

Włodzimierz Bolecki

Schulz: język poetycki i proza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (48), 40-69

1979

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.

Włodzimierz Bolecki

Schulz: język poetycki i proza *

Jak wiadomo, Bruno Schulz nie napisał ani jednego wiersza. Pozostały po nim jedynie dwie powieści, „fragmenty prozy”, listy i „zapiski krytyczne”¹. Poza twórczością malarską wypowiedział się wyłącznie w prozie narracyjnej, a także, jako krytyk, przede wszystkim o prozie narracyjnej. Samoświadomość teoretyczna Schulza uczyniła więc jego „zapiski” materiałem bezcennym dla historyka powieści. Bezcennym, ale i paradoksalnym. Oto bowiem — i tu rozpoczynają się moje rozważania — autor jednego z najbardziej oryginalnych zbiorów prozy narracyjnej w swych rozważaniach teoretycznych centralne miejsce przyznaje pojęciu „poezji”. W po wielokrotnie cytowanym manifestie teoretycznym Schulza (*Mityzacja rzeczy-*

Kategoria
poezji

* Fragment większej całości.

¹ Całość dorobku Schulza cytuję na podstawie edycji: B. Schulz: *Proza*. Przedmowa A. Sandauer, opracowanie listów J. Ficowski. Kraków 1964. Określenia „zapiski krytyczne”, obejmujące wypowiedzi krytycznoliterackie Schulza, oraz „fragmenty prozy” pochodzą od autorów tej edycji. Wprowadzam następujące skróty: Z — *Zapiski krytyczne*; L — *Listy*.

wistości²⁾ ani razu nie pada słowo „proza” czy „powieść” — lecz tylko, i wyłącznie, „poezja”. W pozostałych szkicach pojawiają się kategorie dotyczące utworów narracyjnych, jednakże w całym systemie teoretycznym Schulza pełnią one funkcje wyraźnie upodrzednione wobec kategorii „poetyckości”. Nie ulega też wątpliwości, że osią teoretycznych rozważań Schulza są, pojawiające się jako terminy komplementarne bądź synonimy, takie kategorie, jak „język”, „słowo”, „sens” i „mit”. Wszystkie te pojęcia funkcjonują w dwóch porządkach teoretycznych. Po pierwsze, są nośnikami koncepcji estetycznych: objaśniają bowiem zasadę (głównie semantyczną) istnienia artystycznego utworu słownego, ale zarazem, po drugie, są terminami, w których wypowiedziana jest specyficzna filozofia historii języka i społecznej komunikacji.

Absolutyzacja kategorii „poezji” wśród językowych zjawisk artystycznych oraz jej wyraziście podwójny, bo estetyczny i metafizyczny, status pozwalają twierdzić — antycypuję tu dalsze analizy — że w teoretyczne rozważania Schulza wpisana jest symbolistyczna koncepcja „poezji”. Słowo „poezja” jednak, stąd cudzysłów, okazuje się kryptonimem prozy narracyjnej — wszak jest skierowane ku objaśnieniu własnej praktyki twórczej autora *Sklepow cynamonowych*. Zarazem, co typowe dla symbolizmu, słowo „poezja” jest kryptonimem wszelkiej wartościowej literatury i stąd określenie to ma charakter normatywny. A wreszcie: owa koncepcja symbolistyczna zostaje sformułowana u schyłku lat trzydziestych, a więc po upowszechnieniu się estetyki Awangardy Krakowskiej (oraz innych awangard) i — co niezwykle ważne — owe awangardowe zdobycze zostają wchłonięte przez estetykę Schulza. Kontaminacja dwóch centralnych —

Z ducha
symbolizmu

²⁾ Odtąd tekst ten oznaczam skrótem Mrz (w nawiasie strona cytowanej edycji).

Paradoks
historyczno-
literacki

a przecież do siebie niesprowadzalnych!!! — programów artystycznych dwudziestolecia czynią z poetyki sformułowanej Schulza zjawisko o niezwyklej oryginalności. Autor *Sklepów cynamonowych* formułuje bowiem swoje koncepcje nie obok ani też przeciw teorii języka poetyckiego Awangardy — jak zrobił to w roku 1937 Leśmian³ — lecz jako kontynuację i modyfikację najważniejszych dokonań artystycznych poprzedniego dziesięciolecia. Ta — nie mająca w okresie międzywojennym precedensu — kontaminacja i kontynuacja doświadczeń dwóch wykluczających się estetyk jest jednym z podstawowych paradoksów określających historycznoliteracki status jego koncepcji literackości. Dla historyka powieści fakt ten ma znaczenie niepoślednie. Proza i krytyka literacka Schulza — cokolwiek by o nich myślano — są jednym z ogniw ewolucji polskiej prozy narracyjnej XX w. Twórczość Schulza nie tylko nie wyłania się w procesie historycznoliterackim *ex nihilo*, lecz jej krańcowa osobność silnie zakorzeniona jest w wymienionych nurtach estetycznych. Opisać owo historyczne zakorzenienie — to ukazać słowne procedery autora *Sklepów cynamonowych* w relacji do najsilniej wykrystalizowanych w dwudziestolecu sposobów konstrukcji mowy literackiej. Zabieg ten wymaga co najmniej dwóch założeń. Po pierwsze, zmusza do posługiwania się kategorią języka poetyckiego symbolistów i awangardzistów (a także futurystów) jako zjawiskami systemowymi. Nawiązuje więc do dzisiejszej wiedzy o nich, a nie do ich faktycznego funkcjonowania w świadomości literackiej dwudziestolecia⁴. Po drugie, nakazuje koncepcje te trakto-

³ B. Leśmian: *Z rozmyślań o poezji* (pierwodr. 1939). W: B. Leśmian: *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 76—91. Dalej *Szki-ce...* cytuję jako *S*.

⁴ Dla poniższych rozważań zasadnicze znaczenie miały następujące prace: J. Sławiński, recenzja *Szkiców literackich*

wać jako metajęzyki, za pomocą których rekonstruować można główne napięcia estetyki sformułowanej przez Schulza. Zderzenie z sobą tak różnych koncepcji poetyckości pełni tu funkcje wybitnie heurystyczne: wszystkie te koncepcje nawzajem się tłumaczą i dopełniają — wskazują zarówno na miejsca wspólne, jak i na różnice. Rzecz bowiem w tym, że zderzona z symbolistyczną i awangardową koncepcją poetyckości estetyka autora *Sklepowów cynameonowych* zmuszona jest do przegrupowania własnych składników — jak gdyby do doprecyzowania własnych określeń wobec tego wszystkiego, co mówią o nich, na swój użytek, te dwie pierwsze. Stosuję więc tu strategię permanentnych przekładów, czynię to jednak po to, by znaleźć interpretację estetyki Schulza poza jej własnym językiem — szukam więc jej ekwiwalentów w najbliższych Schulzowi złożach tradycji literackiej.

Założenia powyższe wymagają jeszcze jednej eksplikacji. Charakter wypowiedzi metaliterackich Schulza daleki jest od teoretycznej precyzji i teoretycznych ambicji. Zwłaszcza w rozważaniach o naturze słowa „poetyckiego” Schulz posługuje się stylem bardzo zmetaforyzowanym. Opisywanie więc jego poetyckich sformułowań za pomocą wyostrzonych

Systemowa
osobność

Leśmiana w „Pamiętniku Literackim” 1961 z. 1, s. 218—231; idem: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1964; *Studia o Leśmianie*. Pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1972; G. Michaud: *Message poétique du symbolisme*. Tom II: *La révolution poétique*. Paris 1954; idem: *La doctrine symboliste*. Documents. Paris 1947; M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975; J. Sawicka: «Filozofia słowa» *Juliana Tuwima*. Wrocław 1975; A. Goreń: *Filozofia słowa symbolistów rosyjskich*. Masz. IBL PAN w Warszawie; J. Speina: *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*. Warszawa — Poznań 1974; *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976.

Z innych przypisów rezygnuję.

teoretycznie kategorii Awangardy (a w mniejszym stopniu Leśmiana) może się wydać bezcelowe, jako że wszystkie te dopełnienia mogą mieć tylko charakter hipotetyczny. Ale też nie chodzi tu o taką strukturalizację Schulzowskich poglądów na język literatury, jaka możliwa jest choćby w przypadku koncepcji Peipera. Rzecz jedynie w tym, by zaktualizować i uporządkować napięcia teoretyczne obecne w myśleniu Schulza o literaturze, by — z respektem dla ich ateoretyczności — uczynić z nich skupiska sensu możliwe do przywołania w dalszych analizach.

Język
potoczny
a poetycki

Wspólne z językowymi wątkami symbolizmu i Awangardy jest u Schulza przeciwstawienie języka potocznego i języka „poezji”. O ile jednak awangardiści przeciwstawiali poetyckie użycia słowa jego użyciom pozapoetyckim — podkreślając w ten sposób odmienną funkcjonalność obu rodzajów wysłowienia, to w koncepcji Schulza (podobnie jak u Leśmiana) wyrazistsza jest raczej opozycja natury języka (a w tym istoty „poezji”) oraz „potrzeb praktyki życiowej” (*Mrz*, 443). Poezja jednak, inaczej niż we wszystkich programach dwudziestolecia, nie jest u Schulza tożsama z wierszową organizacją wypowiedzi. Tak więc, gdy w systemie Leśmiana i awangardzistów zasadnicze problemy „języka poetyckiego” rozgrywały się między dwoma sposobami artystycznej organizacji wysłowienia (wiersz — niewiersz), opozycja, którą konstytuuje Schulz, funkcjonuje w innej płaszczyźnie. Jej akcja toczy się bowiem między dwoma historycznymi, bo odległymi w czasie, postaciami języka. Pierwszym jest „słowo pierwotne”, drugim — „słowo” doby cywilizacji technicznej. Tak zorganizowane przeciwstawienie eliminuje „prozę” — podstawową formę wysłowienia, wobec której, jako negatywnej, określał swój program symbolista Leśmian i awangardzista Peiper. „Poezja” jest więc u Schulza kategorią obejmującą łącznie oba rodzaje mowy literackiej.

Słowo
pierwotne
i ucywilizowane

Symbolistyczne przekonanie o istnieniu „natury” języka oraz o sprzecznej z nią praktyce mowy potocznej implikuje u Schulza typowo modernistyczną, acz zakorzenioną w filozofii Vico, wizję diachronii, którą autor *Sklepów cynamonowych* dzielić będzie z Leśmianem (a także z Witkacym). Tak jak w *Rozważaniach o poezji* Leśmiana, tak i w „zapiskach” Schulza obecne jest przekonanie, że „słowo” istniało niegdyś w stanie „pierwotnym”, który był stanem jego naturalności i pełni. Stan ten charakteryzował się także tym, że słowo „było jednością”. Występowało więc nie jako zbiór specyficznie nacechowanych jednostek językowych, ale jako niepodzielna jednostka — jako Słowo: „wielka uniwersalna całość” (*Mrz*, 443). U Leśmiana stan „pierwotny” słowa charakteryzowany jest nieco inaczej. Mówi się bowiem u niego o istnieniu już u prapoczątków wielu słów, których fenomen pierwotności polegał na tym, że wszystkie znajdowały się w stanie przedustawnej „harmonii” i „łączności”, w stanie „odwiecznego pokrewieństwa o dziwnej — pomimo różnic — jednolitości” (*S*, 68). Wspólne jest więc Leśmianowi i Schulzowi przekonanie, że „pierwotność” języka to stan specyficznej „jednolitości”. O ile jednak u Leśmiana w owej jednolitości biorą udział różne słowa i ta możliwość właśnie jest potwierdzeniem pierwotności, o tyle u Schulza odwrotnie — jednolitość to stan samotożsamości jednego „słowa”. Nazwie go Schulz „mitem”. Sens „pierwotności” u Leśmiana polega m.in. na tym, że słowa — wylamawszy się z reguł mowy potocznej — skupiają się wokół „tajemnicy”, kołaczą do bram zagadki bytu. Tylko bowiem „pierwotność” słowa umożliwia mu pełnienie funkcji metafizycznej, co jest także elementarną powinnością sztuki. Język potoczny więc — wobec języka poetyckiego — jest w koncepcji Leśmiana swoistym systemem represyjnym. Język potoczny i poetycki, proza i wiersz podporządkowane są zawsze w tej

Leśmian
i Schulz

koncepcji opozycji zniewolenia i wolności — tego, co wartości metafizycznych pozbawia i tego, co jest wartością metafizyczną po prostu. Tymczasem u Schulza te dwie odmiany języka to tylko dwie różne fazy istnienia „słowa”.

Z kolei diachronia, rozumiana jako rozwój cywilizacji i społeczeństwa, spowodowała utratę pierwotnej „naturalności” słowa jako takiego. Leśmian konstruował tu specyficzną wizję rozwoju społecznego, w którym zatracą się to, co w nim „najpierwotniejsze”, najbardziej „naturalne”, a przede wszystkim najbardziej „bezpośrednie”. U Schulza nieco inaczej: diachronia to proces rozpadu pierwotnej jedności, proces wyodrębniania się ze „słowa” pierwotnego wielu nowych słów, czyli powstawanie języka jako „organu porozumienia” (*Mrz*, 443). Schulz konstruuje więc opozycję między „praktyczną” komunikacją społeczną a stanem „pierwotnym” jako tejże komunikacji nieistnieniem. „Pierwotność” („mityczność”) to stan tożsamości znaku i znaczenia, a dokładniej taka sytuacja, kiedy znak i znaczenie nie są jeszcze wyodrębnione. „Mit” i „sens” — napisze Schulz — istniały przed fazą znakowości (*Mrz*, 445). Mityczność słowa zatem to taki stan, kiedy komunikacja była zbędna. W tej koncepcji „pierwotność” okazuje się przeciwieństwem komunikacji jako mowy praktycznej. Jeśli więc obaj „poeci” wprowadzają teraz do swych rozważań kategorię „powrotu”, dla obu fundamentalną, to dla każdego z nich ma ona nieco odmienny odcień. Wedle Leśmiana język poetycki to taki, w którym dzięki specjalnej organizacji (m.in. rytmowi) słowa mogą ponownie poszukiwać „tajemnicy bytu”. Wedle Schulza zaś taki, w którym słowa powracają do pierwotnego, utraconego „sensu” — do „istoty rzeczywistości”. Dla Leśmiana „pierwotność” to dążenie — w języku — do pochwycenia znikającej „tajemnicy” (*S*, 66), dla Schulza — też w języku — faza „sensu utraconego”. Byłaby to

Tożsamość
i różnica

Nieco inne
„powroty”

więc różnica między językiem, któremu zostaje przywrócona pierwotna funkcja komunikacyjna, tj. zdolność do spełniania funkcji metafizycznej (Leśmian), a językiem, któremu zostaje przywrócona „pierwotność” w postaci przedkomunikacyjnego, mitycznego „słowa” — tożsamości znaku i znaczenia (Schulz). Schulz i Leśmian akcentują tu nie tyle poznawczy charakter operacji językowych, lecz — radykalnie odmiennie niż w koncepcji Awangardy — pierwotną zdolność języka do kontaktu z „Naturą”. Przez „mit” i „sens” rozumie się u Schulza taką sytuację, gdy teorię słowa poetyckiego można uznać za tożsamą z teorią ontologii rzeczywistości. Wtedy bowiem, gdy hipotetyczny „znak” jest tożsamy z hipotetycznym „znaczeniem” a „słowo” z „sensem”: „*filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa*” (Mrz, 445 — podkr. W. B.).

Jest u Schulza jeszcze jedna interpretacja ewolucji „języka poetyckiego”. Można ją sformułować tak oto: proces społecznego posługiwania się słowem dla potrzeb komunikacji praktycznej związany jest nieuchronnie z dewaluacją „pierwotnej”, poetyckiej funkcji słowa. Słowa zatem w procesie ich użytkowania tracą te wszystkie jakości i zdolności, które czyniły je przekąźnikami pierwotnego „sensu świata” — pierwotnych mitów. Inaczej mówiąc, słowa te jakby automatyzują się, wycierają i zużywają — przestają być wehikulami zdolnymi przewozić pierwotne „sensy mityczne”. Sensy te bowiem — jak kolory oczu na greckich rzeźbach — zostają zartarte. Jedynym sposobem przewyciężenia tej językowej miażdżycy jest przywracanie ich pierwotnych zdolności. Jest to możliwe wedle Schulza „przez nowe spięcia, które z kumulacji powstają” (Mrz, 445). Działalność „poetycka” przypomina zatem zabiegi renowacyjne i reanimacyjne, polega bowiem na przywracaniu starym i zużytym elementom pierwotnej energii znaczeniowej i brzmienio-

Automatyzacja...

i regeneracja
słowa

Nowatorstwo:

wej. Paradoks tego zabiegu (jak i całej koncepcji) polega na tym, że nowatorstwo zostało utożsamione z powrotem do stanu minionego i że ruch naprzód okazuje się ponowieniem tego, co istniało „pierwotnie”. Logika tej koncepcji wspólna jest wszystkim — nie tylko artystycznym — doktrynom metafizycznym, tj. takim, których centralnym pojęciem jest kategoria „istoty” jako stanu doskonałego i wyjściowego dla kolejnych degradacji w rozwoju historycznym. Taką koncepcję języka poetyckiego („nowatorstwo” jako renowacja) dzieli Schulz zarówno z Leśmianem, jak i z Witkacym. Ten nurt myślenia znajduje się w radykalnej opozycji z programem Awangardy Krakowskiej, w którym nowatorstwo języka poetyckiego możliwe jest tylko przez stwarzanie rozwiązań językowych dotychczas nie znanych, nie praktykowanych i — *ex definitione* — wcześniej nie istniejących.

według
Peipera,
Leśmiana...

Według Leśmiana podstawową kategorią, jaka przywracała językowi walor poetycki i metafizyczny, był rytm rozumiany już to w sposób zbliżony do rytmiczności (śpiewności, meliczności), już to bliżej nieokreślona „siła”, która nadawała słowom nową semantykę — powodowała „strumienienie się wyrazów” (S, 86). Radykalnie więc inaczej niż u Peipera, który rytm uznawał za czynnik antypoetycki. Charakterystyczne, że Leśmian, pisząc o rytmie, wymienia wyłącznie rytm pojedynczego słowa, a nie np. zdania, i że większą wagę przywiązuje do słowa jako osobnego elementu szeregu poetyckiego niż do relacji syntaktycznych między poszczególnymi jednostkami. Zdanie — wedle autora *Łąki* — odbiera słowu jego jednostkową niepowtarzalność, powoduje roztopienie się „wyzwolonego słowa” w większej od niego „ideowej całości” (*ibidem*). Co więcej, Leśmian wypowiada się krytycznie na temat poezji, która „pragnie nas czarować nie magią słów, lecz treścią zdań” (S, 78). Zdanie takie jest więc narzuceniem na pojedyncze słowo „od-

górną” tendencji znaczeniowej, „odgórnego” sensu, który pozbawia to słowo „twórczej niespodzianości”. Leśmian — podobnie jak futuryści — występuje przeciwko regułom „logiki” i „gramatyki” krępującym byt pojedynczego słowa. Znamienne jest to zbliżenie się ku sobie założeń symbolistycznej i futurystycznej teorii mowy poetyckiej. Z obu bowiem — chociaż z różną intensywnością — wyłania się opozycja słowa i zdania jako elementarnych morfemów, jednostek znaczących mowy poetyckiej. Schulz jednakże odrzuca samodzielny byt słowa, który był fundamentem tych dwóch teorii. Podobnie jak u awangardzistów pojawia się u niego to samo pejoratywne określenie — „słowo izolowane”. (Jak wiadomo, Leśmian i futuryści używali tu innego określenia: „słowo wolne”). Inne są wszakże motywacje nakazujące opowiedzenie się za prymarnością jednego z tych dwóch elementów języka. Dla awangardzistów pojedyncze słowo było zarówno bezwolnym elementem włączanym w dowolne rodzaje wypowiedzi, jak i elementem pozbawionym możliwości kontaktu ze współczesnym życiem społecznym.

W przeciwstawieniu słowa i zdania kryje się zarówno wspólnota, jak i radykalna odrębność estetyki Schulza i programu Awangardy. Wiadomo, że przeciwieństwo to kryptonimowało wartościującą opozycję „natury” i „kultury”, pierwotności i cywilizacji. Odrzucając futurystyczną koncepcję „słów na wolności”, Peiper odrzucał przede wszystkim — podkreśla to Sławiński — futurystyczną pochwałę natury oraz żywiołowości i przeciwstawiał im wizję cywilizacji jako wyrazistego porządku. Organizacja poetycka wypowiedzi była więc swoistym analogiem organizacji współczesnego świata — specyficznych relacji między jego elementami (np. odległość) i specjalnego rytmu. U Schulza radykalnie inaczej: nie ma co prawda sformułowanej opozycji między naturą a kulturą, jest jednak — podobnie

futurystów...

i Schulza

Natura
i kultura

Dawniej
i dziś

jak u Leśmiana — wyraźne przeciwstawienie stanu natury i terażniejszości. O ile awangardziści w opozycji tej (natura — kultura) silniej akcentują przeciwieństwo „prymitywności” i „techniki” — istniejące nawet w synchronii! — to Schulz i Leśmian kładą nacisk na przeciwstawienie „dawniej” i „dzisiaj”. Awangardziści podkreślają niesprowadzalność współistniejących zjawisk (natury i techniki), Leśmian i Schulz — ich odległość w czasie. Jednocześnie — i to niezwykle ważne — te trzy koncepcje (symbolistyczna, futurystyczna, awangardowa) różnią się rozumieniem „natury”, „techniki” i „teraźniejszości”. Różnice, jakie pojawiają się w koncepcji Schulza, są pochodną specjalnej hierarchii tych właśnie elementów. Tak jak założenia Awangardy są zdecydowanym potępieniem stanu natury, tak sformułowana poetyka Leśmiana i Schulza są nieustającą natury pochwałą. O ile Awangarda głosi absolutną afirmację terażniejszości i cywilizacji, to Leśmian i Schulz (ten pierwszy wyraźniej) wypowiadają się o niej chłodno, sceptycznie i z dystansem.

Różne
całości
(elementarne)

To przeciwieństwo zawierało też różne koncepcje tego, co uznawano za elementarną całość. Wszyscy bowiem kategorii całości przyznają wartość dodatnią. Dla Schulza i awangardzistów jest nią jednak zdanie, dla Leśmiana i futurystów pojedyncze słowo. Ponieważ wszyscy wymienieni myślą analogiami, całością jest także: dla awangardzistów terażniejszość, dla Schulza i Leśmiana — stan „pierwotności”. Konsekwentnie też pierwsi naturę uważają za stan chaosu i nieokiełznanej anarchii, drudzy natomiast (zwłaszcza Leśmian) tendencję do chaosu dostrzegają w terażniejszości — tu bowiem zauważają segmentację i rozpraszenie się wszelkich elementów. Założeniem Schulza jest więc dążenie do przewyciężenia terażniejszości i powrót do utraconej pierwotnej całości. Całość ta („mit”, „sens”, „słowo pierwotne”, „natura”) zawsze poprzedza

w tej koncepcji części, bo „izolowane” słowo Schulza „tęskni” do całości wielosłownych. Gdy w programie Peipera zdanie (całość) służyło „uściskowi z terażniejszością”, w estetyce Schulza to samo zdanie służy „uściskowi z pierwotnością”. Rozmieszczenie znaków wartości na dwóch skrajnych biegunach szeregu czasowego implikowało więc odmienny stosunek do kategorii „postępu”. Gdy awangardziści zafascynowani są wizją postępu jako oddalania się form współczesnej cywilizacji technicznej od stanu natury, to Schulz, Leśmian (i Witkacy) odwrotnie: wszyscy oni w fakcie nieuchronnego oddalania się od naturalności widzą podstawowe źródło kryzysu: kultury i sztuki (Witkacy), kultury i poezji (Leśmian), a wreszcie samego języka (Schulz). Inaczej mówiąc, wszystkich wymienionych różni podstawowa motywacja ich koncepcji, a mianowicie stosunek do „pierwotności”. Gdy w koncepcjach futurystów, Leśmiana i Schulza (nie wspominając o Tuwimie) wyraźna jest pochwała „pierwotności” języka jako jedynej postaci języka poetyckiego, to koncepcja Awangardy odwrotnie: tym większe nasycenie mowy poetyckością, im wyraźniejsze od językowej pierwotności oddalenie.

Nic więc dziwnego, że w Leśmianowskiej koncepcji „słowa wyzwolonego” doszukać się można niechęci wobec awangardowych postulatów metaforyzacji zdania (S, 85—86). W tym też punkcie ujawnia się kolejne przeciwieństwo między sformułowaną estetyką Leśmiana i Schulza. O ile bowiem u Leśmiana pierwotna „jednolitość” poezji związana jest z odrębnością słów poszczególnych, to u Schulza „jednolitość” ma charakter niepodzielny. Dlatego też zarysowuje się w koncepcji Schulza wartościująca opozycja między wielosłowną całością (np. zdaniem) a słowem „izolowanym”. Gdy futuryści podkreślali opozycję słowa i sensu („wolność słowa” w tej koncepcji to „wolność od sensu”), Schulz podkreśla tożsamość „słowa” i „sensu”. Słowo pozbawione

Stosunek do „pierwotności”

Słowa „izolowane” czy „na wolności”?

sensu to dla Schulza słowo kalekie, zużyte, bezsilne. Dla Schulza bowiem — i to go zbliża do Peipera — zaprzeczeniem mowy poetyckiej są właśnie „słowa na wolności” — jak napisze Schulz: słowa „mozaikowe” i „fragmentaryczne”. Wedle Schulza kryzys języka oznacza rozpad „słowa pierwotnego” na pojedyncze części, które w języku użytkowym straciły świadomość swej przedkomunikacyjnej wspólnoty. Tym samym „mityczny sens” i komunikacja praktyczna tworzą człony opozycji. Z kolei dla Peipera słowo w stanie natury było synonimem anarchii i chaosu. Leśmian zaś akcentuje związek pojedynczego słowa z przedmiotem (stan bezpośredniości w naturze), a Schulz „pierwotność” słowa umieszcza właśnie w związkach z innymi słowami. Dlatego też poetyckość wedle Schulza to dążenie słowa do „dawnych związków” międzysłownych. Gdy awangardziści dążą do rygorystycznego ukrócenia samowoli poszczególnych słów i w tym właśnie widzą przekreślenie stanu naturalności, to Leśmian skupia wszystkie swoje wysiłki na przywróceniu słowom wolności i to właśnie uzna za naturalności odzyskanie. Schulz jest pomiędzy: tak jak awangardziści opowie się przeciw pojedynczemu słowu jako elementarnej jednostce mowy poetyckiej, ale tak jak Leśmian tylko w „naturalności” tej mowy znajdzie jej poetyckie uzasadnienie.

„Poezja” bowiem to taka organizacja wypowiedzi, w której realizuje się dążenie do „pierwotnej” postaci języka. Pierwotność ta określona jest przez istnienie niegdyś „sensu” wszechogarniającego wszystkie słowa. „Poezja” zatem to dążenie języka do odzyskania owego sensu. Ten zaś dany jest jedynie w „dawnych związkach słów”. Gdy awangardziści „poetyckość” dostrzegają w wyszukiwaniu słowom nowych kontekstów, to Schulz wartości operacji poetyckich doszukuje się w odzyskiwaniu kontekstów dawnych, minionych, utraconych. Tak więc przez „poezję” rozumie Schulz taką organizację wy-

Poetyckość
(wg Schulza)

powiedzi narracyjnej (*sic!*), w której wszystkie słowa służą przede wszystkim wytwarzaniu „sensu utraconego” i współkonstytuują nadrzędną wobec pojedynczego słowa całość znaczeniową. Wyrzekają się na jej rzecz własnej autonomii, ale jednocześnie dopiero jako jej elementy dostępują nobilitacji. Na biegunie przeciwnym — jako mowa praktyczna — znalazłaby się taka organizacja wypowiedzi językowej, którą charakteryzuje przede wszystkim obecność słów sobą nie zainteresowanych, które służą tylko praktycznej komunikacji i które zatem nie są uczestnikami pierwotnej całości znaczeniowej. Całość tę nazywa Schulz rozmaicie: „mit”, „sens”, „historia”, a jej słowne tworzenie określa jako „umitycznienie” (*Mrz*, 445). Określenia te jednak wymagają przekładu na inny porządek terminologiczny.

Omawianej dotychczas pierwotnej całości znaczeniowej przypisać można następujące wyznaczniki:

1. W płaszczyźnie syntaktycznej (i stylistycznej) jej korelatem są szeregi wielosłowne.

2. W płaszczyźnie semantycznej między poszczególnymi elementami zachodzą „raptowne” i „krótkie” „spięcia sensu” (*Mrz*, 446).

3. Spięcia sensów między słowami mają charakter nazewniczy. „Nazwać coś — pisze Schulz — znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny” (*Mrz*, 443). Ponieważ wielosłowie Schulza jest oddaleniem się od „izolowanego” słowa, można przypuszczać, że nazwa jest przeciwstawiona komunikacji praktycznej (językowi potocznemu). Schulz więc, z jednej strony, afirmuje taki proceder słowny (nazwa), jaki odrzucali awangardiści, z drugiej jednak — i to jest ważniejsze! — nadaje mu takie funkcje, które awangardiści rezerwowali tylko dla języka poetyckiego. Używając terminów Peipera jako meta-języka, można powiedzieć — oksymoronicznie — że w koncepcji Schulza nazwa pseudonimuje. Jest to jeden z najoryginalniejszych procederów styli-

Cechy
„umitycznie-
nia”

stycznych Schulza, kontaminujący dwie wykluczające się tradycje: „*le mot juste*” i „tworzenie pięknych zdań”

4. Przeciwnością „umitycznienia” jest „rozwój wiedzy” (*Mrz*, 445). Aktualizuje tu Schulz — za Bergsonem — opozycję „wiedzy” i „pierwotności” (tu: „mitu”). Wedle Schulza i „poezja”, i „wiedza” są tylko dwoma różnymi sposobami „budowania mitu o świecie” (*Mrz*, 445). Oba bowiem dysponują elementami, które nie są „czyste” — „gdyż mit leży już w samych elementach i poza mit nie możemy w ogóle wyjść” (*ibidem*). Elementy z porządku „wiedzy” będą mogły zatem wystąpić w funkcji „poetyckiej”. Ulubionym zabiegiem leksykalnym Schulza będzie używanie w tej funkcji pojęć ze słowników naukowych, wyrazów w polszczyźnie obcych, których zadaniem jest wytworzenie „krótkich spieć” „pierwotnego sensu”.

Pochwała
metafory

Logiczną konsekwencją uprzywilejowania takich związków jest u Schulza pochwała metafory. Gdy do symbolizmu i Awangardy (łącznie) przybliży Schulza opozycja języka poetyckiego i mowy praktycznej, a do symbolizmu (osobno) wybitnie metafizyczna koncepcja „poetyckości”, to ku teorii Awangardy (też osobno) zbliży Schulza właśnie koncepcja metafory w prozie. Można powiedzieć, że metafora u Schulza — nie wdając się tu w jej bliższe określenia — pełni funkcję językowego korelatu mitu.

Akceptacja metafory w koncepcji „poetyckiego” wysłowienia ujawnia charakterystyczny dla Schulza — i lat trzydziestych — stosunek do poetyki Awangardy. Jeden jego biegun stanowi uznanie dla odnowienia przez Awangardę „instrumentu mowy” literackiej (*Mrz*, 447). Drugi — przekonanie, że środki artystyczne Awangardy trzeba wypełnić nową treścią. W latach trzydziestych — a w przypadku Schulza szczególnie — elementy języka poetyckiego wypracowane przez zwrotniczian

stanowiły „tradycję kluczową” tych wszystkich nowych dokonań literackich, które lokowały w polu rozmaicie rozumianej poetyckości. Schulz wyodrębnił dwa etapy rozwoju Awangardy. Pierwszy, właściwy, który charakteryzowała metodyczność, programowość i „pasja eksperymentatorstwa”. Do jego osiągnięć należała przede wszystkim „pionierska praca nad przebudową aparatu mowy”, a więc: uwolnienie języka poetyckiego spod zalewu frazesów i wykształcenie nowego typu odbiorcy wirtualnego (Awangarda „przestawiła płaszczyznę recepcji na głębsze piętra wrażliwości”; Z, 447). Pionierskość tego etapu oznaczała, według Schulza, nie tylko oryginalną osobność grupy krakowskiej, lecz „przygotowanie gruntu” dla nowej generacji poetów — „nowych jakichś naprawdę ust” (Z, 448). Ta parafraza tytułu głośnej książki Peipera wyraźnie wskazuje, że wedle Schulza „naprawdę nowe usta” pojawiły się dopiero wśród dzieł poetów debiutujących w trzecim dziesięcioleciu naszego wieku. Drugi etap Awangardy charakteryzowałyby się przede wszystkim rezygnacją ze wszystkiego, co w poezji zwrotniczian „sztuczne” i „ezoteryczne”, a więc z „nowej składni”, a także wyznaczników wersyfikacyjnych określonych przez Schulza jako „zewnątrzny aparat i balast sztuki” (*ibidem*). W istocie było to wyznaczenie całkowitego *désintéressement* dla elementarnych składników języka poetyckiego zwrotniczian. Tym natomiast, co miało być „krwioobiegami życia” wpuszczonym w „sztuczny organ awangardy”, jest u Schulza „struktura rzeczywistości poetyckiej”. Nazwa ta w rozważaniach Schulza oznacza nie lingwistyczną budowę utworu poetyckiego, lecz nadbudowujący się nad operacjami językowymi świat przedstawiony — wizję „rzeczywistości duchowej” wyłaniającą się z dzieła. Wartość „nowej poetyckości” znajduje się właśnie w tej sferze: gdzie składnią Awangardy mówi się „po prostu, bez sztuki, z natury niejako” (*ibidem*) i gdzie podstawowym

Schulza
historia
Awangardy

„Naprawdę
nowe usta”

wyznacznikiem nowej rzeczywistości poetyckiej jest dążenie elementów utworu „do symbolu, do głębszego sensu, do mitu” (Z, 449). Przeniesienie akcentu z organizacji językowej na cechy świata przedstawionego było innym planem zatarcia przez Schulza różnicy między poezją a prozą. Zabieg ten umożliwił Schulzowi wprowadzenie do wypowiedzi narracyjnej metafory motywowanej poetycko, a zarazem nadanie „metaforze” sensów odmiennych od tych, jakie nadali jej krakowscy awangardiści.

W wypowiedziach Schulza na próżno by jednak szukać reguł tworzenia metafory. Nie ma też w jego „zapiskach” ani jej radykalnego potępienia, ani namiętnej obrony — a więc dwóch biegunów sporu o metaforę w latach trzydziestych. Schulz posługuje się terminem „metafora” jako datum, jako chwytem nie kwestionowanym i elementarnym dla wypowiedzi „poetyckiej”. We wszystkich jego wypowiedziach tylko jedno znaczenie rysuje się wyraziście i ono chyba wyczerpuje to, co w tej materii Schulz zdążył zapisać. Metafora jest mianowicie w poglądach Schulza synonimem wszelkiej wieloznaczności. Funkcjonuje zatem nie tyle jako zjawisko międzysłowne — a więc, jak u awangardzistów, dające się opisać na poziomie poniżej daniowym — lecz jako cecha charakterystyczna globalnego sensu utworu narracyjnego. Schulz wielokrotnie podkreśla, że najcenniejszym osiągnięciem jakiejś powieści jest właśnie niejednoznaczność, nieoczywistość, wielowymiarowość kreowanych zagadnień. W *Cudzoziemce* chwali więc „dwuznaczność” (Z, 452) i przekształcenie się schematów „w swą antytezę” (Z, 452—453), w *Ferdydurke* „nieskończoną perspektywiczność, wieloznaczność i ekspansywność metaforyczną” (Z, 491), w *Niecierpliwych* „wieloznaczną prawdę artystyczną” (Z, 501) i „nieskończoną perspektywiczność wewnętrzną” (Z, 502), a w końcu stwierdza kategorycznie, że „dzieła sztuki opierają się na zasadniczej wieloznaczności” (Z, 501). Owa

Synonim
wieloznaczności

„Wir rozpętanej
problematycz-
ności”

„wieloznaczność” w rozumieniu Schulza jest „uniwersalnym modelem świata” określającym status utworu jako dzieła sztuki. Granica między wypowiedzią literacką (i sztuką w ogóle) a wypowiedziami nieliterackimi (np. naukowymi) ukonstytuowana jest zatem w rozważaniach Schulza na opozycji: „wieloznaczne” — „jednoznaczne”. Wszelka sztuka pojawia się bowiem wedle autora *Sklepów cynamonowych* tam, gdzie „jednoznaczność rozszczepia się, polaryzuje i tworzy migotliwy wir rozpetanej problematyczności” (Z, 501). Wieloznaczność jest tym samym podstawową wartością wypowiedzi narracyjnej a metafora jej podstawowym środkiem artystycznym: metaforyczna siła sugestii (Z, 502) jest bowiem w tej koncepcji podstawowym wyznacznikiem literatury. Jak wiadomo, właśnie „sugestia” była elementarnym składnikiem symbolistycznej teorii sztuki i nie przypadkiem termin ten pojawia się w rozważaniach Schulza obok metafory. Tak jak w płaszczyźnie zjawisk poniżejzdaniowych, tak i w koncepcji globalnej funkcji utworu literackiego współistnieją w koncepcji Schulza elementy różnych poetyk.

„Metafora”, „wieloznaczność” i „wieloperspektywiczność” elementów świata przedstawionego reinterpretują także Schulzowską kategorię „mitu”. Schulz bowiem kilkakrotnie zestawia obok siebie „metaforę” i „mit” jako synonimy (Z, 500). Pisałem już, że metafora jest w tej koncepcji językowym korelatem „mitu”, dodam teraz, że pewna część znaczenia „mitu” zawiera się w samym zjawisku metaforyczności. Kilkakrotnie bowiem pisze też Schulz o „mitycznym” charakterze sensów utworu literackiego (np. wierszy Wita czy powieści Nałkowskiej), przy czym wiadomo, że nie chodzi mu o elementy mitologii (o tych ostatnich autor *Sklepów* pisze przy innej okazji). Kategoria „mitu” w prozie autora *Sanatorium Pod Klepsydrą* to zjawisko także z czysto semantycznego porządku nar-

Metafora i mit

racji. „Mit” w prozie Schulza dotyczyć bowiem może: 1) aluzji, nazw osobowych i tematyzowanych elementów mitologicznych; 2) hipotetycznego „sensu” znajdującego się poza dziełem, ale ujawniającego się tylko w dziele sztuki (literackim) i określanego często jako „tajemnica” (charakterystyczne, że Witkacy i Schulz używają tu identycznych metafor — piszą obaj o „prześwitywaniu” lub „promieniowaniu” „mitu”, „tajemnicy” itp. przez „tkankę faktów”, którą w dziele sztuki trzeba dopiero „rozluźnić”); 3) poziomu semantyki tekstu narracyjnego. Sygnałem organizacji ostatniego poziomu jest uwaga Schulza o przywracaniu słowom ich pierwotnych wartości poetyckich. Obok „nowych spięć” między starymi znaczeniami autor *Sklepów...* wymienia także „rozszerzenie słowa na nowe zakresy” (*Mrz*, 445) i sądzić można, że jest to także wskazanie specyfiki przekształceń metaforycznych w narracji jego utworów.

Graniczna
kategoria

Na tym wyczerpują się elementy poglądów na język „poetycki” obecne w Schulzowskiej teorii prozy. Metafora jest tu kategorią graniczną: oscyluje zarówno na styku zjawisk poniżej-, jak i powyżej-zdaniowych. Jest swoistym pośrednikiem przenoszącym reguły akcji międzysłownych na wyższe układy znaczeniowe utworu i odwrotnie. Uwagi poniższe dotyczyć więc będą klasycznie narracyjnych składników estetyki Schulza, które z filozofii słowa wyrastając, rozgałęziają się na problemy technik narracyjnych, reguł kompozycyjnych i cechy języka powieści.

* * *

Charakterystyczne, że w „zapiskach” Schulz rozpatruje wszystkie chwytów powieściowe jako korelat określonych działań pragmatycznych. W każdej analizie utworu uwyraźnia bowiem kategorię czytelnika. Jego rozważania o no-

wych zjawiskach w polskiej prozie lat trzydziestych (Kuncewiczowa, Nałkowska, Breza, Gombrowicz) umieszczają stale te utwory w dwóch porządkach. Ukazują ich nowatorstwo na tle tradycji polskiej prozy narracyjnej a jednocześnie podkreślają napięcia, jakie te „eksperymenty” wytwarzać muszą w trakcie czytelniczego odbioru. Z jednej strony analizy te mają charakter heurystyczny — są bowiem rozumiejącą eksplikacją najważniejszych rozwiązań powieściowych w Polsce i w tym sensie tworzą świadectwa wyrafinowanej „kultury odbioru”. Z drugiej — wskazują na czytelnika jako na partnera, z którym nowe powieści muszą się liczyć. Pisze więc Schulz, że Kuncewiczowa „ryzykuje sympatię czytelnika” (Z, 451), że jest wobec czytelnika „agresywna” i że go „oszałamia” (Z, 474). Z kolei twórczość Nałkowskiej to wedle Schulza „inżynieria mas emocjonalnych” (Z, 495) typowa — notabene — dla poetów (*ibidem*) i że autorka wykorzystuje nowe techniki narracyjne w sposób „ledwo dostrzegalny dla czytelnika” (Z, 503). W każdej z tych powieści bohaterem nowych sytuacji komunikacyjnych jest dla Schulza także odbiorca poddany wpływowi dzieła. Schulz wyraźnie pochwała taką strategię pragmatyczną (na dowolnym poziomie utworu), jaka pozwala na „oszołomienie” czytelnika. Ten typ relacji między dziełem a odbiorcą budził już niegdyś wśród teoretyków symbolizmu szczególne zainteresowanie. Wzmocniona funkcja impresyjna utworu była bowiem sprawdzianem mocy jego „sugestii”.

W koncepcji prozy narracyjnej odżywa przeciwstawienie „poezji” i komunikacji praktycznej. Schulz przywołuje ponownie metaforę Peiperowskich „ust” dla nazwania indywidualności wysłowienia narracyjnego. Tworzy więc opozycję między takim typem narracji, w którym utrwalają się indywidualne cechy mówiącego podmiotu a takim, który zdominowują „obiektywne treści”. Przeformułowując tę

Nowatorstwo
z perspektywy
odbiorcy

Mowa
ozdobna
a prosta

myśl na współczesną terminologię rzec można, że Schulz wyrażnia opozycję między narracją nieprzezroczystą a narracją przedmiotową, między taką, która zmusza do zatrzymania uwagi na jej słownej organizacji a taką, w której „treść znaczeniowa” (Z, 475) całkowicie zdominowuje słowną organizację przekazu. Znamienne jednak, że przeciwstawienie to ma charakter wartościujący, a tym samym normatywny. Taką bowiem narrację, której swoistość zostaje zatarta przez przedmiotowe sensory wypowiedzi, uważa Schulz za cechę „przeciętej prozy powieściowej” (Z, 476). Korelatem tej uwagi są rozważania Schulza o specyficznym słownej organizacji mowy narracyjnej. Schulz dostrzega tu dwa bieguny artystycznego doskonalenia języka prozy. Pierwszy — reprezentowany przez *Niecierpliwych* Nałkowskiej — dąży ku językowej ascezie. Drugi — reprezentowany przez Kadena — ku językowej wybujałości. O ile pierwszy polegać ma na maksymalnej oszczędności wyrazu, „na wzmocnieniu dyscypliny i selekcji” (leksykalnych środków ekspresji) (Z, 498), to drugi — odwrotnie. Znamienne, że w prozie Kadena Schulz — jak wcześniej Witkacy — odkrywa „wspaniałą puściznę Żeromskiego” (*ibidem*) w postaci takich zjawisk stylistycznych, jakie trzydzieści lat później Maria Dłuska nazwie „modernistycznym barokiem” Żeromskiego. Zjawisko to, w sensie pozytywnym, obejmuje wedle Schulza „masę (słów), tłok pleonazmów, huraganowy ogień swady”, następnie „natchnione błyski rdzennego słowotwórstwa” oraz „zmysłowy, materialny, onomatopeiczny potencjał słowa”. Jego przeciwieństwem jest z kolei taki model prozy, w którym, jak u Nałkowskiej, dominuje „czystość i wykwiutność składni, ścisłość słownictwa (i) wyszukana precyzja zdania” (Z, 498). Wyczulenie Schulza na słowną organizację narracji ujawnia się w kilku pozornie marginesowych uwa-

Kaden
i Nałkowska

gach o wspomnianych już powieściach. I tak, omawiając *Ferdydurke* Gombrowicza, zauważa Schulz jakby mimochodem „przemoc ukrytą w formach składni językowej” (Z, 485). Nieco inne zjawisko, bliskie narracji *Sklepów cynamonowych*, zauważa Schulz w *Adamie Grywałdzie* Brezy. Pisze mianowicie, że w tej powieści „same określenia słowne” (Z, 477) narzucają swoistą problematykę. Dostrzeżenie intensywności zjawisk językowych, aktywnej funkcji zjawisk składniowo-leksykalnych w prozie narracyjnej było nie tylko przenikliwą obserwacją ważnych elementów nowych utworów powieściowych — ujawniało przede wszystkim świadomość językową samego Schulza.

W płaszczyźnie form podawczych narracji analizowana już opozycja między narracją przezroczystą a przedmiotową występuje też jako przeciwieństwo „sposobu” i „tematu” opowiadania. Schulz bowiem jednoznacznie odróżnia te dwie fundamentalne kategorie przekazu narracyjnego pisząc o *Niecierpliwych*, że „powieść ta jest odkrywczą i rewelacyjną nie tyle w zakresie treści, ile w zakresie zastosowanych w niej chwytów metodycznych” (Z, 502—503). „Wydaje mi się — dodaje — że to nowatorstwo i ten rewizjonizm w zakresie (...) podstawowych kategorii opowiadania jest czynem artystycznym nie mniej istotnym (...) niż bardziej leżąca na powierzchni wynalazczość w zakresie tematycznym” (Z, 503). W książce Nałkowskiej dostrzeże też autor *Sklepów cynamonowych* próbę rozluźnienia „podstawowych kategorii narracji i usiłowanie przekroczenia ich (...)” (Z, 509). Pod względem samoświadomości teoretycznej wyprzedza tu Schulz zdecydowanie większość krytyków XX-lecia — nie mówiąc o recenzentach jego własnych powieści. Rozrzucone po „zapiskach” spostrzeżenia, a przede wszystkim niezwykle bogactwo terminologii krytycznej, pozwalające swobodnie analizować najbar-

„Sposób”
a „temat”

Nobilitacja
powieści

dziej skomplikowane chwytły narracyjne nowej, polskiej i europejskiej powieści, czynią krytykę Schulza fenomenem na miarę... jego własnej prozy.

Tak jak niegdyś awangardiści w nowym języku poetyckim dostrzegali podstawowe źródło zmiany nastawień czytelniczych, tak też Schulz z nowym typem narracji wiąże fakt przebudowywania doznań odbiorcy. Gdy awangardiści i symboliści mówili o autonomii poetyckiego wysłowienia, to Schulz podkreśla „autonomiczne prawa narracji”. Jego system teoretyczny — inaczej niż przywoływane jego konteksty — okazuje się nieustanną nobilitacją powieści.

Specyfika istnienia słowa w tkance narracyjnej i wyodrębnienie przedmiotowego i podmiotowego aspektu opowiadania okażą się elementarnymi wyznacznikami Schulzowskiej koncepcji prozy. Szczególne miejsce, co oczywiste, przypadnie w tym systemie takiej technice opowiadania, która oddala się od konwencji „przedmiotowego” przekazywania znaczeń w powieści. Tej sprawie poświęca też Schulz w „zapiskach” najwięcej miejsca. Tu znajduje się drugi, bo ponadzdaniowy, wymiar funkcjonowania Schulzowskiej metafory. Odżywa ona w kategorii „wieloznaczności” globalnego sensu utworu, która skorelowana jest z „wielowątkowością” w płaszczyźnie kompozycji. W strukturze kompozycji powieści wskazuje bowiem Schulz na obecność elementów rozwijających się obok siebie już to niezależnie, już to we wzajemnym powiązaniu. Taką podstawową molekułą kompozycyjną, której funkcjonowanie w powieści opisuje Schulz w „zapiskach” i od której zaczyna swój opis kompozycji, jest „wątek” lub „motyw”. Obecność w powieści wielu „wątków-motywów” a zarazem ich specyficzne opracowanie narracyjne jest powodem wielokrotnych zachwyty Schulza. W płaszczyźnie narracji „wątkowi” odpowiada kategoria „muzyczności”, za pomocą której Schulz oznacza autorski sposób

opracowania „wątków”. Jak się zdaje, kategorii tej Schulz przypisywał wyjątkowe znaczenie, a zarazem uważał ją za najdoskonalszy wyznacznik doskonałej powieści. „Muzyczność” bowiem jest w systemie Schulza synonimem poetyckości. Powieściowe „transpozycje muzyki” to według Schulza „szczyty najczystszej liryki”; sam ekstrakt poezji” (Z, 456). „Muzyczność” zatem to „poetyckość” zrealizowana w prozie. Kategoria ta oznacza w systemie Schulza specyficzne, ponadrodzajowe zorganizowanie elementów utworu literackiego (tu: narracyjnego). „Muzyczność”, o jakiej tu mowa, nie przypomina jednak najbardziej znanego, „symbolistycznego” rozumienia tego terminu. „Muzyczność” nie dotyczy tu bowiem relacji słowo — dźwięk, lecz zasad uporządkowania wyższych, ponadzdaniowych elementów dzieła. Inaczej mówiąc, takich reguł operowania segmentami przekazu narracyjnego, które „nadają kompozycji pewien charakter muzyczny” (Z, 468). „Muzyczność” określona jest przez następujące wyznaczniki: 1) powtarzalność elementów, np. „leitmotywy” (Z, 455, 468); 2) zmianę sposobu ich prezentacji („falowanie motywów przewodnich wciąż w innej tonacji” (Z, 468); 3) wielość elementów współkonstituujących określony motyw, temat czy problem („polifoniczność” i „wielogłosowość”, Z, 499), 4) *Last but not least*, zderzenie różnorodnych planów tematycznych utworów: przez „współbrzmienie” różnych „treści” (Z, 504), zderzenie narracji przedmiotowej z monologiem wewnętrznym („fluktuacje wewnętrzne”) (Z, 503) oraz grę „stłumień” i „wzmocnień” poszczególnych efektów narracyjnych.

Tak ukonstytuowana kategoria muzyczności — ów swoisty rytm powieści — jest u Schulza synonimem nie tylko nowych konwencji powieściopisarskich, lecz przede wszystkim „autonomicznych praw narracji” (Z, 503). „Muzyczność” prozy to jakby wyznacznik autoteliczności przekazu narracyjnego.

„Muzyczność”

Rytm powieści

Kategoria „muzyczności” w poglądach na powieść Schulza ustala zasady powiązania elementów powieści, ale także jest tych zasad wartościującą motywacją. Jest więc i konwencją, i normą równocześnie. Jako konwencja narracyjna motywowana jest podwójnie: po pierwsze formalnie — przez analogię ze strukturą dzieła muzycznego (np. fugą, Z, 468), po drugie ontologicznie i epistemologicznie — przez analogię ze strukturą snu i zasadami „wiedzy współczesnej” utożsamianymi głównie z psychoanalizą.

„Sen”

Kategorie „muzyczności” i „snu” są kolejnymi komponentami Schulzowskiego rozumienia metafory jako zjawiska z zakresu kompozycji i semantyki narracji. W regułach zjawisk sennych odnajduje bowiem Schulz reguły kompozycji utworu literackiego. I tak na przykład kompozycja *Cudzoziemki* przypomina „wielowarstwową budowę snu, jak ona może być wielokrotnie czytana, według rozmaitych kluczy, w każdej wersji zdradzając coraz to głębszy sens sprawy” (Z, 468). Jak się zdaje, ten aspekt psychoanalizy miał dla Schulza szczególnie walory literackości. W płaszczyźnie kompozycji pozwalał na posługiwanie się „techniką swobodnego kojarzenia” (Z, 463), w płaszczyźnie semantyki na uwieloznaczenie (zwielokrotnienie) i zacieranie jednoznaczności sensu całości oraz poszczególnych elementów utworu. We wszystkich omawianych przez siebie powieściach Schulz wartościująco analizuje tę, przypominającą „semantykę snu”, wielopostaciowość, migotliwość, nieostrość i nieostateczność „globalnych sensów” poszczególnych powieści. Wszystkie te zjawiska, zarówno na poziomie stylu, kategorii narracyjnych, jak i kompozycji, są według Schulza wyznacznikami nowatorstwa i doskonałości techniki powieściowej. Kategoria „snu” jest więc kolejnym, po „pierwotności” i „muzyczności”, komponentem tych zjawisk, jakie mieszczą się w określonym przez Schulza obszarze poetyckości utworu narra-

cyjnego. Poetyckość bowiem to także translacja budowy snu na język literacki. I „sen”, i dzieło literackie to dla Schulza dwa odrębne „teksty” (Z, 508) zapisane w różnych językach. Zabieg translacji, a więc stwarzanie analogii narracyjnych dla mechaniki snu nazywa Schulz „ekspertyzą poetycką” (Z, 508). Polega ona na tym, że autor, jako instancja nadrzędna wobec całego utworu, „tłumaczy niezrozumiałe teksty (sfery snu) (...) na język poetycki” (*ibidem*). Ale tłumaczenie to nie jest mechanicznym odwzorowaniem całości uprzednio danej i zamkniętej. To dopiero w języku, w dziele literackim, w werbalnym wypowiedzeniu zjawisk niewerbalnych dochodzi do ukonstytuowania się ontologii snu. Poetyckość bowiem, zgodnie z regułami Schulzowskiej „filozofii słowa” — to słowne docieranie do ontologii rzeczywistości pozasłownej. Dlatego też analizując *Niecierpliwych* napisze Schulz, że dopiero w narracyjnym opracowaniu snu w tej powieści („snu Teodory”) „odcyfrowano tajemny szyfr marzeń sennych, znaleziono klucz do jego *rodzimego* idiomu” — (Z, 509 — podkr. W.B.). „Rodzimego” — a więc nie językowego, lecz sennego. W słowie zatem — i tu wracamy do symbolistycznej genealogii tej koncepcji — dochodzi do ukonstytuowania się bytu określonego zjawiska. Istnienie według Schulza to istnienie w słowie i tylko w słowie. Filologia

Autor
tłumaczem

Byt słowny

jest właśnie filozofią. I w tym sensie w systemie Schulza istnieje bezpośrednie przejście od koncepcji poetyckości „słowa” do „poetyckości” jako zasady budowy i narracyjnego opracowania świata przedstawionego w powieści. Nadrzędnym jednak wyznacznikiem poetyckości utworu narracyjnego jest wedle Schulza jej opozycyjność wobec konwencji realistycznych w literaturze. Jak wynika z autokomentarzy autora *Sklepowów cynamonowych*, centralnym pojęciem z zakresu praktyki literackiej nie jest dla niego dosłownie rozumiany „realizm”, lecz konwencja przedsta-

Konwencje
rzeczywistości

nia rzeczywistości. Charakterystyczne, że Schulz analizuje twórczość literacką jako pozostawanie w obrębie określonych konwencji lub też świadome wykraczanie poza ich obszar. „Proponowałbym dla określenia realizmu — pisał — (użyć) terminu czy-
sto negatywnego: jest to metoda, która stara się pomieścić swe środki w obrębie pewnych konwencji, postanawia nie łamać pewnej konwencji, którą nazywamy rzeczywistością lub zdrowym rozsądkiem, lub prawdopodobieństwem” (L, 670). Z kolei pisząc o twórczości Gombrowicza i swojej podkreślał Schulz wspólną im „bezceremonialność w traktowaniu konwencjonalnej rzeczywistości” (L, 692). Nacisk, jaki w wielu sformułowaniach autora *Sanatorium pod Klepsydrą* pada na słowo „konwencja” i „konwencjonalność”, każe przypuszczać, że literaturę rozpatrywał on właśnie jako zespół respektowanych lub łamanych reguł artystycznych, a nie „wierne” powielanie, odtwarzanie czy nazywanie rzeczywistości pozasłownej. Taki jest też sens wypowiedzi o „realizmie”: „Wydaje mi się — pisał Schulz — że realizm jako wyłączna tendencja do kopiowania rzeczywistości — jest fikcją. Nigdy nie było takiego” (L, 670). Niewątpliwie własną prozę narracyjną traktował Schulz jako świadome łamanie konwencji prawdopodobieństwa epickiego. W „opisie” *Sklepów cynamonowych* wyliczył zresztą wszystkie elementy rzeczywistości przedstawionej związanej z takim przełamaniem konwencji. Jednakże owo „łamanie konwencji realistycznej” (L, 670) przedstawia Schulz nie tyle jako proste przeczenie zasadom „zdrowego rozsądku” czy wprowadzanie fantastyki. Z uwag o świecie przedstawionym *Sklepów cynamonowych* można wnosić, że istnieje w nim także, świadomie konstruowane, wewnętrzne przełamywanie się różnych konwencji: „ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem (...)” (L, 682), mamy do czynienia z „powieścią autobiograficzną”, w której „można dopatrzeć się pew-

nych zdarzeń i przeżyć z dzieciństwa autora”, ale zarazem jest to historia „fikcyjnej rodziny” (L, 683) itp. Niezależnie od filozoficznych intencji, jakie Schulz przyporządkowywał autokomentarzom, mowa jest w nich także o wewnątrztekstowym ruchu konwencji, powodującym permanentną zmienność statusu poszczególnych elementów utworu. „Wszystko (...) trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić” (L, 682). Sądzić można, że zjawisko to da się przyporządkować opisywanym już wcześniej „rytmowi” i „muzyczności” — regułom kompozycji oraz semantyki prozy Schulza.

Pisałem już, że w teorii „słowa narracyjnego” Schulza ważną funkcję pełni symbolistyczna koncepcja powrotu słowa do stanu „pierwotności”: do „mitu”. Otóż identyczna idea organizuje też płaszczyzną tematyczną *Sklepów cynamonowych*. Schulz bowiem charakteryzuje ten poziom swych utworów za pomocą dokładnie takich samych sformułowań: „regresja” (por. Z, 444 i L, 580) „uwstecznienie rozwoju” (L, 580), odnajdywanie tego, co „na dnie” czy „w głębi” czasu (L, 684) itp. Tematem *Sklepów cynamonowych* jako „powieści autobiograficznej” (L, 683) ma być „wsteczne” poszukiwanie czasu utraconego: „ten rodzaj sztuki jaki mi leży na sercu jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórne dzieciństwo (...) Moim ideałem jest «dojrzeć» do dzieciństwa. To by dopiero była dojrzałość” (L, 580). Osiągnięcie tego dzieciństwa określa Schulz właśnie mianem „mitu” (L, 684). Znamienne jednak, że przy charakteryzowaniu tego procesu („powrót do dzieciństwa”) pojawiają się również oksymoroniczne wyśłowienia tej symbolistycznej idei („powrót słowa do pierwotności”), a więc: „uwstecznienie rozwoju”, „dojrzewanie do dzieciństwa” itp. We wszystkich określeniach charakterystyczna jest idea przemiesz-

Homologia

„Uwstecznienie
rozwój”

Dwa typy
lektury

czenia się między „teraz” a „kiedyś”, między negowanym stanem obecnym a utraconym rajem przeszłości.

Rekonstruowanej tu idei Schulz przyporządkowuje także dwa typy lektury: „dziecięcy” i „dorosły”, oparte na przeciwstawieniu bezpowrotnie utraconego sposobu czytania — czytaniu „po latach”: „te same książki ongiś tak bogate i pełne mięszu — potem w dorosłym życiu są jak drzewa огоłocone z listowia — z naszych dopowiedzeń, którymi kitowaliśmy ich luki. Nie ma już nigdzie tych książek, które czytaliśmy w dzieciństwie, rozwiały się — zostały nagie szkielety” (L, 602). Lektura „dorosła” okazuje się więc zaprzeczeniem lektury „dziecięcej”, charakteryzowana jest bowiem wyłącznie negatywnie — jak brak owego pierwotnego i doskonałego sposobu czytania. „Lektura dziecięca” to kolejny korelat stanu „pierwotności”, kolejny wyznacznik „mitu”, o którym Schulz pisał w swym programowym manifestie. Koncepcja „regresu”, „uwstecznionego rozwoju” itp. daje się więc także rozpatrywać w prozie Schulza jako próba przewyciężenia ograniczeń „lektury dorosłej”, próba odzyskania wszystkich składników „dziecięcego” sposobu „czytania”. Tekstowymi wykładnikami tej koncepcji będą w prozie Schulza fabularne sytuacje „czytania” (motywy „markownika” oraz „księgi”), a także metafory „lektury” pseudonimujące rozmaite doznania narratora. W ten sposób „czytanie” stało się w prozie Schulza elementem pisania.

Czytanie —
pisanem

Niezależnie od arcywnikliwej „krytyki tekstu”, same „zapiski” są także realizacją specyficznej koncepcji lektury dopełniającej wskazaną wyżej opozycję. „Poza tą książką — pisał Schulz do Romany Halpernowej — widzę kontury innej książki, którą sam chciałbym napisać. Tak że właściwie nie wiem, czy czytam tę książkę, czy też tę potencjalną i niezrealizowaną. Tak się czyta najlepiej, gdy się mię-

dzy wiersze wczytuje siebie, własną książkę” (L, 602).

W tak zrekonstruowanych poglądach Schulza na prozę narracyjną można także znaleźć dwie sprzeczne tendencje kultury literackiej dwudziestolecia. Z jednej strony poglądy te są afirmacją takiego rozumienia „poetyckości”, na które „pracowały” estetyki uznające „poezję” za awangardowy (w sensie etymologicznym) rodzaj literacki — tu więc Leśmian i Peiper podają sobie dłonie. Z drugiej jednak, przez przeniesienie „poetyckości” do prozy i jednocześnie apologię nowatorstwa powieści w związku z „wiedzą współczesną” Schulz wychodzi naprzeciw tym tendencjom, które od epiki oczekiwały „zwierciadła” swojej epoki. W relacji do postulatów awangardzistów Schulz dokonuje więc specyficznego rozszczepienia motywacji obecnych w ich koncepcji. Jak wiadomo, awangardziści (zwłaszcza Peiper) przemiany we współczesnej liryce motywowali „zmianą skóry świata”: kontekstem współczesnej cywilizacji i wiedzy o niej. U Schulza identyczna motywacja jest argumentem na rzecz epiki. Istnieje jednak istotna dla historyków literatury różnica między tymi koncepcjami — swoiste imponderabilium motywacji. Oto bowiem, gdy awangardziści odwoływali się do wiedzy współczesnej, to mówili głównie o wiedzy objaśniającej zjawiska techniczne i makrospołeczne w cywilizacji XX w. Schulz natomiast — i krytyka literacka lat trzydziestych — przez nazwę „wiedza współczesna” rozumie wiedzę o człowieku jako konkretnej jednostce. Ta różnica jest osią zmian świadomości literackiej okresu międzywojennego.

Poezja —
wiedzą
o człowieku