

# Włodzimierz Bolecki

---

## Schulz: nazywanie nienazywalnego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (54), 170-181

---

1980

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

miotów łączy metamorfozę i metaforę, od której różni ją przemijający, epizodyczny charakter indentyfikacji. Kolejne zróżnicowanie metafory i metamorfozy polega na tym, że rzeczownik metaforyczny wytraca odniesienie przedmiotowe, a metamorfoza albo je zachowuje, albo przybiera znaczenie adwerbalne. I wreszcie metaforę różni od porównania to, że wskazuje ona na stałą cechę przedmiotu, podczas gdy porównanie może przyciągać uwagę zarówno do cechy stałej, jak i do cechy przemijającej.

I tak w płaszczyźnie funkcjonalno-syntaktycznej metafora jest zorientowana na pozycję predykatu i przez to stanowi kontrast wobec metonimii, która z kolei usiłuje zająć pozycję referencjalnych członów zdania. W płaszczyźnie paradygmatycznej metafora stanowi przeciwstawienie porównania i metamorfozy pod względem cech obecności/braku indentyfikacji przedmiotów oraz stałego/przemijającego charakteru cechy.

*Nina Dawidowna Arutiunowa*

przełożył *Jerzy Faryno*

## Schulz: nazywanie nienazywalnego

### 1. Metafory i nazwy

Podstawowe cechy poetyki Schulza (muzyczność, rytm, powtórzenia, niestabilność znaczeniowa słów, ich „tekstowa stereotypowość” i łatwość adaptacji w nowym kontekście) aktualizują główne reguły estetyki symbolistycznej. W sformułowanej koncepcji autora *Sklepów cynamonowych* centralną ideą jest niemożność artykulacji zjawisk określanych jako wymykające się określeniu, mieszczące się poza słowem. Towarzyszy jej jednak teza kontradycyjna, wedle której istnieje jedynie to, co nazwane. Jak zatem wyglądają operacje nazwotwórcze w prozie, w której narrator stale podkreśla niemożność nazywania rzeczy po imieniu?

Sprawie tej najwnikliwsze uwagi poświęcił Władysław Panas stwierdzając, że zdanie Schulza tworzy swoisty układ rozkwitający, że ma ono charakter peryfrastyczny i że nazwa w prozie Schulza to litania peryfraz<sup>1</sup>. Wydaje się jednak, że autor ten, analizując „koncepcję języka” w prozie Schulza i wskazując na jej awangardowe zaplecze, nie uwzględnił wszystkich komplikacji, jakie zawiera „nazwa” w tej koncepcji poetyckości. Przede wszystkim zawęził zbyttno przedmiot swoich rozważań. Wybrał bowiem do analiz tylko

<sup>1</sup> W. Panas: *Regiony czystej poezji. O koncepcji języka w prozie Brunona Schulza*. „Roczniki Humanistyczne” (Lublin) 1974 z. 1.

fragmenty tekstu Schulza o wyraźnej intensywności metaforycznej, te, by tak rzec, „wyspy poetyckości” w *Skleпах cynameonowych* i w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Podobnie zresztą zapatrywali się na prozę Schulza niektórzy krytycy międzywojenni. W ich odczytaniach twórczość ta rozpadała się na dwie osobne płaszczyzny językowe: „realistyczną” i „metaforyczną”. Pierwsza wyznaczała podstawy rozumienia prozy w duchu życiowego prawdopodobieństwa, a wedle niektórych zwolenników metafory — była daniną splecaną masowemu odbiorcy. Drugą natomiast uważano za „ekstrakt poezji”, za wyznacznik oryginalności i ona też była źródłem najbardziej konfliktowych odczytań. Współistnienie tych dwóch płaszczyzn stylistycznych tekstu ujawniło w recepcji prozy Schulza szereg wartościujących norm dotyczących odbioru powieści. Były one identyczne z tymi, które pojawiły się w odczytaniach twórczości Micińskiego. W obu bowiem przypadkach krytycy „rozcinali” tekst na dwie płaszczyzny stylistyczne, z których każdą oceniano wedle innych kryteriów. Za język powieści uważano jedynie fragmenty napisane w konwencji realistycznej, natomiast pozostałe określano jako „poezję” lub odrzucano je jako sprzeczne z normami rodzajowymi i założeniami gatunku. Podobnie w przypadku Schulza za „poetyckość” uważano wyłącznie te fragmenty narracji, które wyraźnie nasycone są bogactwem różnorodnych figur poetyckich.

Jak się zdaje, w ramach interesujących mnie tu zagadnień, warto na tę sprawę spojrzeć też z nieco innego punktu widzenia. Przede wszystkim nie nie upoważnia do segmentacji utworu Schulza na odcinki mniej lub bardziej poetyckie, a tym bardziej do traktowania tych utworów jako wyłącznie poetyckich. Byłoby to jaskrawe naruszenie wewnątrztekstowej pragmatyki, jaką narzuca linearny rozwój narracji. Opuszczenie zdań „realistycznych” rozbiłoby ciągłość tej narracji, zlikwidowałoby semantyczną spójność różnorodnych odcinków tekstu, a przede wszystkim zmuszałoby do rozpatrywania tekstu jako sumy poetyckich fragmentów rozrzuconych po prozie Schulza jak bakalie w cieście. Pokusa podobnego rozpatrywania prozy Schulza jest bardzo silna i — praca Panasa tego dowodzi — wcale nie nieuzasadniona. Niemniej przy rozpatrywaniu tekstu narracyjnego jako systemu instrukcji komunikacyjnych podejście to musi być niewystarczające. Wewnątrztekstowe zróżnicowanie prozy Schulza ma bowiem charakter strukturalny i ono przede wszystkim jest podstawą jej poetyckości jako całości narracyjnej i kompozycyjnej. Nie można zatem pominąć zdań „realistycznych” jako „niepoetyckich”, ponieważ poetyckość tekstu powstaje wskutek ich wzajemnego zestawienia. Analiza „poetyckiego” charakteru prozy Schulza musi więc też uchwycić wzajemne relacje między tymi dwoma, czasem skrajnie zróżnicowanymi, stylami narracji. Jedną z zasad poetyki Schulza jest bowiem kontrast — głównie stylistyczny, chociaż także wyraźny w organizacji wyższych układów morfologicznych i semantycznych tych utworów.

Krzysztof Miklaszewski, analizując opowiadanie *Pan*, trafnie zauważył niezwykle zróżnicowanie składniowe wielu odcinków prozy Schulza<sup>2</sup>. Obok wypowiedzi o członach bardzo rozbudowanych występuje w niej duża liczba zdań prostych o wręcz minimalnej liczbie składników. Jest to zasada wszystkich utworów Schulza, która organizuje nie tylko najbliższe odcinki narracji, ale także ich odległe fragmenty. Po zdaniach rozbudowanych, pełnych amplifikacyjnych przekształceń metafory, mamy litotes: następują zdania krótkie, wręcz uproszczone i ascetyczne w zestawieniu z tymi, które je poprzedzały. Na przykład „Adela oskubała koguta” (SC, 143), „Kot mył się w słońcu” (SC, 158) itd.<sup>3</sup> Czasami te krótkie zdania wyodrębnione są w pojedyncze akapity, co jeszcze silniej kontrastuje z otaczającymi je rozbudowanymi całościami. Temu formalnemu zróżnicowaniu zdań prozy Schulza odpowiada wyraźne zróżnicowanie semantyczne i ono też będzie głównym przedmiotem dalszych rozważań.

Najczęściej kontrastowi między zdaniem prostym a rozbudowanym odpowiada kontrast między przedmiotowymi (realistycznymi) znaczeniami jednego a metaforycznością drugiego zdania. Rzecz jasna, kontrast ten uwypukla zależności między dwoma głównymi stylami prozy — znajdują się one stale w sferze wzajemnych powiązań i interferencji znaczeniowej.

Wskazane powyżej stylistyczne zróżnicowanie narracji było niezbędne do przedstawienia zagadnień związanych z procesami nazwotwórczymi w prozie Schulza.

Jak wiadomo, referuję za Sławińskim, wszyscy awangardziści ostro przeciwstawiali prozę wypowiedzi poetyckiej. Wyznacznikami prozy były wedle awangardzistów „narracyjność”, „opisowość” i „nazwa” — jako elementy wybitnie niepoetyckie<sup>4</sup>. Podstawową funkcją nazwy w planie narracji (opisu) było jej maksymalne zbliżenie do nazywanego przedmiotu. Nazwa miała więc funkcjonować w prozie jako *le mot juste* — słowo najwłaściwiej dopasowane do przedmiotu, pozbawione uwikłań homonimicznych i synonimicznych. Nazwa w prozie to zatem dla awangardzistów słowo semantycznie wyostżone, używane w jednej tylko, nie budzącej wątpliwości komunikacyjnych, konwencji. Dokładnie inaczej przedstawiała się ich koncepcja wypowiedzi poetyckiej. Prozatorską nazwę miał zastąpić pseudonim jako konstrukcja słowna oddalająca się od dosłownego nazwania rzeczy, a zarazem uruchamiająca całą potencję znaczeniową danego słowa (wyrażenia, zdania). Gdy operacje nazwotwórcze w prozie kasowały potencjalną wieloznaczność słowa, to ope-

<sup>2</sup> K. Miklaszewski: *Cena świadomości*. „Ruch Literacki” 1966 nr 6, s. 285—296.

<sup>3</sup> SC = *Sklepy cynamonowe*, SPK = *Sanatorium pod Klepsydrą*; według wydania: B. Schulz: *Proza*. Opr. J. Ficowski, wstęp A. Sandauer. Kraków 1964.

<sup>4</sup> Tu i niżej nawiązuję do książki J. Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1966.

racje metaforyczne w poezji (pseudonimy) na odwrót — potęgowały wieloznaczność wypowiedzi. Gdy więc celem pierwszych (negatywnym w przekonaniu awangardzistów) było maksymalne przybliżenie języka do rzeczy, celem operacji poetyckich było skrajne oddalenie się od dosłowności (do-rzeczności). Jest to moment szczególnie ważny dla moich rozważań. Gdyby bowiem przyjąć awangardowe wyznaczniki istnienia prozy i poezji, wówczas musiałyby się nieuchronnie okazać, że proza Schulza jest wewnętrznie sprzeczna lub złożona z odizolowanych realizacji poetyckich i prozatorskich. Sprawę tę znakomicie widać na przykładzie przedwojennej recepcji tej twórczości. Większość krytyków podkreśla niemożność zaklasyfikowania tego rodzaju utworów zgodnie z przyjętymi podziałami. Dla wszystkich kontaminacja zasad poezji i prozy jest oczywista, ale nawet najwnikliwsi krytycy nie wróżą jej przyszłości jako formie *epickiej*. W świetle ich wypowiedzi Schulzowi udało się inkrustować tekst prozatorski fragmentami poetyckimi najwyższej próby, ale w ostatecznym rozrachunku jego twórczość jest sprzeniewierzeniem się zasadom epiki. Był to zarówno paradoks estetyki awangardy, jak i popularnej, nawet antyawangardowej, świadomości literackiej. Okazało się bowiem, że poglądy zwrotniczan na strukturę i funkcje wypowiedzi narracyjnej są niemal identyczne z potocznymi oczekiwaniami jednodniowych recenzentów. W prozie Schulza można było bowiem wskazać takie zdania, które dokładnie odpowiadały modelowi prozy akceptowanemu przez wszystkich, oraz takie, które spełniały podstawowe założenia awangardowej (lub symbolistycznej) koncepcji poezji — nie przez wszystkich akceptowanej. Rzecz jednak w tym, że oba modele zdań w prozie Schulza są bez siebie niemożliwe i, co więcej, nie tylko istnieją obok siebie w porządku syntaktycznego rozwoju wypowiedzi, ale także interweniują w swoje wewnętrzne struktury znaczeniowe.

Gdyby też dosłownie potraktować awangardowy ideał oddalania się słowa (wypowiedzi) od rzeczy, a zarazem słowa od nazwy, wówczas musiałyby się okazać, że ideałem tej poezji jest zerwanie związku między przedmiotami a wypowiedzią poetycką, która je opisuje; usunięcie podstaw rozumienia wypowiedzi lirycznej. Jednak Przyboś i Peiper doskonale zdawali sobie z tego sprawę. Sławiński ukazuje, jak w ich koncepcje teoretyczne wmontowany był swoisty mechanizm regulujący ten proces „oddalania”. Była nim każdorazowa *motywacja* metafory. W płaszczyźnie syntaktyczno-semantycznej ujawniała się ona w specyficznym sposobie rozwijania wypowiedzi. Peiper opowiadał się za zdaniem rozkwitającym (peryfrastycznym), które rozwijało molekularny element początkowy, tj. nazwę, w rozłożony wachlarz pseudonimów. Przyboś i Brzękowski z kolei realizowali model zdania eliptycznego, zwielokrotniającego znaczenia skondensowanych w nim składników (międsłowie). Szczególnie charakterystycznym przypadkiem tej prak-

tyki poetyckiej było u Przybosa poetyckie przekształcenie, czasem kontaminowanie, gotowych zwrotów frazeologicznych. Krótko mówiąc, każdorazowo w wypowiedzi poetyckiej znajdował się element inicjalny (u Peipera nazwa, u Przybosa frazeologizm lub pozasłowna sytuacja komunikacyjna), który wypowiedź ta rozwijała lub przekształcała.

Wracam do tekstów Schulza.

Czytelnik, który chciałby rozkoszować się w tej twórczości tylko zdaniami metaforycznymi, szybko musiałby uznać, że są one niesamodzielne i semantycznie niewystarczalne. Zdania „metaforyczne” znajdują się bowiem nie tylko obok zdań „realistycznych”, ale też elementy „realistyczne” stanowią budulec wielu zdań „metaforycznych”. Obie sfery istnienia znaku („przedmiotowy” i „metaforyczny”) współistnieją w bardzo silnych zależnościach zarówno wewnątrz, jak i zewnątrzdzaniowych. Schulz nie tylko wykorzystuje tu estetyczny efekt kontrastu, zmieniając przedmiotowe odniesienia zdań swojej narracji na odniesienia „metaforyczne”; wykorzystuje przede wszystkim ich wzajemne umotywowanie.

Przyjrzyjmy się następującym cytatom:

1. „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszalamiających dni letnich.
2. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek” (SC, 47).
1. „O piątej godzinie rano — rano jaskrawe od wczesnego słońca dom nasz kapał się już od dawna w żarliwym i cichym blasku porannym.
2. O tej solennej godzinie, nie podglądany przez nikogo, wchodził on cały po cichu — podczas gdy przez pokoje w półmroku spuszczonej storów szedł jeszcze solidarnie zgodliwy oddech śpiących — w fasadę płonąca w słońcu, w ciszę wczesnego żaru, jakby był ulepiony na całej powierzchni z błogo uśpionych powiek” (SPK, 293).

Następstwo zdań w wypowiedzi upodrzędnia zdania oznaczone liczbą 2 wobec zdań oznaczonych liczbą 1. W strukturze zdań nr 2 istnieją bowiem anaforyczne składniki nawiązania do zdań je poprzedzających, bez których zdania nr 2 byłyby niezrozumiałe. Takie wyrażenia, jak „w tej wielkiej księdze wakacji”, „o tej solennej godzinie” czy „wchodził on cały po cichu” (w zdaniach nr 2), byłyby niezrozumiałe, gdyby nie odnieść ich do odpowiednich nazw w zdaniach nr 1 („dni letnie”, „piąta godzina rano”, „dom”). Nazwy te (w zdaniach nr 1) są bowiem motywacjami, punktami wyjścia dla przekształceń semantycznych w zdaniach nr 2. Pełnią więc taką funkcję jak nazwa w modelu zdania peryfrastycznego lub pozasłowna sytuacja liryczna w modelu zdania eliptycznego. Łatwo zauważyć, że zdania nr 1 mają zdecydowanie wyrazistszy status przedmiotowy niż zdania nr 2. Z perspektywy syntaktyczno-semantycznej w cytowanych przykładach mamy do czynienia z przekształceniem wyjściowych nazw (przedmiotowe użycie słowa) w ich poetyckie przezwymy, w pseudonimy odnoszące się do tej samej rze-

czy. Ponieważ w przekształceniach tych stale powtarza się jeden element (tj. desygnat, do którego odnoszą się wszystkie wyrażenia), mamy tu także do czynienia ze swoistą odmianą rytmu (w planie semantyki). Niewątpliwie przekształcenia między porządkiem nazw w zdaniach „przedmiotowych” a porządkiem pseudonimów w zdaniach „poetyckich” można uznać za odmianę Peiperowskich zdań peryfrastycznych. „Metafory” Schulza są bowiem zawsze szczepione z przedmiotowym użyciem słowa (nazwa), które przekształcają na inny porządek znaczeniowy. W każdym zdaniu (lub grupie zdań) można więc znaleźć taki element inicjalny (nazwę, *le mot juste*), który natychmiast jest skontrastowany z „metaforycznym” przekształceniem nazwy danej rzeczy. Inaczej jednak niż w koncepcji Peipera, nie chodzi tu wyłącznie o coraz bardziej rozbudowane, stale rozwijające się pseudonimy wypełniające wszystkie „luzy” semantyczne nazwy. Peryfrastyczność zdań Schulza ma bowiem jak gdyby charakter „punktowy”, chodzi w nich nie tyle o ukazanie procesu rozwijania nazwy w piękne zdanie peryfrastyczne (relacją oddalania), lecz o takie zestawienie nazwy i pseudonimu, by były one stale w bliskim sąsiedztwie semantycznym. Zasada tworzenia elementów peryfrastycznych przypomina więc figurę *ploke*: pojawiają się różne elementy, ale wszystkie one są pod względem znaczeniowym bardzo blisko siebie — pozostają bowiem albo w wyraźnych relacjach synonimicznych, albo okazują się fleksyjnym lub składniowym przekształceniem wyjściowej nazwy.

Spójrzmy raz jeszcze z tej perspektywy na incipit opowiadania *Martwy sezon* (SPK, 293). Oto jakie kształty przybiera inicjalny element tego fragmentu: „O piątej godzinie rano”, „rano jaskrawe od wczesnego słońca”, „w żarliwym i cichym blasku porannym”, „o tej solennej godzinie”, „w ciszę wczesnego żaru”, „cisza tych uroczystych godzin”, „najpierwszy ogień poranka”, „ta natężona godzina”, „poranny pożar”. (Pomijam tu wyrażenia rozwijające synonimicznie nazwę „słońce” oraz wyrażenia pojawiające się w następnych akapitach, np. akapit drugi zaczyna się paralelnie — „O tej porannej godzinie”). Większość tych przekształceń nie jest czystymi peryfrazami. Niemniej wszystkie te określenia są peryfrazami funkcjonalnymi, tj. pełnią funkcje peryfrazy w danym kontekście. Najważniejsze jest jednak to, że te specyficzne peryfrazy nie oddalają się od punktu wyjścia (jak u Peipera), lecz stale do niego powracają — każde wyrażenie zawiera rozpoznawalną cząstkę elementu przekształcanego. Zupełnie więc inaczej niż u autora *Nowych ust*, w peryfrazach Schulza wyrażenie wyjściowe może pojawić się w nie zmienionej postaci. Punkt dojścia okazuje się identyczny z punktem wyjścia. Wyrażenie przekształcane okazuje się *nieprzekształcalne*, albowiem funkcjonalnie jest *powtórzeniem* semantycznym. Dlatego też biegunem, ku któremu zbiegają przekształcenia peryfrastyczne (nazwy lub zdania), jest *parafraza*, tzn.

wypowiedź, która mimo różnic strukturalnych (np. leksykalno-składniowych) jest znaczeniowo tożsama z inną wypowiedzią. Można więc powiedzieć, że peryfrastyczne ciągi rozwijające słowa wyjściowe tworzą ze względu na semantykę „piękne zdania parafrazystyczne”. Używałem dotychczas terminu „metafora” w cudzysłowie. Czas teraz, by wyjaśnić ten zabieg, tym bardziej że „metafory” Schulza wydawały się wszystkim krytykom najbardziej oczywistym i nie kwestionowanym *awangardowym* elementem w poetyce tego autora.

Jak wiadomo, w koncepcji poetów Awangardy Krakowskiej zdanie metaforyczne „to układ sił, w którym toczy się nieustanna *polemika* między relacjami na osi następstwa i relacjami w porządku «równoczesności». Zdanie prozaiczne jest jakby jednoliniowe — w jego rozpiętości nazwy wiążą się ze sobą wyłącznie w szeregu sukcesywnym. Natomiast w zdaniu (metaforycznym) — cytuję Sławińskiego — słowa nie tylko następują po sobie, wypełniając schemat składniowy, ale — dodatkowo — uczestniczą w opozycjach, które mają charakter systemowy (...). Ta koegzystencja znaczeń jest zasadniczą właściwością metafory”. Na próżno by jednak szukać tak zbudowanych metafor w prozie Schulza. Niewątpliwie niektóre z nich aktualizują równocześnie kilka znaczeń, ale jest to cecha dalece podrzędna w tej twórczości. Zabrzmiałoby to paradoksalnie, ale w koncepcji metafory Schulza nie ma (i być nie może!) miejsca dla pseudonimu polegającego na równoczesnym aktualizowaniu różnych znaczeń słowa, a więc na uruchamianiu w jednym użyciu całego paradygmatu semantycznego danej jednostki słownika. Nie ma więc — podkreślam raz jeszcze — podstawowego mechanizmu metafory, jaki odkryli awangardziści. Podstawą koncepcji Schulza są bowiem operacje *metajęzykowe*, polegające na nazywaniu jednostek wyjściowych (np. nazw) za pomocą zupełnie nowej leksyki. Nowe zdanie (wyrażenie, słowo) zachowuje podstawowy kapitał znaczeniowy jednostki wyjściowej, ale wypełnione jest już innym materiałem leksykalnym. Rzecz jasna, odpowiedniki semantyczne nigdy nie są ściśle, albowiem każdy kolejny element modyfikuje wszystkie poprzednie. Niemniej wyraźne jest przechowywanie tylko jednego, podstawowego znaczenia, a nie — jak w modelu awangardowym — aktualizowanie kilku i to opozycyjnych znaczeń słowa. Jak już pisałem, rozpatrywane w relacjach „słowo poprzedzające” — „słowo następujące”, pseudonimy Schulza mają charakter zdecydowanie synonimiczny. Przyjrzyjmy się następującym przykładom w cytowanym już akapicie opowiadania *Sierpień* (SC, 48): wyrażenie „brodząc w słońcu” jest w danym kontekście dokładnym synonimem wyrażenia „brodząc w złocie” i powtarza się jeszcze w wyrażeniu „brodząc w tym dniu złocistym”. Wyrażenie „oczy zmrużone od żaru” zostaje przekształcone w serię takich określeń, jak „grymas skwaru”, „słońce (...) nałożyło (...) tę samą maskę”, „złota maska bractwa słonecznego”, „ta maska”, „złota



farba na twarzy”, „barbarzyńska maska kultu pogańskiego”. We fragmencie tym, jak i w wielu innych, mamy do czynienia ze stałym powtarzaniem tego samego znaczenia za pomocą innych wyrażen (innych jednostek leksykalnych). Schulza w ogóle nie interesuje wieloznaczność rozprzestrzeniająca się na wykluczające się znaczenia. Wszystkie jego metafory okazują się dopełniającymi się *wariacjami* na jeden temat. Syntaktycznie rozbudowane wielosłowie zawęza się do minimalnego pola semantycznego, tworzy jakby wtórne rodziny wyrazów. Faktycznie bowiem w metaforycznych zdaniach Schulza dominują relacje semantyczne nad syntaktycznymi. Ponieważ wszystkie jednostki upodabniają się do siebie w planie znaczeniowym, można powiedzieć, że semantyka metafory Schulza ujednolica wszystkie różnice leksykalne, składniowe, kompozycyjne itd. Nie przypadkiem Witkacy tak zachłysnął się *Sklepami cynamonowymi*: mógł w nich rzeczywiście dostrzec „jedność w wielości”...

Z pozoru operacjom zdaniotwórczym w prozie Schulza bliskie jest „dopowiadanie” znaczeń w wersji Peiperowskiej. Ale u podstaw rozkwitającego zdania Peipera tkwiło przekonanie o semantycznej omnipotencji poetyckiego wysłowienia. Peiperowskie pseudonimy i peryfrazy miały być właśnie dowodem na nieograniczone możliwości poety jako „producenta pięknych zdań”. Tymczasem w prozie Schulza nieustannie pojawiają się stwierdzenia o ekspresyjnej bezsilności języka. Gdy awangardziści w swoich rozważaniach teoretycznych zajmują się głównie możliwościami wypowiedzi poetyckiej, Schulza bardziej interesuje dokumentowanie *bezsilności* metafor wobec tajemniczego „sedna rzeczy”, któremu stają naprzeciw. Jak wiadomo, ideałem peryfraz Peipera było tworzenie *innego* niż nazwa układu słów (pseudonimy). Tymczasem w podobnych operacjach Schulza mamy do czynienia z semantycznymi wariacjami na temat tego samego słowa.

Szczególnie charakterystyczną postacią tych przekształceń jest w prozie Schulza wyliczenie (*enumeratio*). Element inicjalny nie tyle rozwija się, ile otrzymuje kilka dopełniających pseudonimów, między którymi nie ma bezpośredniej styczności znaczeniowej. Mają one wyraźnie charakter współrzędny (parataktyczny — typu i... i... i) i rządzą się zasadą skojarzeń, chociaż nigdy nie dowolnych. Ta właśnie asocjacyjna cecha wielu przekształceń w narracji Schulza (wielosłowie) podporządkowana jest wybitnie symbolistycznej motywacji. Polega na mnożeniu elementów nazywających, ale z założenia nie mogących nazwać. Żadna nazwa nie jest adekwatna, dlatego jest ich tak dużo. Wszystkie razem tylko przybliżają się, tylko *sugerują* określone przejawy zjawisk, ale zawsze też — jak pseudonimy — znajdują się wyraźnie obok *le mot juste* oraz — jak ekwiwalenty — obok rzeczy, której stają naprzeciw.

Awangardowej koncepcji wypowiedzi jako niedopowiedzianej Schulz

przeciwstawia wypowiedź jako funkcję *niewypowiadalnego*. „Między słowiu” przeciwstawione jest więc *pozastowie* jako ten obszar „sensu”, na który wskazują poszczególne konstrukcje słowne, nigdy go w pełni nie osiągając.

W tekstowych przekształceniach (*poliptoton*, *ploke*) odnaleźć można językowe korelaty idei „pierwotności słowa”: jednego „sensu” i „mitu”. W powtórzeniach — zasadę muzyczności. W obu razem — „sugestię” jako „wyrażanie niewyraźnego”. W awangardowej składni symbolistyczne idee.

## 2. Metafory i katachrezy

Powiedzieć więc teraz można, że w powyższych eksplikacjach prozy Schulza czytelnik odnajdzie — *mutatis mutandis* — zarówno reguły tworzenia „metafory”, „pięknych zdań” czy „pseudonimów” zgodne z *awangardową* sztuką *poetycką*, jak i sześć zasad semantycznych, które Sławiński określił jako wyznaczniki *symbolistycznej* koncepcji języka *poetyckiego*. A więc: 1) asymetrię znaku i sensu; 2) bliskość słów semantycznie odległych; 3) ruch sensu poprzez nawroty, powtórzenia i odbrzmienia; 4) uczestnictwo słowa w sensie globalnym; 5) ziarnistość znaczenia słów prowadzącą do konstrukcji wyliczeniowych; 6) przepływanie znaczeń z jednego słowa w drugie<sup>5</sup>. Nie chodzi tu jednak o redukcję prozy Schulza do dwóch wielkich systemów estetyczno-retorycznych poezji XX w., lecz o podkreślenie, że twórczość *narracyjna* autora *Sklepow* *cynamonowych* oglądana od strony konstytuujących ją poetyk jest zjawiskiem o niezwyklej oryginalności. Nie powinna także dziwić komplementarność reguły poetyk symbolistycznych i awangardowych w prozie Schulza. U podstaw tych wielkich, *antymimetycznych* systemów *poetyckich* znajduje się bowiem zasada Schulzowi najbliższa: „pisać to znaczy *nie mówić wprost*”. Jak wiadomo, wypowiedzą ją (wprost) Ch. Morice i T. Peiper, S. Malarmé i J. Przyboś.

Wspomniałem, że metaforyczne przekształcenia w prozie Schulza mają charakter *metajęzykowy*, są ciągiem nieustannych translacji z jednego porządku leksykalnego na inny, choć o podobnym znaczeniu. Oznacza to, że pomiędzy *prymarnym*, *nazwowym*, *dosłownym* użyciem słowa a porządkiem *metajęzykowym* ustalają się relacje swoistej ekwiwalencji. Także w planie tego „języka *alternującego*”<sup>6</sup> dostrzec można wyraźną stabilizację używanych elementów. Dzięki niej ujawnia się z kolei *powtarzalność* większych ze-

<sup>5</sup> J. Sławiński: *Semantyka Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński i J. Sławiński. Warszawa 1971.

<sup>6</sup> Zob. M. Piachecki: *Metafora — powieść — światopogląd. Na materiale «Fachowca» Wacława Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 1, s. 131.

społów słownych (np. motywów), które persewerują w tekście w funkcji specjalnych kodów tematycznych. Wszystkie te wyrazy tworzą wyraźne pola tematyczne, skupione wokół określonego centrum leksykalnego, którym najczęściej jest czasownik lub rzeczownik. Do stale pojawiających się kodów tematycznych należą pola tematyczne takich pojęć, jak „sztuka” (głównie słownictwo związane z teatrem, muzyką, plastyką i architekturą), „mit” (nazwy starotestamentowe i antyczne) i „natura” (słownictwo związane z roślinnością). Nie chodzi tu jednak o wyodrębnienie głównych pól tematycznych prozy Schulza jako leksykalnych korelatów płaszczyny tematycznej jego utworów, chociaż byłoby to zadanie bardzo ciekawe. Pojawiają się one w innej funkcji niż tzw. słowa-kłucze w poezji — tworzą bowiem rozbudowaną technikę translacji nazwy w pseudonim, w porównanie oddalające nazwę od rzeczy. A dokładniej: służą wysłowieniu danego zjawiska w słownictwie najczęściej od niego bardzo odległym, np. naturę przedstawia Schulz w słownictwie „literaturoznawczym”, ludzi opisuje w języku „natury” (rozwój — zanik), codzienność — w terminologii „teatralno-muzycznej” itd. Wiąże się to z jednym z najważniejszych zjawisk retorycznych w Schulzowskiej praktyce „poetyckiej”. Omawiana powyżej technika translacji jest bowiem kolejnym sposobem „wyrażania niewyraźnego” — polega na udzielaniu nazwy takim zjawiskom, które nazwy nie posiadają. Technika ta znana jest retoryce pod mianem *katachrezy*. Ściśle biorąc, termin *katachreza* wskazuje na dwa typy zjawisk semantycznych: podstawą pierwszego — najbardziej znanego! — jest „niewłaściwe użycie wyrazu” (*abusio*), podstawą drugiego — o którym jest mowa poniżej — jest „brak właściwego wyrażenia”, czyli inopia<sup>7</sup>. W drugim przypadku mamy do czynienia ze specyficznymi przekształceniami semantycznymi tak, że niektórzy badacze (P. Fontanier, H. Morier) wyróżniają *katachrezy* metonimiczne, synekdochiczne i metaforyczne, a inni (Lausberg) mówią nawet o semantycznej odrębności między metaforą a *katachrezą*<sup>8</sup>. Nie wdając się w szczegółowe specyfikacje tych tropów i możliwość ich wzajemnych połączeń (*catéchre* *directe* lub *croissante*), na użytek poniższych rozważań przyjmuję, że metafora i *katachreza* nie są tropami wyraźnie przeciwstawnymi (jak np. porównanie i metafora). Traktuję więc *katachrezę* jako typ szeroko rozumianej metafory, który wyróżnia się charakterystycznym mechanizmem semantycznym (sposobem przekształcania jednostek wyjściowych w nową całość znaczeniową). „Metafora — pisze Lausberg — tym się różni od *katachrezy*, że

<sup>7</sup> Zob. H. Lausberg: *Tropy*. Tłum. S. Stabryła. „Pamiętnik Literacki” 1973 z. 1, s. 204.

<sup>8</sup> Zob. P. Fontanier: *Les figures du discours*. Paris 1968, s. 213—220; por. H. Morier: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris 1975, s. 169—178; Lausberg: *op. cit.*, s. 197—207; T. Todorov: *Théories du symbole*. Paris 1977, m.in. s. 113, 128.

metafora jest przeniesieniem od rzeczy posiadającej nazwę do rzeczy posiadającej nazwę, a katachreza od rzeczy posiadającej nazwę do nie nazwanej (...)” (s. 202). Jak wiadomo, w praktyce awangardzistów metafora służyła przekształcaniu zastanych jednostek językowych, np. nazwy — w peryfrazę, frazeologizm — w wyrażenie poetyckie. W tym sensie metafory zwrotniczan były środkiem przekształcania *istniejących* form języka potocznego. Tymczasem semantyczna funkcja katachrezy jest nieco inna, ponieważ służy nazywaniu tego, co jeszcze w języku nie nazwane lub nienazywalne. Inaczej mówiąc, udzieleniem nazwy powołuje się te zjawiska do istnienia. „Nie nazwane — przypominam Schulza — nie istnieje dla nas”. O ile pseudonim poetycki jest wypowiedzią semantycznie niezwykłą, o tyle znaczenie katachrestyczne jest w języku czymś zwyczajnym, ponieważ nie przekształca, lecz używa zwykłego znaczenia leksykalnego. „Katachreza — pisze Morier — rozwija się od terminu właściwego (*propre*) do terminu metaforycznego”. Jako zjawisko lingwistyczne katachreza polega więc na inkorporacji nieznanymi treści do nomenklatury już ustabilizowanej: nazywa nieznane przez znane. Katachreza jest tym samym podstawowym tropem stosowanym we wszelkich wypowiedziach opartych na analogii — a do tych należą niewątpliwie liczne tezy symbolistyczne<sup>9</sup>. Warunkiem zakomunikowania tego, co „niewyraźalne”, są bowiem albo określenia negatywne, albo nazwy z istniejącego już porządku znaczeniowego. Jak starałem się wykazać, proza Schulza dostarcza obu tych przykładów w obfitości. Analizowane powyżej metaforyczkowe przekształcenia słowa spełniają warunki wymagane od szeroko rozumianej metafory, niemniej pełnią one niewątpliwie *funkcję katachrestyczną*. We wszystkich bowiem przypadkach nazywają takie własności rzeczy, zjawisk lub ludzi, które są niewyraźalne w słownikach związanych z nimi tematycznie. Wypowiedzi w prozie Schulza oscylują więc stale między przekształceniem zastanego porządku znaczeniowego na nowy (i to je zbliża do awangardowych praktyk metaforycznych) a nazywaniem zjawisk nie mieszczących się w polach tematycznych zastanego słownictwa języka naturalnego (to zaś pozwala mówić o katachrezie). Dla wyostrzenia opisywanych tu zjawisk semantycznych w narracji autora *Sklepów cynamonowych* powiedzieć można, że procesy *metaforyzacyjne* stanowią awangardowe skrzydło metafory Schulza, podczas gdy procesy *katechrestyczne* — jej skrzydło symbolistyczne. Wspominanych już przykładów z jednego porządku znaczeniowego na inny jest w prozie Schulza znacznie więcej. Wszystkie one powodują zacieranie się ostrości znaczeniowej i wyłączności określonej

<sup>9</sup> „Rzeczywista lub wyobrażona przez ludzi analogia warstw bytu prowadzi do tego, że katachreza jest bardzo częsta, ponieważ dla zrozumienia bytu i jego struktury stanowią korzystne i konieczne zjawisko semantyczne” (Lausberg: *op. cit.*, s. 204).

domeny przedmiotowej prozy Schulza (ludzi, przedmiotów, stanów rzeczy czy zdarzeń) i wszystkie też tworzą niezwykle ważny mechanizm semantyczny narracji tych utworów. Polega on na takim ukształtowaniu linearnego rozwoju tekstu, że między zdaniami nawiązują się równie silne związki zarówno w planie nazywania, jak i w planie metaforycznym. Kolejne segmenty wypowiedzi rozwijają nie tylko przedmiotowy sens określonych zdań, ale także jak gdyby szczepiają pola semantyczne określonych wyrazów. Na krótkim odcinku narracji grupują się więc jednostki tworzące to samo pole tematyczne (lub kilka takich pól). Użycie jednego z tych wyrazów przywołuje natychmiast użycie innych słów-sasiadów lub powoduje powtórzenie tego słowa w nieco zmienionym kontekście. Na tej właśnie zasadzie rozwijają się w prozie Schulza motywy „czytania” czy wegetacyjnego rozwoju przedmiotów i ludzi.

Towarzyszy im także inny mechanizm rozwoju narracji — kolejne zdania rozwijają potencję znaczeniową porównań zdań poprzednich, np. „Dni stwardniały od zimna i nudy, jak zeszłoroczne bochenki chleba. Napoczynano je tępyimi nożami, bez apetytu, z leniwą sennością” (SC, 66). O ile jednak w pierwszym przypadku można było bez trudu rozpoznać serię leksykalną tworzącą pole tematyczne długich odcinków narracji, o tyle w drugim mechanizm znaczeniowy bazuje na niespodziewanym skojarzeniu, jest nieprzewidywalny i jednorazowy. Widać to wyraźnie na przykładzie porównań.

Wszystkie omówione dotychczas zasady i odmiany funkcjonowania metafory w prozie Schulza wskazują, że autor ten przywiązywał wielką wagę do takiego funkcjonowania metafory w tekście, która byłaby nie punktową figurą, lecz *ruchem znaczeń*, swoistym procesem rozwijającym się na długich odcinkach wypowiedzi narracyjnej — nie metaforą, lecz metaforyzacją. Prozie narracyjnej technika ta była w zasadzie nie znana. Jedynym pisarzem w Polsce, który przed laty uczynił z niej dominantę semantyki narracji, był Wacław Berent i dlatego Oziminę uznać można za *rewolucję w ewolucji polskiej powieści XX w.* Szczątkowe ślady tej techniki, świadczące raczej o poetyckiej potencji prozy niż o jej spełnieniu, spotkać można w realizacjach tzw. stylu impresjonistycznego (m. in. Żeromski, Kaden-Bandrowski), co w pewnym stopniu tłumaczy fascynację Schulza językiem powieści tych pisarzy<sup>10</sup>.

Włodzimierz Bolecki

<sup>10</sup> Artykuł ten jest nawiązaniem do moich wcześniejszych analiz opublikowanych pt. *Schulz: język poetycki i proza*. „Teksty” 1979 nr 6.