszystkim sygnalizowana już sprawa epistemologicznego charakteru tego języka. Poznawczy charakter języka poetyckiego ujawnia się w dwojaki sposób. Po pierwsze, w sposób immanentny — omówiony wyżej na przykładzie metaforyki peryfrastycznej nastawionej na mnożenie rzeczywistości; po drugie, w wypowiedziach typu metajęzykowego. Rozpatrzmy więc drugi sposób poznawczego odniesienia do „świata” — sposób „sformułowany”.

Postanowiliśmy [...] jeszcze raz ukonstytuować świat, na małą skalę wprowadzić, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania (96).

Moglibyśmy podzielić go i nazwać na nowo — taki leży otwarty, bezbronny i niczyj (187).

W tych wypowiedziach wyraźnie ujawnia się poznawczy stosunek do świata. Rzeczywistość, „świat” posiada wprowadzić własną organizację, jest już ukonstytuowany i zunifikowany, ale podmiot mówiący nie akceptuje tego stanu. Traktuje go jako zespół oczekiwań na organizującą aktywność podmiotu poznającego; świat dla opowiadacza stanowi wręcz wezwanie do takiej aktywności, ponieważ „leży otwarty, bezbronny i niczyj”. Oprócz postulatu konstrukcji „własnego” świata, pojawia się też wskazówka co do sposobu jego nowej konstrukcji. Sposób ten to nowa segmentacja świata i „nazwanie na nowo” wszystkich jego części. Jest to wezwanie do działalności językowej — świat nie istnieje, dopóki nie jest nazwany — są to echa biblijnego „Na początku było Słowo”; przekonanie to współcześnie znajduje wyraz w poglądach badaczy o nastawieniu strukturalistycznym, a u Schulza w eseju *Mityzacja rzeczywistości*. Rozwijając dalej sformułowany aspekt epistemologiczny — dojdziemy do przekonania, że świat Schulza ma charakter znakowy i że ujmowany jest z aspektu semiologicznego. Oto znamienna wypowiedź samego pisarza, pochodząca z jego twórczości krytycznej:

Wracamy jeszcze raz do decydującego przeżycia Róży w dzieciństwie (mowa o *Cudzoziemce* Kuncewiczowej — W. P.). Na tej przygodzie, na tym tekście

nauczyła się czytać swe życie. I gdy ten tekst został jej odebrany, nie chciała przyjąć żadnego innego. Nie chciała przyjąć żadnych kontrpropozycji świata (464 n.).

W wypowiedzi tej Bruno Schulz wprowadza termin „tekst” na oznaczenie istotnego dla bohaterki zdarzenia. Pojęcie to wydaje się tu oznaczać zunifikowany fragment świata, pewną jego propozycję i zarazem partyturę; stanowi więc swoisty sytem znakowy — w wypadku Róży — cech systemu nabiera przygoda z dzieciństwa przez to, że stała się schematem przyszłych działań, modelem zachowań. Istotne w wypowiedzi Schulza są dwie sprawy: wprowadzenie terminu „tekst” i sposób jego rozumienia: znakowy (ujmowany jako znak innych przedmiotów). W kontekście współczesnych ujęć semiologicznych, gdzie główną rolę odgrywają pojęcia „tekstu” i „języka”, poglądy Brunona Schulza nabierają charakteru wręcz rewelacyjnego! Trzeba jednak zachować ostrożność w ocenie, gdyż poglądy autora *Sklepów cynamonowych* nie zostały nigdzie szerzej rozwinięte i są po trosze naszą rekonstrukcją. Warto jednak przywołać poglądy współczesnych badaczy na to zagadnienie. Oto Janusz Sławiński we wstępnym artykule czasopisma „Teksty” (!) tak pisze na temat pojęcia „tekstu”: „Rzecz, sytuacja czy zachowanie — zrelatywizowane do wzoru, podpadają pod jakąś klasyfikację, włączają się w zbiory analogicznych rzeczy, sytuacji czy zachowań. Stają się dzięki temu zjawiskami semiotycznymi: nie tylko są, ale na dodatek znaczą, odsyłając do właściwych systemów klasyfikacyjnych”²⁴.

Otóż dla Schulza takim zrelatywizowanym wzorem była przygoda Róży w dzieciństwie, stanowiąca pewien model, pewien tekst jej zachowania w późniejszych okresach życia. Odkrywcze w wypowiedzi Schulza jest również przeniesienie pojęcia „tekst” z przypisanego mu w tradycji odniesienia do komunikatu słownego, na zjawisko pozasłowne. To właśnie charakterystyczne jest dla współczesnej refleksji humanistycznej. Badacze tacy, jak np. J. Lotman, odnoszą pojęcie tekstu do całokształtu kultur (kultura jako zbiór różnorodnych tekstów), a nawet świata²⁵.

Dotychczas nasze „rewelacje” opieraliśmy na jednej wypowiedzi pisarza, stąd istnieje możliwość przekonania o jej przypadkowym charakterze. Sięgnijmy więc do jego prozy:

1. Tak nie objęty jest horoskop wiosny! Kto może jej wziąć za złe, że uczy się ona czytać go na raz na sto sposobów, kombinować na oślep, sylabizować we wszystkich kierunkach [...] Czyta ona ten tekst w przód i wstyk, gubiąc

²⁴ *Teksty i teksty*. „Teksty” 1972 nr 1 s. 3.

²⁵ J. M. Lotman. *Statji po tipologii kultury*. Tartu 1970; tenże: *Struktura chudożestwennogo teksta*. Moskwa 1970. Trzeba zaznaczyć, że współczesna semiologia pojęcie „tekstu” wypracowała dzięki pracom badaczy radzieckich — głównie Lotmana i A. M. Piatigorskiego.

sens i podejmując go na nowo, we wszystkich wersjach, w tysięcznych alternatywach [...] Bo tekst wiosny znaczonej jest cały w domyślnikach, w nie-domówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękiecie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach [...] (192).

2. Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę? Wiem tylko, że jest w sam raz cudownie zgodna ze sobą, że wypełnia bez reszty swój program (210).
3. Trzeba wiele cierpliwości, ażeby poza tą płątaniną odnaleźć tekst właściwy. Do tego prowadzi uważna analiza wiosny, zbiór gramatyczny jej zdań i okresów. Kto, co? Kogo, czego? Trzeba wyeliminować bałamutne przegadywania ptaków, ich spiczaste przysłówki i przyimki, ich płochliwe zaimki zwrotne, ażeby powoli wydzielić zdrowe ziarno sensu (245).

W przytoczonej serii cytatów nie chodzi tylko o udokumentowanie częstotliwości występowania słowa „tekst”, lecz przede wszystkim o sposób jego rozumienia i o jego stosowanie. Trzeba podkreślić, że nie pełni ono funkcji metafory, aczkolwiek wypowiedzi poszczególne są w wysokim stopniu zmetaforyzowane, a raczej funkcję semiologiczną. Semiologizowanie rzeczywistości polega tu na ujmowaniu pewnych przedmiotów czy pojęć jako znaków innych przedmiotów lub pojęć. A więc na przechodzeniu od rzeczywistości danej jako układ elementów jednowartościowych przez stałe relacje wzajemnej przyległości lub nierzyległości traktowanej jako porządek elementów wielowartościowych, będących w stałej gotowości, do wymiany położeń i znaczeń²⁶.

I tak w przykładzie (1) „wiosnie” przypisany jest pewien „tekst”, czyli system znaków składających się na jej opis. Odwołując się do nie przytoczonego tu kontekstu tej wypowiedzi możemy powiedzieć, że chodzi o przypisywany zazwyczaj tej porze roku zespół cech, cech w jakimś stopniu już skonwencjonalizowanych, modelowych. „Tekst” wiosny jest więc jej swoistym „écriture” — tak Roland Barthes określa zbiorową konwencję, np. styl pisania dominujący w danym okresie²⁷. W przykładzie (2) zamiast opisywać postać Bianki narrator odwołuje się do pojęcia ogólnego, mówiąc, że jest zgodna ze swym programem, swym tekstem. Wreszcie przykład (3) jest semiologicznym podejściem do „tekstu” wiosny. Tak jak współczesna semiologia opiera się na lingwistyce, korzystając z jej terminologii i wypracowanych w niej metod, tak Schulz posługuje się kategoriami lingwistycznymi w analizie „tekstu” wiosny. Traktuje wiosnę jako język — jest to metafora, ale jak znacząca! Gdyby nie fakt, że Schulz napisał swe utwory czterdzieści lat temu, można by sądzić, że jest to groteskowe ujęcie poczynił badawczych niektórych semiologów

²⁶ Por. Sławiński. *Koncepcja języka* s. 124.

²⁷ Por. *Krytyka i prawda*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Opr. H. Markiewicz. Kraków 1972 s. 115-137.

usiłujących za wszelką cenę wszystko „ujęzykować”. W systemie języka jego prozy jest to element podkreślający poznawcze nastawienie wobec świata jako zbioru tekstów. Dzieli więc ten świat, odbiera mu ustalone „teksty”, aż zostaje „zdziwiona naga forma dla przyjęcia niewiadomej treści”. Właśnie o to chodzi — odrzucić utarte „teksty” i stworzyć nowe, na nowo nazwać świat. I Schulz konstruuje własny tekst, własnego świata. Jak stwierdziliśmy, zasadniczą funkcję organizującą pełni obrazowanie oparte głównie na metaforze peryfrastycznej, która — mówiąc za Jakobsonem — opiera się głównie na podobieństwie; brak natomiast ujęć metonimicznych (przyległościowych)²⁸.

Warto zaznaczyć, że semiotyzowanie w prozie Schulza ma charakter piętrowy. Podstawowa warstwa — język poetycki — zasadniczo konstruuje świat, ale w jego obrębie funkcjonuje inna warstwa — symboliczna wobec podstawowej. Ujawnia się ona przez wprowadzenie znaków, takich, jak *Księga*, *Autentyk*, *Manekiny*. To wszystko powoduje, że w rozmaitych ujęciach krytycznych proza Schulza jest określana jako — ogólnie mówiąc — fantastyczna, deformująca itp. Zawsze chodziło o jej relację ze światem pozaliterackim, intersubiektywnie sprawdzalnym. Proza autora *Komety* jest ze swej natury performatywna, ale to nie powód żeby ją badać w odniesieniu do rzeczywistości „historycznej”²⁹. Oczywiście wydają się zastrzeżenia tych badaczy, którzy nie zgadzają się na porównywanie (i ocenianie!) dzieła pod kątem jego podobieństwa do świata, w którym żyjemy:

[...] wysnuwa się całe teorie, wtedy mianowicie, gdy mówi się o powieści „odtworzącej życie” i przeciwstawia się jej „powieść kreacyjną”. Wydaje się wszakże, iż w istocie na tej płaszczyźnie nie ma istotnych różnic, gdyż opowieść opowiadająca realistycznie i zgodnie ze zdrowym rozsądkiem o przygodach bohatera ma w tym samym stopniu charakter kreacyjny, co relacja o tym, jak Kafkowski Gregor Samsa przemieniony został w owada, jest to tylko inny typ kreacji świata powieściowego³⁰.

Przemiany Ojca w *Skleпах cyrnatonowych* czy w *Sanatorium Pod Klepsydrą* należy rozpatrywać w kontekście świata tej prozy, nie zapominając, że jest ona odrębnym „tekstem” odrębnego świata. „Fantastyka” Schulzowskiej prozy znajduje swe uzasadnienie we własnym języku. Jest po prostu wynikiem konstrukcji odmiennego świata, świadomie tworzo-

²⁸ R. Jakobson, M. Halle. *Podstawy języka*. Wrocław 1964 s. 107-133.

²⁹ Termin Tzvetana Todorowa: „Możemy więc za Johnem Austinem mówić o dwóch odmianach wypowiedzi — konstatającej (obiektywnej) i performatywnej (subiektywnej)”. *Kategorie opowiadania literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4 s. 318.

³⁰ M. Głowiński. *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969 s. 11.

nego przez opowiadacza, który swój cel osiąga przez posługiwanie się językiem poetyckim, a w szczególności metaforą. Wiadomo zaś, że ta ze swej istoty jest arealistyczna. „Przeciwstawia się wszelkim formom inwentaryzowania świata. Tworzy nowe hierarchie przedmiotów, wybija je z faktycznych położeń i wyzwala w nich zdolność do wzajemnego zastępowania się w świecie”³¹. Odwołując się do przykładów z tego rozdziału można powiedzieć, że ten świat został „ukonstytuowany jeszcze raz podług naszego gustu i upodobania”. Stąd wcale nie fantastyczne są metamorfozy Ojca, gdyż są objęte konwencją tego świata, w którym możliwe są wypowiedzi typu:

Opamiętaliśmy się i otrząsnęli dopiero z naszego zaślepienia, gdy wniesiono mego ojca na półmisku. Leżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, bladoszary i galaretowaty (389).

Zamknawszy się w swym gabinecie, ojciec rozpoczął stopniowy rozbiór-zawilę istoty wuja Edwarda [...] Stół gabinetu zapełniać się zaczął rozłożonymi kompleksami jego jaźni. Początkowo wuj uczestniczył jeszcze w naszych posiłkach, mocno zredukowany. Potem poniechał tego, widząc się coraz bardziej zdekompletowany [...] Zredukował go do niezbędnego minimum, usunął jedno po drugim wszystko nieistotne. Umieścił go wysoko w niszy ściennej klatki schodowej, organizując jego elementy za zasadzie ogniwa Leclanche’a. [...] Wuj funkcjonował znakomicie. Nie było wypadku, żeby odmówił posłuszeństwa (419 n.).

Wypowiedzi te przedstawiają proces i zarazem efekt specyficznego aktu poznawczego — w swej zasadzie bardzo strukturalistycznego! — redukcję obiektu poznawanego (Ojciec czy wuj Edward), jego destrukuralizację i w końcu ponowną strukturalizację (Ojciec jako owad, wuj Edward jako instalacja elektryczna). To prawie modelowa egzemplifikacja formuł Barthesa, który w słynnym szkicu *Działalność strukturalistyczna* jako podstawowe operacje wymienił rozcinięcie i grupowanie, to jest rozkład pewnej rzeczywistości i ponowne składanie jej w celu otrzymania nowej wizji przedmiotu³². A jak już kilkakrotnie podkreślaliśmy, te operacje poznawcze sformułowane są językiem poetyckim. Język nie spełnia tylko funkcji instrumentalnej, ale uczestniczy w tworzeniu „świata”:

Nienazwane nie istnieje dla nas. [...] Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. [...] U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych [...] Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa (443-445).

³¹ Sławiński. *Koncepcja języka* s. 127.

³² „Twórczość” 1965 nr 6 s. 100-104.

I wreszcie na koniec warto przywołać i wyodrębnić opozycję obejmującą swym zasięgiem wszystkie inne. Jest to przeciwstawienie poezji prozie. Trzeba tu zrobić zastrzeżenie, że problem ten nie znalazł się w poetyce sformułowanej pisarza, że da się jedynie zrekonstruować na podstawie poetyki immanentnej. Chodzi o przywoływanie nazwy „proza” w kontekście raczej pejoratywnym:

To była Twoja żarliwa tyrada, to była płomienna i świetna filipika Twoja przeciw Franciszkowi Józefowi i jego państwu prozy, to była prawdziwa księga blasku! (202).

Jakże pogrążony zostałeś, Franciszku Józefie I, i twoja ewangelia prozy! (203).

Na czym polegała ta prozaiczność, tak konsekwentnie łączona z cesarzem Austro-Węgier? Co jej można przeciwstawić? Wydaje się, że odpowiedź otrzymamy w kolejnym fragmencie:

I oto, gdyśmy już stracili nadzieję, pełni gorzkiej rezygnacji, pogodzili się wewnętrznie z jednoznacznością świata, z tą ciasną niezmiennością, której potężnym gwarantem był Franciszek Józef I — wtedy zniemacka, jak rzecz nieważną, otworzyłeś przede mną ten markownik [...] (201).

A więc istotą inkryminowanej prozy jest jednoznaczność; musi znajdować się ona w opozycji do postulowanej wieloznaczności jako cechy poezji. Znakiem poezji jest tu markownik:

Otworzyłem ją i zajaśniało przede mną kolorami światów, wiatrem nieobjętych przestrzeni, panoramą wirujących horyzontów (202 n.).

Gdzie indziej pisze Schulz o poezji jako o „wybuchu kolorowości” i fantazji; markownik to tekst, który „jest pełen odsyłaczy, aluzji, namiętności i pełen dwuznacznego migotania” (211). Tyle warstwa meta-poetycka. W aspekcie nas interesującym można mówić o przeciwstawieniu języka poetyckiego i języka niepoetyckiego. Język poetycki już znany — drugi typ jawi się szczątkowo, głównie w wypowiedziach przytaczanych w mowie niezależnej. Posługuje się nim przeważnie służąca Adela:

Zabiera cały nasz sok! [...] Chce go dać tym nicponiom pompierom do wypicia (282).

Odpowiedź Ojca nacechowana jest poetycko (a zarazem polemicznie wobec języka Adeli):

Twoja pospolita natura plugawi wszystko, czego dotknie. [...] Co do mnie, to cała moja sympatia należy do tego nieszczęśliwego rodu salamander, do tych biednych wydziedziczonych istot ognistych. [...] Ich podniebienie, delikatne

i genialne [...] pożąda szlachetnych i ciemnych balsamów aromatycznych i kolorowych fluidów (283).

Można więc mówić o stłumionej opozycji dwu rodzajów języka. Problem ten nie jest tu centralny, stąd jego szkicowe zarysowanie.

Wskazaliśmy tu na szczególną organizację języka, na ten aspekt, który informuje odbiorcę o tym, jak język prozy Schulza jest znaczący autotematycznie, jak jest samowrotny. Zamieszczone uwagi nie mają zadania przekonywać o tym, że sens i wartość sztuki Brunona Schulza polega na szczególnym używaniu języka, lecz wskazując na stopień nasylenia tej prozy językiem poetyckim chcemy dać wyraz przekonaniu, że proza ta charakteryzuje się dialogiem, o wyraźnym nastawieniu polemicznym, między sposobem mówienia właściwym prozie, a sposobem mówienia typowym dla poezji, że należy do tego nurtu nowoczesnej prozy, która chce się organizować poetycko, czyli na zasadzie odsyłania do samej siebie³³. Chcieliśmy ukazać wielość sposobów organizowania tego języka poetyckiego i główną jego zasadę — metaforykę peryfrastyczną, której funkcja w prozie Schulza sprowadza się do kreowania mnogości światów, pokazywaliśmy równocześnie reguły opozycyjne wobec niej, które przez swą obecność stwarzają stan napięcia i polemiki z metaforyką peryfrastyczną.

„RÉGIONS DE LA PURE POÉSIE”

LA CONCEPTION DE LA LANGUE DANS LA PROSE DE B. SCHULZ

Résumé

Les critiques qui s'efforcèrent jusqu'ici d'expliquer le phénomène qu'est la prose de B. Schulz ne faisaient généralement que répondre à la question: que signifie-t-elle? Les réponses que l'on y apportait situaient cette création artistique parmi les problèmes tels que philosophie, biographie, psychanalyse, affinités historico-littéraires ou esthétiques. En cherchant à expliquer le sens de cette prose, les critiques étaient enclins à la considérer comme une sorte de parabole, comme un „monde inférieur” platonien au delà duquel existe le „monde des significations supérieures”. Sans nier la valeur de telles recherches, l'auteur de la présente étude considère que la question essentielle qui se pose au sujet de la prose de Schulz.

³³ Wyraz takiemu przekonaniu dał J. Frankl w 1945 r. analizując awangardową prozę dwudziestolecia międzywojennego. Por. R. Wellek, A. Warren. *Teoria literatury*. Warszawa 1970 s. 289. Proza Schulza, w aspekcie językowym, ma charakter heterogeniczny wobec konwencjonalnego modelu prozy — objawia się ta cecha przez specyficzną polifonię języków prozy i poezji. Opozycja poezja — proza zostaje stłumiona przez wprowadzenie w obręb przekazu narracyjnego języka poetyckiego. Osobny problem to sprawa wzajemnego ustrukturywania tych dwóch gatunków mowy literackiej w prozie autora *Sklepow cynamonowych*.

devrait être formulée: comment signifie-t-elle? Il s'ensuit la description de ce qui est directement donné, de ce „monde inférieur” et — parlant plus simplement — de la langue. Une analyse détaillée de cet aspect permettra peut-être d'accéder au „monde des significations” et de découvrir un sens complémentaire. Dans sa méthodologie, l'auteur a recours à certains résultats des recherches structurales et sémiotiques principalement faites dans le milieu français et russe (R. Barthes — J. Lotman).

La prose de B. Schulz est manifestement imprégnée de poésie; ce langage poétique résulte des opérations métaphoriques. Dans la description de ce langage, l'auteur de l'article utilise l'analyse du texte (poétique immanente) ainsi que les énoncés métalinguistiques de Schulz (poétique formulée). La première partie de l'étude vise l'explication du processus de la poétisation de cette prose due aux multiples constructions métaphoriques. Le moyen principal de cette poétisation de la langue réside, selon l'auteur, dans la métaphore périphrastique. La deuxième partie de l'étude cherche à démontrer la fonction poétique de la prose de Schulz. La thèse centrale de l'article est la suivante: ce qui constitue la fonction essentielle de la métaphorisation c'est la multiplication, la densification des images poétiques du „monde” se superposant les unes sur les autres et, en même temps, c'est doter la langue d'un dynamisme et d'une microfabularisation spécifiques; il en résulte que ce que l'on appelle de façon conventionnelle „prose” devient, chez Schulz, poésie. C'est pourquoi, en dehors de la fonction de dénoter le „monde” la langue en remplit une autre: elle renvoie à elle-même, fait voir sa propre organisation.

C'est le contexte dans lequel se situent les remarques que l'auteur fait sur l'emploi révélateur du terme „texte” chez Schulz. Il s'agit du topos génétiquement connu — puisque se trouvant déjà dans la *Bible* — Monde = Livre; chez Schulz, il revêt cependant une signification tout à fait moderne, structurale et sémiotique.