

Jerzy Paszek

O polisemii "Ozimy" Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/1, 167-190

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY PASZEK

O POLISEMII „OZIMINY” BERENTA

Zresztą z każdego kąta bije gwałt — czasem gwałt radosny — zadawany językowi, gorący i zaciekły despotyzm wobec słowa. Przemoc to pisarza nad językiem. Czyżby dla odgrodzenia się od błyskotliwej i „eleganckiej” pospolitości innych?

(Z. L. Zaleski)¹

W wydanej w r. 1930 książce *Seven Types of Ambiguity* William Empson próbował wyodrębnić siedem różnych typów wieloznaczności poetyckich (krytyka zauważyła, że przy psychologicznym podejściu, jakie reprezentuje ten badacz i poeta w jednej osobie — można wydzielić nieskończoną ilość klas polisemii²). Dla Empsona jednym z rodzajów wieloznaczności jest także metafora³. W niniejszym artykule chciałbym odróżnić wieloznaczność związaną z metaforą od wieloznaczności — by tak rzec — niemetaforycznej.

Jak wiadomo, interakcyjna teoria metafory⁴ podkreśla potrzebę simultanicznego uświadomienia sobie systemu dwóch przedmiotów (głównego i pomocniczego), które oddziaływając wzajemnie na siebie tworzą obraz przenośny. Przykładem metafor, przy których interpretacji posłużyć się można narzędziami tej teorii (dla banalniejszych przenośni wystarczają takie opisy, jakie zapewniają starsze teorie metafory: porównaniowa i substytucyjna⁵), są analizowane przez Janusza Sławińskiego

¹ Z. L. Zaleski, *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie)*. Warszawa 1913, s. 159. Jest to przedruk z „Gazety Warszawskiej” (1911, nr 22).

² Zob. S. E. Hyman, *The Armed Vision. A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*. New York 1955, s. 237—239.

³ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*. London 1947, s. 1—2.

⁴ M. Black, *Metafora*. Przełożył J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3. O trójjogniwej strukturze metafory mówi J. Japola w studium *Ku istocie metafory. Neotomistyczna propozycja R. R. Boyle’a* („Roczniki Humanistyczne” 1973, z. 1).

⁵ Black, *op. cit.*, s. 232.

wrażenia „wiązana mowa lin” oraz „Zginie królestwo rzeczy — będzie rzecz pospolita”⁶. W prozie także znajdziemy sporo oryginalnych metafor, w których widoczna jest interakcja dwóch nakładających się szeregów semantycznych. W *Oziminie*⁷ Wacława Berenta szczególnie wiele takich przenośni. Wybieram dość łatwy przykład obrazu persewerującego w omawianym utworze i w *Żywych kamieniach*: „dwoista czara kobiecej pieszczoty” (s. 88), „czary rozmarzeń dwoiste” (s. 101). W obu tych ujęciach, odnoszących się do opisu wydekoltowanych dam, wyodrębniają się dwa nałożone na siebie szeregi skojarzeń: 1) piersi (wyznaczone tu m. in. przez powtarzający się epitet „dwoista”, „dwoiste”), 2) wino (wyznaczone tu przede wszystkim przez rzeczownik „czara” oraz kontekst, mówiący m. in. o paniach, które „chyliły ochoczo biusty otwarte ku młodzieńcom bladym, niby na wety rozmarzeń”). Można by więc powiedzieć, że w obrazie Berenta nie chodzi jedynie o wyobrażenia wizualne, ale i o smakowe (czara z winem a efekt rozmarzenia, „pieszczoty” bukietu winnego). Jak widać, zrozumienie metafory interakcyjnej często zawisło od tego, czy potrafimy dostrzec te dwa wpływające na siebie szeregi semantyczne, tę konieczną i założoną wieloznaczność obrazu metaforycznego.

Inaczej jest w wypadku wieloznaczności niemetaforycznej. Tu polisemia nie tyle ułatwia i umożliwia zrozumienie danego fragmentu tekstu, jak w obrazie metaforycznym — ile raczej utrudnia. Prowadzi do tego, że czytelnik w końcu nie wie, który wariant znaczeniowy ma wybrać z kilku tak samo możliwych. Oto symptomatyczny i pouczający przykład z *Oziminy*:

Zagadując ją gwałtownie, odparował niejako od reszty towarzystwa, przyparł do kąta i rozpowiadał coś ochoczo a prędko, przemycając w tej gawędzie raz po raz jakieś pytanie ukryte. [s. 53]

W zależności od interpretacji słowa „odparował” (*nb.* tworzącego wraz z czasownikiem „przyparł” sugestywną paronomazję) zdanie to ma cztery różne znaczenia: 1) ‘oddzielił od towarzystwa dzięki jak gdyby szermierczej paradzie’ (wtedy „odparować” pochodziłoby od włoskiego „*parata*” i francuskiego „*parade*”), 2) ‘oddzielił od towarzystwa, odrzucając napierających współkonkurentów’ („odparować” łączy się w takiej lekcji

⁶ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 58—59.

⁷ Zasadniczo w artykule niniejszym opieram się na wyd. 4 *Oziminy* (Warszawa 1958), ale niekiedy korzystam też z wydań: 1 (Warszawa 1911 [1910]), 2 (Lwów—Poznań 1924), 3 (Warszawa 1933), 5 (Wrocław 1974, BN I 213). Cytaty z wyd. 4 lokalizuję przez wskazanie stronic, przy cytatach z innych wydań liczbę oznaczającą stronicę poprzedzam numerem edycji. Podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

z „odpierać”), 3) ‘oddzielił od towarzystwa parę, czyli siebie i dziewczynę’ („para” — ‘dwoje’), 4) ‘ulotnił się z dziewczyną’ („para” — ‘lotny stan skupienia wody’). Fantazja czytelnika oraz jego wycucie poprawności językowej mogą dyktować tu różnorakie rozwiązania.

O takiej właśnie sytuacji potencjalności — gdy można wybierać pomiędzy dwoma lub nawet większą ilością znaczeń zdania (a można uznać je wszystkie za równoprawne interpretacje) — chcę dalej mówić jako o polisemii tekstu. Sposobów wprowadzania wieloznaczności do języka poetyckiego jest wiele: od paronomazji po przemilczenie. Najczęściej polisemia powstaje wtedy, gdy pisarz odwołuje się do zleksykalizowanych wyrażeń (diachroniczna i synchroniczna wieloplanowość wyrazu⁸), gdy tworzy neologizmy, gdy wyzyskuje zasoby słownikowe pokrewnych języków (np. rosyjskie słowa w *Oziminie*). Figury syntaktyczne (inwersja, zeugma itp.) również mogą być podstawą zamierzonej niejednoznaczności zdania. W końcu należy jeszcze wspomnieć o nadawaniu dwojakiego sensu niektórym przedmiotom świata przedstawionego utworu, gdy się je umieszcza w motywach powracających w dziele, refrenach: mamy tu zwykle do czynienia ze znaczeniem realnym omawianych przedmiotów oraz sugerowanym znaczeniem symbolicznym.

Oprócz wymienionych już artystycznych sposobów wytwarzania atmosfery zawieszenia i tajemniczości sprawcami wieloznaczności dzieła mogą być także czynniki zewnętrzne wobec utworu literackiego. Zaliczam do nich pomyłki druku (i trudność w ostatecznym ustaleniu poprawnego tekstu) oraz zniekształcenia tekstu związane z ingerencją cenzury politycznej. Zajmę się tu najpierw niektórymi zewnętrznymi przyczynami polisemii *Oziminy*, a następnie wewnętrznymi, artystycznymi sprawcami wieloznaczności powieści — na poziomie morfemu, słowa, zdania, wreszcie całego utworu.

Pomyłki druku są dla tak trudnych i ambitnych językowo utworów jak *Ozimina* prawdziwą klęską. W związku ze zniszczeniem przez pisarza wszelkich rękopisów powieści — zdani jesteśmy w wielu przypadkach tylko na domyślność i wycucie wydawcy, na mniej lub bardziej szczęśliwe emendacje i rekonstrukcje. Oto charakterystyczny przykład tego nieuchronnie dwuznacznego przekazu tekstu powieści: w wydaniu 1 *Oziminy* czytamy: „w świetliste c h r o m y tłumnej żądzy użycia” (1, s. 31; 5, s. 30), w wydaniu 3 i 4 natomiast „w świetliste c h r a m y tłumnej żądzy życia” (4, s. 29). (Nb. dla wydawcy tekstu krytycznego powieści problemem będzie też sprawa różnicy w końcowej części cytaty: „uży-

⁸ Zob. O. H. Семенова, *О семантической осложненности речи в романе А. Н. Толстого „Петр I”*. W zbiorze: *Из истории слов и словарей. Очерки по лексикологии и лексикографии*. Ленинград 1963.

cia” — „życia.”) Obie te wersje mają swoje wytłumaczenie w dalszym tekście epizodu, w którym pojawiają się raz sformułowania popierające lekcję „chramy” (tłum „pcha się oto w natłokach po marmurowych schodach świetlistego pałacu” — 4, s. 30; 5, s. 31), a raz — lekcję „chromy” czyli ‘barwy’ („w barwnych burzach namiętności tłumnych” — 4, s. 30; 5, s. 31). Aby umożliwić zrozumienie pełnego kontekstu tego wyimka przytaczam cały dwuznaczny akapit:

I biła od tej kobiety fanfarą owa melodia wartkiego po stolicach życia, gdy roziskrzą się światła wieczorne i roztworzą najjaskrawsze kramy podniet nerwowych dla tłumów, gdy sztucznych światel podnieta gorączkowa zagra jakby do ataku wszystkim pulsom woli w tym podwieczornym niepokoju wi-brującego wprost czasu, gdy bruki same niosą elastycznymi kroki w świetliste chromy tłumnej żądzы użycia. [5, s. 30]

Otóż wyrazy „kramy” i „chromy” wcale nie wykluczają możliwości albo zamierzonego rymu („kramy” — „chramy”), albo też dążenia do uniknięcia takiego rymu i paronomazji („n a j j a s k r a w s z e k r a m y” — „ś w i e t l i s t e c h r a m y”): rym i podobieństwo epitetów miałyby prowadzić do utożsamienia tych dwóch tak bliskich artykulacyjnie brzmień). Berent, choć nazywany „polskim Flaubertem”⁹, nie przestrzegał reguły autora *Salammbô*, nakazującej unikać powtarzania identycznych wyrazów i zgłosek na jednej stronicy utworu. Lekcja „świetliste chromy” wydaje się nieco słabsza niż „świetliste chramy”, gdyż nie ukazuje oczekiwanego miejsca, w które wiodą „bruki same”. Zamiast miejsca („pałac”) sugeruje się tu jedynie kierunek „w blask”. „w najjaskrawsze punkty miasta” („chromy” kojarzymy bowiem z błyszczącym metalem — „chromowaniem”).

Nie wszystkie pomyłki druku *Oziminy* przysparzają tyle trudności i pułapek interpretacyjnych. Faktem jednak pozostaje, że nie ma dotąd bezbłędnego wydania tej powieści (ostatnie także przynosi kilka nowych zniekształceń tekstu¹⁰), a w edycji krytycznej przyjdzie rozwiązywać wiele problemów szczegółowych (np. powinno być „pod jedynej świecy gromniczne jakby płonienie”¹¹, a nie jak we wszystkich dotychczasowych wydaniach, „płomienie” — 4, s. 149; 5, s. 163) i generalnych (sprawa wyboru tekstu wydania 1 czy też 3) *Oziminy*.

⁹ Np. Z. L. Zaleski, *Attitudes et destinées. Faces et profils d'écrivains polonais*. Paris 1932, s. 293.

¹⁰ Np. mamy w wyd. 5: „takowy dzisiaj płaś” (s. 68) zamiast „tokowy”, „osłonić” (s. 108) zamiast „osłoni-ć”, „z wnąkliwego ducha” (s. 308) zamiast „wnękliwszego”.

¹¹ W zdaniach z tzw. rozpędnikiem „pod” Berent używa z zasady rzeczowników odsłownych. Pisałem o tym w recenzji książki: P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sieradzki. Wrocław 1969 („Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 302).

Dopiero edycja 5 przyniosła prawidłową wersję kilku fragmentów. Przykładowo: w symbolicznym obrazie kończącym powieść powtarzało się stale „na tle murów wieżyc miasta” (4, s. 253), zamiast „na tle murów i wieżyc miasta” (5, s. 311). Brak spójnika „i” (zob. *errata* w wyd. 2, s. 240) powoduje istotną zmianę sensu — obraz miasta zmienia się przecież w zależności od tego, czy składa się ono z dużej ilości wieżyc (taka jest sugestia asyndetycznego zapisu!), czy też z wieżyc i murów innych budowli. *Nb.* czytelnik znający topografię Warszawy — a chodzi tu o perspektywę sprzed Pałacu Staszica — od razu zauważa niestosowność tego fragmentu tekstu: Warszawa jako np. — konkretyzując — gotyckie miasto wieżyc... Spójnikowy zapis cytowanego wyimka przywraca tu realizm opisu, bezspójnikowy — prowadzi w kierunku niezamierzonego ekspresjonizmu.

Jeszcze jeden przykład. W wydaniu 1 *errata* wskazują błąd druku: powinno być „rzeszach” zamiast „rzeczach”; pomimo uwzględnienia tej poprawki w następnym wydaniu (2, s. 231), w wydaniach 3 i 4 znów spotykamy błędną wersję z wydania 1:

Padały i tu pierwsze ziarna zasłychu, te grozą tajemniczości i zła najbardziej rozsiewne, niosące niepokój w życie, wyważające je z bierności, docucające się sił w r z e c z a c h bezwładnych stokroć pewniej niżli wszelkie agitacje. [s. 246]

W poprzedzających ten urywek wypowiedzeniach profesora z Krakowa mowa jest o „małodusznych gawędach ludzi zahukanych” i „wyobraźni tłumów”, o „tłumach bab i robotników”, a więc wiadomo, kto ma być przedmiotem „wszelkich agitacji”. Czcionka „c” zamiast „s” nadaje rozważaniom profesora niezamierzony polityczny odcień: „rzeczami bezwładnymi” określa się tu właśnie tłum robotników. Błędny tekst jest więc wieloznaczny: co innego pokazuje wymowa całego utworu (m. in. o uświadomieniu politycznym robotników), co innego zaś cytowane zdanie z metaforą urzeczowiającą, alienującą robotników.

Autocenzura jest drugim czynnikiem zewnętrznym sprzyjającym wieloznaczności tekstu *Oziminy*. Wskażę jedynie dwa fragmenty związane tematycznie z walką rewolucyjną. Oto wypowiedź młodszego Komierowskiego skierowana do profesora z Krakowa:

— Czyż to własność jest — te dusz ogrody? Boję się, czy nie pierwszego wiatru. Macie mi gnąć marnie i rozsiewać tylko kołem wasze zło bezpłodne, czyńcie mi tedy moje zło t w ó r c z e. [1, s. 281; 4, s. 210]

W wydaniu 2, w którym autor nie był już skrupowany carską cenzurą, ujawniono znaczenie tych tak bardzo młodopolskich wyrażań (kto wówczas nie pisał o „ogrodach dusz”?). Pierwsze jest w r. 1924 skonkretyzowane przez „te życia tu młode”, a drugie — przez „moją robotę”

(2, s. 180). Ani oksymoron „zło twórcze”, ani symboliczne „ogrody dusz” nie są oczywiście jednoznacznymi sformułowaniami. Czytelnik w r. 1910 (a i w 1958 oraz w 1974) mógł rozmaicie konkretyzować sobie te poetyckie wyrażenia, niekoniecznie tak, jak to zrobił Berent w 1924 roku.

W rozmyślaniach profesora pojawia się niejasne zdanie, reasumujące wrażenia uczonego z pobytu u barona Niemana:

Tu już nie duchy postępowe i „życia lampy”, lecz niewyraźna atmosfera jakichś innych duchów, gaszących płomyki zarodkowe, potracąca myśli czujność w odrzynie ledwo świadomej. [1, s. 278; 4, s. 208]

„Duchy postępowe” dzięki temu, iż występują obok „lamp życia” symbolizujących postępowe tradycje historyczne, wiążą się przede wszystkim z przeszłością, nabierają zatem innego znaczenia niż to ukonkretnienie, które przynosi wydanie 2: „duchy podziemia” (2, s. 178). W słowach profesora czytelnik wydania 1 nie musiał dostrzegać aluzji do współczesności, na pewno przejrzyściej dla czytelnika edycji z 1924 roku.

Oczywiście, wzgląd na cenzurę prowadził również do zupełnie drobnych retuszów tekstu: np. zamiast „kozak” — „ktoś” (1, s. 314; 2, s. 218; 4, s. 237), zamiast „szyldy dwujęzyczne” — „szyldy rozmaite” (1, s. 285; 2, s. 185; 4, s. 213) itd. Ale i te drobne poprawki powodowały — gdy odbiorca ledwie domyślał się politycznych aluzji — wieloznaczność tekstu w wydaniu 1.

Jeśli powyższe przykłady wieloznaczności *Ozimy* można uznać za akcydentalne, nie związane z zamiarem artystycznym nadawcy, to zupełnie inaczej ma się sprawa z przytoczeniami omawianymi poniżej. Podzieliłem je na cztery zasadnicze klasy: 1) kontekst morfem — słowo, 2) kontekst słowo — słowo, 3) kontekst słowo — zdanie, 4) kontekst słowo — utwór.

Na tę klasyfikację nakłada się jednakże jeszcze dodatkowy podział: „tekst w tekście”. Mam tu na myśli rolę, jaką spełniają w *Oziminie* powtórzenia pewnych wyrazów, tworzących coś w rodzaju swoistych klas semantycznych. Taką klasę można dostrzec już na poziomie morfemu. Przykładem niechaj będzie klasa wyrazów — przeważnie rzeczowników odsłownych — z przedrostkiem *po-*. Tworzą one całą grupę określeń dźwiękonaśladowczych: pobrząk, pogwar, pohuk, pokrzyk, pomruk, poszczęk, pcszmer, postuk, poswar itp. Wchodzą te wyrazy jednocześnie w skład olbrzymiej grupy, która wyróżnia się trójczłonowymi sekwencjami — rzeczownik bez przedrostka, rzeczownik z przedrostkiem *po-*, rzeczownik z innym przedrostkiem, np.

gwar — pogwar — rozgwar,
 huk — pohuk — rozhuk,
 dzwon — podzwon — rozdzwon,
 mrok — pomrok — omrok,
 szept — poszept — zaszept,
 szum — poszum — zaszum.

Ponieważ wyrazów bezprzedrostkowych tego typu jest w *Oziminie* najmniej (odwrotnie niż w *Żywych kamieniach*, gdzie rzucają się w oczy takie osobliwe formacje, jak: „czołg” ‘pełznące zwierzę, wąż’, „łęż”, „tryszcz”, „wid”, „szyd”, „nęk”, „zbrzęk”, „zjaw”, „storcz”, „stęk”, „tajń”, „tuhy”, „zбочz”, „urąg”, „utysk”), słowa z przedrostkami *po-*, *za-*, *o-*, *roz-* i *wy-* zwracają na siebie uwagę czytelnika. A są zauważalne tym bardziej, iż w potocznej polszczyźnie pojawiają się raczej rzadko. Odnosi się wrażenie, że Berent szczególnie lubi wprowadzać do swojej prozy formy prefiksalne rzeczowników na zasadzie charakterystycznej dla języka niemieckiego, podczas gdy w polszczyźnie większość wymienionych rzeczowników z przedrostkami pochodzi od czasowników („poszum” od „poszumieć”, „zaszum” — „zaszumieć” itd.)¹².

Wymieniona grupa rzeczowników dźwiękonaśladowczych z prefiksem *po-* charakteryzuje się swoistą wieloznacznością. Weźmy np. wyraz „poszept”: nie wiadomo, czy pochodzi on od czasownika „poszeptywać” (czynność wielokrotna), czy też od „poszeptać” (czynność jednokrotna). Stąd też w konkretnych zdaniach *Oziminy* dochodzi do polisemii: nie wiadomo — gdy nie mówi o tym szerszy kontekst — o jaki odcień znaczeniowy chodziło pisarzowi. Przykładowo, w zdaniu:

I tylko jeden człowiek hardość życia młodego w niej budził — człowiek obcy, szabli p o b r z ę k i e m od innych w przypomnieniu wyróżniony. [s. 178—179]

— nie wiemy, jak ten „pobrzęk szabli” tłumaczyć: czy jako długie „pobrzękiwanie”, czy jako krótkie „brzęknięcie”. Nie ma tej wątpliwości w wyrażeniu „krótki pobrzęk szabli” (s. 49) ani w przeciwstawnym „oddalali się w pobrzęku ostróg” (s. 130). W tej ostatniej cytacie wyrażenie przyimkowe „w pobrzęku” oznacza długotrwałość dźwięku (zob. powtarzające się w prozie Berenta wyrażenia typu „w huku dział”, „w poszumie morza”)¹³.

Wydaje się, że w opisie mazura również przymiotnik „poszumny” (Linde podaje czasownik „poszumieć” w znaczeniu: szumno żyć, pohulać) nie ma jednoznacznego sensu:

¹² Zob. R. Grzegorzczkova, *Zarys słowotwórstwa polskiego. Słowotwórstwo opisowe*. Warszawa 1974, s. 118—119.

¹³ Zob. Hultberg, *op. cit.*, s. 168—169.

Za ręce ku górze wyrzuceni, sunęli przed się: on głuszcem p o s z u m n y m, ona ńokoszka drobiażą. [s. 63]

Dostrzegam tu trzy możliwości zrozumienia tego słowa: 1) 'brawurowy, dumny', 2) 'z szelestem, z szuraniem', 3) 'posuwisty' (przedrostek *po-* ma analogiczną rolę w „poszumny” jak w „posuwisty”, który także odnosi się do ruchu tanecznego). Jeśli dwa pierwsze odcienie semantyczne da się powiązać z dwuznacznością podobnego wyrazu „szumny” (przysłowiowe „szumnie i dumnie”), to trzecie znaczenie wnoszone jest bezspornie przez podwójną odnośność przedrostka *po-*: a) do szeregu wyrazowego „poszumny” — „szumny” — „dumny”, b) do szeregu „poszumny” — „posuwisty” — „polotny” — „poskoczny” (wyraz „poskoki” spotykamy na s. 249).

Inną grupę wyrazów „tekstu w tekście” tworzą przymiotniki zakończone przyrostkiem *-owy*. Przymiotniki te opalizują zazwyczaj dwoma odcieniami semantycznymi. Tak jest np. we fragmencie mówiącym o balu:

„Dziś! — dziś! — dziś!” — łaskotała wionolczela wszystkie wyobraźnie krótkie na t o k o w y dzisiaj płaś. [s. 63]

„Tokowy płaś” może mieć różne interpretacje w zależności od tego, z jakim podstawowym słowem zwiążemy przymiotnik „tokowy”. A przecie istnieje łączność tego słowa z czasownikiem „tokować” i z rzeczownikiem „tokowisko” (zob. na s. 20: „po salonach t o k o w i s k a”), z rzeczownikiem „tok” w znaczeniu: klepisko, boisko (zob. na s. 63: „naganiały ich rytmy dziarskie w b o i s k o o c h o t y”), z rzeczownikiem „tok” w znaczeniu: toczenie, obrót.

Przy rekonstrukcji znaczenia słowa „tokowy” niełatwo być pewnym etymologicznych zabiegów autora. Nie wiemy, czy występuje tu przyrostek *-owy* („tok + owy”, wyraz łączyłby się z „tokiem”) — czy też jedynie morfem przymiotnikowy *-y* („tokow + y”, wtedy wyraz byłby derywatem od czasownika „tokować”). Nie mamy takich wątpliwości przy innych przykładach z *-owy*, semantycznie również chwiejnych: „purpuratowe” słówko (s. 258), „wróżbowe wyczulenia” (s. 169), „poświatowa przepaska splecionych dłoni” (s. 275) itd. Przyrostek *-owe* w przymiotniku „purpuratowe” może nadawać wyrazowi znaczenie dzierżawcze (wyraz pochodziłby od rzeczownika „purpurat”) albo jakościowe (wyraz łączyłby się z „purpurą” lub znanym Lindemu przymiotnikiem „purpuratny”), analogiczne do znaczenia słowa „purpurowy”. Podobnie z określeniem „wróżbowe wyczulenia”: *-owe* może nas kierować ku sensowi dzierżawczemu (tj. związanemu z konkretną wróżbą) lub jakościowemu (wyczulenia na wróżby). Inny przykład: „spiętrzenie dywanowych poduszek” (s. 9) — czy chodzi tu o tzw. puffy, poduszki leżące na dywanie, czy może o deseń tych poduszek zgodny z deseniem dywanu?

Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy jedynie stwierdzić, że ulu-

bione przez Berenta struktury słowotwórcze (prefiksy *po-*, *za-* i inne; sufiks *-owy*) wnoszą pewną „swoistość” dykcji poetyckiej, jej „inność” w porównaniu ze współczesnymi mu pisarzami. Może ta inność powoduje, że charakterystyczne dla stylu autora *Próchna* formy wzbogacamy różnymi zabarwieniami opalizującymi? W każdym bądź razie, słowa te skłaniają do zmniejszenia tempa lektury utworu, do zastanowienia się nad nimi. Tworzą poetycki leksykon, w którym podkreśla się funkcje autoteliczną i metajęzykową haseł. Na tle języka naturalnego formy Berenta zaskakują nas swoją innością, niezwykłością. A stąd już tylko krok do polisemii (coś nie znanego nam oglądamy zawsze z niedowierzaniem i z wielu stron...).

W języku naturalnym zdarzają się — nie tak znów często! — również wyrażenia oparte na paronomazji. Przykładem „lekkokonny pułk starozakonny” z czasów napoleońskich, analizowane przez Jakobsona hasło powojennej kampanii przedwyborczej Eisenhowera „*I like Ike*”, powiedzonka w rodzaju „ani składu, ani ładu”, „widzieć i wiedzieć”, „przeżyć i przeżyć”, „podlec Dolecki” itp. W języku poetyckim zamierzone paronomazje zjawiają się już jako pewna reguła (np. tzw. poezja lingwistyczna, awangardowa poezja w. XX). Autor dąży do przekonania odbiorcy wirtualnego, iż w danym szeregu dźwięków istnieją dwa odmienne sensory, które jednak — tak jak i brzmienie — są do siebie podobne, wynikają z siebie genetycznie, umacniają się wzajemnie. Znajduje np. podobieństwo dźwiękowe pomiędzy współczesnymi okrzykami i nawoływaniem w górach a imieniem Dionizosa:

I dziś jeszcze usłyszysz ucho baczne po winnicach alpejskich i po halach karpackich tenże, co i drzewiej, dziki krzyk żądzy życia i jej tryumfu:

— Ja — choo! Ja — choo!... Jachos! [s. 278; podkreśl. Berenta].

Niby, że imię „Jachos” powstało z jakichś radosnych „ja-hop-hop”, „juu-chuu” czy podobnych okrzyków! Mamy tu klasyczny przykład błędnej etymologii — poetyckiej etymologizacji obcej nazwy poprzez zestawienie ze znanym powszechnie okrzykiem.

Jeszcze bardziej sugestywny obraz paronomastyczny wiąże się z postacią artystki Oli, przedstawianej jako éma:

Przez szczelinę ledwo uchylonych drzwi przemknęła się niebawem osóbką malutka i cicha jak éma i cieniem zapadła w głęboki fotel najmroczniejszego kąta pokoju. Coś jakby skrzydła tej émy zatrzepotało się koło głowy płowej — splotły się dłonie na twarzy i przysłoniły oczy. [...] I tak oto wniosła ze sobą o é m ę, księżyc, ciszę i to trzepotanie się stworzenia nocnego. [s. 13—14]

Skojarzenie „éma — óma” pojawi się jeszcze kilka razy w tekście *Oziminy*. W śnie na jawie Nina ujrzy Lenę i Olę jako straszdyła:

Owe émy i nietoperze, które czaiły się tu jakby po ciemnych kątach na każdą chwilę wyczerpania, zjawiły się znów — tym razem z taką siłą, że stają się dla oczu rojem cieni, błakających się cicho w o é m i e pokoju. [s. 262—263].

W tym ostatnim fragmencie widać, że obok głównej pary słów („ćma — oćma”) w paronomazji biorą udział i inne wyrazy („ciemnych”, „cieni”), posiadające w rdzeniu miękką głoskę *ć* oraz półotwarte głoski *m* i *n*. Sugestia obrazu dźwiękowego jest tu bardzo spotęgowana: wydaje się, że wszystko tonie w tym „ciemnym cieniu oćmy i ciem”. Tak więc morfem *ćm*, powtarzający się w szeregu wyrazów, utożsamia tu kilka wyspecjalizowanych znaczeń opartych na nim („ćma” ‘owad’, „oćma” ‘ciemność’) w jedno nadznaczenie: ‘ciemność ciemności’...

Analogicznych chwytów w *Oziminie* jest o wiele więcej. Już sama ilość tych „przypadkowych” zestawień słów bliskobrzmiących (ale nie bliskoznacznych!) mówi o celowym ukształtowaniu artystycznym warstwy dźwiękowej powieści. O zamiarze nasycenia utworu zdaniem wieloznacznymi. Oto przykłady:

Spoglądała na niego przez rzęsy zniecierpliwieniem cierpkim.
[s. 96]

A rozsiewają nam się jego [tj. pesymizmu] ziarna [...] z tej plechy i pleśni, wcieranej jak sakrament w głowy młode. [s. 191—192]

chwytą się spojrzeniem cudzej duszy, władnej ładem swoim. [s. 108]

Karawan brzydki aż do załkania kołatał i zgrzytał chwiejnymi kołami [...]. [s. 31]

— K a w a l a r z y ! — uderzyło w to nagle jak młotem. [...]

— Odnoś swe kosteczki stąd precz, k a w a l e r z e ! [s. 230]

Tausendschlüssel! I otwiera im mroczne głębiny życia w ich własnych osmuceniach! — sumieniach! [s. 258]

Raz! — raz! — raz! — wybijał z dala w przynagleniach rytmem zmylonym młot walcowni swe głucho łomoty metaliczne. [s. 236]

W niektórych przykładach powyższych nie ma w zasadzie łączenia dwóch wyrazów o podobnych rdzeniach w oparciu o błędną etymologię: „zniecierpliwienie” i „cierpki”, „plecha” i „pleśń” — mają, mimo nasze początkowe zasugerowanie odmiennością współczesnych znaczeń tych słów, wspólne praźródła etymologiczne. Jest to gra słów podobna do tej, w której Berent łączy takie wyrazy, jak „dzielne i samodzielne ich cele” (s. 165), „kolej okolna” (s. 58), „w kamień po dziś dzień zakłete — przekłete” (s. 171), „O, z niesytości dosytów chyba” (s. 272). Sprowadzanie tych słów do ich wspólnych załączków semantycznych nie jest nadużyciem (tu paronomazja działa dopóty, dopóki nie spojrzymy do słowników etymologicznych Brücknera i Sławskiego). Inaczej jest natomiast z następnymi przykładami, w których zderzenia słów o podobnym brzmieniu a różnym sensie („łomoty” — „młot”, „kołatał” — „kołami”) prowadzą do chwilowej wieloznaczności: wydaje się nam, że słowo „kołatać” jest

etymologicznie związane z „kołami” (podobną paronomazję spostrzegamy w wyrazie „tokkółata” z wiersza M. Białoszewskiego *Pociągola*; S. Barańczak wyróżnia tu cztery znaczenia — ‘tokkata toku kołających kół’¹⁴), „łomot” — z „młotem”, „władny” — z „ładem”, „kawalarz” — z „kawalerem”...

Z ostatnim przykładem („łomoty młota”) wiąże się ponadto kontrolersyjne zjawisko symboliki głoskowej (plan: fonem — słowo)¹⁵. Nagromadzenie w jednym zdaniu spółgłosek płynnych *m*, *n* i *ł* kontrastuje z początkowym potrojeniem ostrej spółgłoski *r*. „Łagodne” i „kobiece” głoski *m*, *ł* mają tu oddać twardą i prężną onomatopieję uderzeń mechanizmu fabrycznego („raz! — raz! — raz!”). Użycie tych „słodkich” głosek¹⁶ do opisu raniących, rażących ucho odgłosów można uznać za oksymoron dźwiękowy. Podobny oksymoron dostrzega się w zdaniu Żeromskiego o okrutnym halniaku oraz mistralu: „Wiatr halny mącił las, jak mistral mąci Liguryjskie Morze”¹⁷. Aliteracja głosek *l* i *m* sprzeczna tu jest z opisywanym przedmiotem, wcale nie tak miłym, jak to sugeruje warstwa brzmieniowa wypowiedzi.

Wieloznaczność powstająca w dziele literackim na poziomie najniższej warstwy (plan: morfem — słowo) ma — jak się wydaje — charakter raczej „impresjonistyczny”: polisemia zniekształca tu sens wypowiedzi tylko chwilowo, na moment, w którym uświadamiamy sobie różnice semantyczne podobnych brzmieniowo słów. Wyższe warstwy dzieła mogą natomiast wprowadzić trwale, ekspresjonistyczne zniekształcenia semantyki tekstu. Tak jest przede wszystkim na poziomie leksykalnym utworu (kontekst: słowo — słowo).

Słownictwo *Oziminy* jest nader urozmaicone i bogate. Berent czerpie pełnymi garściami ze *Słownika* Lindego, z zasobów języka rosyjskiego (mniej z niemieckiego, francuskiego i łaciny). Tworzy także wiele oryginalnych neologizmów. A trzeba też dodać, że przestrzeń sześciu dziesiątków lat dzielących nas od wydania powieści również niesie ze sobą pewne niespodzianki językowe. Kto dziś wiąże np. elektryczność z rozniecaniem ognia, jak to widać w zdaniu „lokaj zgasił świece na kominku i r o z n i e-

¹⁴ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wrocław 1974, s. 47.

¹⁵ Zob. próbę rozwikłania problemu — L. Pszczołowska, *Metafory dźwiękowe w poezji i ich motywacja*. W zbiorze: *Tekst i język. Problemy semantyczne*. Wrocław 1974.

¹⁶ O symbolizmie głoskowym pisał I. Fónagy, np. w pracach: *Język poetycki — forma i funkcja* („Pamiętnik Literacki” 1972, z. 2, s. 222—223); *Die Metaphern in der Phonetik* (The Hague 1963, s. 87—89).

¹⁷ S. Żeromski, *Popioły*. Warszawa 1964, s. 268.

cił elektryczność” (s. 36)? Kto dziś wie, co to jest suknia „reformowana” (s. 49), ostatni krzyk mody w 1900 roku?

Zacznijmy od przykładów wieloznaczności diachronicznej wyrazów, czyli od zdań, w których doszło do uaktualnienia dwóch różnych sensów danego słowa — sensu dawniejszego, zapomnianego już, oraz sensu współczesnego, XX-wiecznego. Przykładami mogą tu być następujące fragmenty tekstu:

„Ohyda fałszu i obłudy, pakość jadowita porasta dziś te niwy, na których ongi młodzi znajdowali zachwycenie i poryw, starsi — wolę i dokonanie”. [s. 32]

Człowiek zaufania, podawszy profesorowi z godnością palto, wyświecał ich wszystkich na schody, zatrzymawszy się przy drzwiach jak posąg. [s. 207]

Pan Horodyski rozpromieniał w oka mgnieniu. I, rad tej znajdzie niespodzianej, zatarł suche ręce gotując się na dobrą rozmówkę. [s. 50]

W ostatnim zdaniu Berent narzuca nam etymologiczne znaczenie słowa „znajda” — ‘znalezisko, to, co znaleziono’, a mniej wagi przywiązuje do zleksykalizowanego sensu tego wyrazu (‘sierota’, ‘podrzutek’). Mowa tu o samotnej emancypantce w sukni „reformowanej”: nie wiadomo więc, czy wyrażenie „znajda niespodziana” ma podkreślać osamotnienie, „osierocenie” tej damy, siedzącej w pobliżu gabinetu męskiego, do którego nie śmiała wejść, czy też ma oryginalnie nazywać szczęśliwy traf (lub „łup”) nadarzący się Horodyskiemu-podrywaczowi.

„Wyświecać” oznacza tu oczywiście: ‘oświetlać, wskazywać drogę’, ale w podtekście całej sytuacji (profesor, młodszy Komierowski oraz działaczka Wanda — jako niemile widziani goście w pałacu Niemana) może sugerować także archaiczny odcień semantyczny: ‘wyrzucać’ (od średnio-wiecznego zwyczaju relegowania przestępców z miasta przy płonących świecach; zob. objaśnienie Głowińskiego: 5, s. 252).

Wyraz „dokonanie” w zdaniu Zaremby stylizowanym archaicznie (nieoczekiwana forma „pakość”) nosi znamiona dwuznaczności: ‘wykończenie, doprowadzenie do końca jakiejś pracy’, ale i ‘śmierć, dokończenie życia’ (zob. u Lindego hasło „Dokonać”). Nie jest też wykluczone, że „wola” może być aluzją do dawnego znaczenia tego wyrazu (‘wolność’). Ale sama gra dwóch znaczeń słowa „dokonanie” stanowi aluzję literacką do stylu Norwida, do jego wypowiedzi w rodzaju „Będzie konał, ale nic nie wykona”¹⁸.

¹⁸ I. Fik (*Uwagi nad językiem Cypriana Norwida*. Kraków 1930, s. 68) daje następujący komentarz do tego chwytu poety: „Ta gra słów konać (umierać) i wykonać jest dość częsta i świadczy o charakterystycznym rysie przekonań poety wierzącego: a) że życie to dzieło, które trzeba wykonać (śmiercią skończyć dzieło); b) że śmierć jest organicznym momentem życia, bardzo ważnym i wartościowym; c) że wykonywa się dzieło przez konanie, cierpienie, trud, boleść”.

Synchroniczna wieloznaczność polega na zaktywizowaniu w wypowiedzi dwóch różnych, ale znanych współczesnym i tkwiących w ich świadomości, znaczeń słowa. Przykładem niech będzie subiektywna ocena Zaremby dotycząca grona zebranego w salonie Niemanów:

I oto wszystkie oblicza tych ludzi, zasłuchanych niedawno w śpiew, złoży mu się w wyobraźni w jedną larwę dusznego bezwładu [...]. [s. 116—117]

Wyrażenie „larwa dusznego bezwładu” opalizuje tu aż czterema sensami. Zwróćmy bowiem uwagę na dwuznaczność rzeczownika „larwa” (‘poczwarka’ lub ‘maska’), wyzyskiwaną częstokroć przez poezję romantyczną (szczególniej przez Goszczyńskiego), oraz na dwuznaczność przymiotnika „duszny” (‘związany z duszą’ oraz ‘związany z zaduchem’) persewerującą w *Oziminie*: „d u s z n a dymnica cygar” (s. 51), „cena d u s z n e j pogody, radości życia” (s. 114). Czyli gdy odpowiednio podstawimy te potencjalne znaczenia, otrzymujemy schemat: 1) ‘poczwarka duchowego bezwładu’, 2) ‘poczwarka zadusznego, ciężkiego bezwładu’, 3) ‘maska duchowego bezwładu’, 4) ‘maska ciężkiego bezwładu’.

Wszystkie te warianty mają niejaki uzasadnienie w kontekście powieści ekspresjonistycznej. Gdy dodam, że w *Oziminie* wyróżnia się metaforyka animalistyczna, łatwiej będzie przystać na nieco „kafkowski” (mam na myśli *Przemianę* tego autora) sposób widzenia ludzi przez dekadentckiego literata Zarembę. Gdy natomiast przypomnę, że z głównymi postaciami utworu powiązany jest motyw maski (np. „maska obłądy” kobiet — s. 62, o Komierowskim: „Maskę jakąś obcą człowiek na twarz włożył” — s. 77, o Zarembie: „Popsuł się mechanizm maski człowieczego czucia” — s. 119, o profesorze: „Wracała mu na oblicze maska tej swojej próżności” — s. 141), to nie będzie można odrzucić „maskaradowej” lekcji omawianego fragmentu. Fragmentu, który jest ściśle połączony z subiektywnym punktem widzenia modernistycznego literata — Zaremby. Myślę, że tłumaczenie jednoznaczne analizowanego zdania (takiemu tłumaczeniu służy komentarz Głowińskiego: „larwa” — tu: maska; 5, s. 126) zubożyłoby warstwę skojarzeniową tekstu — miejsca niedookreślone utworu. Zresztą w tym konkretnym wypadku mamy do czynienia z charakterystyczną dla Berenta retardacją informacyjną: „larwa dusznego bezwładu” pojawi się w tymże samym rozdziale powieści w jednoznacznym kontekście, który w pewnym stopniu naświetla poprzedni odcinek utworu:

Popsuł się mechanizm maski człowieczego czucia; własne oblicze stało się dlań [tj. dla Zaremby] potwornym zdrajcą dusznego bezwładu: biernym a wysubtelnionym do nieprawdopodobieństwa zwierciadlanym narzędziem każdej zewnętrznej sugestii. [s. 119]

Ten fragment dotyczy nie obcych ludzi, o których tak drastycznie („larwy”) wyrażał się Bolesław, lecz jego samego — stąd zmiana cech

języka i ograniczenie dwuznaczności wypowiedzi. Ograniczenie konsekwentnie doprowadzone do końca: pułkownik rosyjski widzi w Zarembie „duszny rozkład” (jest to powiedziane w następnym zdaniu po cytowanym wyimku ze s. 119). Takie naświetlanie nie rozprasza jednak ciemności o trzy stronice wcześniejszego zdania i osądu. Gdyby bowiem pisarzowi chodziło przede wszystkim o jednoznaczność (jak na s. 119), to nie używałby dwuznacznych wyrazów „larwa” i „duszny”.

Przejdźmy do innych przykładów wieloznaczności synchronicznej. Będzie ona polegać teraz na niejasności wprowadzanych przez pisarza neologizmów bądź łączeniu w jednym słowie aluzji do różnych sensów tego samego wyrazu w języku polskim i rosyjskim. Najpierw dwie cytaty z niejasnymi nowotworami leksykalnymi Berenta:

Dziewczyna odęła się w milczkę [...] [s. 247]

Z wnąkliwszego ducha północnych ludów Grecji zstąpił na pogodne bogi Hellady ten smęt mistyczny i wiódł je wskroś przez tajniki dusz ludzkich. [s. 277]

Wyrażenie przyimkowe „w milczkę” równie dobrze tłumaczy się jako ‘zamilczeć’, jak i ‘stać się milczką, czyli osobą milczącą’. Neologizm „milczka” byłby wyrażeniem paralelnym do „skoczki” z *Żywych kamieni*, natomiast całość „odęła się w milczkę” (‘zamilkła’) miałaby odpowiednik w frazeologizmie „popadła w zadumę” („milczka” oznaczałoby tu ‘zamilczenie, przemilczenie’). Trudniej wyjaśnić sens przymiotnika „wnękliwy”. Neologizm ten może pochodzić od czasownika „wnękać” („nękać + przedrostek w- ‘zanękać’, ‘udręczyć’). Może też łączyć się w odczuciu odbiorcy z rzeczownikami „wnęka”, „wnętrze” — tu sens przymiotnika oddać by można w słowach „nastawiony introspekcyjnie”. Neologizmy takie budzą w odbiorcy idealnym żyłkę językoznawcy, kiedy sam, na własną rękę, musi sobie odpowiedzieć na pytanie, skąd się ta forma wzięła.

Prościej przedstawia się sprawa tych słów z *Oziminy*, które można nazwać „krzyżówkami” polsko-rosyjskimi. Chodzi mi o to, że w wypowiedziach rosyjskiego pułkownika pojawiają się wyrazy, które mają inne znaczenie w polszczyźnie niż w języku rosyjskim. Oto dwa najprostsze przykłady:

— Z tymi tu ludźmi nigdy nie zażyjesz! Coraz to grzeczniej między nimi i coraz to bardziej ślisko. Każdy ma sło uprzejmości z oczu i ust sączy, byłeś się o niego nie otarł odrębnością jaką, byle życie samo prześliznęło mu się gładko po duszy. [s. 47]

— Zresztą, tfu! czort! napluć na to. Ryją ludzie po swoich i cudzych duszach, bo dzieła męskiego nie ma. [s. 123]

„Masło uprzejmości” to barokowa metafora złotoustnej wymowy. Obok swojego zasadniczego znaczenia wyraz „masło” może tu mieć także sens drugoplanowy: w rosyjskim oznacza on również ‘olej, oliwę’.

To drugie znaczenie wiązałoby się przede wszystkim z powtórzonymi słowami „ślisko” i „prześlizgnęło” — olej i oliwa ułatwiają bowiem „prześlizgiwanie się”, chyba też chodzi o pejoratywną „śliskość”, „oślizgłość”. Ale istnieje również przysłowiowe wyrażenie „jak po maśle”... „Dzieło męskie” — to w polszczyźnie „dzieło rycerskie”, czyli ‘służba wojenna’. To także ‘dzielność, tęgość’. Rosyjski wyraz „*dieło*” ma o wiele szerszy zespół odcieni znaczeniowych. Tu może chodzić o ‘wielką, ważną pracę’ — ‘czyn’ i ‘sprawę’. „Dzieło męskie” przywodzi więc skojarzenia z dawnymi polskimi utartymi zwrotami, ale i odwołuje się do znaczeń słowa „*dieło*” w języku rosyjskim.

Polskie i rosyjskie skojarzenia grup wyrazów „zażycie” — „zażyć” oraz „zachwat” — „zachwytniwy” są w *Oziminie* szeroko rozprzestrzenione i w wyjaśnianiu poszczególnych zastosowań — bardziej nieuchwytnie. W trzech kolejnych wydaniach powieści odmiennie wyglądała np. taka wypowiedź Komierowskiego:

trzeba w ludziach podtrzymywać to, co dzielności wprawdzie nie tworzy, rodzi za to... no! — „z a c h w a t” czynem. [1, s. 283]

rodzi za to szaleńców. [2, s. 182]

rodzi za to... no! z a c h w y t czynem. [4, s. 182]

W pierwszym wydaniu „zachwat” oznacza i ‘zachwytniwy’ (ten archaizm jest znany Lindemu; tu „zachwat” tłumaczony jest także jako ‘letarg’), i — jako wyraz rosyjski — ‘zagarnięcie’, ‘zabór’ (zob. 5, s. 256). Nie odaje tych skojarzeń wydanie 3, zaś wydanie 2 ma o tyle związek z edycją 1, iż „zapał, entuzjazm” często łączono z „szaleństwem” i „obłąkaniem”. U Berenta — podobnie jak u Norwida — „zachwycić” występuje w sensie ‘pochwycić’, np. „zachwycił w oczy” (s. 58), „zachwyciło ucho” (s. 245). Wiele skojarzeń skupia w sobie także przymiotnik „zachwytniwy”:

— wszystkie te kobiety spięła iskra życia w jeden łańcuch oczekiwania, przez który przebiegał niespodziany prąd namiętności egzotycznej. I uderzył w nie ten prąd raz wraz! raz wraz! łechcąc, drażniąc, podrywając nerwy w ciałach tłustych aż do z a c h w y t l i w e g o bólu. [s. 33]

„Zachwytniwy” w języku polskim może oznaczać: 1) zachwycający, doprowadzający do zachwytności, 2) ten, który osiągnął niższy lub wyższy stopień zachwytności, 3) skłonny do zachwytności (por. „frasobliwy”, „osobliwy”, „spolegliwy”, „pamiętniwy”). W konkretnym przykładzie wyraz ten można interpretować na kilka sposobów, np.: ból z zachwytności (najwyższa forma entuzjazmu?), zachwycający ból (oksymoron dla wyrażenia szczególnej namiętności) jako reakcja dam na występ śpiewaka. Ale istnieje rosyjski frazeologizm „*muzyka zachwatiła mienia*” (‘muzyka porwała mnie’), który świetnie pasuje do analizowanego zwrotu z *Oziminy*. Znow więc neologizm mieni się polskimi i rosyjskimi asocjacjami.

W cytowanym poprzednio zdaniu rosyjskiego pułkownika („Z tymi tu ludźmi nigdy nie zażyjesz!”) „zażyć” miało wyraźnie niepolskie piętno (znane są frazeologizmy „zażyć kogoś z mańki”, „zażyć fortem”, ale nie wchodzą tu w grę). Mogło znaczyć ‘żyć się’, ‘zaprzyjaźnić się’. Nie wiadomo natomiast, jakie znaczenie przypisuje Berent rzeczownikowi odsłownemu „zażycie”. W wyliczaniu upadków i szczytów kondycji człowieka znajdujemy obok zestawione dwa wyrazy — „życie” i „zażycie”, co świadczy chyba o tym, że nie są synonimami:

A duszom, wyzwolonym w ufność do siebie, radośnie świętym było wszystko, co tętno życia wybija: i miłość, i namiętność, i nienawiść, i wróżda, i wojna, i życie, i rozkosz, i czyn, i pieśń, i lekkość pustoty, i skupienia mądrość: wszystko, ku czemu przyzywa z kolei życia i piersi człowieczych pełnia. [s. 278]

Jakie są możliwości wytłumaczenia tego wyrazu u Berenta — wskazują następujące konteksty:

„Życie takiego stworzenia jest przecież tylko przebolesnym składaniem ofiary z ciała chłodnego za głowę gorącą”. [s. 17]

Miękka kobieca woń perfum wchłonięta w nozdrza spotęgowała tylko to poczucie cielesności oraz zmysłowego wydelikacenia w życiu. [s. 99]

Lecz tam oto, w Leny alkwie, przed puchowym ołtarzem jej białego ciała — domieszane jest już do rozkoszy życia coś więcej: bo wino ducha, tutaj zaprzepaszczonego! [s. 177—178]

W tych kolejnych wyimkach dochodzi do głosu następująca sekwencja znaczeń słowa „zażycie”: 1) ‘życie’, ‘ciężkie życie’, 2) ‘dobrobyt, zamożność, dostatek’ (odpowiednik znaczenia rosyjskiego), 3) ‘użycie, życie rozkoszne’. Jeśli w wyrażeniu „larwa dusznego bezwładu” mieliśmy do czynienia z retardacją informacyjną, to tutaj (w cytacie ze s. 278) występuje chyba „wspólny mianownik” wszystkich poprzednich zastosowań słowa „zażycie”. Kontekst ambiwalentny — „i wojna, i życie, i rozkosz” — pozwala na obarczenie omawianego tu wyrazu wszystkimi trzema znaczeniami.

Warstwa leksykalna *Ozimy* — jak widać — wnosi do poprzednio rozpatrywanych czynników polisemii tekstu nowe wartości: wieloznaczność diachroniczną i synchroniczną, wieloznaczność opartą na aluzjach do polskiej i rosyjskiej semantyki.

Dzięki niektórym konstrukcjom składniowym, np. elipsie, inwersji, zeugmie — powstają zdania o dwóch lub kilku znaczeniach. Inwersja pozwala nie tylko na stosunkowo proste operacje, w wyniku których jeden epitet może odnosić się jednocześnie do dwóch różnych rzeczowników, ale także i na bardziej skomplikowane przekształcenia semantyki

tekstu. Wyjdźmy od operacji prostych. Oto zdanie znajdujące się na pierwszej stronie powieści, opisujące wygląd zewnętrzny Niny:

Zastawiał się za ten wyraz głupkowaty podbródek o migdałowym owalu i miękkości dziecięcej. [s. 7]

Przymiotnik „głupkowaty”, umieszczony pomiędzy dwoma rzeczownikami, łączy się tak samo dobrze z „wyrazem” („głupkowaty wyraz” twarzy), jak i „podbródkiem” („głupkowaty podbródek”, czyli ‘dziecięcy’, jak wskazuje dalszy ciąg zdania). Intonacja wypowiedzenia, a także częste określenia wyglądu Niny, jak np. „wyciągały się usta z daleka w długi i niemądry dziób” (s. 52), rozchyliły się „wargi niemądre” (s. 53) — wskazują na ten drugi sens. Natomiast założenie inwersyjnego szyku zdania, odwołanie się do frazeologizmów w rodzaju: wyraz twarzy „ascetyczny”, „chorobliwy”, „dziki”, „kamienny”, „naiwny”, „obojętny” itp. — podpowiada znów pierwszy wariant.

Bardziej złożone operacje syntaktyczno-semantyczne zostały przeprowadzone w zdaniu, w którym dochodzi do opartej na inwersji i deklinacyjnych modyfikacjach gry słów związanej z nazwą własną „Daleki Wschód”:

— Onaż to jest prawdziwie: Mora na poboisku! Nie wrócić mi już pono do was moiściewy! nie wrócić z onych Wschodów z Dalekich! [s. 244]

Powyższa wypowiedź wybierającego się na wojnę rosyjsko-japońską Mazura kończy przedostatni rozdział powieści. Ma więc rangę zwracającej na siebie uwagę pointy; pojawia się jak echo wykrzyknika „Wajná!”, który jest słowem-kluczem zakończenia pierwszej części powieści. Rozbicie nazwy geograficznej „Daleki Wschód” na „Wschód za Daleki” tworzy nowy wymiar przestrzenny — „Wschód za Daleki”, by można było z niego powrócić. Liczba mnoga wyrażenia („Wschody za Dalekie”) sugeruje wymiar czasowy: dostrzegamy obraz wstającego słońca, rodzącego się dna („dalekie wschody” ‘odległe dni’). Aspekt czasowy to polisemia leksykalna, aspekt przestrzenny zaś to nowe znaczenie nazwy własnej, uzyskane dzięki inwersji składniowej.

Na pograniczu inwersji i elipsy składniowej znajduje się wyjaśnienie chwytu zastosowanego przez Berenta w wypowiedzi, którą baron kieruje do „grzesznej” Niny:

Rychliwiej niżli sprawiedliwie, już się tu podcięło życie młode w lekko-myślności czy szaleństwie jakimś. — (Baczę ja dobrze na słowa i wnet złowię płótkę tajemnicy młodej!) [s. 259]

Jeśli przyjmiemy tu istnienie inwersji („młoda tajemnica”), to wytłumaczenie jest proste: pisarz używa metaforycznego epitetu „młoda” w stosunku do abstraktu „tajemnica”. Ale można podejrzewać także w tym zdaniu elipsę, nawiązującą do wyrażenia „życie młode” (tj. dziew-

czyna, młodzianka Nina). Wtedy koniec zdania drugiego — po uzupełnieniu — mógłby brzmieć: „wnet złowię płołkę tajemnicy młodej k o b i e t y”. Warto dodać, że przymiotnik „młody” pełni w polszczyźnie często rolę rzeczownika („młody” ‘młody człowiek’), podobnie jak przymiotniki: „głuchy”, „ślepy”, „stary”.

Inne rodzaje elipsy oglądamy w następujących przykładach:

Tylko, że u nich ładu, składu, porządku pięknego w chęciach więcej; a smutek ich damul w łózkach, gdy pr ó ż n e — piękny, bardzo bo piękny! [s. 268]

— Pan tylko ze mnie wyciąga...

— L i s z k ę. Policzki ma panna Nina jak jabłka. [s. 12]

W pierwszym przytoczeniu „próżne” mogą być „łóżka” lub „damy” (‘bezpłodne’). Dochodzi tu do głosu duma Mańki „Kalosz”, że nigdy nie miała „próżnego” łóżka; jest także aluzja do płodności proletariatu (matka Mańki była mamką Leny) i arystokratycznych chorób.

W dowcipnym dialogu Niny i Bolesława „liszka” może odnosić się do sprytu kobiecego młodej dziewczyny (chytry lis) albo do „jabłkowej” urody (tj. pełnej, okrągłej twarzy) — wtedy chodzić będzie o „liszkę”, czyli ‘gąsienicę’. Jeśli zdanie Niny oznaczymy jako *A*, odpowiedź Zaremby jako *B*, a rozwinięcie riposty jako *C*, to schemat dwóch odczytań sensu dialogu przedstawiałby się następująco: 1) „lis” pojawia się w strukturze dialogowej: $(A + B) + (C)$; 2) „gąsienica” — w strukturze $(A) + (B + C)$. Inaczej mówiąc, gdy człon *C* jest wyjaśnieniem dla *B*, to mamy obraz „gąsienicy”; gdy zaś *B* jest dopełnieniem *A*, a *C* nie wiążącym się z poprzednimi członami komplementem — „liszka” staje się dawnym „lisem”, alegorią chytryści i sprytu. Także antyteza składniowa pojawiająca się w dłuższej wypowiedzi lub w kontekście obszerniejszego monologu prowadzi do efektów polisemantycznych. Oto fragmenty wypowiedzi Mańki oraz jej „mlecznej siostry”, Leny:

Ja Mańka „Kalosz”! Pani baronowej siostra starsza. Mleczna siostra. Jedną mamkę ssiemy. C h u - u d a ! A obie s p a s ł e ... Nie bój się śmiechu mego. Choć g r u b y. Nie bój! [s. 268]

Chcę tylko powiedzieć, że nasi mężowie, tak bardzo zresztą słusznie roztropni i wykrętni w wojnie pokojowej, dają nam wesołą naukę głękości. [s. 157]

W przeciwstawieniach pierwszego fragmentu („chu-uda” — „spasłe”, „chu-uda” — „gruby”) nie wyczerpuje się dwuznaczność tej wypowiedzi. „Gruby” jest tu nie tylko synonimem „spasłego” i antonimem „chudego”, ale posiada jeszcze odcień znaczeniowy: ‘grubiański, prostacki’. Oksymoron drugiego zdania oznacza życie jako ‘walkę o byt’, ‘wojnę w czasie pokoju’. Epitet „pokojowy” może jednak mieć inny sens: ‘związany z mieszkaniem’, a wtedy całe wyrażenie będzie aluzją do niesnasek małżeńskich, wojny „na małą skalę”.

W powieści ekspresjonistycznej ważną rolę pełni groteskowe ujęcie świata przedstawionego. Jednym z chwytów zapewniających taką wizję jest zeugma, odnoszenie jednego czasownika równocześnie do dwóch różnych rzeczowników (np. konkretnych i abstrakcyjnych). Oto przykład zdań zbudowanych na zasadzie zeugmy:

Nad klawiaturą chylił się młody muzyk, z noszący z determinacją taką tu rolę oraz protekcyjną rękę na swoim ramieniu. [s. 27]

W sali bilardowej, służącej zarazem jako gabinet do palenia, zbierali się panowie, prostując swe członki oraz instynkty po nazbyt długiej wobec dam gentilezzie. [s. 72]

By za chwilę podnieść w palcach binokle wraz z dalszą repliką [...]. [s. 136]

Liniami sukien smukłych, rzekłbyś, płasająca, jak wąż giętka na tej błędnej ścieżce, wychyliła [Lena] z tłumnego zamętu wprost na pułkownika uśmiech twarzy jak zorza jasny i otwartą dłoń przyjaźni. [s. 61—62]

Lecz profesor krótkim gestem dłoni wyprasał sobie dystans kroku i słowa. [s. 232]

Z pustymi tu rękami wyszła i z pustym pono sercem, a jednak... [s. 96]

Czasami któraś unosiła głowę, lecz słowa niepewne spadały z powrotem w pierś i zadumę. [s. 163]

Polisemia wprowadzana przez zeugmę polega na łączeniu z jednej strony — czasownika z rzeczownikiem, z którym on zwykle wchodzi w związek w normalnej wypowiedzi języka naturalnego (sfera łączliwości frazeologicznej), a z drugiej — na przełamaniu utartych frazeologicznych związków, nadawaniu czasownikowi dodatkowego, przenośnego znaczenia (sfera języka poetyckiego). Stąd w zeugmie czasownik jest najczęściej używany w zwykłym i przenośnym znaczeniu (np. „prostować członki” a „prostować instynkty”). Zeugma może także nadawać jak gdyby konkretne znaczenie abstraktom („podnieść w palcach binokle wraz z dalszą repliką”). Przykład z czasownikiem „wychylić” jest wymownym potwierdzeniem zasady zderzania w zeugmie słów konkretnych i abstrakcyjnych: „wychylić dłoń przyjaźni”, „wychylić uśmiech twarzy”.

Zeugma odznacza się również lakonicznością: jeden proces, jedno „dzianie się” obejmuje dwa przedmioty. Ale Berent zna i inne środki skracające wypowiedzenie. Zastępuje np. niekiedy wyrażenie przyimkowe jednym przysłówkiem, a zdanie podrzędne — wyrażeniem przyimkowym. Oto przykłady Berentowego lakonizmu:

„O, bez wątpienia...” — rzekł nieokreślenie i z niezmiernym szacunkiem zwracał księdzu te pobożnie zadrukowane éwiartki papieru. [s. 44]

To jedno pozostało w pamięci: jego dusza słaba, roztargana tu już wniwecz, i ciało bezduszne, wywlekane na wojnę daleką. I ona sama powalona pod spojrzeniem tej kukły Murzyna... [s. 179]

Roztargano ci duszę za ciało w taką aż potworność przeczuień. [s. 164]

Ten lakonizm — co widać — prowadzi niekiedy do wieloznaczności zdań. Owe „pobożnie zadrukowane ćwiartki papieru” — to gazeta o pobożnej, religijnej treści albo... wydawana i drukowana przez bogobojnych ludzi. Wypowiedzenie o „powalanej” Ninie budzi wątpliwości, czy kukła była sprawcą „powalenia” dziewczyny (Murzyn wiąże się w wyobraźni Niny ze śmiercią Woydy, stąd jej odraza do tej kukły), czy też jedynie świadkiem jej miłości. Również „roztargać duszę za ciało” można zrozumieć dwojako: 1) dusza może być rozbita, rozdarta „z powodu” grzechów ciała, 2) dusza może być rozbita „zamiast” ciała, czyli że Ola jest zdrowa fizycznie, lecz psychicznie chora. Wyraz „pobożnie” może mówić o skutku lub przyczynie, „pod spojrzeniem” — może oznaczać: ‘pod siłą spojrzenia’ lub ‘w trakcie oglądania przez kogoś’, „za” — ‘z powodu’ lub ‘zamiast’. Oto większe i mniejsze oszczędności, jakie przynosi lakonizm. Lakonizm wszakże nie jest „małomówny”, lecz „wielomówny” (jak „wielomówny temperament zebrania” na s. 40).

Jest w *Oziminie* jeden wyraz, który wspaniale reprezentuje ideę polisemii słowa w kontekście całego utworu. Myślę o „korze” w następujących dwóch fragmentach:

A jednak wbrew woli fascynować ją poczęły tamtych oczu głębie fioletowe, opal tego czoła, żyłki błękitne na wklęsłej skroni, gładziutki przyczesanie włosów miękkich o barwie niby kora schnącej krzewiny; a w tej włosów firance rysów marmurowa szlachetność i spokój jak spod dłuta. [s. 67]

W pamięci jawiła mu się znów przodowna trójka owej gromadki na uprowadzeniu: a między tym jak chmurą skrytym posępnikiem i chłopem białym z chlebem pod pachą — tamtej dziewczyny, Wandy, uroda coraz to dziwniejsza wspomnieniom: opal twarzy i oczu wielkich fiolet w ramie włosów niby kora schnącej krzewiny, a oblicze to całe jakby przeświecone skupieniem przeczucia i smętu. [s. 253]

Oba przytoczenia odnoszą się do Wandy, która w wizji profesora z Krakowa przeistacza się w Persefonę „dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwojakiej płodności ziemi” (s. 253). Te symbole — to „jasny” i „dzienny” symbol kłosów, „ciemny” i „podziemny” symbol granatu (zjedzenie ziarenka granatu powoduje niemożność wyjścia z Hadesu; drzewa granatu miały wyrastać z krwi Dionizosa rozszarpanego przez bachantki). Oba symbole niedwuznacznie wskazują na Wandę — która dopiero co wyszła z podziemi więzienia i znów jest

uwięziona — jako na Persefonę, córkę Demeter. Córka po grecku — to „kórē”. Stąd córka Cerery zwana była także po prostu Korą. W moim przekonaniu „kora” w opisie Wandy jest dwuznacznikiem: oznacza i korę krzewu, i Korę, córkę Demeter¹⁹.

Należy tu podkreślić mistrzowski sposób sugerowania, tworzenia przez Berenta w linearnym tekście powieści — drugiego tekstu, tekstu-szyfru. Już bowiem w pierwszej części utworu, w pierwszym obszerniejszym opisie Wandy, ukryta jest aluzja do jej symbolicznej roli w dziele. Tę antycypację może wykryć tylko taki czytelnik, który dokładnie i... co najmniej dwukrotnie odczyta *Oziminę!*

Nasuwa się tu również uwaga, że fiolet oczu Wandy (podobnie jak zieleń bluzki Niny), dzięki perseweracji tego motywu, staje się obrazem wieloznacznym: 1) konkret dotyczący opisu postaci, 2) aluzyjne symboliczne znaczenie barwy (fiolet — żałoba, zieleń — młodość, nadzieja).

Powieść została tak skonstruowana, że obejmują jej tekst dwie symboliczne klamry. Jedną z nich jest motyw rybaka i ryby, drugą zaś — motyw jabłka. Na pierwszej stronicy książki Zaremba jest określony jako „rybak [...] czarnej łodzi”, czyli fortepianu (czarna łódź kojarzy się jednak także z łodzią Charona...). A na ostatnich stronicach:

Na halizny mazowieckie spoglądał [profesor] jak na morze. [...] Wsie tu i ówdzie widoczne, niby łodzie rybackie w czas morskiej ciszy, tkwią sennie w tej pustce. [s. 252—253]

Z motywem tym wiąże się ponadto persewerujący obraz „rybich” warg barona Niemana, porównanie Zarembki do ryby wyrzuconej na piachy (s. 31), skierowana do Komierowskiego przypowieść rosyjskiego pułkownika o pstrągach i morzu słowiańskim (s. 122). Obraz ryby mieni się tu kilkoma znaczeniami: najczęściej jest metaforą o ujemnym dla opisywanej postaci sensie (baron, Zarembka), ale w wymowie całego utworu ten swoisty „tekst w tekście” stanowi aluzję do symboliki ewangelicznej (Chrystus — rybak, ryba — symbol chrześcijaństwa) i rewolucyjnej (wsie — łodzie rybackie oczekujące na wiatr, „od Wschodu wicher rewolucji”; 2, s. 205)²⁰.

¹⁹ Wydaje się, że do Berentowskiej Wandy-Kory nawiązywał A. Strug w napisanej w 1912 r. powieści *Portret*, w której występuje rewolucjonistka nosząca również imię Kora. Symboliczność tego imienia jest tu bardziej wyrazista. Kora ma zabić wroga przez poświęcenie własnego życia. Nosi na sobie gorset wypchany prochem: „Była żywa — a już nie żyła”. Dla malarza utrwalającego jej wizerunek „Kora może zginąć — nie może zaginąć” (cyt. według wyd.: Warszawa 1957, s. 126, 140).

²⁰ Zob. M. Płachecki, *Retoryka rewolucji. Techniki literackiej perswazji w prozie o roku 1905*. W zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971, s. 312—314.

Również na pierwszej stronicy *Oziminy* podkreślona jest wiejska uroda Niny. Dziewczyna ta policzki ma „jak jabłka” (s. 7, 12) czy wprost „jabłkowe” (s. 13). Bije od niej „wiew świeżyzny jak od owoców” (s. 8), a gdy się odezwała:

Krwiste wargi rozchyliły się w uśmiechu długą szczeliną jak pękający owoc granatu, a słowo z nich wyłuskało się ciężkie, soczyste, jak purpurowe tego granatu ziarno; zakwitły policzki. [s. 8—9]

Pod koniec utworu dwukrotnie przedstawiono Persefonę z „granatu jabłkiem” (s. 253, 276). „Jabłko” ma tutaj przede wszystkim znaczenie ‘owoc’ lub ‘kula złota z krzyżem’, oznaka najwyższej zwierzchności (Linde). Ale połączenie tych dwóch owoców, jabłka i granatu, jest równocześnie przypomnieniem opisu Niny z pierwszych kart dzieła. Dochodzi tu do powstania jak gdyby ambiwalentnego zestawienia: granat jako owoc „ciemny”, związany z siłami Hadesu, i jabłko jako przeciwstawienie granatu — owoc „jasny”, związany z wegetacyjnymi siłami natury. To napięcie ambiwalentne w zestawieniu „granatu jabłko” (abstrahując od tego, że granat to również grecki symbol płodności) jest podtrzymywane przeciwstawieniem radosnej i tryskającej zdrowiem Niny („jabłko”) smutnej i chorowitej Wandzie („granat”).

Jeśli te uwagi o ambiwalencji „granatu jabłka” nie wynikają z przeinterpretowania pointy powieści, to mamy do czynienia z ciekawym paralelizmem: w zakończeniu *Próchna* także pojawia się ambiwalentny obraz zabójczego i ożywczego Agni. Tak więc oba te dzieła kończą się najwyższym — według typologii Empsona — rodzajem wieloznaczności: ambiwalencją semantyczną w jednym ujęciu słownym.

Polisemia na poziomie słowo—utwór, jak to widzieliśmy, jest domeną aluzji i uogólnień symbolicznych. Symbol zaś, zgodnie ze swoją definicją, jest najbardziej wieloznaczną figurą języka poetyckiego.

Szersze omawianie warstwy symbolicznej *Oziminy* nie jest jednak zadaniem niniejszego artykułu. Problem ten wymaga oddzielnego studium²¹.

Ozimina stoi na pograniczu literackiego impresjonizmu i ekspresjonizmu. Niektóre z omawianych powyżej środków wprowadzania polisemii do powieści odwołują się do impresjonistycznej nastrojowości i sugestii („ciemne ciemności w oćmie ciem” są pastiszowym wskazaniem tych elementów stylu Berenta), inne natomiast wyolbrzymiają, zniekształcają, deformują świat przedstawiony utworu (elipsa, zeugma, inwersja, oksymoron, ambiwalentny symbol i inne). Na takim samym pograniczu stoi wspomniane na początku artykułu przemilczenie. Spotykamy je np. w wizjach półsennych Niny, gdzie dziewczyna poznaje prawdziwych „bohaterów” sabatu:

²¹ Kilka nowych stwierdzeń na ten temat przynosi cenny wstęp M. Głowińskiego (zob. 5, s. XLIX—LXVI).

I ujrzy go [tj. barona] wówczas dopiero w jego postaci własnej, oczom ludzkim skrytej... [4, s. 265; 5, s. 231]

I wtedy dopiero ujrzy jej [tj. Mańki] postać własną, oczom dotychczas skrytą... [4, s. 268; 5, s. 236]

Jest tu coś z sugerowania, tworzenia demonicznego nastroju, ale również krzyk przerażenia, deformacja wyobrażeń o świecie, wtargnięcie do hermetycznych obrzędów satanistycznych...

Wydaje się, że wiele spośród opisanych chwytów stylistycznych *Oziminy* pozwala zaliczyć tę powieść do zwiastunów prozy ekspresjonistycznej, której kulminacją można nazwać *Finnegans Wake* Joyce'a: najbardziej hermetyczny i wieloznaczny utwór literatury pierwszej połowy XX wieku. Polisemia powieści Berenta prowadzi do pewnego wyrafinowania formalnego, cechującego ekspresjonizm²², do sztuki słowa („*Wortkunst*”) i sztuki dźwięku („*Lautkunst*”) charakterystycznych dla niemieckiego ekspresjonizmu²³.

Prekursorstwo wydanej w 1910 r. *Oziminy* w literaturze polskiej nie jest dotąd szczegółowo zbadane. Była jednak powieść Berenta czytana przez naszych ekspresjonistów. Wiele punktów wspólnych daje się odszukać w *Oziminie* i późniejszej o 25 lat *Soli ziemi* Józefa Wittlina. Tytułem przykładu wskażę — z zakresu omawianego tutaj — w dziele Wittlina rodzaj paronomastycznej aluzji literackiej do stylu Berenta:

Piotr stracił do reszty głowę, odkąd na niej nosił cesarską czapkę. Była nieco za duża i spadała na uszy. **Z a h u k a ła** go ta wojna hukaniem wagonów, szcękaniem przeciągających na lorach dział, wielojęzycznym tumultem żołnierzy²⁴.

Otóż zupełnie podobny etymologiczny obraz powstawania czasownika „zahukać” (od konkretnego „hukania” do określenia psychicznego „zahukania”) obserwujemy u Berenta w scenie rozmowy pomiędzy majorem Komierowskim a baronem Niemanem, widzianej przez Ninę:

Baron **h u k a ł** mu w uszy, złożywszy w tubę ręce obie. „Przecież on nie jest już taki znów głuchy! — pomyślała — więc czemu oni z nim wszyscy w ten sposób?”... A starzec zdał się rzeczywiście wraz i z **a h u k a n y m**, bo oto słuchając czujnie z białek wytrzeszczeniem zdał się słyszeć jeszcze mniej niż zwykle. [s. 187]

²² Zob. K. J a k o w s k a, *Język i sposób narracji w „Soli ziemi” Wittlina jako środki wprowadzenia ukształtowań ekspresjonistycznych w obręb powieści realistycznej*. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku*. Wrocław 1971, s. 168.

²³ Zob. *Expressionism as an International Literary Phenomenon. 21 Essays and a Bibliography*. Edited by U. Weisstein. Paris—Budapest 1973, s. 42—43, 179 i in. — E. K u ź m a, *Świadomość językowa polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu. Próba porównania*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2, s. 168—169.

²⁴ J. Wittlin, *Sól ziemi*. New York 1954, s. 54.

Zygmunt L. Zaleski trafnie pisał w recenzji *Oziminie* o „gwałcie radosnym zadawanym językowi”, o „gorącym i zaciekłym despotyzmie wobec słowa”, o Berentowej „przemocy” nad językiem²⁵. Pisząc o *Bajce* Goethego, opracowując analityczny wstęp do przekładu tego utworu, Berent wykazał się wrażliwością na „dziwną fosforescencję zatajonej w niej [tj. w *Bajce*] symboliki”, postulował, aby dzieło było „dotwarzane przez czytelnika poruszonym nurtem jego treści podświadomej [...]”²⁶. Z tych uwag krytycznoliterackich Berenta można wyciągnąć wniosek, że „gwałt radosny” w *Oziminie* leżał w zamiarze artystycznym twórcy, „despoty wobec słowa”.

²⁵ Zaleski, *op. cit.*

²⁶ W. Berent, *Niezgłębione tajemnice pewnej bajki*. „Przegląd Warszawski” 1925, t. 1, s. 129, 136; podkreśl. Berenta. Można cytować także inne wypowiedzi Berenta o stylu, podkreślające rolę zagadki czy „ruchliwości w sprzecznościach” — np. (W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheanizmu*, Warszawa 1906, s. 6): „Środki ku oddaniu tej ruchliwości w sprzecznościach posiada artysta plastyk dzięki narzędziom obrazu, symbolu, życia. Cóż ma czynić operujący pojęciami analityk, zwłaszcza gdy jest »wirtuozem w pytańnikach«, gdy upodobał sobie »skoki i uskokki«? Czy nie spróbuje np., wzorem artysty, krótkim, bocznym błyskiem światła sugestionować nam przedmiotu w kształtach i perspektywie niezwyklej, monstrualnej, na to tylko, aby tym zadrażnieniem wyobraźni uczynić myśl czujniejszą na szczegóły, o który chodzi?” Lub (dopiski w: F. Nietzsche, *Z psychologii sztuki*. „Chimera” 1902, t. 6, s. 396): „Dzieło, które nie pozostawia po sobie dłuższego poddźwięku poruszonych strun naszej duszy, [...] kończy się zamkniętym widnokregiem bez dalekich perspektyw, problemów, zagadek, symbolu, [...] przestaje być tym samym utworem sztuki”.