

Marian Płachecki

Metafora - powieść - światopogląd : na materiale "Fachowca" Wacława Berenta

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 66/1, 127-165

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.

MARIAN PŁACHECKI

METAFORA — POWIEŚĆ — ŚWIATOPOGLĄD
NA MATERIALE „FACHOWCA” WACŁAWA BERENTA

Problemy metafory absorbują naszą uwagę od przeszło dwóch tysięcy lat. Dlaczego? Cóż może być tak niezwykle pasjonującego w najbardziej choćby wyszukany, lecz przecież tylko — zestawieniu słów? Jak wytłumaczyć fakt, że w świadomości pisarzy metafora odsyła wprost do węzłowych kwestii egzystencjalnych? Marcel Proust: „Wierzę, że tylko metafora może dać pewien rodzaj wieczności w stylu”¹. Ezra Pound: metafora daje „poczucie nagłego wyzwolenia”². André Breton: „Tylko obraz dzięki niespodziance i zaskoczeniu, jakie niesie, daje mi poczucie potencjalnej wolności; jest to wolność tak zupełna, że aż mnie przeraża”³. Widzimy: mówienie o metaforze wymaga „stylistyki *credo*”. Metafora „daje”. Nie pisarz obdarza ją życiem. To raczej ona, przybawając z mrocznej istoty bytu i zachowując jej pamięć, w pisarzu budzi poetę. Jakże wyraźna jest zamierzona prowokacyjność deklaracji Voltaire’a: „Natura jest jak natura. Po co szukać porównania?”⁴

Być może, głęboką przyczyną odwiecznej atrakcyjności spraw metafory jest to, iż każda koncepcja tropu retorycznego nieuchronnie ociera się, ba! obraca się wokół jednego z podstawowych pytań teoriopoznawczych: czy połączenie dwóch elementów znanych pozwala uchwycić trzeci, nie znany? Czy tylko „uchwycić”, określić negatywnie jako nadwyżkę sensu nieredukowalną ani do izolowanych jednostek słownika (zatem także: zasobu wiedzy), ani do ich kombinacji⁵, czy też uchwycić

¹ Cyt. za: S. Ullmann, *The Nature of Imagery*. W: *Language and Style*. Oxford 1964, s. 175.

² Cyt. za: W. Nowottny, *Metafora*. Przełożył I. Sieradzki. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 228.

³ Cyt. za: Ullmann, *op. cit.*, s. 200.

⁴ *Ibidem*, s. 175.

⁵ Zob. Nowottny, *op. cit.*, s. 230: „metafora może mówić rzeczy nie istniejące w żadnym słowniku naszego języka”.

i rozpoznać⁶, sprowadzić to, co nowe, do nowej sekwencji lub zbioru elementów już znanych? Problem, „czy parafraza [metafory] może wyrazić cokolwiek bliskiego dokładnemu znaczeniu oryginału”⁷, jest wręcz werbalizacją wspomnianego pytania w terminach wewnętrznej problematyki metafory.

Aby uświadomić sobie, jak ważne to pytanie, trzeba dostrzec, że chodzi w nim o autonomię ludzkiej wiedzy, a więc i kultury jako całości. Czy rozwija się ona ekspansywnie, pajęczą strategią — pokrywając coraz rozleglejsze terytoria siecią kategorii rozsnuwaną ze swojego własnego materiału? Czy też ewolucja ta ma charakter immunologiczny, będąc efektem przymuszania kultury do ciągłych reorganizacji, które by umożliwiły jej przyjmowanie coraz to nowych zjawisk wstrzykiwanych z zewnątrz? Pytanie nasze ma też artykulację synchroniczną: czy kultura jest homogeniczna i ciągła, czy też heterogeniczna i dyskretna? Jednolita czy rozbita na nieprzekraczalny poziom tego, co można powiedzieć, i tego, czego powiedzieć nie uda się nigdy?⁸ Wokół kwestii tych „obracają się” nie tylko naukowe koncepcje tropów, lecz również, by tak rzec, pisarskie metodologie stosowania metafory w dziele.

W klasycznych ujęciach metafory wyróżnić można dwa wątki problemowe. Wyjściowym założeniem pierwszego z nich jest rozpoznanie w metaforze (w szerokim, arystotelesowskim znaczeniu) tropu retorycznego. Ten bowiem — pisze Heinrich Lausberg —

definiuje się jako *verborum immutatio* [...]. Bierze się zatem z *copia verborum* [tj. słownika; dosłownie — bogactwa słów] pewne słowo i umieszcza je na miejscu innego, pozostającego w naturalnym dla niego związku składniowym i znaczeniowym [...]. *Tropus* jako *immutatio* lokuje słowo obce semantycznie w miejscu pewnego *verbum proprium*⁹.

Sam Kwintyliusz stwierdza:

trop jest to wyrażenie odstępujące od naturalnego i głównego znaczenia i użyte przenośnie w innym znaczeniu [...] ¹⁰.

⁶ Zob. R. Herschberger, *The Structure of Metaphor*. „Kenyon Review” 1943, z. 5, s. 433. Cyt. za: P. Henle, *Metaphor*. W zbiorze: *Language, Thought and Culture*. Ann Arbor 1966, s. 193: „metafora jest redukowalna do zbioru zintegrowanych tez dyskursywnych”.

⁷ Henle, *op. cit.*, s. 193.

⁸ Zob. opinię A. Bogusławskiego (*O metaforze*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 116) o możliwościach sparafrazowania metafory: „wszelkie próby jej wyczerpania prowadzą w końcu do ujawnienia się jakiegoś *residuum*”.

⁹ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1. München 1960, s. 282.

¹⁰ H. Lausberg, *Tropy*. Przełożył S. Stabryła. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 193.

W obrębie wątku myślowego prowadzącego od tych konstatacji zdefiniować metaforę — to tyle, co określić relacje znaczeniowe łączące dwa słowa. Zależnie od szkoły są to albo po prostu związki między znaczeniem wyrazu zastępowanego a znaczeniem wyrazu zastępującego (oczy — gwiazdy), albo relacje między znaczeniami głównymi a fakultatywnymi obu tych słów. Takie stanowisko obiera np. Paul Henle¹¹. W ramach tej tradycji myślowej pojmuje się metaforę jako relację czysto semantyczną w morrisowskim sensie: relację przebiegającą między danym znakiem słownym a tym, co on zastępuje, więc bądź innym takim znakiem, bądź znakiem odmiennej kategorii (np. ikonicznym), bądź wreszcie denotatem — albo też relację semantyczną ustanawiającą metaforę ujmuje się jako połączenie którychś z wymienionych związków.

Jak się wydaje, klasyfikacje metafor wypracowane przez retorykę starożytną oparte są na podstawie semantycznej, tj. różnicują relacje wiążące dwa poziomy znaczeniowe wyrazów składających metaforę: poziom znaczącego i oznaczanego. Tak np. omawiany przez Lausberga podział metafor według „trzech stopni podobieństwa”¹² można zinterpretować jako klasyfikację ze względu na stosunek oznaczanych elementów dwóch terminów metafory. *Totum simile* to „równość”, analogiczność tych elementów (jeśli jest to podobieństwo nieobrazowe, prowadzi do alegorii, jeśli obrazowe — do metafory właściwej). *Impar simile* występuje w przypadku nieproporcjonalności „rozmiarów” — nie tylko w dosłownym sensie tego słowa — wspomnianych elementów. *Dissimile* to nieporównywalność tych elementów; *contrarium* wreszcie — prowadzące do ironii — to symetryczna ich przeciwstawność¹³.

Na semantycznej podstawie zbudowany jest także znacznie popularniejszy podział na metaforę w wąskim sensie, porównanie (za którego skróconą formę uchodziła ta pierwsza), metonimię, synekdochę, litotes itd.

Tradycję semantyczną, a jest to również tradycja Arystotelesa, którego koncepcja metafory ma — zdaniem Jerzego Kreczmara — charakter czysto semantyczny¹⁴, kontynuuje na ogół późniejsza refleksja nad metaforą.

Wokół dwóch terminów ustanawiających metaforę narosło nieprzebrane bogactwo terminologii. Nazywa się więc element zastępujący „figuratywnym ekstremum metafory”, zastępowany — „ekstremum do-

¹¹ Henle, *op. cit.*, s. 174.

¹² Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, s. 286.

¹³ Zob. *ibidem*.

¹⁴ Zob. J. Kreczmar, *O przenośni u Arystotelesa*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Wilno 1937.

słownym”¹⁵. Analogiczna para: „znaczenie figuratywne”, „znaczenie dosłowne”¹⁶. W anglosaskiej literaturze przedmiotu najpowszechniej przyjęła się terminologia Ivora Armstronga Richardsa z *The Philosophy of Rhetoric*¹⁷. Stephen Ullmann pisze:

Dr I. A. Richards zaproponował [...] termin „*tenor*” dla rzeczy, o której mówimy, i „*vehicle*” dla tego, z czym „*tenor*” jest porównywany, podczas gdy wspólną cechę bądź cechy można by nazwać „podstawą” obrazu¹⁸.

Andrzej Bogusławski wprowadza terminy „wyrażenie wyjściowe” (przenoszone) i „równoznacznik” (zastępowany)¹⁹.

Absolutyzacja semantycznego aspektu metafory pociąga za sobą kilka kłopotliwych konsekwencji: głównie te, że perspektywa taka ukazując słowo przeniesione i słowo zastępowane (lub przynajmniej pierwsze z nich) jako jednostkę słownika stale zagraża rozplynięciem się granicy pomiędzy zestawionymi w metaforze słowami a ich denotatami. Jednostki słownika są bowiem daleko bardziej bezpośrednio i jednoznacznie związane z denotatami niż jednostki tekstów. Metaforę łatwo więc, przy podejściu czysto semantycznym, uznać za konfrontację przedmiotów, a nie słów. Jeśli zaś nawet udaje się tego uniknąć, to pozostaje zawsze inna niedogodność: atomizacja metafory, wyosobnienie jej z tekstu. Charakterystyczne, że tak wielu teoretyków metafory zadawała się w swych pracach kilkoma tylko izolowanymi parami słownymi (gwiazdy — oczy), sądząc, że ich analiza odsłoni istotę wszystkich metafor. Właśnie: związana z podejściem semantycznym atomizacja pociąga nieuchronnie zgodę na „mistykę” metafory. Nierozstrzygalna staje się kwestia znaczeniowej potencjalności metafory: jak to się dzieje, że słowo czy wyrażenie przeniesione jest dla odbiorcy całkowicie zrozumiałe, a jednak nie daje się do końca sparafrazować? Na dobrą sprawę zamiast odpowiedzi pozostaje do wyboru tylko wskazanie na „istotę bytu” i postulat „lektury zmysłowej”. Bogusławski w przywoływanym artykule wybiera raczej pierwszą, Ullmann zaś, widzący w metaforze optymalny, bo bezpośredni, a bezpośredni, bo wizualny środek komunikacji literackiej, wybiera zdecydowanie drugą możliwość.

A przecież w tradycji retorycznej zawiera się także wątek — bądźmy ostrożni — różny od semantycznego. Jedni z klasyków uważali, że potrzebny wyraz przenosi się z *copia verborum*. Lecz inni — i do tych zdaniem Kwintyliana należała większość — widzieli w słowie niewłaściwym „wyraz przeniesiony z miejsca, w którym jest właściwy, tam

¹⁵ Terminy takie wprowadza Nowottny (*op. cit.*).

¹⁶ Terminy Henlego (*op. cit.*).

¹⁷ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, New York 1936.

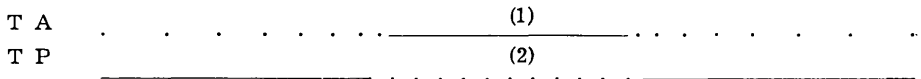
¹⁸ Ullmann, *op. cit.*, s. 184.

¹⁹ Bogusławski, *op. cit.*

gdzie nie jest właściwy”²⁰. To pierwsza istotna konstatacja. Druga zaś uświadamia, że przeniesienie słowa w „niewłaściwe” miejsce nie do końca bynajmniej likwiduje to, co stało tam przedtem; wedle słów Lausberga: „semantyczna *voluntas* [tj. intencja] mówiącego sugeruje wraz ze słowem nowo wprowadzonym do związku składniowego znaczenie słowa wykluczonego [...]”²¹. Trzeba więc mówić o słowie nie tyle „zastąpionym”, co „zawieszonym”. Obserwacje powyższe implikują nieco odmienne ujęcie metafory. Metafory jako konfrontacji nie rzeczy, nie słów nawet, lecz kontekstów: tego, w którym nie nacechowany jest „wyraz przeniesiony”, z tym, w którym nie nacechowane jest „*verbum proprium*”.

Metafora rozważana w perspektywie syntaktycznej (kontekstowej) okazuje się chwytem zestawiania dwóch szeregów słownych. Nie można jej — przy takim ujęciu — sprowadzać do pary słów; ani ustawianych „pionowo”, w relacjach semantycznych, ani też łączonych „poziomo”, w związkach składniowych zdania, jak robią to zwolennicy ujęcia lingwistycznego, np. Jurij Lewin²². Więcej nawet. Ponieważ znaki dwóch konfrontowanych poprzez metaforę tekstów wchodzą w związki akumulacji znaczeniowej wewnątrz wypowiedzi nadrzędnej, w której użyto metafory, nie można ściśle określić granic „syntagmy metaforycznej”²³, poddanego metaforyzacji fragmentu utworu. Nie można wskazać, ile słów czy zdań fragment ten obejmuje.

Szeregi słowne konfrontowane w metaforze — nazwijmy je tekstem podstawowym i tekstem alternującym — są względem siebie symetryczne: wymiennie potencjalne i aktualne. Zrealizowanym odcinkom tekstu podstawowego towarzyszy mniej lub bardziej „równoległy” zbiór potencjalnych składników tekstu alternującego. I odwrotnie: realizowane jednostki tego ostatniego „zawieszają” (potencjalizują) te elementy tekstu podstawowego, których pozycję zajmują. Relacje wiążące dwa konteksty metafory można by tak oto przedstawić graficznie:



T A — tekst alternujący; T P — tekst podstawowy; ——— — aktualny; — potencjalny; (1) — reprezentowany element (elementy) tekstu alternującego; (2) — zawieszony element (elementy) tekstu podstawowego.

²⁰ Cyt. za: Lausberg, *Тропу*, s. 193, 194.

²¹ Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, s. 182.

²² Ю. И. Левин: *Структура русской метафоры*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 2. Тарту 1965; *Русская метафора: синтез, семантика, трансформации*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*, Т. 4. Тарту 1969.

²³ Tak Lewin w pierwszym ze wspomnianych artykułów nazywa parę wyrazów związanych składniowo i tworzących metaforę.

Wielu teoretyków i pisarzy zwracało uwagę na efekt zaskoczenia, jaki powinna wywoływać metafora. Według Bretona np. —

Zestawienie dwu rzeczy tak dalece różnych, jak to tylko możliwe, bądź połączenie ich jakąś inną metodą w sposób zaskakujący i uderzający pozostaje najwyższym celem, jaki poezja może przed sobą stawiać.

Sam Ullmann, za którym przytaczam powyższy cytat, pisze, iż obraz (metafora) „musi dawać efekt niespodzianki właściwy odkryciu pewnego wspólnego elementu w dwóch pozornie odrębnych przeżyciach”²⁴.

Podobnie u wszystkich niemal teoretyków: „niespodzianka” sprawia na czytelnikowi przez metaforę jest pojęciem semantycznym. Metafora zaskakuje, gdyż w s e m a n t y c z n e j funkcji znaku danego przedmiotu (przeżycia) umieszcza przedmiot (przeżycie), którego dotąd w tej funkcji nigdy, bądź na ogół nie stosowano.

Zauważyliśmy, że w następstwie metaforyzacji odpowiednia jednostka tekstu podstawowego nie zostaje usunięta z kontekstu, ale tylko „zawieszona” — i do tego faktu teoria absolutyzująca semantyczny aspekt metafory musi się jakoś ustosunkować. Konotujące (w lingwistycznym sensie) działanie kontekstu przyjmuje się więc za dodatkowe, fakultatywne, figuratywne znaczenie jednego z dwóch elementów relacji semantycznej ustanawiającej metaforę. Potem już bez przeszkód można przyjąć, że niespodzianka metafory to tyle co niezwykłość semantycznego skojarzenia przedmiotów bądź przeżyć, które dotąd w parze nie chadzały.

Jednakże, po pierwsze, rozbicie wyrazów zestawianych przez metaforę na prostsze elementy znaczeniowe osłabia ostrość przeciwstawienia semantycznego, które przecież ma być podstawą zaskoczenia. Po drugie zaś, wydaje się, że stanowisko takie poddaje wtórnej „semantyzacji” zdarzenie pierwotnie syntaktyczne. To w metaforze już p r z e c z y t a n e j — szkoda, że o takich tylko piszą teoretycy — dziwi arbitralność semantyczna. W lekturze jednak zaskakuje co innego: to, że w szeregu słów opisujących pewną określoną sytuację pojawia się nagle słowo z innego szeregu, opisującego coś, do czego w ramach tej sytuacji nie ma żadnego przejścia. W opisie wiatraka pojawia się nazwa piernika. Pytamy: „Co ma piernik do wiatraka?” Przecież od sytuacji mielenia mąki nie ma bezpośredniego przejścia do sytuacji oglądania czy smakowania piernika. Przedziela je — co najmniej — sytuacja pieczenia.

W toku lektury wypowiedzi metafora zaskakuje, ponieważ narusza ciągłość szeregu. Niespodzianka, jaką sprawia, to odczucie nagłej nieciągłości, nieprzystawiania tego, co właśnie się pojawia, do tego, co „już było”. Stosując terminologię powyższego modelu powiemy, że niespo-

²⁴ Ullmann, *op. cit.*, s. 174, 178.

dziankę metafory rodzi wzajemna wymiana dwóch szeregów: tekstu podstawowego i tekstu alternującego. Czytając utwór śledzimy narastanie pierwszego, wtem pojawia się (aktualizuje się) drugi. Zdajemy sobie nagle sprawę, że skoro mamy przed sobą tekst spójny, to ów nowy, właśnie zainicjowany szereg od jakiegoś czasu musiał towarzyszyć tamtemu w stanie potencjalności. Jednocześnie tamten, podstawowy, ulega potencjalizacji. Ileż zdarzeń naraz! W ten sposób metafora spełnia „funkcję ewokatywną”²⁵. Daje odczucie nagłej reorganizacji szeregu, reorganizacji stawiającej w nowym świetle także „przeszość” wypowiedzi.

To, dzięki czemu metafora wstrząsa odbiorcą, źle jej się przysłużyło w oczach teoretyków. Metaforyczna wymiana szeregów rodzi poczucie nieciągłości tekstu; ponieważ wiąże się ona bezpośrednio z reprezentowanym elementem tekstu alternującego, a więc z tym, co przeniesione skądinąd, co nowe, co metaforyzuje tekst — narzuca się przeświadczenie, że każdy z takich elementów pojawia się w utworze jako *j e d n o s t k a s ł o w n i k a* (poetyckiego np.), nie zaś tekstu. W następstwie analogiczny status przypisuje się całej metaforze. Ujmuje się ją jako jednostkę repertuaru tropów używanego w danym tekście literackim, nie zaś jako *j e d n o s t k ę t e k s t o w ą*, uwikłany składnik szeregu. Problem tekstowych funkcji metafory zostaje bez reszty przesłonięty przez dwa inne: problem funkcji poszczególnych metafor w całym ich repertuarze i problem funkcji — np. różnicujących gatunkowo bądź historycznie — owego repertuaru w dziele.

Tymczasem w rzeczywistej lekturze utworu, nie zorientowanej na wyławianie i lustrację metafor, rzecz ma się całkiem inaczej. W lekturze takiej — bardzo często, jeśli nie zawsze, sterowanej pytaniem: „co dalej?” — dąży się do ustalenia linearności tekstu. Zresztą „dąży się” dopiero przy pewnych eksperymentalnych powieściach współczesnych, prowokacyjnie lekceważących wymóg ciągłości — i ta jednak proza czytana jest na tle tradycji prozy ciągłej. Przy lekturze utworów bardziej tradycyjnych linearność tekstu w ogóle nie staje się problemem. Po prostu, otwierając książkę czytelnik wchodzi w dobrze znajomą (co nie znaczy: uświadamianą sobie!) i dlatego miłą oczom kolejną rozwijania wypowiedzi. Linearność tekstu podstawowego jest dla odbiorcy niewątpliwa. Ponieważ zrealizowane elementy tekstu alternującego są zawsze ściśle obramowane aktualnymi składnikami tekstu podstawowego, a wobec składników zawieszonych tego ostatniego są swoiście „równoległe”, związane z nimi relacjami znaczeniowej odpowiedniości, to również reprezentowane elementy tekstu alternującego czyta się jako tekst — lecz tekst

²⁵ Termin proponowany przez F.W. Leakeya w pracy *Intention in Metaphor*. Informację podaję za Ullm a n n e m (*op. cit.*, s. 193).

pełen luk, niczym wyłowiony z morza list rozbitka proszącego o pomoc. Narzuca się presumpcja ciągłości, którą jednak podważają faktyczne „uszkodzenia” tekstu. Czytelnikowi wiadomo wszelako z niezliczonych lektur kryminałów i powieści awanturniczych (a mówiąc bardziej serio — na podstawie wyjściowego założenia sensowności wszystkich tekstów pojawiających się w powieści), że kartki znalezione w pływających butelkach, w skrzyniach, wyrwane z ognia, teksty ze zbutwiałymi, wydartymi, spalonymi literami, słowami, wersami, akapitami — dają się zawsze odczytać. Innych po prostu nie wprowadza się do powieści (zmilczmy o dzisiejszych ekstrawagancjach prozy...).

W przypadku tekstu alternującego lektura jest dodatkowo ułatwiona przez silne powiązania jego reprezentowanych elementów ze ściśle linearnym tekstem podstawowym, powiązania utwierdzające w domyśle, że elementy „brakujące” również w takich związkach pozostają.

Tym sposobem obok powieściowej „akcji faktograficznej” czyta się — często nic o tym nie wiedząc — „akcję metaforyczną”, nie mniej pasjonującą, a nieraz zwięźlejszą i bardziej spójną. Tak jest też w *Fachowcu* Berenta. Już gdzieś w połowie powieści akcja metaforyczna ma za sobą niemal wszystkie niuansy myślowej problematyki całości, gdy akcja faktograficzna jest rzeczywiście dopiero w pół drogi do epilogu. Komuś, kto dostatecznie uważnie śledził akcję metaforyczną tej powieści, fabuła będzie przynosić już tylko „kropki nad i”. Zauważmy, że stosunek akcji faktograficznej do metaforycznej jest kwestią czytelniczego adresu dzieła. Różne publiczności literackie są w różnym stopniu wyczulone na metaforyzację — pisarze muszą się z tym liczyć. Nie należy przypuszczać, iż autor dysponuje tylko erudycyjną i światopoglądową wersją alternatywy: orientacja na wąski czy na szeroki adres czytelniczy? Równie istotna jest jej wersja, by tak rzec, technologiczno-lekturowa.

Berent w dwu z tych płaszczyzn jest pisarzem szerokiego adresu. W światopoglądowej — dzięki polifonicznej strukturze swych utworów, strukturze włączającej do powieści maksymalnie pełny zbiór żywych współcześnie kontrowersji ideowych. Także w płaszczyźnie sterowania lekturą — m. in. dzięki sposobowi powiązania akcji metaforycznej z biegiem zdarzeń — Berent pisze i dla elity czytelniczej, i dla szarych czytelników.

Celem powyższych rozważań było wykazanie, że syntaktyczny model metafory bliższy jest rzeczywistości przebiegowi lektury dzieła niż ujęcie semantyczne. Za wyższością tego pierwszego przemawia również silny argument teoretyczny. Absolutyzacja semantyki metafory zakłada, iż są w tekście literackim jednostki słowne wyjęte spod akumulacji znaczeniowej, funkcjonujące jedynie na poziomie słownika, nie zaś tekstu. To hybrydyczne założenie miesza przebieg lektury tekstu

(szeregu narastającego) z jej produktem (całością strukturalną, uporządkowaną również „słownikowo”). Implikuje tezę, iż realizując lekturę stykamy się chwilami — wtedy mianowicie, gdy zaskakują nas metafory — z jej ostatecznymi konkluzjami. Jak? W myśl ujęcia syntaktycznego, kontekstowego, wszystkie jednostki syntagmy metaforycznej — tekstów alternującego i podstawowego — są elementami zarazem tekstu i słownika.

Przy tym wszystkim nie trzeba się łudzić, że koncepcja oparta na modelu syntaktycznym powie nam więcej czy lepiej o istocie metafory. Wydaje się jednak, że dla badań stylistycznych koncepcja taka jest przydatniejsza niż ujęcie absolutyzujące semantyczny aspekt metafory. Wymieńmy pokrótce jej najważniejsze zalety.

1. Podejście syntaktyczne otwiera o wiele szersze możliwości włączenia metafory do narastającego kontekstu dzieła, co jest szczególnie ważne dla badań nad metaforą w prozie.

W zorientowanych strukturalnie badaniach nad metaforyką nie można poprzestać na opisie repertuaru tropów stosowanego w danym zbiorze utworów. Konieczne jest badanie *t e k s t o w y c h* funkcji metafory. Jak wiele mogą przynieść takie przedsięwzięcia, dowodzą niezwykle inspirujące prace Ullmanna o stylu i metaforyce powieści francuskiej²⁶.

Czy w badaniach takich można posługiwać się klasyfikacjami metafory wypracowanymi w „semantycznym” nurcie tradycji naukowej? Chyba nie. Opierają się one przecież na rozróżnieniach przeprowadzanych z odmiennej perspektywy. Trudno oczekiwać, że dadzą się sfunkcjonalizować „syntaktycznie” (w przeciwnym razie trzeba by założyć tożsamość tych ujęć!). To względ teoretyczny. Jest i praktyczny: ujęcia semantyczno-logiczne abstrahują na ogół od świadomości językowej użytkowników metafory. Tymczasem w badaniach stylistycznych, skoncentrowanych na dziele jako *parole*, relatywizacja względem świadomości językowej jest konieczna. Tylko metafora zidentyfikowana przez czytelnika jako metafora wywiera efekt stylistyczny. Wspomniana zaś relatywizacja nie pozwala dokonywać *w e w n ą t r z* metafory zbyt wyrafinowanych specyfikacji.

Również Ullmann zachowuje rezerwę wobec semantycznych klasyfikacji metafory: „są one ciekawe i inspirujące, lecz wszystkie zbyt abstrakcyjne i uproszczone, aby mogły pomóc w zwykłych badaniach [tj. stylistycznych]”²⁷. W swoich pracach stylistycznych przyjmuje Ullmann najprostszą możliwą definicję „obrazu” (metafory): jest to dla niego „fi-

²⁶ S. Ullmann: *Style in the French Novel*. Cambridge 1957; *The Image in the Modern French Novel*. Cambridge 1960.

²⁷ Ullmann, *The Nature of Imagery*, s. 176.

gura mowy wyrażająca pewne podobieństwo lub analogię”²⁸. Definicję tę opatruje dwoma jeszcze obostrzeniami: człon zastępujący nie może być abstraktem, a całą metaforę winna cechować niejaka świeżość — przy czym „obrazów odnowionych” przez kontekst Ullmann nie ceni wcale mniej. Stwierdza, że rodzaj podobieństwa zachodzącego między terminami metafory jest dla stylistyki nieciekawym. „To kryterium, choć użyteczne w semantyce, nie wydaje się zbyt przydatne w badaniach stylistycznych”²⁹. Znamienne jest, że bardziej szczegółowe rozważania nad wewnętrzną strukturą metafory przeniósł Ullmann do swej pracy o podstawach semantyki, gdzie jednak traktuje metaforę jako nie nacechowany środek języka naturalnego³⁰. Wreszcie w książce *Style in the French Novel* ustala Ullmann zbiorcze pojęcie „obrazu” dla wszystkich tropów — i znacznie częściej niż terminów szczegółowych używa terminu ogólnego.

Postawa Ullmanna: bierzmy od semantyków metafory rzeczy najogólniejsze, a najmniej nam popsują — nie jest więc chyba postawą właściwą. Nie wydaje się, aby swoista nasadka „duto” wystarczyła dla „syntaktycznej” adaptacji semantycznej koncepcji metafory. Widzimy bowiem wówczas także funkcje „obrazu” w tekście poprzez nasadkę zmiękczającą i rozlewającą kontury. Coś podobnego można zaobserwować w pracach Ullmanna: niemetaforyczny kontekst „obrazów” traktowany jest jedynie jako ich zewnętrzne ramy. Bada się raczej metafory wśród metafor niż metafory wobec całości tekstu.

2. Pisze Ullmann:

W gramatycznym systemie języka liczba alternatyw, pomiędzy którymi można wybierać, jest z reguły ściśle ograniczona. W systemie leksykalnym sytuacja jest swobodniejsza [...]. Istnieje jednakże pole, gdzie nasze możliwości wyboru są nieskończenie szersze [...]: dziedziną wyrażań figuratywnych [...]³¹.

Wydaje się, iż właśnie ogromna swoboda wyboru metafory nadaje jej tak dalece podmiotowy charakter. Nie przypadkiem właśnie w artykule *Porównanie — gradacja — metafora* Anna Wierzbicka pisze, że każda wypowiedź „o czymś” wskazuje w swej głębokiej strukturze na tego, „kto mówi” — na „lokutora”. Nie przypadkiem też właśnie tutaj

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 189.

³⁰ Korzystałem z przekładu niemieckiego pracy *The Principle of Semantics. Approach to Theaning*. Oxford 1957. Zob. S. Ullmann, *Klassifikation des Bedeutungswandels*. W: *Gründzüge der Semantik. Die Bedeutung in Sprachwissenschaftlicher Sicht*. Berlin 1972, s. 206.

³¹ S. Ullmann, *Choice and Expressiveness in Style*. W: *Language and Style*, s. 145.

stawia autorka „tezę o inherentnie negacyjnej strukturze metafor”³².

Wskazywanie na podmiot wypowiedzi i głęboka dialogiczność metafory to dwie strony tego samego zjawiska. Metafora przy tym wskazuje nie tylko na abstrakcyjną odrębność podmiotu wypowiedzi — a tylko tak można by rozumieć owo wskazanie, gdyby zgodzić się, że metafora to zestawienie *j e d n o s t e k s ł o w n i k a*. Tymczasem właśnie dzięki temu, że jest zestawieniem *k o n t e k s t ó w*, metafora określa podmiot wypowiedzi w jego napiętej przez dialogowe odniesienia konkretności. Metafora jako „orientacja” na „słowo moje”, ale pochodzące z innego kontekstu niż ten, w którym się pojawia; metafora jako orientacja na „moje inne słowo”, wchodzi w zestaw rozmaitych form orientowania wypowiedzi na „cudze słowo”. Warto przypomnieć, że Jurij Tynianow definiuje parodię właśnie jako zestawienie dwóch szeregów słownych, z których jeden jest wobec drugiego „przesunięty”³³.

3. Koncepcja akcentująca syntaktyczny aspekt metafory stwarza możliwość semiotycznego (a nie metafizycznego, psychologicznego, fizjologicznego...) wyjaśnienia potencjalności metafory; tego, że — jeśli jest „autentyczna” — można ją w lekturze nieskończenie „rozвивać”³⁴. Odczytać metaforę to tyle co ustalić stosunek tekstu podstawowego do tekstu alternującego — nie zaś, jak uważają semantycy, a z nimi Paul Henle — odnaleźć parafrazę słowa zawieszzonego. Jeśli w danym utworze tekst podstawowy i alternujący wymieniają się dostatecznie często, ustalenie powyższej relacji (a raczej: relacyj) nie jest trudne. Z tym jednak, że rozpoznać ze względną pewnością można jedynie *s t r u k t u r a l n e z a s a d y* konfrontowania wspomnianych tekstów w danym dziele — nie zaś ich konkretne wypełnienie, więc konkretne słowa, które „wypadają” raz z jednego tekstu, raz z drugiego. Oto dlaczego syntagma metaforyczna jest zrozumiała, a równocześnie wydaje się niez mordowanym mechanizmem generującym otwarty szereg parafraz.

4. Ullmann, niewątpliwie największy dziś autorytet w zakresie badań nad stylem obrazowania, wyznaje w książce *Style in the French Novel*, że najtrudniej jest badać funkcje metafory w całości tekstu. Wydaje się, że model syntaktyczny pozwala zaproponować mniej więcej spójny katalog głównych tekstowych funkcji metafory. Przedstawię go pobieżnie niżej. Przedtem jednak kilka słów o dwu funkcjach: poetyckiej i „figurotwórczej”.

Charakterystyczne jest dla współczesnych studiów nad metaforą, że

³² A. Wierzbicka, *Porównanie — gradacja — metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 143.

³³ Zob. Ю. Тынянов, *Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)*. W: *Архаисты и новаторы*. Прибой 1929, s. 416.

³⁴ Zob. Henle, *op. cit.*

skupiają się albo nad metaforą w poezji, albo nad metaforą w powieści — bardzo rzadko zaś nad obiema jednocześnie. Ullmann oświadcza po prostu, bez żadnych uzasadnień: „obrazowanie leży w samym sercu systemu stylistycznego [powieści]”³⁵. Dla Henlego jest równie oczywiste, że „literackie użycie metafory” to użycie „poetyckie”.

Syntaktyczny model metafory pozwala rozwiązać zarówno kwestię: metafora wobec funkcji poetyckiej tekstu jak i problem odmienności poetyckiego i powieściowego użycia metafory.

Otóż zgodnie z powyższym modelem metafora z e s t a w i a w tekście d w a s z e r e g i: w świadomości czytelnika rodzi się pytanie o ich wzajemny stosunek. To zaś — jak starałem się pokazać przy innej okazji³⁶ — jest podstawową charakterystyką „funkcji poetyckiej” (estetycznej) w ujęciu szkoły praskiej. Funkcja ta realizuje się nie tylko, a może nawet nie przede wszystkim, drogą „projekcji zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji”³⁷. W utworze zmetaforyzowanym ożywia poetyckość również stała przemienność tekstu aktualnego i potencjalnego. Dzięki metaforze relacja tekst—system staje się dla czytelnika nie stygnącym aż do zamknięcia lektury — problemem.

Dla poezji jako gatunku autonomicznego charakterystyczne jest dążenie do zrównoważenia tekstu alternującego z podstawowym. Optymalna jest sytuacja, gdy nie sposób rozstrzygnąć, który z wiązanych w metafory tekstów częściowych jest podstawowy, a który alternujący. Dla powieści zaś, przeciwnie, charakterystyczne jest dążenie do „ilościowej” przewagi tekstu podstawowego nad alternującym, do pełnej jasności, „który jest który”.

Ustalenie powyższych względnie stabilnych historycznie tendencji pozwoliłoby opisywać zmienność historycznych właśnie relacji między poezją a prozą: z jednej strony więc poetyzację prozy (z czym dziś mamy do czynienia), z drugiej — prozaizację poezji (np. w romantycznej poezji krajowej).

Metafora jest konstrukcją stylistyczną obdarzoną największym, by tak rzec, potencjałem figurotwórczym. To, że stoi na pograniczu wewnątrz- i ponadzdaniowych relacji znaczeniowych dzieła oraz to, że jest dwutekstowa, dwukontekstowa, sprawia, iż metafora pojawiając się w utworze współkonstruuje odpowiedni „wyższy układ znaczeniowy”³⁸

³⁵ S. Ullmann, *Preface*. W: *The Image in the Modern French Novel*, s. VII.

³⁶ W recenzji *Polemiki w powieści* D. Danek („Pamiętnik Literacki” 1974, nr 1).

³⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972, s. 34.

³⁸ Termin wprowadzony przez H. Markiewicza (*Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 77 n.).

o stopniu uszczegółowienia właściwym rozbudowanej konstrukcji wielosłownej. Nawet bardzo zwięzła syntagma metaforyczna ma potencję przedstawieniową odpowiadającą kilku zdaniom tekstu nie zmetaforyzowanego. (Nb. i dla Henlego, i dla idącej jego śladem Winifred Nowotny każda „żywa” metafora jest utajonym „zdaniami metaforycznym”).

Oto zapowiedziany próbny katalog tekstowych funkcji metafory (w zastosowaniu do powieści):

Semantyczne funkcje metafory polegają na konstytuowaniu substancji znaczeniowej tekstu. Wyróżnić można cztery ich odmiany — otrzymane ze skrzyżowania podziału na implikowane i tematyzowane³⁹ funkcje semantyczne z podziałem na funkcje figurotwórcze i poznawcze (te ostatnie polegają na oznaczaniu w tekście światopoglądu autora).

a) Tematyzowane funkcje figurotwórcze związane są z różnymi odmianami „metafory zrealizowanej”⁴⁰, tj. przypisanej światu przedstawionemu, a nie płaszczyźnie narracji. Relacje znaczeniowe, które wiążą w danej syntagmie metaforycznej tekst alternujący z podstawowym, zostają przeniesione do wyższego układu znaczeniowego dzieła. Metafory takie mogą być „realizowane” w „scenografii” świata przedstawionego (rozdarta sosna u Żeromskiego) bądź w biegu zdarzeń — choćby spotencjalizowanym. Ullmann pisze o metaforze dostarczającej „motywacji” działań postaci (w związku z *Obcym* Camusa)⁴¹. Ale oczywiście możliwości są szersze.

b) Tematyzowane funkcje poznawcze spełniane są przez umieszczane w kwestiach postaci lub w komentarzu narracyjnym metafory konceptualizujące porządek świata. Szczególnie przydatna do realizowania tej funkcji jest alegoria, zwłaszcza mityczna. Metafora taka niemal nie wymaga od czytelnika dyskursywnej parafrazy; jest jasna „sama przez się”, na zasadzie posiadania określonej wiedzy.

c) Implikowane funkcje figurotwórcze polegają na charakteryzowaniu poprzez metaforę — podmiotu danej wypowiedzi (autora — narratora — bohatera) bądź, rzadziej, postaci będącej jej

³⁹ Terminy A. Okopień-Sławińskiej (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*, s. 113. Wrocław 1971). Autorka rozróżnia informację tematyzowaną „w znaczeniach użytych słów i zdań” od informacji implikowanej — „przez reguły mówienia”.

⁴⁰ Terminu tego używa W. M. Żyrmunski (*Metafora w twórczości Błoka*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Warszawa 1970, s. 316) tak opisując „proces realizacji metafory”: „Konsekwentnie rozwijając się, metaforyczna alegoria staje się samodzielnym tematem osobnego wiersza; w takich tematach metaforycznych ze zwykłego przenośnego epitetu czy czasownika użytego w znaczeniu przenośnym [...] metafora staje się jakby rzeczywistością poetycką”.

⁴¹ Ullmann, *The Nature of Imagery*.

przedmiotem⁴², bądź — scenerii akcji. Pierwszą, najczęstszą odmianę nazwać można ekspresywną funkcją metafory.

d) Implikowane funkcje poznawcze spełnia metafora znacząca światopoglądowo, umieszczona w tekście zorientowanym na szczegółową — a nie uogólniającą — demonstrację świata przedstawionego. Bądź też, w tekstach ezopowych, funkcję taką pełni metafora znacząca światopoglądowo w sposób wewnętrznie sprzeczny lub przeciwstawny orientacji całego tekstu⁴³.

Syntaktyczne funkcje metafory dzielą się, generalnie biorąc, na dwa rodzaje. Podział taki jest konsekwencją rozróżnienia dwóch syntaktycznych wymiarów tekstu. Można oto mówić o syntaktyce wypowiedzi, tj. o regułach tekstu traktowanego jako szereg zamknięty, całościowy, swoiście równoczesny. Takie też ujęcie, bliskie Jakobsonowskiemu rozumieniu relacji syntagmatycznych (które są jednak jednym z najciemniejszych pól koncepcji Jakobsona), przeważa we współczesnym literaturoznawstwie. Możliwe jest jednak — i było obecne w związanym z tradycją retoryczną nurcie refleksji nad literaturą — ujęcie odmienne: skoncentrowane na syntaktyce wypowiedzianego dzieła. Traktuje się je wówczas jako szereg narastający, jeszcze nie zamknięty, „przesuwający się” w przyszłość lektury.

Funkcje metafory w ramach syntaktyki wypowiedzi można podzielić na dwa zbory: funkcje homogenizacyjne, nadające dziełu jednolitość, oraz funkcje delimitacyjne, odsłaniające w dziele całość jako uporządkowaną wielość elementów. O udziale metafory w syntaktyce wypowiedzianego dzieła będzie mowa niżej, w związku z interpretacją *Fachowca*. Tu trzeba tylko zaznaczyć, że ściśle syntaktyczne funkcje metafory są słabiej zróżnicowane od semantycznych i pragmatycznych — i nie bez powodu. Wszystkie przecież te funkcje traktujemy jako wewnątrztekstowe; są

⁴² Do odmiany tej można by zaliczyć niezmiernie charakterystyczny dla Berenta sposób prezentowania postaci, np.: „Gdy po jakimś czasie wyszedł do dalszych pokojów, w małym przejściu za salonem spotkał się oko z tym uśmiechem na wibrujących policzkach” (W. Berent, *Ozimina*. Wrocław 1974, s. 6. BN I 213). P. Hulberg (*Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*. Przełożył I. Sierradzki. Wrocław 1969) niesłusznie chyba chwyt ten wiąże z fenomenalistycznymi tendencjami Berenta. Owo *pars pro toto* powieściowego portretu postaci implikuje nie tyle czysto fenomenalistyczny ogląd świata co określoną koncepcję bohatera — a więc i jednostki ludzkiej; mianowicie jako całości nieskładnej, nie podlegającej racjonalizującemu opisowi, jako mozaiki, której elementy nie tylko stykają się ze sobą, ale nadto zachodzą na siebie i dlatego nie dają się jednoznacznie uporządkować, zlokalizować. Jest to koncepcja postaci ostro przeciwstawna normom klasycznej powieści realistycznej.

⁴³ Zob. Ullmann, *The Nature of Imagery*, s. 196.

więc wszystkie zabarwione syntaktycznie, są w bardziej ogólnym sensie funkcjami właśnie syntaktycznymi, kontekstowymi.

P r a g m a t y c z n e funkcje metafory zasadzają się na organizowaniu lektury tekstu. Wyróżnić można trzy ich rodzaje:

a) F u n k c j a d e z a u t o m a t y z o w a n i a o d b i o r u: metafora zwraca uwagę czytelnika na wewnętrzną budowę tekstu. Funkcja ta jest ściśle związana z funkcjami syntaktycznymi (tak jak wskazanie na podmiot i przedmiot). Wspólnie składają się one na funkcję poetycką metafory, ta zaś bliska jest wyróżnianej przez klasyczną retorykę dekoratywnej funkcji metafory.

b) F u n k c j a s y g n a l i z o w a n i a h i e r a r c h i i w a r t o ś c i — światopoglądowej lub kompozycyjnej — poszczególnych elementów tekstu. Jest to funkcja metatekstowa⁴⁴. Normuje lekturę jako wybór i kombinację elementów podsuwanych z narastaniem tekstu; konstytuuje czytelniczą rekonstrukcję tekstu jako wypowiedź w „systemie” tekstu⁴⁵.

c) F u n k c j a e w o k a t y w n a polega na prokurowaniu przez metaforę *catharsis*. O sposobie realizowania tej funkcji była mowa wyżej. Funkcja sygnalizowania hierarchii wartości i funkcja ewokatywna składają się łącznie na impresywną funkcję metafory.

To już wszystkie jednostki proponowanego katalogu tekstowych funkcji metafory. Przy interpretowaniu użyć owych funkcji w poszczególnych powieściach istotne jest respektowanie kilku następujących zastrzeżeń. Po pierwsze, nie zachodzi jednoznaczna odpowiedniość pomiędzy substancjalnym a funkcjonalnym zróżnicowaniem tekstu; te same fragmenty mogą pełnić kilka różnych funkcji, podobnie fragmenty tekstu o analogicznych funkcjach nie muszą być zbliżone co do substancji znaczeniowej. Po drugie, metafora pełni funkcje tekstowe wobec całego wewnętrznego kontekstu wypowiedzi, zatem wobec innych syntagm metaforycznych i wobec kontekstu nie zmetaforyzowanego. Po trzecie, wszystkie funkcje mogą być realizowane zarówno przez jednostkowe syntagmy metaforyczne jak też przez całe ich układy. I wreszcie, po czwarte, użycia metafor na poszczególnych „piętrach osobowych” dzieła⁴⁶ (autor — narrator — bohater i ich partnerzy po stronie odbioru) wzajemnie się interpretują: wzmacniają, osłabiają lub podważają⁴⁷.

Interpretacja *Fachowca* prowadzona w perspektywie syntaktycznego,

⁴⁴ *Ibidem*, s. 195.

⁴⁵ Zob. Ullmann, *Preface*. W: jw. — O sterowaniu tak rozumianą lekturą pisałem w artykule *Retoryka rewolucji. Techniki literackiej perswazji w prozie o roku 1905* (w zbiorze: *Literatura polska wobec rewolucji*. Warszawa 1971).

⁴⁶ Jest to termin wprowadzony przez Okopień-Sławińską (*op. cit.*).

⁴⁷ Proponowane tu ujęcie problematyki metafory zdaje się mieć wiele wspólnego ze stanowiskiem T. Dobrzyńskiej wyrażonym w artykule *Metafora czy baśń? O interpretacji semantycznej utworów poetyckich* („Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1),

kontekstowego ujęcia metafory pozwoli nam sprawdzić funkcjonalność poczynionych rozróżnień. Pozwoli nadto skorygować kilka utrwalonych w tradycji historycznoliterackiej przeświadczeń o pierwszej powieści Berenta. To zwłaszcza, które włącza ją pomiędzy „studia psychologiczne, zbudowane wedle zasad panujących w czasach rozkwitu wielkich realistów końca wieku”⁴⁸. Zaznaczymy jednak, że już Antoni Potocki akcentował polemiczność pierwszoosobowej narracji modernistów wobec owych zasad, pisząc w związku ze *Śmiercią* Ignacego Dąbrowskiego:

Nie dość zwracamy uwagi na fakt taki w literaturze, gdy pokolenie jakieś zaczyna mówić od siebie — o sobie. Co innego Witold widziany oczyma Orzeszkowej, co innego, gdy daje swój autoportret⁴⁹.

Przyjdzie odrzucić także i to przeświadczenie, które kładzie ostrą cezurę między stylem *Fachowca* a inwencją stylistyczną późniejszych powieści Berenta.

Jan Lorentowicz tłumaczył w artykule z 1934 roku:

Młody pisarz, który więcej czytał niż postrzegał, nie mógł zdobyć od razu stylu obrazowego. W *Fachowcu* Berent [...] pilnuje raczej tezy ogólnej utworu niż swego stylu, chociaż tu i ówdzie padają nowe przenośnie i porównania⁵⁰.

choć przygotowując niniejszy referat na sesję berentowską artykułu tego nie znam. Wspólny jest przede wszystkim pogląd, iż „kontekstowe uwarunkowanie sprawia, że o metaforze nie ma sensu mówić w oderwaniu od tła wypowiedzi” (Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 109—110). By „wyrażenie metaforopodobne” stało się metaforą, „odbiorca-czytelnik musi prześledzić narastanie treści w tekście i skonfrontować analizowane sformułowanie ze znaczeniem wyrażenń sąsiednich i płynącymi z nich konsekwencjami. [...] To poszukiwanie właściwego sensu danego zwrotu będzie więc równocześnie dążeniem do znaczeniowego zintegrowania całego tekstu, a także do wykrycia lokalnej zasady koherencji, jako że metafora jest zakłóceniem spójności tekstu przy literalnym rozumieniu słów i jej odbudowywaniem poprzez przyjęcie rozumienia figuralnego [...]” (*ibidem*, s. 111). — Lektura zatem konstytuuje metaforę; ta ostatnia jest jednostką tekstu czytanego, nie zaś tekstu samego w sobie, spoczywającego biernie w swej istocie. Dalej: interpretacja metafory to tyle co interpretacja wypowiedzi, w której ta metafora wystąpiła. Angażuje bowiem metafora cały wewnętrzny kontekst wypowiedzi. — Nie na tym koniec zbieżności. Dobrzyńska powołuje również koncept analogiczny do idei dwóch tekstów alternujących w utworze zmetaforyzowanym. Przyjmuje mianowicie, iż w przypadku braku sygnałów przesądających o figuralnym bądź baśniowym rozumieniu metafor „wypowiedź poetycka opierać się będzie na dwu osiach spójnościowych”, przez co rozumie „możliwość powtarzania się zwerbalizowanych lub implikowanych informacji biegnących dwutorowo i nie wykluczających się w ciągu całego utworu. Na skutek napięcia między tymi biegunowymi interpretacjami czytelnik [...] zmuszony jest do stałych retrospekcji i rewizji przyjętych warunkowo rozwiązań” (*ibidem*, s. 113—114).

⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski. 1890—1918*. Wrocław 1963, s. 267. Nb. autor mylnie datuje powieściowy debiut Berenta: na r. 1899 zamiast 1894.

⁴⁹ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*. Cz. 2. Warszawa 1912, s. 44.

⁵⁰ J. Lorentowicz, *Zagadnienie stylu Berenta*. „Pion” 1934, nr 7.

Natomiast autorki piszące w r. 1950 o realizmie *Fachowca* uważają, że Berent w Genewie właśnie przede wszystkim „postrzegal”. Przeciwnie też niż Lorentowicz wartościują dwie fazy ewolucji stylu pisarza — zgadzają się jednak, że są to fazy zdecydowanie różne.

Prostota i realizm tej powieści odbija jaskrawo od wystylizowanych *Zywych kamieni* i młodopolsko przeestetyzowanego *Próchna*⁵¹.

Maria Podraza-Kwiatkowska i Jerzy Kwiatkowski, dając znakomitą interpretację stylu Berenta, o *Fachowcu* nie wspominają wcale, milcząco przystając na tezę Lorentowicza, że dopiero w następnej powieści posiadł Berent styl własny⁵². Obserwacja tekstowych funkcji metafory w *Fachowcu* każe opinię tę zmodyfikować. Styl tej powieści przy swej względnej „prostocie” — w zestawieniu z utworami późniejszymi — jest już stylem Berenta. I właśnie owa „prostota” czyni z młodzieńczej powieści, zapomnianej dziś w równej mierze jak przed pięćdziesięcioleciem, wymarzony wstępny materiał dla bardziej systematycznych badań nad stylem pisarza.

Interpretacja skupiona wokół tekstowych funkcji metafory pozwoli też zaproponować nieco inne niż przeważające dotąd w pracach o twórczości Berenta podejście do stylistyki prozy. Podejście mianowicie zorientowane nie na gromadzenie katalogów figur stylistycznych pisarza, lecz na śledzenie współdziałania trwałych tendencji stylistycznych tekstu z całą jego budową znaczeniową. Podejście prowadzące nie od stylu do percepcyjno-poznawczej postawy autora, do rozpoznania typu jego wrażliwości zmysłowej, lecz od stylu powieści do utajonego w jej całościowej konstrukcji — światopoglądu. Rzecz jasna, taki tryb interpretacji wyklucza pojmowanie stylu jako kolekcji ozdób dodanej do „tezy” powieści i służącej jedynie budzeniu wrażeń estetycznych w odbiorcach. Trudno się dziwić, że dekoracyjna koncepcja stylu bliska była Lorentowiczowi. Zdumiewa natomiast, że w 1965 r. posłużył się nią bez żenady Włodzimierz Maciąg, odmawiając autorowi *Oziminy* już nie tylko jakiegokolwiek światopoglądowej czy percepcyjno-poznawczej zasady stylo-twórczej, lecz nawet potencji estetycznej.

Estetyka tego stylu nie ma żadnej określonej intencji treściowej, to znaczy pisarzowi nie chodzi o to, żeby klimat stylistyczny narzucał jakieś określone wrażenie liryczne, żeby sugerował określoną jakość świata czy istnienia⁵³.

⁵¹ E. Buchalczyk, Z. Macużanka, J. Żurawska, *Realizm w „Fachowcu” Wacława Berenta*. „Prace Polonistyczne” t. 8 (1950), s. 189.

⁵² M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961.

⁵³ W. Maciąg, *Idee epoki w twórczości Wacława Berenta*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1: *Młoda Polska*. Warszawa 1965, s. 279—280.

Zdaniem Maciąga więc chodzi pisarzowi wyłącznie o maksymalną „komplikację językową”, o czystą „formę”, czysty „barok”.

Doprawdy, czytając te zdania odczuwa się pilną potrzebę ukucia nowego terminu z zakresu poetyki odbioru: lektura głuchoniema. Nie najmniej ważnym zadaniem poniższej interpretacji *Fachowca* — właśnie *Fachowca*, a nie *Próchna* czy *Oziminy*, uznanych arcydzieł — będzie upromoczenie tej kwalifikacji.

Potrzeba nam jeszcze kilku ustaleń terminologicznych.

Instrumentacją metaforyczną nazwiemy układ wewnętrznych relacji tekstu alternującego, jego związków z tekstem podstawowym w obrębie syntagmy metaforycznej i poza nią, na koniec układ relacji pomiędzy taką syntagmą a kontekstem narracyjnym — układ w skali rozdziału lub większych całości kompozycyjnych powieści. Instrumentacja metaforyczna akcentuje w powieści podskórną obecność autora jako podmiotu konstrukcji. W podobnym też, implikowanym, niejednoznacznym stosunku pozostaje wobec bezpośrednio dostępnych znaczeń tekstu.

Przy całej rezerwie wobec semantycznych koncepcji metafory nie można oczywiście zrezygnować z wszelkiej semantyki metafory. Do tego pola problemowego kierujemy pojęcie „kategorii metafor”, czyli jednostek klasyfikacji metafor ze względu na relacje semantyczne wiążące reprezentowany element tekstu alternującego z zawieszonym składnikiem tekstu podstawowego. Relacje te mogą opierać się na dowolnych opozycjach konstytuujących pola semantyczne w słowniku języka ogólnego. Zbiór kategorii jest więc otwarty; możliwości wyboru ogranicza każdorazowo kontekst metafory. Dodajmy, że nie ma powodu, by za najistotniejszą opozycję „kategorialną” uznawać — śladem Ullmanna — przeciwstawienie konkret—abstrakt.

Na temat „*image sequences*” pisze Ullmann w studium o strukturze metaforycznej powieści Proustowskiej. Każda z nich to „sekwencja metaforycznych wariacji na ten sam temat”. Wspomina też autor o „technice sekwencji obrazowych”⁵⁴. Terminy są wygodne, trzeba je tylko zmodyfikować tak, by ściślej niż „temat” wiązały się z tekstem. Powiemy więc, że „sekwencja metaforyczna” to tyle co szereg metafor funkcjonalnie bądź kategorialnie (lecz nie substancjalnie!) tożsamy.

Zajmiemy się na początek instrumentacją metaforyczną rozdziału I *Fachowca*. Wszystkie dziesięć metafor tego rozdziału zaprezentujemy przy szczegółowym rozważaniu instrumentacji. Oto słownik funkcji realizowanych przez metafory:

⁵⁴ S. Ullmann, *The Metaphorical Texture of a Proustian Novel*. W: *The Image in the Modern French Novel*, s. 228.

- | | |
|---|---------------------|
| (1) metafora zrealizowana | — 5 jednostek |
| (2) funkcja ekspresywna | — 5 jednostek |
| (3) funkcja homogenizacyjna (metafora jako ekwiwalent nie zrealizowanego fragmentu tekstu podstawowego) | — 2 jednostki |
| (4) implikowana funkcja poznawcza | — nie zlokalizowana |

Jednostki słownika funkcji tworzą w tekście rozdziału funkcjonalny szereg metafor:

(3) — (1) — (2) — (1, 2) — (3) — (1) — (1, 2) — (1) — (2) — (1, 2)

Analogicznie postępujemy przy ustalaniu słownika kategorii:

element reprezentowany		element zawieszony	
tekstu alternującego		tekstu podstawowego	
(a)	abstrakt	/	konkret — 2 jednostki
(m)	postać mitologiczna	/	konkret — 5 jednostek
(k)	konkret	/	konkret — 3 jednostki

Szereg kategorialny

(a) — (m) — (m) — (m) — (a?) — (k) — (k) — (m) — (k?) — (m)

Zestawiając szeregi funkcjonalny i kategorialny, nakładając jeden na drugi, otrzymujemy schemat przestrzenny, obraz regularności wewnętrznej rozdziału; obraz rozdziału jako zamkniętej, definitywnej całości.

Ustalając rozkład poszczególnych kategorii metafor w danej całości kompozycyjnej, pozostajemy wyłącznie w obrębie metaforycznej inkrustacji kontekstu. Szukając zasad dystrybucji funkcjonalnych odmian metafory, dochodzimy do relacji wiążących syntagmy metaforyczne z kontekstem; ale relacji tych nie wyczerpuje oczywiście ani słownik funkcji, ani uszeregowanie funkcjonalnych odmian metafory. Z tego po prostu względu, że każda z tych funkcji określa udział (wkład) danej metafory w całość tekstu, tymczasem między syntagmą metaforyczną a kontekstem zachodzą również — i są ważne — związki znaczeniowe bezpośredniego sąsiedztwa. Kształtują się one zależnie od konkretnego wypełnienia semantycznego odpowiednich fragmentów tekstu; dla syntaktyki wypowiedzenia istotne jest, czy związki te zapewniają ciągłość przejścia między kontekstem a syntagmą metaforyczną (i odwrotnie), czy też ciągłość ową naruszają, podkreślając delimitację tekstu, jego dyskretność.

W tekście podstawowym rozdziału 1 *Fachowca* wyraźne jest napięcie pomiędzy szczegółowością, konkretnością socjologicznej lokalizacji akcji a rozgorączkowaną przez (właśnie: przez) lekturę prasy wyobraźnią i ożywieniem emocjonalnym bohatera. Z jednej strony — miasto fabryczne, przemysłowiec, jego tępy syn i żona tak nieważna, że jej niemal nie dostrzegamy; jeszcze dwoje korepetytorów: absolwent „szkół” i zżyta ze środowiskiem inteligenckim córka rzemieślnika. Ileż konkretnych informacji socjologicznych na czterech kartkach książki! Z drugiej strony — strzeliste deklaracje uczuć narratora wobec przemysłu, postępu, pracy fizycznej.

We wprowadzonym do tego rozdziału powieści słowniku kategorii metafor zdecydowanie przeważają przenośnie mitologiczne. Nietrudno zgadnąć, że bliższe są one „entuzjastycznej” zawartości znaczeniowej kontekstu niż jego zawartości szczegółowo-socjologicznej. Z tą pierwszą jednakże metafory mitologiczne wiążą się w *Fachowcu* także funkcjonalnie. Wszystkie pełnią funkcję ekspresywną, charakteryzując osobowość narratora-bohatera bądź jego partnerki — w tym rozdziale niemal tylko płcią od niego różnej. Z jednym wyjątkiem są one „myślane” przez bohatera.

Jak dokonuje się przejście od kontekstu — dwuznacznego, rozpiętego między socjologicznym konkretem a abstrakcyjnym entuzjazmem — do metafory mitologicznej, pokaże najlepiej cytat:

Energiczny jako przemysłowiec, ruchliwy jako kupiec, na świat patrzący trzeźwo i biorący życie z realnej jego strony — był wcieleniem tego, co z taką zażyłością propagowały gazety. Sądzę, że gdyby rozmarzony młodzieniec spotkał się na Krakowskim Przedmieściu oko w oko z Longinusem lub Wołodyjowskim, nie byłby nimi bardziej uszczęśliwiony niżli ja panem Kwaśniewskim. [s. 52—53]⁵⁵

Jest to więc przejście ciągle, jeśli z tekstu podstawowego „wydestylować” entuzjazm narratora; lecz jest to przejście zgrzytliwe, jeśli pozostać przy socjologicznym konkretności narracji. Oczywiście zgrzytu tego nie słyszy sam narrator, który nie jest też świadom napięcia między ciągłością a dyskretnością. I jedno, i drugie jest tu środkiem autorskiej charakterystyki narratora-postaci.

Zauważmy, że zarówno napięcie semantyczne „entuzjazm — konkret socjologiczny” jak i bardziej techniczne, syntaktyczne przeciwstawienie między szeregiem ciągłym a szeregiem dyskretnym — powracają w metaforze rozdziału 1 *Fachowca* wielokrotnie. Po pierwsze więc na przejściach między kontekstem a syntagmami metaforycznymi. Po drugie, kategoryjalny szereg metaforyczny zbudowany jest na zasadzie dyskretności i napięcia semantycznego „konkret — abstrakt”, szereg funkcjonalny — na zasadzie ciągłości; w tym ostatnim dominuje funkcja właściwa „metaforze zrealizowanej” — funkcja uszczegółwiającej i konkretyzującej interpretacji semantycznej metafory (czyli wprowadzania jej do świata przedstawionego). Po trzecie, opozycje „entuzjazm — konkret socjologiczny” i „ciągłość — dyskretność” powracają w ramach realizowania przez metafory implikowanej funkcji poznawczej.

Henle w przywoływanym wyżej artykule wprowadza termin „indukowana zawartość metafory”:

⁵⁵ W ten sposób odwołujemy się do wyd.: W. Berent, *Fachowiec*. Warszawa 1956.

Dwa podobieństwa mogą wejść do metafory: podobieństwo uprzednie [*antededent*], aspekt umożliwiający jednej sytuacji ikoniczne reprezentowanie innej [...]. Ponadto może zachodzić podobieństwo indukcyjne [*induced similarity*], takie jak podobieństwo zabarwienia emocjonalnego przeniesionego z sytuacji symbolizującej na symbolizowaną [...].

Dalej stawia autor pytanie, „czy może być indukowana także zawartość konceptualna”⁵⁶.

Nie dając się sprowokować do szukania odpowiedzi na to pytanie, wykorzystajmy sam koncept terminologiczny Henlego. Koncept ów może nam zwerbalizować odmiennosc dwóch sposobów realizowania funkcji tekstowych przez metaforę. Powiemy, że jedne syntagmy metaforyczne autonomicznie, samodzielnie realizują określone funkcje, gdy syntagmy inne — bądź niemal tożsame, lecz ulokowane w odmiennych kontekstach — nabywają określonych funkcji na zasadzie indukcji. Indukcji syntaktycznej, nie semantycznej, jak ta, o jakiej myśli Henle.

Przeprowadzone rozróżnienie najłatwiej zademonstrować na przykładzie implikowanych funkcji poznawczych. Otóż pewne metafory z początkowego rozdziału *Fachowca* realizują funkcje te dlatego po prostu, że spełniają warunki przewidziane przez klasyfikację, najogólniejszy słownik funkcji. Np.: „na życie patrzyli jak na operę Mozarta” (s. 53). Bez trudu możemy dyskursywnie formułować implikowaną tu koncepcję życia — ściśle uregulowanego przez pozautylitarne, silnie „uznakowane” w świadomości społecznej i historycznie trwałe wzorce postępowania. Jednakże nawet na tę „czystą”, słownikowo poprawną realizację funkcji poznawczej nakładają się ograniczenia i modyfikacje wynikające z położenia cytowanego fragmentu w szerszym kontekście. W rozdziale 1 *Fachowca* mamy i takie oto metafory:

I tu mi znów na myśl przychodziła piękna winietka „Postępu”, przedstawiająca wspaniały wieniec z kominów fabrycznych [...] Wieniec zamykał u spodu skrzydlaty Merkury [...]. [s. 52]

gdyby rozmarzony młodzieniec spotkał się na Krakowskim Przedmieściu oko w oko z Longinusem lub Wołodyjowskim [...]. [s. 53]

Zdaje się, że gdyby zza rogu ulicy wysunęła się straszna hydra, ta nieznamna, olbrzymia, potężna, co szczęściu człowieka zawadza, oddałbym jej szyję bez wahania. [s. 59]

Jeśli metafory te wraz z cytowaną uprzednio przenośnią „operowa” umieścić — tak jak zrobił to Berent — w strumieniu akumulacyjnym tożsamego tekstu, okaże się, że w implikowanej koncepcji „życia” wzmocnieniu ulegnie wskazanie na obligatoryjność mitologicznych, „operowych” wzorów postępowania. Równocześnie jednak zniknie wskazanie na re-

⁵⁶ Henle, *op. cit.*, s. 191, 192.

gularność, ścisłość i systemowość realizacji owych wzorów — wskazanie kryjące się za nazwiskiem Mozarta, najbardziej motorycznego, najbardziej bodaj bachowskiego z klasyków wiedeńskich. Opera określonego autorstwa stanie się „jakąś operą”.

Przypomnijmy pierwsze zdanie powieści Berenta:

Podług kalendarza niezbyt odległe te czasy, gdy jednak pamięć moją za świadka wezmę, to jakby mgła przeszłości je pokrywała. [s. 51]

Implikowana zawartość światopoglądowa tej metafory nie jest bogata: dałoby się co najwyżej odczytać banalną konstatację, iż pamięć notuje minione czasy gorzej niż kalendarz. Znacznie silniejsza jest natomiast indukowana zawartość światopoglądowa cytowanego zdania. Aby ją odsłonić, wystarczy wskazać, że metafora ta przynosi dokładnie tyle ile do światopoglądowych znaczeń metafory kojarzącej życie z operą Mozarta wnoszą metafory mitologiczne rozdziału 1. Krótko: „życie jest operą Mozarta” i „mglista pamięć przeszłości” — to tyle co: „życie jest [jakąś] operą”.

Demonstracja „słownikowych” i „indukcyjnych” realizacji funkcji poznawczej umożliwi nam bliższą lustrację sposobów przejawiania się w światopoglądowej płaszczyźnie tekstu napięć między abstrakcyjnym entuzjazmem a konkretem społecznym oraz między ciągłością a dyskretnością.

Które z tych konkurencyjnych terminów stosują się do wizji świata implikowanej przez cytowane dotąd metafory? Jest to, przypomnijmy, wizja życia podporządkowanego „operowym” wzorom zachowania, wzorom jednakże wybieranym do realizacji w sposób luźny, nieobowiązujący, daleki od konsekwencji. Świat jakiejś opery, a nie opery Mozarta. Od opery zaś — jako modelu zachowań — niedaleko do afektacji; łączy je dobrowolne utożsamienie się jednostki z wzorami wyobraźni zbiorowej. Od afektacji z kolei całkiem już blisko do abstrakcyjnego entuzjazmu narratora Berentowskiego. Równie jasne jest, że świat akcji opery (jakiejś), sugerowany przez metafory mitologiczne, jest wypełniony przestrzenią ciągłą, a nie dyskretną; przestrzenią pozbawioną granic czy też przestrzenią z granicami wiecznie i dowolnie ruchomymi. Na rogu Krakowskiego Przedmieścia ściskamy dłoń Wołodyjowskiemu, parę ulic dalej podajemy głowę Hydrze, co jest *nb.* odwrotnością wyczynu Heraklesa i bezimiennego dziecka z manifestu polskiego romantyzmu. Jest to więc i może jakaś opera romantyczna. My zaś jesteśmy świeżym absolwentem szkół warszawskich, herosem greckim, romantyczną alegorią młodości zwycięskiej i zaprzeczeniem tejże; jesteśmy wszystkim tym naraz. Jest mnie tyle, ile mitologii, z którymi się utożsamiam — mógłby powiedzieć narrator Berenta. Rozdział 1 *Fachowca* zamyka podana w to-

nie lekkim i żartobliwym przerażająca wizja zniknięcia jednostki w kostiumach społecznej świadomości.

Wizja świata jako opery nie jest jedyną konstrukcją światopoglądową implikowaną przez metafory początkowych ośmiu stronicy powieści. Wizję konkurencyjną implikują metafory wypowiediane przez „pana Kwaśniewskiego”, przemysłowca.

rozstawiając ręce, mówił jak gdyby ze smutkiem:

— Młodzież garnie się teraz do inżynierii, chemii i podobnych rzeczy. Ale i to będą półuczeni. I ci nie według mego gustu.

Wskazał szereg kominów, sterzących spoza odległych budynków i zawołał:

— Oto szkoła dla młodzieży! Oto najlepsza politechnika, najszczytniejszy uniwersytet! [s. 55]

Fragment ten — jeśli uwzględnić jego indukowaną zawartość znaczeniową — prezentuje pośrednio wizję świata symetrycznie przeciwstawną perspektywie mitologicznej. W miejsce „jakiejś opery”, rozmytych konturów — ostro zarysowany „szereg sterzących kominów”. W miejsce oscylującej lokalizacji przestrzennej (Warszawa, Wiedeń, ulica, paradyz w teatrze, Krakowskie Przedmieście, przestrzeń mityczna) — precyzyjna orientacja przestrzenna: „wskazał szereg kominów, sterzących spoza odległych budynków”.

Inna metafora wypowiediana przez Kwaśniewskiego równie precyzyjnie ustala lokalizację etniczną:

jeśli nie puścimy w ruch wszystkich naszych kapitałów, to nas Niemcy zaleją w krótkim czasie. Co ja mówię: zaleją? Połkną jak pigułkę. [s. 55]

(Cóż za wspaniała intonacyjna i leksykalna charakterystyka cholerycznego usposobienia mówiącego!) Granice etniczne pozostają niewzruszone wskutek wzajemnego i wrogiego naporu odgradzonych przestrzeni.

Jeszcze jeden aspekt wyostrza przeciwstawność metafor Zaliwskiego i Kwaśniewskiego. W pierwszych tekst alternujący opisuje postaci mityczne, alegoryczne; w drugich po stronie słowa przeniesionego znajdujemy konkrety. Mało: konkrety — konkrety zdublowane, wzajemnie się utwierdzające w swej potocznej konkretności. „Politechnika”, „uniwersytet” — ale jako budynki. I: „zaleją”, „połkną”.

Tyle o odpowiednikach „jakiejś opery” po stronie widzenia świata przez Kwaśniewskiego; przejdźmy do ekwiwalentów „opery”. Mówiliśmy, że ten rodzaj dramatyczny oznacza w tekście Berenta postawę życiową podporządkowującą jednostkę — z jej własnej ochoty — poza-utylitarnym, stabilizowanym historycznie wzorcom świadomości zbiorowej. Utożsamienie politechniki, a w dodatku też uniwersytetu z fabryką implikuje również zupełne podporządkowanie nauki, wiedzy, kultury normom efektywności fabrycznej. W świecie czystego — chciałoby

się rzecz: manualnego — konkretnych wytwórczych relacji społecznych bezczasowość mitologii Zaliwskiego została wymieniona na heglowską dialektykę historii; jeśli nie my Niemców, to oni nas połączą. Ze stanowiska takie rzeczywiście zostało utajone w zdaniu mówiącym o zalewaniu nas przez Niemców i to właśnie utajone ze znakiem „minus”, poświadcza fakt, iż nazwisko Hegla już „jawnie” powraca kilka rozdziałów dalej: jako pociecha dla Zaliwskiego, który odwiedził Helenę szukając u niej nowych sił do pracy w fabryce. Również w perspektywie Kwaśniewskiego przewidziane jest miejsce na znakowość. O ile jednak w świecie „operowym” była to znakowość z nadmiarem relacji semantycznych (absolwent szkół jest równocześnie herosem greckim, romantycznym bohaterem, tchórzem zręcznym w gębie i widzem w teatrze), to tu przeciwnie — społeczna świadomość znaku koncentruje się wyłącznie na użyciu i obiegu znaków pustych wprawdzie semantycznie, lecz pragmatycznie wprost nieocenionych: na „puszczaniu w ruch kapitałów”.

Uważna analiza instrumentacji metaforycznej odsłoniła nam w rozdziale 1 *Fachowca* arenę walki dwóch światopoglądów, powiedzmy umownie: „mitycznego” i „fabrycznego”. Dwie postaci, z których jedna — jeśli pozostać przy bezpośrednim rozumieniu świata przedstawionego — żywi uwielbienie dla drugiej, okazały się nosicielami całkowicie sprzecznych światopoglądów. Światopoglądów przy tym najwyższej ceniących tę samą, choć różnie ujmowaną wartość: pracę fizyczną w przemyśle.

Pora powiedzieć, że starcie to przebiega pod kontrolą sędziego: jest etapem wypracowania w powieści autorskiej postawy wobec sensu — postawy światopoglądowej.

Aby wypreparować „trzeci głos” omawianego rozdziału, potrzebujemy jeszcze jednego narzędzia: pojęcia wewnętrznej metatekstowości metafory.

Spostrzeżenie, iż metafora zawiera człon „meta”, nie jest żadnym odkryciem. Kwestię tę odnotowywali teoretycy (i ja, wyżej, mówiąc o funkcji metatekstowej).

Lausberg za klasykami starożytnej retoryki przedstawia trop jako jeden ze środków dystansowania się autora wobec całości tekstu:

Trop służy do *ornatus* [...] i do ukrycia semantycznej *voluntas*, szczególnie przy zahamowaniu intelektualnym wynikającym z *taedium* [tj. odrady, niechęci] [...] ⁵⁷.

Boguśławski pisze o swoistym metatekstowym „opakowaniu” metafory właściwej („MA”): otóż wolno do niej — i tylko do niej, nie do innych tropów — „bez istotnej zmiany efektu” dodać „wyrażenia, które mogą [...] sygnalizować metaforyczność użycia”; są to np.: „niejako”,

⁵⁷ Lausberg, *Tropy*, s. 194.

„jakby”, „swoisty”, „swego rodzaju”, a także niekiedy cudzość (i odpowiadającą mu intonację „dystansu”)⁵⁸.

Frapującą koncepcję wewnętrznej metaznakowości, „podwójnego symbolizmu” metafory, zgłasza Henle:

Metaforę [...] można analizować w dwojakiej relacji semantycznej. Po pierwsze, używając symboli w sensie peirce'owskim, podaje się [w metaforze] wskazówki dla odnalezienia pewnego obiektu czy sytuacji. Takie użycie języka jest zupełnie zwyczajne. Po drugie, sugeruje się, że dany obiekt bądź sytuacja może — stosownie do instrukcji — posłużyć jako ikon tego, co chce się opisać [...].

ikon ów nie jest reprezentowany, lecz tylko opisywany⁵⁹.

Można by więc powiedzieć, że zdaniem Henlego metafora językowa jest słowną realizacją peirce'owskiego metaforycznego znaku ikonicznego⁶⁰.

Lecz nam chodzi o inny rodzaj wewnętrznej metatekstowości metafory, bliższy intencjom Lausberga i Bogusławskiego, mianowicie o metatekstowość jako środek dystansowania się autora wobec tekstu.

W proponowanej przez Annę Wierzbicką tabeli eksplikacji głębokich struktur tropów zwraca uwagę zróżnicowanie stopnia wewnętrznej negacyjności i koniunktywności („warunkowości”) poszczególnych wyrażań z kręgu metafory. „Porównanie” cechuje koniunktywność dwustopniowa: „rzekłbyś, że to mogłoby być...” Podobnie w przypadku „porównania metaforycznego”: „rzekłbyś, że mogłoby to być nie..., lecz...” Metaforę parafrazuje Wierzbicka tak: „rzekłbyś, że to nie..., lecz...”⁶¹

Z wyrażań tych, zauważmy, najdokładniej osłonięte koniunktywnymi i negacyjnymi zastrzeżeniami jest „porównanie metaforyczne”; ono też ma najbardziej skomplikowaną, rzekłbyś: litotetyczną strukturę głęboką.

Na przeciwległym biegunie trzeba umieścić dwa tropy najprostsze, o koniunktywności jednostopniowej bądź negacyjności ledwo zaznaczonej: wyrażenie „zdaje się” („rzekłbyś, że...”) i hiperbolę („więcej niż bardzo; rzekłbyś, że...”).

Nasilenie wewnętrznej komplikacji tropów, stopień ich koniunktywności i negacyjności nie jest obojętny dla rodzajów ich powiązań z kontekstem. Im dokładniej bowiem „osłania się” dana figura zastrzeżeniami, tym jest wobec kontekstu „bezpieczniejsza”, tym bardziej wobec jego zadań niezłomna. I odwrotnie, rzecz jasna.

Wynika stąd, że najpełniej autonomiczne względem kontekstu jest porównanie metaforyczne, najmocniej zaś uzależnione — wyrażenie „zdaje się” i hiperbola.

⁵⁸ Bogusławski, *op. cit.*, s. 121, 122.

⁵⁹ Henle, *op. cit.*, s. 178, 177.

⁶⁰ Zob. M. R. Mayenowa, *Diagram, mapa, metafora*. „Teksty” 1973, z. 5.

⁶¹ Wierzbicka, *op. cit.*, s. 140.

Istotnie, powiada Brodziński: „hyperbola jest przenośnią za daleko posuniętą”. Zanadto wychyloną, chciałoby się dodać, narażoną na złamanie. Toteż — konkluduje Brodziński — „Używana jest w dwóch ostatecznościach, to jest w stanie najwyższego uczucia i w komice”⁶².

Tą okrężną drogą powracamy do metafor rozdziału 1 *Fachowca*. Otóż wszystkie mitylogiczne przenośnie Zaliwskiego są co najmniej hiperboidalne (poza cytowanymi — „rycerz naszych legend”, jak mówi o Kwaśniewskim). Panna Helena zaś bez żenady wprowadza hiperbolę czystą: „jestem córką ludu”. Hiperbole wymagają przychylnego, „ciepłego” kontekstu, jeśli mają podnieść (a nie zachwiać) semantyczną powagę wypowiedzi. Tymczasem Berent umieścił je w kontekście „zimnym”, wręcz wrogim. To właśnie pomiędzy hiperbolami a „praktycystyczną” płaszczyzną znaczeniową kontekstu zachodzą prezentowane wyżej „zgrzytliwe” przejścia. „Panna Helena ujęła mnie pod rękę i szliśmy tak, milcząc obok siebie”. Zaraz potem poinformowała zakochanego młodzieńca: „nie wiem, czy panu wiadomo, że jestem córką ludu” (s. 57).

Tak potraktowane hiperbole zostają semantycznie przełamane, nawiązują autokompromitującą, wewnętrzną metatekstowością. Popadają w obie skrajności naraz, stają się równocześnie nadzwyczaj poważne (więc: afektowane) i nadzwyczaj śmieszne (więc: afektowane). Kompromitowane przez kontekst, rewanżują mu się tym samym.

Autorskie eksperymentalne badania wytrzymałości hiperboli na nacisk kontekstu określają negatywnie stosunek światopoglądu narratora wobec światopoglądu autorskiego; nie może to być ani relacja tożsamości, ani relacja zawierania się pierwszego w drugim. Zachodzi więc albo krzyżowanie się, albo rozłączność zakresów.

Uwzględnijmy nadto, że kompromitacja światopoglądu „mitycznego” pociąga za sobą kompromitację symetrycznego światopoglądu „fabrycznego”.

W ten sposób otrzymujemy przybliżone brzmienie „trzeciego głosu” — przybliżone na tyle, na ile pozwala analiza rozdziału 1 tej powieści. Wiemy już, że „głos” autora nie pokrywa się z dwoma pozostałymi, a raczej ustawia je tak, by móc brzmieć gdzieś pośród nich, lecz nigdy samodzielnie i w miejscu ustalonym. Prawda, to dosyć zagadkowa formuła. Powiedzmy więc ściślej: do głosu autora należą napięcia semantyczne, między abstrakcyjnym entuzjazmem a konkretem socjologicznym, oraz syntaktyczne, między ciągłością a dyskretnością. Wszystkie zaś znaczeniowe wypełnienia tych ram składają się na partie dwóch pozostałych głosów. Lub jeszcze inaczej. Wszystkie pozytywne realiza-

⁶² K. Brodziński, *Kurs literatury. O stylu i wymowie. (Ułamki)*. W: *Pisma*. T. 5. Poznań 1873, s. 190.

cje poznawczej funkcji metafory lokuje tu Berent na poziomie wypowiedzi postaci; dla poziomu autorskiego rezerwuje wyłącznie realizacje negatywne. Natomiast w zakończeniu powieści podsumowujące bieg zdarzeń oceny dokonywane przez Kazimierza otrzymują sankcję autorską — i przeciwstawienie to jest jedną z ram zamykających krańcowe pozycje tekstu.

Konieczne jest w tym miejscu zastrzeżenie: funkcje poznawcze metafory, podobnie jak także funkcje innych elementów czy całych układów konstrukcyjnych, nie wyczerpują bynajmniej światopoglądowej wartości dzieła. Ta bowiem jest efektem pełnej struktury utworu (skąd wynika m. in., że również światopoglądu nie można nigdy osaczyć we wszystkich niuansach...). Widzieliśmy, że implikacje światopoglądowe syntagmy metaforycznej rozważanej jako względnie zamknięta całość są korygowane przez indukowaną zawartość poznawczą, wynikającą z pozycji syntagmy w kontekście. Analogicznie implikacje owe są — równocześnie! — wzmacniane, osłabiane, uzupełniane i redukowane przez otaczające je środowisko tekstowe. Tak np. w rozdziale 2 *Fachowca* dowiadujemy się, że Zaliwski, robotnik z wyboru, nie „jakieś tam szkoły” ukończył, ale wręcz „gimnazjum filologiczne” — co, po pierwsze, wyostrza abstrakcyjność początkowego młodzieńczego zachwytu, jaki Zaliwski żywi dla przemysłu, po drugie zaś uściśla socjologiczną diagnozę pochodzenia reprezentowanej przez niego ideologii (zwłaszcza że podkreśla się nadal istotność wpływu pozytywistycznej propagandy prasowej). Inny przykład: z niemetaforycznych już oświadczeń Kwaśniewskiego dowiadujemy się, że w ramach jego wizji świata funkcję normowania zachowań spełnia obok mechanizmów rynkowych również instynkt egoistyczny jednostek: że zatem w wizji tej nie ma miejsca na wzory zachowań motywowane interesem wydzielonych grup czy warstw społecznych. Od międzynarodowych tras obiegu kapitału przechodzi się do całosci narodowych — Polacy, Niemcy. Jedyńą zaś całością mniejszą od narodu jest wypełniona egoizmem jednostka ludzka.

W światopoglądzie autorskim tymczasem przewidziane jest miejsce na człon pośredni: Zaliwski postanawia iść do fabryki pod wyraźną presją środowiska studenckiego i szerzej — inteligenckiego. Co ciekawe, środowisko to, zdaniem Berenta, integruje tożsamość wyborów czytelnicznych: wspólny zasób lektur, identyczna selekcja czytanych gazet i ich działów. Ludzie pracy wybierają inne tytuły: tzw. „Kurierka”, „Gazetę Policyjną”, a nie „Postęp”. I czytają inaczej: w prasie szukają wiadomości o zbrodniach i skandalach obyczajowych, a nie — publicystyki. W toku powieści kilkakrotnie jeszcze pokaże autor, jak rzeczywiste więzi środowiskowe, z jednej strony szansa towarzyskiej renomy, z drugiej groźba towarzyskiego bojkotu, stają się środkami przymuszania jednost-

ki do realizacji wzorów zachowania cenionych w świadomości zbiorowej.

Na tym trzeba zamknąć opis instrumentacji metaforycznej rozdziału 1 *Fachowca*. Czujemy silną potrzebę sfunkcjonalizowania nagromadzonych obserwacji wobec całości dzieła. Jak to zrobić? Po radę można by się udać do Ullmanna. Uczony ten posługuje się w swych studiach nad obrazowaniem w powieści francuskiej koncepcją „*image-patterns*”, czyli wzorów kombinowania metafor w tekście powieściowym.

Formalna analiza obrazowania wyróżni więc obrazy pojedyncze i takie, które są rozmaicie rozwijane. Rozwijanie to może być zarówno statyczne jak dynamiczne. Jest statyczne, gdy pisarz przedłuża analogię, upiększa i wypracowuje rozmaite jej aspekty pozostając przez cały czas w granicach jednego obrazu; jest dynamiczne, gdy pisarz wykracza poza wyjściową analogię poprzez dodawanie wszystkich możliwych wariacji na ten sam temat [...].

Bywa również, że w wyniku swego rodzaju reakcji łańcuchowej pojawia się wokół danego tematu cała seria zupełnie różnych obrazów. Kilka wierszy V. Hugo opiera się niemal wyłącznie na sekwencji metafor oświetlających aspekty centralnego przeżycia⁶⁵.

Kiedy indziej „dwa obrazy pojawiają się równocześnie i rozwijają się równolegle, tak że czytelnik musi je śledzić jednocześnie”⁶⁴. Inne wzory obrazowania to rozmaite techniki leitmotivu. Także kategorie semantyczne pojawiające się w funkcji *verbum proprium* bądź słowa przeniesionego „muszą zostać zidentyfikowane, jeśli chcemy otrzymać kompletny obraz wzoru metaforyzacji [realizowanego] w dziele literackim”⁶⁵. Może się wówczas okazać, że mamy do czynienia z „obrazowaniem zwrotnym”: relacja między dziedzinami dostarczającymi słownictwa obu pozycjom metafory jest odwracalna. Tak u Prousta dziewczęta nazywa się kwiatami, a kwiaty dziewczętami. „Szczególnym wzorem obrazowania zwrotnego jest »zamknięty krąg analogii« [...]”⁶⁶. Przypadek taki spotykamy np. w twórczości Jeana Giono.

Studium obrazowania w powieści Jeana Giono *Regain* pokazało, że analogie, choć liczne i wysoce oryginalne, są tam wybierane z bardzo ograniczonego obszaru i tworzą rodzaj zamkniętego kręgu: opisują zjawiska przyrody, zwierzęta, rośliny i życie wiejskie [...] przez porównanie ich do roślin, zwierząt i działań charakterystycznych dla tego samego środowiska⁶⁷.

Wszystkie „wzory obrazowania” tego rodzaju — Ullmann wymienia ich więcej jeszcze — przy całej swej wartości inspirującej mają, jako konstrukty badawcze, dwie wady. O pierwszej wspomniano przy oma-

⁶³ Ullmann, *The Nature of Imagery*, s. 182—183.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 182.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 189.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 192.

⁶⁷ Ullmann, *Choice and Expressiveness in Style*, s. 147.

wianiu stosunku Ullmanna do semantycznych klasyfikacji metafor: są to wzory następczego usytuowania metafor wobec metafor. A nie wobec niemetafor, pozaobrazowego kontekstu stylistycznego powieści. Druga wada polega na tym, że w obrębie wzorów tych poszczególne metafory traktuje się jako jednostki odrębne, powiązane co najwyżej przez pokrewieństwo „tematów”, które „ilustrują”. To zaś narzuca analizie tekstowych funkcji metafor perspektywę syntaktyki wypowiedzi, nie — wypowiedzianą. Akceptuje się i opisuje linearność powieści, lecz linearność swoiście równoczesną, oglądaną z punktu na tyle odległego, by dało się objąć całość szeregu; szeregu zastygłego, ustalonego, nie zaś rozwijającego się przez kolejne samoprzekształcenia.

Tymczasem znacznie ciekawsza i ważniejsza, zwłaszcza przy badaniach nad funkcjami metafory, wydaje się perspektywa syntaktyki wypowiedzianą: wkład metafory w rozwijanie tekstu powieści. Badając funkcje te w oderwaniu od udziału metaforyki w mechanizmach akumulacji znaczeniowej, skazujemy się na bardzo abstrakcyjny, odległy od rzeczywistego przebiegu lektury powieści, obraz semantycznych i pragmatycznych funkcji metafory.

Obieramy więc tę drugą perspektywę — co nie przeszkodzi oczywiście w nawiązywaniu do poszczególnych rozwiązań Ullmannowskich. Problem sygnowany jako „metafora w powieściowej syntaktyce wypowiedzianą” można również zwerbalizować mniej szumnie. Chodzi po prostu o kontekstowe kontynuacje metafor w powieści.

Na potrzeby opisu kontynuacji takich w tekście *Fachowca* wystarczy, jeśli wyróżnimy trzy generalne, związane z metaforą tendencje znaczeniowe organizujące następstwo tekstu.

A. Ponowienie metafory: przez powtórzenie (nigdy całkiem dosłowne) bądź przez negację syntagmy metaforycznej, tj. przeciwieństwo symetryczne lub szczególnie ostre i dlatego przywołujące oryginał.

Ullmann wyróżnia wśród „wzorów obrazowania” m. in. „obrazy powrotne”:

Występują rozmaite typy perseweracji. Pewne obrazy są w widomy sposób trwałe [...]. Kiedy indziej obraz powraca po długim interwale, przywołany przez przeżycie, z którym był związany [...]. Powracający obraz może być tylko słabym echem oryginału, lecz może też być jego amplifikacją [...] ⁶⁸.

B. Inercja sekwencji metaforycznej, czyli dążenie do maksymalnej kontynuacji; kontynuacji przez zwykłe przedłużenie lub przez negację. Nieco podobną tendencję, lecz realizowaną w najbliższym kontekście metafory, nazywa Ullmann „rozwijaniem obrazu”.

⁶⁸ Ullmann, *The Metaphorical Texture of a Proustian Novel*, s. 229.

C. Metafora jako reguła tekstu „generująca” inne jego, niemetaforyczne fragmenty. O „generowaniu” mówię tu dla krótkości. Chodzi o rzecz następującą: w toku lektury powieści miewamy często wrażenie, że pewne fragmenty dałyby się przedstawić jako interpretacje czy zastosowania metafor znacznie wcześniejszych do innego materiału semantycznego. Oczywiście jest to jedynie podsuwana odbiorcy relacja silnej zależności znaczeniowej: żadna metafora wyjęta z utworu nie mogłaby naprawdę posłużyć za praktyczną regułę dosłownej rekonstrukcji tekstu.

Spotykamy zarówno generowanie „progresywne” (metafora utajoną zapowiedzią dalszego ciągu) jak i „regresywne” (metafora pointą). Tekst generowany może być lokowany w językowej, stylistycznej płaszczyźnie powieści. W tekście tym może zostać zmieniona w porównaniu z metaforą postać stylistyczna, a zachowana pewna cecha (cechy) znaczenia, może też analogicznej postaci stylistycznej towarzyszyć inna cecha (cechy) znaczenia. Zwłaszcza ten drugi przypadek umożliwia metaforze interpretowanie odległych fragmentów powieści, spełnianie wobec nich funkcji metatekstowych, a w oparciu o nie — pragmatycznych.

Tekst generowany może być też umieszczony w układzie fabularnym: pojedyncza scena, kilka scen, wreszcie cały bieg fabuły może realizować wybraną relację znaczeniową (lub ich kilka) syntagmy metaforycznej.

Być może, za trzecią odmianę należałoby uznać tytuł metaforyczny. Jest to odmiana bardziej od pozostałych osobliwa, gdyż tytułowe „słowo przeniesione” stawia całą powieść w sytuacji mocno wieloznacznej — równocześnie w sytuacji: 1) tekstu podstawowego metafory, 2) zawieszzonego elementu tego tekstu, 3) tekstu generowanego przez metaforę. Ponadto dysproporcja między znaczeniowym wypełnieniem dwu stron tytułowej metafory, tj. tytułu i tekstu właściwego, jest tak ogromna, że trzeba raczej mówić o definiowaniu przez powieść jej tytułu, nie zaś o relacji odwrotnej.

Tendencja znaczeniowa nazwana tu generowaniem innych, nie objętych metaforyzacją, partii utworu jest najistotniejsza dla tekstowych funkcji metafory. Umożliwia bowiem metaforom wypełnianie funkcji semantycznych „na odległość”. Tropy retoryczne są jedynymi obok powtórzeń stylistycznych konstrukcjami tekstu powieściowego zdolnymi niejako ponad akumulacją znaczeniową współkonstituować „wielkie figury semantyczne”. Metafora z rozdziału 1 *Fachowca* może przyczynić się do ukonstytuowania wizerunku postaci, która pojawi się dopiero w epilogu. Odległe powtórzenia stylistyczne mają pod tym względem mniejsze możliwości, gdyż nie są elementami zaskakującymi, nacechowanymi w porządku rozwijania tekstu: pojawiając się w danym tekście po raz pierwszy, nie sprawiają czytelnikowi niespodzianki, mijają nie zauważone. Dlatego potem jest je daleko trudniej niż metafory ożywić w pamięci odbiorcy.

Tak „oprzyrządowani” powróćmy do *Fachowca*. Przedtem jednak musimy rozstrzygnąć, na czym nam bardziej zależy: na metodycznej kolejności przy wyczerpującym omawianiu najczystszych realizacji wyróżnionych tendencji w tekście *Fachowca* — czy też raczej na interpretacji tej konkretnej powieści z punktu widzenia tekstowych funkcji metafory. Celów tych nie da się bowiem pogodzić. Tutaj — wybieramy drugie rozwiązanie.

Przedstawiając instrumentację metaforyczną początkowego rozdziału powieści wiele uwagi poświęciło się tu interpretacji metafory mówiącej, „żeśmy na życie patrzyli jak na operę Mozarta”. Metafora ta — wraz z jej implikacjami światopoglądowymi — wielokrotnie powraca w dalszym tekście. Dwadzieścia parę stron po przytoczonej deklaracji wyznaje Helena: „Chwilami wydaje mi się, że moje nauczycielstwo jest tylko dobrze odegraną komedią” (s. 75). Z kolei w podobnej „tekstowej odległości” od powyższego fragmentu Zaliwski, pozostający ciągle pod urokiem „Postępu”, a jeszcze bardziej Heleny, informuje ją i Zanicza o swojej pracy:

Fabryka [...] staje się w moim opowiadaniu nadzwyczaj wesołą instytucją, ludzie tamtejsi lekkimi aktorami, a życie całe — sceną z wodewilu. [s. 94]

Wyrażna jest intencja znaczeniowa rządząca tym nurtem nawrotów „mozartowskiej” metafory. Tekst alternujący przedstawia gatunki dramatyczne coraz to niższe i coraz podatniejsze na zmiany ewolucyjne: opera — komedia — wodewil. Entuzjazm, nieodłączny składnik „operowej” wizji świata, jest skutecznie kompromitowany. To nie podniosłość, dumna pewność obranej drogi, lecz niska afektacja. Wierność wobec stałej tradycji kulturalnej (ona to pozwala kominy łączyć z Merkurym) jest tylko pozorna. Zmienia się za każdym podmuchem czasu. W ten sposób nawroty metafor przyrównujących życie do różnych gatunków dramatycznych przygotowują słowa Zaliwskiego z przedostatniego rozdziału:

— A stare hasła na szmelc? — pytam ich dalej. [...]

— Zmieniliśmy zdanie.

— [...] To właśnie chciałem od was usłyszeć. A wiecie, czemuście to zrobili? Boście spostrzegli, że tamto pleśnieje, że na te grzybki nikt złapać się nie da.
•A wy musicie być przecież na przedzie, sztandar dźrzyżyć, hufce prowadzić... [s. 234]⁶⁹

W przytoczonych wyżej metaforach kryje się jeszcze inny pierwiastek znaczeniowy.

Aby go odsłonić, musimy przejść od „ponowień” do „generatywnego” oddziaływania tropów. Metafora „mozartowska” bowiem — trudno! —

⁶⁹ Zob. „operową”, eisensteinowską symbolikę tego obrazu.

jest nie tylko ponawiana. Zyskuje także przedłużenie w całej serii scen powieściowych i formuł, których postacie stylistyczne zmieniają się, lecz główną cechą znaczenia zachowują. Oto charakterystyczne wyjątki:

Zauważyłem, jak mijając dwóch studentów, którzy arogancko patrzyli się nam w oczy [bo panienka szła z robotnikiem — M. P.], przycisnęła się silniej do mego ramienia i dumnie na nich spojrzała. [s. 77]

Panna Helena [...] drzwi otworzyła. [...]

— Właśnie jest ze mną mój przyjaciel Zanicz. [...] O, szkoda, że pan w bluzie nie przyszedł. [s. 89—90]

Helena w rozmowie z Kazimierzem:

I wie pan [...]? Gdybyśmy tak sobie „wy” mówić zaczęli? W stosunkach przyjacielskich przecie... Wreszcie, powiedziawszy szczerze, podoba mi się to. [s. 106]

Zaliwski w ten sam sposób zwraca się do Andrzeja, gdy ten go pyta:

— Kiedy taki uczony [...], to co ma ze mną do gadania?

— Uczony nie jestem. Taki ja robotnik jak i wy.

— Oho! Co to, to nie.

— Wreszcie, podobacie mi się.

— Pi... Pi!... [s. 109]

Na koniec Kazimierz w swym dosadnym podsumowaniu:

własnej wiary nie miałem nigdy, tak, nic własnego nie miałem. Wszystko było we mnie pożyczane [...]. Samym sobą nigdy nie byłem. Ani jednej myśli, ani jednego uczucia nie miałem, o którym mógłbym powiedzieć: moim jest ono. Żyłem ich słowem, ich myślą, ich teorią, książkami, głupotą [...]. Nawet ruchy ich i mowę małpowałem ku dobru społecznemu. [s. 189—190]

Ponowienia i kolejne realizacje metafory „mozartowskiej” wyznaczają poszczególne role składające się na sytuację obserwowania „z paradyżu” owego życia-opery. Są to przede wszystkim role: aktora — środowisko obsadza w niej Kazimierza — oraz widza, utożsamiającego się z aktorem, lecz i zachowującego wobec niego dystans psychiczny; czyż mógłby kto bez reszty utożsamić się z postacią operową? A aktor jest nią po trosze. Tych dwoje dzieli także dystans przestrzenny. Charakterystyczne, że Zaliwski, postać „ze sceny”, zawsze chodzi do swych przyjaciół-inteligentów, niczym do łóż w antraktach (oni zaglądają do niego tylko w wyjątkowych przypadkach), podczas gdy jego regularnie odwiedzą i mieszkają w bezpośrednim jego sąsiedztwie te postaci, które on „odgrywa”: Andrzej i emerytowany rzemieślnik. W ramach „sytuacji operowej” mieści się też rola partnera scenicznego. To oczywiście Helena

Dominanta znaczeniowa wszystkich ról składających się na sytuację spektaklu operowego występuje wyraźnie w scenie przedstawiającej pierwsze poważne załamanie się Kazimierza. Zaliwski ma dosyć fabryki. Biegnie po wsparcie do ukochanej. Wyraziste ponowienie wyjątkowej

metafory całego tekstu powieści („gdy [...] pamięć moją za świadka wezmę, to jakby mgła przeszłości je pokrywała”) kładzie akcent na przemowlowoty i symboliczny charakter tej sceny:

Na ulicy było mokro, wilgotno, i tak jakoś ślimaczo [...]. Przemogła jednak chęć zobaczenia panny Heleny i głucha, niewyraźna nadzieja [...]. Przebijam się prawie przez gęstą mgłę, wypełniającą tak szczelnie ulice, iż wszystko mi przed oczyma zasłania. Widzę tylko szereg latarni, a raczej bladych, żółtych języków [...]. [s. 122]⁷⁰

Wreszcie roztworzyła drzwi.

— A, to pan? — zawołała i wnet odsunęła się ode mnie. — O, jakąście wilgoć przynieśli ze sobą. Okropna pogoda.

— Mgła — mówię lakonicznie z pewnym odcieniem tragizmu w głosie.

Zdejmuję palto i wchodzę za nią [...]. [...] długi czas nie odzywam się wcale, w części dlatego, że nic wówczas powiedzieć nie potrafiłem, następnie oczekiwałem, że [...] zapyta mnie: co mi się stało, czemu taki smutny lub coś podobnego.

Musiałem mieć wtedy bardzo tragiczny wyraz twarzy, a jednak panna Helena nie zauważyła tego.

— Dobrze, żeście przyszli — zaczęła przewracając kartki jakiejś książki. — Dopiero co przeczytałam ciekawe zdanie: jakoby w rozwoju społecznym usiłowania i zamiary jednostki nie miały najmniejszego znaczenia.

Tu poczęła czytać długi ustęp. [...]

„I ona mi teraz cytate czyta — myślałem. — Teraz, gdy mnie omal diabli nie biorą”. [s. 123]

„Operowa” — zgodnie z osobliwie semiotycznym znaczeniem, jakiego tu nadajemy temu słowu — jest w powyższej scenie sytuacja uświadamiania robotnika, a zarazem obcowania z wysoką kulturą słowa drukowanego. Helena nie jest w stanie wykroczyć poza ową sytuację — i dobrze, bo dzięki temu możemy sformułować dominantę znaczeniową „ról operowych”. Otóż wszystkie one mają w ujęciu Berenta to wspólne, że likwidują autonomiczną jednostkowość swych wykonawców. „Nie ma nic własnego” ani aktor, ani współpartner, ani widz. Tak więc zarówno kolejne ponowienia jak i rodzaj tekstowej „realizacji” metafory kojarzącej życie, operę i Mozarta rozsiewają o różnych porach następstwa tekstu powieści konstatację światopoglądową implikowaną przez wszystkie przenośnie mitologiczne, a zwłaszcza końcową, rozdziału 1: ukształtowana przez organy prasowe pozytywistów świadomość społeczna niweluje jednostkową autentyczność ludzką. Zarazem przecież kontekstowe kontynuacje metafory „mozartowskiej” dopelniają też implikowaną w rozdziale 1. Dowiadujemy się mianowicie, że ideologia narzucona

⁷⁰ Infernalna aura tego fragmentu, a także wzmianka o nadziei, odsyła do cytatu z *Boskiej komedii* pojawiającego się w końcowej partii powieści: „Skończyło się na tym, że wróciłem do fabryki. »Lasciate ogni speranza« — zdawał się mnie witać dzwon fabryczny” (s. 201).

bohaterowi środkami towarzyskiego przymusu mieści również normę wypełniania jej wskazań. Norma ta to aktorstwo. Aktorstwo, czyli wymóg konsekwentnego, w pełni lojalnego realizowania akceptowanych wzorów kultury — lecz realizowania w ściśle wydzielonej komórce przestrzeni kulturowej. Komórka ta jest domeną sztuczności, ponieważ nie jest częścią, lecz modelem całej kultury. Wymiana gestów i konwersacja — oto systemy znaczeniowe, w których realizuje się aktorstwo. Tam też powieściowi pozytywiści Berenta są pozytywistami. Tam właśnie, a nie w przestrzeni rzeczywistych relacji społecznych, które — wedle diagnozy, jaka wynika z *Fachowca* — w ogóle nie mogą przeniknąć do ideologii społecznej pozytywizmu.

Jednakże nawet pełny komplet ról operowych nie wyczerpuje jeszcze „sytuacji opery”: trzeba go uzupełnić normami biegu akcji i kształtowania przestrzeni. Aby zaś żądanie to przełożyć na instrukcję interpretacyjną: trzeba przemyśleć nie tylko zasady rozstrzygające o tym, jak pozytywistki i pozytywiści Berenta patrzą na siebie i na obcych, lecz także sposób, w jaki obserwują wydarzenia i rzeczy. Demonstracji owego sposobu patrzenia służy w *Fachowcu* pożar fabryki.

Luna [...]. Naokoło zwarta, ciemna masa — to tłum ciekawych. Dalej ulica, przez którą biegają spóźnieni gapie [...]. Druga ulica kołem otacza kilka niskich domków robotniczych. Na chodnikach gromady bab i grupy dzieciaków stoją jak wryte, patrzą, jak płomień pożera fabrykę, jedyną ich ucieczkę. Środkiem ulicy snują się dorożki, powozy i wolanty: publiczność korso dokoła widowiska urzęda. [s. 142]

I tu już dużo ciekawych się znalazło [...]: zwietrzyli nieszczęście.

To chyba pierwsza okropna wskazówka rzeczywistości. Drżeć już zaczynam, gdy patrzę na ich niby smutne, a ciekawe twarze. [s. 153]

Fragment ten jest najwyrazistszą przestrzenną realizacją metafory „mozartowskiej” w *Fachowcu*. Popatrzmy, przecież to teatr wypełniający się publicznością. Na centralnie usytuowaną scenę pada już czerwona luna, wokół zwarte, ciemne rzędy publiczności. Spóźnieni widzowie wbiegają spiesznie, aby nic nie uronić ze spektaklu — bo to dobra opera.

Z teatralnej przestrzeni wyjęci są pracownicy techniczni teatru. Ci, co w nim pracują (lecz nie grają) i żyją z tej pracy: robotnicy, baby, dzieciaki. Najsilniej zaś włączona w sytuację teatru o ścisłych podziałach przestrzennych (łóże, miejsca I, II, III...) jest inteligencka „publiczność” — najbardziej zdecydowana odgradzona swymi zamkniętymi powozami i wolantami od przestrzeni scenicznej, a więc i od jej realnych jakości; najpełniej skupiona na percepcji czysto estetycznej. A patrzy się na jakąś operę produkcyjną, skoro na scenie płonie fabryka.

Przypomnijmy w tym miejscu, iż estetyzującą postawę wobec rzeczywistości opisuje środkami symboliki teatralnej również Prus w *Lalce*, np.:

Truchleli najodważniejsi, ale panna Izabela ze śmiechem przysłuchiwała się łoskotowi druzgotanych skał i trzeszczeniu okrętu, ani przypuszczając możliwości niebezpieczeństwa. Natura urządziła dla niej piękne widowisko z piorunów, kamieni i morskiego odmětu, jak w innym czasie pokazała jej księżyc nad Jeziorem Genewskim albo nad wodospadem Renu rozdarła chmury, które zakrywały słońce. To samo przecież robią co dzień maszyniści teatrów i nawet w zdenerwowanych damach nie wywołują obawy.

Od południa składano sobie i oddawano wizyty i rewizyty albo zjeżdżano się w magazynach. Ku wieczorowi bawiono się przed obiadem, w czasie obiadu i po obiedzie. Potem jechano na koncert lub do teatru, ażeby tam zobaczyć inny sztuczny świat [...] ⁷¹.

Postawę tę Prus przypisywał arystokratom. Berent pokazuje, że implikować ją może również inteligencka ideologia pozytywizmu. Kwestią godną osobnego opracowania jest z pewnością funkcjonowanie motywu teatru w świadomości społecznej okresu pozytywizmu i, zwłaszcza, przełomu pozytywistyczno-modernistycznego. Motyw to częsty i w literaturze ⁷², i w publicystyce ówczesnej: teatr, najogólniej biorąc, traktuje się jako strukturę znaczeniową usensowniającą rzeczywistość kosztem jej — różnie rozumianej — schematyzacji.

Nawiązania do *Lalki* dostrzegają również Buchalczyk, Macużanka i Żurawska, stwierdzając wręcz, że w *Fachowcu* „otrzymujemy odpowiedź na problemy, które postawiła *Lalka*”. Nawiązania te mają polegać na analogii ideologicznych funkcji postaci Geista i Walickiego oraz Izabeli i Heleny. Artykuł ten przynosi dwie jeszcze cenne uwagi: zadziwiającą w artykule o jedynej „realistycznej” powieści Berenta, lecz trafną konstatację, iż *Fachowiec* „przypomina dawne powiastki filozoficzne sposobem konfrontacji założonych tez z rzeczywistością”, oraz przyganę, iż robotnicy w tej powieści są niczym „zabawni statyści udający na scenie operowej, że żyją życiem własnym, by stworzyć właściwe tło dla głównego bohatera” ⁷³. Co prawda, w myśl preponowanej tu interpretacji właśnie robotnicy, „personel techniczny” uruchamianego w *Fachowcu* teatru, wyłączeni są z przestrzeni scenicznej — jednakże sama wzmianka o operze w związku z tą powieścią korzystnie wyróżnia badaczki w niewielkim gronie piszących o *Fachowcu* (zwłaszcza w zestawieniu z późniejszym o piętnastolecie artykułem Maciągą).

To, iż Berent wyprowadził w swej powieści ostateczne konsekwencje z „przeskoku” pomiędzy rolami ideologa (wyznawcy) i robotnika, przeskoku stanowiącego jeden z biograficznych wzorów epoki, jeszcze za-

⁷¹ B. Prus, *Lalka*. W: *Pisma*. T. 11. Warszawa 1949, s. 57, 58.

⁷² Zob. S. Żeromski, *Popioły*. T. 1. Warszawa 1964, s. 233 (książę Gintuł do Sułkowskiego): „Ja stoję sobie z boku i patrzę na świat jak na piękną operę, cokolwiek byś o tym wiedział, twórczo uczynków”.

⁷³ Buchalczyk, Macużanka, Żurawska, *op. cit.*, s. 197, 196, 199.

ostrza polemiczną wobec kultury „pozytywizmu” intencję *Fachowca*. Podjęcie zaś tego wzoru akurat przez Marchlewskiego i Prusa — podkreśla tylko jego wagę ⁷⁴.

Jak wynika z powyższego, trzeba zarzucić tradycyjną psychologiczną interpretację *Fachowca*, upatrującą w jego fabule konsekwencje młodzieńczej niedojrzałości Zaliwskiego, która nakazała mu naiwnie utożsamić się z hasłami programu pozytywistycznego ⁷⁵.

Całkiem więc serio trzeba powiedzieć: *Fachowiec* jest najlepszą polską powieścią produkcyjną. Ciągłe się tu mówi, myśli i pisze o pracy — a także pracuje się. Konfrontuje się światopoglądy, w których wartością centralną jest praca. Zarazem jednak powieściowy debiut Berenta skompromitował nie tylko polską powieść tendencyjną — którą mimochodem parodiuje — lecz także wszystkie nasze powieści produkcyjne, i to zanim jeszcze się poczęły.

Jest bowiem utwór ten ostrzeżeniem: właśnie konkret pracy fizycznej obrasta w najniebezpieczniejsze, bo utajone i przez to najskuteczniejsze, mitologie społeczne. Ostrość diagnozy zdumiewająca, jeśli spojrzeć na rok wydania powieści — 1895. Nawet jeśli uwzględnić fakt, że z ówczesnej Szwajcarii mitologie pracy widać było lepiej niż z Polski. Równie zaskakująca jest opinia, jaką ma „wymowa ideowa” *Fachowca* w naszej krytyce. Trafnie i zwięźle referuje ją Peer Hultberg — zacytujmy:

Nie była to jednak powieść epokowa. Kazimierz Wyka w książce o polskim modernizmie stwierdził, że idee utworu były własnością całego młodego pokolenia lat dziewięćdziesiątych. *Fachowiec* ma wartość raczej historyczną, polegającą na tym, że daje najbardziej plastyczny i spoisty obraz stosunku tego pokolenia do poprzedniej generacji ⁷⁶.

⁷⁴ W związku z informacją, jakoby „Marchlewski miał być prototypem Zaliwskiego” (Buchalczyk, Macużanka, Żurawska, *op. cit.*, s. 199), warto przypomnieć, że i Prus próbował się „zrobotniczyć”. K. Tokarzówna i S. Fita (*Bolesław Prus 1847—1912. Kronika życia i twórczości*. Warszawa 1969, s. 91) informują: „W pierwszej połowie września [1870] otrzymuje zatrudnienie w fabryce Zarzyckiego. Pracuje tam do końca października”. Epizod ten sam w sobie niewielkie miałyby znaczenie dla interpretacji *Fachowca*. Istotne jest dla niej natomiast, że współcześni epizod ten uznawali za fakt znaczący w biografii jednej z czołowych postaci epoki. Świętochowski w złośliwie napisanej „sylwetce” Prusa (*Aleksander Głowacki <Bolesław Prus>*). „Prawda” 1890, nr 33, s. 392) stwierdzał, iż praca redaktora i „tłomacza pozytywizmu” nie odpowiadała „naturze” pisarza „i nie zaspokajała jego potrzeb umysłowych, skoro znowu zmienił ją na zajęcie robotnicze przy kowadle w fabryce Lilpopa i Rau, którą opuścił po kilkumiesięcznej, leczniczej dla jego złudzeń, próbie. Te nic nie obiecujące pierwsze występy literackie, te dziwne przeskoki od roli socjologa do robotnika fabrycznego miały swoją przyczynę w istocie jego talentu i ukształcenia”.

⁷⁵ Zob. Potocki, *op. cit.*, s. 46. — Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 267—268.

⁷⁶ P. Hultberg, *op. cit.*, s. 34.

Tendencja do ponawiania objąć może nie tylko poszczególne wewnętrzne relacje metafory, lecz również charakterystyczne dla danego dzieła sposoby wiązania syntagmy metaforycznej z kontekstem. Częste w rozdziale 1 *Fachowca* „zgrzytliwe”, nieciągłe przejścia od szczegółowej socjologicznej informacji kontekstu do metafor mitologicznych „generują” bardzo wiele fragmentów tej powieści przedstawiających różne aspekty zasadniczej nieprzechodności dwu sfer: pozytywistycznej ideologii społecznej i jej „aktorów”-wyznawców z jednej strony oraz rzeczywistych relacji produkcyjnych z drugiej. O ile ponowienia metafory „mó-zartowskiej” spełniały wobec całości tekstu funkcję homogenizacyjną, to ponowienia przed chwilą wskazane realizują oczywiście funkcję delimitacyjną. Nikt z uczestników pierwszej sfery nie rozumie słów protagonistów z drugiego kręgu: Walicki nie rozumie Zanicza, Zaliwski z początkowych partii powieści — Walickiego; Kazimierz po dwóch latach pracy w fabryce nie może już zrozumieć ani dyskusji dawnych przyjaciół-studentów, ani książek, które niegdyś razem czytali. Więzy łączące obie sfery możliwe są tylko na płaszczyźnie relacji ojciec—dziecko.

Znaczący jest wątek prób publicystycznych Zaliwskiego: bohater podejmuje je, gdy ma zdecydowanie dość fabryki, i porzuca, gdy do fabryki musi powrócić. Nikomu nie zwierza się z autorstwa podpisanego pseudonimem artykułu, aby nie dopuścić do przemieszania dwu swoich osobowości: inteligentkiej i robotniczej. Strefa, w której obraca się pierwsza z nich, jest strefą słowa, gdy drugą organizuje bez reszty zasada motorycznych, całkowicie pozaświadomych czynności.

U nas, panie, jak w zegarze. O szóstej na miejscu, o siódmej precz! [...] Jeść, palić [...] nie można, gadać dużo — również. Stać i swoje robić. Taki u nas porządek. [s. 67]

Dla społecznej ideologii pozytywizmu — zdaje się konstatować Be-rent — praca może być tylko elementem znaczącym, nigdy oznaczanym przez słowa. Ideologizująca aureola przesłania wszystkie realne jakości pracy — również i domysł, że one w ogóle istnieją.

Robotnicy zaś, przeciwnie, są zamknięci wyłącznie w milczącym świecie tego, co oznaczane. Nie znają słowa, obywają się bez niego. Znamienne jest z tego względu, że zarządcy fabryki, ludzie może niemoralni, lecz z pewnością kulturalni, nie mają żadnego rzeczywistego kontaktu z produkcją — kieruje nią Walicki, który z kolei kładzie się spać, gdy słyszy słowo: kultura.

Rodzaj odniesień wiążących inteligencję — jako wyposażenie umysłowe i jako warstwę społeczną — z robotnikami dookreślają liczne w powieści sceny wyprowadzone z metafory Kwaśniewskiego. Pamiętamy:

Wskazał szereg kominów i zawołał: — Oto szkoła dla młodzieży! Oto najlepsza politechnika, najszczytniejszy uniwersytet.

W dalszych partiach *Fachowca* stajemy się wielokrotnie świadkami nauczania „fabrycznego”, a zatem przebiegającego w świecie tego, co oznaczane, apelującego nie do języka i władz umysłowych, lecz do gestu, zręczności i nawyków manualnych.

Daje mi on [...] maszynkę indukcyjną do naprawy, mówiąc, że chociaż to nie do mnie należy, posłuż mi to do nauki.

— Ten drut tu, tamten tędy, tu pan zaczepisz, tu zahaczysz...

— Rozumiem.

— Nic pan nie rozumiesz. [...] Wreszcie zostawił mnie w spokoju.

— Ten drut tu — powtarzam przewlekając go przez szpulę. — Tamten tędy. Długie kilka godzin i nic. Maszynka nie funkcjonuje. [s. 119]

Urządzenie skonstruowane przez majstra dysponującego taką właśnie, gestyczną edukacją, wywołuje groźny pożar fabryki.

Wątek Walickiego jest ważny nie tylko dlatego, że kompromituje „uniwersytety” obywające się bez słów. By odsłonić inną funkcję światopoglądową tego wątku, trzeba odnotować, iż nieprzechodniość dwu sfer — inteligenckiej, zdominowanej przez pozytywistyczną ideologię społeczną, i robotniczej — równie ostro jak w słownych kontaktach postaci przejawia się w ich kontaktach przestrzennych. Opisuując przygody Zaliwskiego w cukierniach, pokazuje Berent rozbicie przestrzeni społecznej na dwa rewiry. O ile szerszy dostępny jest dla wszystkich, to drugi, zawierający się w tamtym, węższy od niego — i dzięki temu podnoszący autorytet społeczny swych bywalców — dostępny jest jedynie dla tych, na których ubraniu i aparycji inteligencja (w obu znaczeniach słowa) pozostawiła wyraźne piętno.

„Nieprzechodniość” tak zdecydowana, zestawiona z niwelującym jednostkowość ludzką wpływem pozytywistycznej ideologii społecznej, a więc jednej z dwu przeciwstawianych sfer, mogłaby skłonić do konkluzji, iż zdaniem autora życie poza słowem daje szansę egzystencji autentycznej, bo ostatecznie konkretnej. Nawiasem mówiąc, konkluzja taka zgadzałaby się z intencjami Hultberga, który podporządkowuje stylistyczną interpretację utworów Berenta naczelnej kategorii „narracji impresywnej”, tj. swoiście pozasłownego, czysto fenomenalistycznego oglądu (czy raczej — „osłuchu”) świata.

Wątek prac wynalazczych ojca Heleny zapobiega takiej pomyłce. Świat autentycznie ludzkiej jednostkowości jest dla Berenta sensowny — a więc zorganizowany celowościowo. Kazimierz podejmuje przecież pracę w fabryce dla określonego celu: chce zbliżyć się do haseł panny Heleny i do niej samej, chce „czegoś dokonać”. Również w owej pracy fabrycznej rozpaczliwie szuka celowości. Nie znajduje. Świat ruchu motorycznego wyklucza kategorię celu.

Tragicznie przerwana droga twórcza Walickiego — wynalazcy, który

ukrywa pracę nad prototypem, aby uniknąć grzywnien za „fuszerkę” — pokazuje, że w pozasłownym świecie „fabrycznym” niemożliwa jest ani autentyczna jednostkowość, ani celowość egzystencji, ponieważ w świecie tym nie przewiduje się miejsca na jakiegokolwiek innowacje. Aktem twórczym, celowym i spełniającym autentyczną niepowtarzalność jednostki może być w świecie takim jedynie samobójstwo. Mylili się badacze, którym domysły co do intencji moralnej autora zastępowały interpretację, badacze nie dostrzegający w *Fachowcu* nic prawie ponad protest przeciw wyzyskowi robotników — miał natomiast pełną rację Karol Irzykowski, gdy pisał w związku z „poezją pracy” lat trzydziestych:

istotni pracownicy widzą w swojej pracy strony całkiem inne, interesują się nią od strony jej treści i celu, a nie od strony dekoracyjnej. [...]

Intencja jest poczciwa: sympatie dla pracowników i pracy, chęć towarzyszenia im aż do sedna rzeczy — lecz jakże naiwnie wykonana! [...] Praca jest przekleństwem. Twórczość — to co innego. [...]

A Berent w swoim *Fachowcu* trochę głębiej i szerzej zajrzał w piekło pracy niż dobroduszni trębacze pracy i dworacy lumpenproletariatu⁷⁷.

Akcja myślowa tej książki rozgrywa się między dwiema odmianami bezimiennej egzystencji jednostki w świecie społecznym. O przyszłych warunkach życia autentycznego, które nie byłoby ani „operowe”, ani „fabryczne”, dowiadujemy się tylko tyle, że musi być otwarte zarówno na to, co przez język, przez świadomość zbiorową jest oznaczane, jak i na rzeczywiste, ustrukturalizowane według konkurencyjnych zasad światopoglądowych relacje społeczne. Nie trzeba się dziwić szczupłości pozytywnego programu autora. Nie mogło być inaczej w powieści współczesnej, którą autor zamierzył jako krytykę całej współczesności. Ambicja tak śmiała mogła posłużyć się tylko parodią.

Ach, jest tam jeszcze wiara, że autentyczna nauka przyniesie autentyczną egzystencję. *Fachowiec* odcina się więc od pozytywizmu również na sposób Cezarego Jellenty. Lecz przecież musiało jakoś na powieści tej zaważyć, że pisał ją człowiek dwudziestoletni.

⁷⁷ K. Irzykowski, *Stoń wśród porcelany. (Słudia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*. Warszawa 1934, s. 259—260.