



Władysław Panas

„Zstąpienie w esencjonalność”

O kształtach słowa w prozie Brunona Schulza

Tu nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i bez premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty.

Na początku kilka uwag wyjaśniających. Termin „słowo” pojmuję po Bachtinowsku jako charakterystykę wypowiedzi w aspekcie jej dialogiczności¹. Jednocześnie ograniczam to „*theatrum słowa*” do jednej świadomości, próbując - niejako w zamian - rozszerzyć pojęcie dialogiczności na inne regiony mowy artystycznej niż te, które opisał autor *Problemów poetyki Dostojewskiego*. Skoro rzecz dotyczy świadomości pojedynczej, narratorskiej, to najchętniej posługiwałbym się terminem „mówienie”. Zatem będzie chodziło o zasygnalizowanie sposobów mówienia typowych dla prozy Brunona Schulza. Nie typologia jednakże jest moim celem, lecz - mówiąc paradoksalnie - raczej uwikłanie, związanie sposobów mówienia z całością problematyki interpretacyjnej, z sensem tej prozy (stąd dwuczłonowy tytuł pracy - jeden interpretujący, drugi opisowy).

*

* *

Nie wymaga dodatkowych analiz stwierdzenie, że proza Brunona Schulza posiada - poza drobnymi odstępstwami - narrację pierwszoosobową, wystarczy do tego zwykle czytelnicze doświadczenie. To, z jakiej pozycji prowadzona jest narracja (narrację rozumiem tu jako mowę opowiadacza) jest sprawą niezwykle ważną, gdyż decyduje o takiej lub innej koncepcji języka, ponieważ pozycja narratora jest pewnym faktem językowym, wyraża się w samym opowiadaniu,

¹ Zob. M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, zwłaszcza rozdz. *Słowo o dziele Dostojewskiego* (s. 273-404).

w swoście uformowanym słowie². Wybór określonego zaimka osobowego jest wyborem decydującym o planie semantycznym narracji (przez termin ten rozumiem porządek warstwy znaczeń rozpatrywanych ze względu na pozycję i rolę narratora), jest wyborem określonej konwencji³. W każdym z zarysowanych wyżej wypadków chodzi o zjawisko najbardziej elementarne: stosunek mowy narratora do mowy kreowanych postaci, o stosunek dwóch szeregów językowych. Moment ten wyznacza określoną perspektywę narracyjną⁴, która polega na dominowaniu jednego z obecnych w powieści języków. Stanowi zatem podstawowy fakt dla semantyki powieści.

Spróbuję więc ustalić, jaki jest stosunek narratora i jego języka do mowy postaci w dziele autora *Sklepów cynamonowych*. Prozę Schulza - jak już zauważono - cechuje dominacja wypowiedzi narratora. Postacie tylko sporadycznie dochodzą do głosu. Językiem obowiązującym, jedynym, jest mowa odpowiadacza. Opisywane fakty, zdarzenia, postacie i ich skąpe wypowiedzi oglądane są z pozycji narratora i werbalizowane są w jego języku. Jest więc to proza jednogłosowa. Najczęściej o tym, że postacie w ogóle mówią informuje odbiorcę sam narrator:

Był to dialog groźny jak mowa piorunów. [...] Słyszałem jego głos w przerwach proroczej tyrady, słyszałem te potężne warknięcia wzdętych warg, od których szyby brzęczały, mieszające się z wybuchami zaklęć, lamentów, grózb mego ojca (s. 61). Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego [...] (s. 54)⁵.

Narrator przekazuje nam niejako wrażenie, jakie wywarły na nim słowa określonej postaci, dostarcza nam swoistą interpretację języka bohaterów, natomiast nie przytacza ich wypowiedzi, czasami tylko referuje ogólną treść. Taka postawa przeważa w całej prozie. Ale są wyjątki od tej zasady. Zdarza się, że narrator przytacza wypowiedzi postaci i to w formie mowy niezależnej (charakterystyczny jest dla tej prozy zupełny prawie brak mowy pozornie zależnej, co można również interpretować jako niechęć narratora do zbliżenia z językiem postaci). Maksymalną swobodę wypowiadania się postaci prezentuje cykl *Traktatów o manekinach*.

Narrator udziela w nich głosu postaci w formie mowy niezależnej; ów traktat wyklada jego twórca - ojciec. Opowiadacz obiera dla siebie postawę możliwie wiernego odtwórcy owych, jak się wyraża, „wielce ciekawych i dziwnych prelekcji”:

Tutaj postaram się wyłożyć z należytą ostrożnością, unikając zgorszenia, tę nader kacerską doktrynę, która opętała wówczas na długie miesiące mego ojca [...] (*Manekiny*, s. 79).

2 Zob. J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 120-156.

Autor nawiązuje tu do koncepcji B. Eichenbauma i M. Bachtina.

3 M. Butor: *Użycie zaimków osobowych w powieści*, [w:] *Powieść jako poszukiwanie*, Warszawa 1971; M. Głowiński: *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

4 Termin M. Głowińskiego: *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969, s. 88.

5 Wszystkie cytaty pochodzą z wydania B. Schulza: *Proza*, Kraków 1964.

I ojciec wygłasza swój monolog o manekinach. Narrator jedynie od czasu, do czasu przerywa wykład i wtrąca swoje uwagi na temat wykładu, ojca, otoczenia. Lecz jest to swoboda złudna, wypowiedź ojca jest tylko pozornie niezależna od języka opowiadacza. Narrator nigdzie nie informuje, że jest to po prostu cytata z wypowiedzi bohatera, przeciwnie, już na wstępie zastrzega, że będzie starał się wyłożyć ową koncepcję „z należytą ostrożnością - unikając zgorszenia”, a więc cenzuruje słowa postaci, przytacza wypowiedź ojca już spreparowaną. Możemy wnioskować, że to, co mogło mieć w mniemaniu narratora wydźwięk negatywny, zostało pominięte, że zostało zastąpione sformułowaniami bardziej oględnymi⁶. Język postaci został tu odindywidualizowany. Interwencja narratora sięga jeszcze dalej: nadaje on wypowiedzi postaci strukturę stylistyczną własnego języka, wyposaża ojca we własną terminologię, we własne słownictwo. Doktryna wyłożona przez ojca jest zgodna z ogólną filozofią narratora. Nie jest to wypowiedź odrębnej świadomości - ojciec jest raczej pewnym medium dla przekazania poglądów narratora, który posługuje się swoistym kamuflażem, sugerując, jakoby nie miał nic wspólnego z tą koncepcją, więcej, pojawiają się sygnały świadczące wręcz o polemicznym stosunku do teorii „istot drugiej generacji”:

Nie wiem, w czym imieniu proklamował mój ojciec te postulaty [...] Co do nas, to byliśmy dalecy od wszelkich zakusów demiurgicznych. (*Traktat o manekinach*, s. 82).

Wszystko to powoduje, że *Traktat o manekinach* jest quasi-niezależną mową postaci, aczkolwiek narrator na różne sposoby chce się bronić przed posądzeniem, że to jego słowa:

Tu musimy dla wierności sprawozdawczej opisać pewien drobny i błahy incydent, który zaszedł w tym punkcie prelekcji [...] (Tamże, s. 83).

Wbrew tej kokieterii zaciera się dystans między mową narratora a mową ojca. Widoczne jest to nawet w układzie graficznym - kwestie ojca wtapiają się w narrację. Narrator czasami rezygnuje z tej uciążliwej quasi-swobody bohatera i sam referuje koncepcję cywilizacji manekinów:

Tu ojciec mój zaczął budować przed naszymi oczyma obraz tej wymarzonej przez niego *generatio aequivoca* [...] Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu. (Tamże, s. 89).

W ten sposób wyprzedza niejako słowo postaci - ojciec uzupełnia jedynie wywody narratora. Słowo bohatera prześwituje gdzieś zza jego słów, przedziera się przez narrację, ale jest niesamodzielne, nie równouprawnione. Jest poddane terrorowi języka narratora. W ostatnim z przytoczonych cytatów mamy do czynienia z konstrukcją zbliżoną do mowy pozornie zależnej.

6 Drugi wykład o manekinach (*Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*) kończy się wręcz w pół słowa i następuje partia tekstu wykropkowana. Jest to przykład krańcowej działalności narratora-cenzora.

Wnioski wypływające z powyżej przeprowadzonej analizy stosunku języka narratora do mowy postaci można tak sformułować: w postawie narratora da się wyodrębnić dwa zasadnicze bieguny - niekamufLOWaną dominację nad językiem postaci i zakamufLOWaną, będąc imitacją swobodnej wypowiedzi postaci. W każdym przypadku słyhać jeden głos.

Proza Brunona Schulza - z tego punktu widzenia - jest prozą homo foniczną. W powieści klasycznego realizmu homofonia polegała na swoistej koncepcji narratora wszechwiedzącego, który reprezentował jedność pogładową autora i czytelników. Powieść homofoniczna była przeważnie dwujęzyczna: mowa narratora i mowa postaci przez niego dopuszczanych do głosu. Językiem obowiązującym, tj. takim, od którego w powieści nie ma odwołania, który czytelnik musi w toku lektury przyjąć jako swój, nie kwestionując go, był język narratora. Był to język quasi-przedmiotowy, informował w sposób zobiektywizowany o fikcyjnych faktach, zdarzeniach i przedmiotach składających się na świat przedstawiony utworu epickiego. Słowa postaci reprezentowały tylko postacie; nie były ważne, o ile nie zostały uprawomocnione przez narratora⁷. Jak powiada Bachtin, powieść homofoniczna polega na jednolitym kreowaniu świata przez pryzmat „ja” autorskiego, jest strukturą jednogłosową. Przeciwny typ prozy - w jego ujęciu - to powieść polifoniczna, która polega na „mnogości samodzielnych, niespójnych głosów i świadomości”⁸. W prozie polifonicznej nie ma głosu dominującego, jest szereg równorzędnych głosów: głos postaci rozlega się obok głosu narratora.

Jak na tym tle prezentuje się homofoniczność prozy Schulza? Jest to homofonia zupełnie inna niż dwudziestowieczna - brak jest tego opowiadacza demiurga, który z olimpijskich wyżyn patrzy na świat, występuje natomiast narrator niezdecydowany, chwiejny, oscylujący między różnymi postawami, narrator-hochsztapler. Jego mowy nie należy traktować jednostronnie tylko jako czynnika dominującego nad mową postaci. Narracja często upodabnia się bowiem do swego rodzaju dyskusji, w której narrator rozważa rozmaite aspekty sprawy, przedstawia możliwości wielu rozwiązań. Nie feruje jednoznacznych wyroków, nie jest autorytatywnym moralistą. Czasami ma wiedzę o świecie absolutną, czasami bardzo ograniczoną:

Już wówczas jednak nie umiałbym być powiedzieć, czy obrazy te zaszczyliły mi opowiadania Adeli, czy też sam byłem ich świadkiem. (*Karakomy*, s. 136).

Jeżeli na darmo próbuję odgadnąć jej wciąż wymykający się sens, to winę ponoszą tu zapewne luki mej pamięci [...], które usiłuję wypełnić domysłem, supozycją, hipotezą. Bezwładny i bezprzytomny odpływałem wciąż na nowo w głuchą niewiedzę [...] (*Mój ojciec wstępuje do strażaków*, s. 280).

Czasami jest zwykłym „paplą”, który publicznie rozpowiada rodzinne tajemnice:

Dopiero w późniejszej fazie wzięła sprawa ten niesamowity, zaplątany, głęboko grzeszny i przeciwny

7 Por. M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 82-89.

8 M. Bachtin: *Problemy poetyki...*, s. 11.

naturze obrót, którego lepiej nie wywlekać na światło dzienne. Zaczęło się to [...] (*Ptaki*, s. 68).

„Zanim przystąpimy do dalszych wypadków [...], wypada jeszcze napomknąć o pewnym incydencie, który w naszej kronice rodzinnej bywa zawsze wstydliwie tuszowany.” (*Kometa*, s. 418).

Innym natomiast narrator zarzuca kłamstwo:

Jaki sens mają w takim razie te wszystkie plotki i kłamstwa, które rozsiewasz o ojcu? (*Karakony*, s. 135).

Już to świadczy o wewnętrznym zdialogizowaniu postawy narratora, a w konsekwencji prowadzi do rozbicia homofonii lub przynajmniej do jej podważenia. Narrator oscyluje między różnymi postawami w obrębie własnego głosu. W prozie dziewiętnastowiecznej polifonia mogła zaistnieć, gdy ścierały się odrębne głosy, odrębne świadomości, w prozie dwudziestowiecznej nastąpiło znamienne przesunięcie: w pojedynczej świadomości funkcjonują polemiczne głosy, jakieś subświadomości rozsadzające od wewnątrz tę całość. Widzimy więc jak w tym - na razie wąskim - analizowanym przez nas aspekcie proza Schulza rozłamuje się wewnętrznie, ponieważ, jak powiada Bachtin, „zasada homofoniczna wyklucza skłócenie sprzecznych akcentów w jednym głosie”⁹.

*
* *

Cofnijmy się znowu do homofonii i rozpatrzmy inny jej aspekt. Otóż czynnikiem dodatkowym, decydującym o homofoniczności tej prozy jest zasadnicza monologizacja. Cała proza Schulza to jeden wielki monolog, w którym niekiedy przytacza się wypowiedzi postaci w formie analizowanej uprzednio. Monolog pojmuję, wstępnie, jako wypowiedź ciągłą jednego podmiotu. W tym ujęciu monologiem będzie cała wypowiedź narratora - narracja z jej przytoczeniami, bez względu na formę tych przytoczeń. M. Głowiński proponuje uściślenie terminu monolog¹⁰. Postuluje, aby ograniczyć jego używalność do pewnych tylko postaci narracji, takich, w których ujawnia się piętno podmiotu mówiącego jako konkretnej i określonej osoby, zarazem proponuje rezygnację z odnoszenia go do bezosobowych form narracji. W swej typologii wyróżnia między innymi „monolog odwołujący się do form wypowiedzi ustnej”, który ma dwie podgrupy: skaz i monolog wypowiedziany. Ten ostatni stanowi taki typ mowy narratora, który nastawiony jest na konkretnego odbiorcę. W związku z tym uwypukla się w nim funkcja fatyczna. Zaktualizowane są również elementy retoryczne. Wydaje się - na razie hipotetycznie - że strategia narratora w prozie Schulza polega na mówieniu do określonego odbiorcy, a przynajmniej na pełnej świadomości istnienia takiego odbiorcy. Ten wątek rozwinę w dalszej części tego szkicu.

9 Tamże, s. 127.

10 M. Głowiński: *Narracja jako monolog wypowiedziany*, [w:] *Gry powieściowe...*, s. 106-150; zob. J. Mayen: *O dialogicznym napięciu monologu radiowego*, [w:] *Z teorii i historii literatury*, pod red. K. Budzyka, Wrocław 1963.

Warto zapoznać się z poglądem samego Brunona Schulza na kwestię monologiczności w twórczości prozatorskiej. Dysponujemy tu jednoznaczną wypowiedzią pisarza, pochodzącą z jego twórczości krytycznej:

Ta książka intryguje przez fascynujący gatunek i gęstość narracji, przez materiał, którym toczy się wątek jego monologu. [...] W gruncie rzeczy posiada każda proza odrębny ton swego monologu, nadany mu przez specjalną budowę ust, przez właściwą autorowi anatomie myśli, ale cechą przeciętnej prozy powieściowej jest to, że tak krótko zachowuje kształt nadany jej przez usta, jak woda kształt ust źródłanych i ledwie zartykułowana już przyjmuje formę łożyska, w które się wlewa, przechodzi w świat obiektywnych treści, ulatnia się, podczas, gdy jej kosztem rośnie i formuje się treść znaczeniowa już jakby niezależnie od autora. (*Książka o miłości*, s. 476).

W tej pięknej poetyckiej wypowiedzi zawierają się co najmniej dwie zasadnicze sprawy: ujęcie homofoniczne, czyli to zwrócenie się ku sobie narratora, owa jednorodność wynikająca ze „specjalnej budowy ust” i sposób realizacji tego ujęcia - monolog, tj. pewien monopol na mówienie opowiadacza, czy też, jakby powiedział Bachtin, uprzedmiotowienie postaci i ich słów, owe niedopuszczanie „przechodzenia w świat obiektywnych treści”. Wszak to, co Schulz nazywa „formowaniem się treści znaczeniowej, jakby niezależnej od autora”, słowem obiektywizacja przedmiotu narracji, jest cechą prozy polifonicznej. Trzeba tu dodać, że w prozie Schulza motyw monologu jest niezwykle częsty: „cisza monologuje”, monologi tapet, monolog ojca itd.

W prozie autora *Wiosny* homofonię akcentuje dodatkowo fakt, że opowiadacz jest zarazem bohaterem swej opowieści, że tematem jej jest własna jego biografia. Możemy więc przyporządkować prozę Schulza typowi skonstruowanemu na zasadzie quasi-biograficznej¹¹. Przedmiot biografii jest jednocześnie jej podmiotem. Punkt ciężkości został tu przesunięty z dziedziny faktografii w sferę interpretacji, z rekonstrukcji w kreację, z rzeczywistości w mit. Przyjmuję tu interpretację Schulzowskiego quasi-biografizmu Jerzego Speiny, który powiada, że nie jest to „poszukiwanie straconego czasu” autobiograficznego, lecz raczej metafora głębszej archetypicznej genealogii¹². W tym kontekście warto odnotować fakt, że genealogia u starożytnych Hebrajczyków funkcjonowała jako gatunek szczególnie „wysoki”. Wiązało się to z jednej strony z potrzebą ciągłości, spójności, a z drugiej z pragnieniem „początku”, najogólniej - z koniecznością utekstowania świata, nadania mu sensu (podobne postulaty zamieścił Schulz w eseju *Mityzacja rzeczywistości*)¹³. Schulzowska genealogia byłaby więc swoistą polemiką z gatunkiem, z tamtą

11 Termin Głowińskiego (*Powieść młodopolska...*, s. 177-183).

12 J. Speina: *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa-Poznań 1974.

13 Pojęcia „początek” i „koniec” odnoszą się we współczesnej semiotyce do pojęcia tekstu. Zob. również badania semiotyków radzieckich nad funkcjonowaniem tych pojęć w kulturach archaicznych: „Szczególna, modelująca rola początku i końca tekstu jest bezpośrednio związana z najogólniejszymi modelami kulturowymi. Tak oto, na przykład, nader szerokiemu kręgowi tekstów ogólne modele kulturowe nadawać będą ostre odgraniczenie tych kategorii [...] Akt tworzenia-stwarzania stanowi akt początku. Dlatego też istnieje to, co ma początek.” (J. M. Lotman: *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970, s. 259-260). „Kategoria początku jest kategorią znaczącą dla wielu kultur, przede wszystkim zaś dla kultur określających siebie w świecie przeżywających moment włączenia do uniwersum.” (T. Venclova: *Mit o początku*, „Teksty” 1974, nr 4, s. 107).

„cudzą” formą, z „cudzym” słowem. Ale ta kwestia dotyczy innego piętra dialogiczności języka prozy nauczyciela z Drohobycza.

Cóż zatem rozbija tę homofonię? Wyżej wspomnieliśmy o ambiwalentnej postawie narratora - w sferze świadomości. W płaszczyźnie języka natomiast monolog jest rozwarstwiany - najogólniej mówiąc - przez obnażanie własnej struktury, przez dialog słowa ze słowem (żeby pozostać przy Bachtinie), inaczej mówiąc przez ujawnianie literackości wypowiedzi¹⁴.

Skoro słowo postaci nie liczy się, skoro kreowane postacie nie są partnerami dyskusji, zainteresowanie narratora nie koncentruje się tylko na nich, przeciwnie, opowiadacz całą uwagę skupia na sobie, na swoim języku - to wprowadzenie do jego mowy uwag na temat własnego języka wydaje się uzasadnione, chociażby ze względu na założonego odbiorcę, tego, do którego kieruje bezpośrednio swoje słowa. Głowiński powiada, że „taki dialog z czytelnikami był następstwem eksponowania »ja« narratora, musiał on bowiem - w pewnych przynajmniej momentach - kierować do kogoś określonego swoje słowa”¹⁵.

Pozycja narratora w chwilach, gdy zdarza mu się dopuścić do głosu postacie - jak już to opisywałem - jest bardzo tradycyjna (narrator wszechwiedzący), ale podważa ją wprowadzenie narratora ujawnionego, który nie jest zwykłym kronikarzem, który nieustannie podkreśla swoje czynności kreacyjne. Rzeczywistość nie jest z góry dana, gotowa, lecz próbuje się dopiero ukonstytuować. Narrator ujawnia potencjalny charakter świata, kreacja jest jego aktualizacją, jak byśmy powiedzieli po Ingardenowsku, jest konkretyzacją świata wraz ze wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z istnienia „miejsc niedookreślonych” w tym świecie. Chodzi tutaj o elementy tego rodzaju wypowiedzi, które w krytyce obdarza się różnymi nazwami: autotematyzm, metodologia powieściowa, powieść o powieści, a które - ostrożniej - wolalbym nazywać ujawnianiem literackości. Jest to zjawisko w prozie Schulza zauważone już wcześniej przez krytykę¹⁶. Przypatrzmy się rozmaitym typom ujawniania literackości w prozie Brunona Schulza:

Proszę mi wybaczyć, jeśli opisując te oceny pełne ogromnego spiętrzenia i tumultu wpadam w przesadę, wzorując się mimo woli na pewnych starych sztycach w wielkiej księdze klęsk i katastrof rodzaju ludzkiego. (*Kometa*, s. 425).

Czytelnik zresztą, czytelnik prawdziwy, na jakiego liczy ta powieść, zrozumie i tak, gdy mu spojrzę głęboko w oczy i na dnie samym załsnię tym blaskiem. W tym krótkim a mocnym spojrzeniu, w przelotnym ściśnięciu ręki pochwyci on, przejmie, odpozna - i przymyka oczy z zachwyty nad tą recepcją głęboką. (*Księga*, s. 161).

Czy przygotowaliśmy w pewnej mierze czytelnika do rzeczy, które nastąpią, czy możemy zaryzykować

14 Termin M. Jasińskiej (*Narrator w powieści przedromantycznej 1776-1831*, Warszawa 1965, s. 143-156).

15 M. Głowiński: *Powieść młodopolska...*, s. 260.

16 Zob. A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*, ostatni przedruk, [w:] B. Schulz: *Proza*, Kraków 1973.

podróż w epokę genialną? Nasza trema udzieliła się czytelnikowi. Czujemy jego zdenerwowanie. (Tamże, s. 176).

Tego typu uwagi, noszące charakter bezpośrednich zwrotów do czytelnika, przynależą jeszcze do początkowej fazy rozwoju uwag autotematycznych. Narrator stara się wytłumaczyć przed czytelnikiem z tego, że tak a nie inaczej opisuje, jednocześnie jawi się tu pewien model „czytelnika prawdziwego”, który może być partnerem, aktywnym odbiorcą wypowiedzi.

Uwagi tego typu funkcjonują na zasadzie wtrętów, dygresji; nie są organicznie związane z całością, nie są strukturalnie splecione z całością kreowanego świata. Można powiedzieć - posługując się terminologią M. Jasińskiej - że w prozie Schulza występuje narracja dwupłaszczyznowa; oprócz wyłaniającego się z opowiadania narratora „świata” ujawnia się, prześwituje sytuacja narracyjna, zaznacza się proces opowiadania. Plan ten budują wzmianki narracyjne, zwroty do czytelnika, częste w prozie Schulza apostrofy, pytania retoryczne, ogólnie mówiąc komentarze retoryczne¹⁷.

Całość stanowi rodzaj dialogu z odbiorcą, sposób mówienia do adresata, w którym narrator uprzedza słowo czytelnika, odgaduje jego reakcje, przypisuje mu określone zachowanie. W ten sposób czytelnik zostaje ukonkretniony, staje się jedną z postaci, ale, podobnie jak innym, narrator odbiera mu głos. Nadaje mu własne słowo, taki model zachowania, jaki jemu - narratorowi - odpowiada (por. w cytatach ostatnio przywołanych: czytelnik wybaczy, zrozumie, pochwyci, przejmie, odpozna, przymknie oczy z zachwyty; czytelnik zdenerwowany, zaniepokojony). Ten model odbiorcy statycznego - oczywiście obecnego w prozie Schulza, a nie pozaliterackiego, faktycznego - wskazywałby na jego funkcję jako elementu w grze językowej, takiej figury semantycznej, której funkcja ograniczałaby się do zasygnalizowania, że „oto nastąpił zwrot do czytelnika”. Byłaby to zarazem swoista funkcja fatyczna. Mówiąc bardziej skrajnie „postać” odbiorcy staje się figurą retoryczną, służącą do imitowania sytuacji komunikacyjnej.

Innym, wpisanym w tekst adresatem jest w prozie Schulza Absolut. Jest to figura funkcjonująca tak jak opisany już odbiorca-czytelnik. Na uwagę zasługuje tu paradoksalny sposób opisu: Bóg jawi się tu jako oponent Franciszka Józefa, jako reprezentant zbuntowanych. W tym niezwykle ciekawym fragmencie *Wiosny* nastąpiło szczególne odwrócenie funkcji: wszelkie atrybuty Boga posiada cesarz austriacki, Bóg natomiast to „herezjarcha wspaniały”, który wziął na siebie „odium herezji” i wybuchnął na świat „wspaniałym bluźnierstwem” - wszystko po to, aby „pogrążyć” cesarza. Geneza przedstawionej sytuacji tkwi w tym, że narrator złożony następujące oświadczenie: „Sklaniamy się z głębi naszej istoty do prawomyślności, drogi czytelniku. Lojalność naszej układnej matury nie jest nieczuła na urok autorytetu” nie może polemizować z cesarzem, który jest najwyższym autorytetem, wzywa więc swoistą apostrofą autorytet absolutny - Boga. Fragment ten opleciony jest gęstą przędzą relacji dialogowych (zasadnicza polemika: Franciszek

17 Oprócz cytowanej pracy Jasińskiej por. również W.C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961 (autor rozpatruje wypowiedzi w utworze o utworze w kontekście tradycji retorycznych).

Józef - Bóg i narrator schowany na najwyższy autorytet; w relacji dialogowej jest również słowo narratora wobec Absolutu, wszak określa Boga terminami, które w stopniu najwyższym są negatywne. Wiele z tych racji ma charakter ironiczny, czyli z natury polemiczny.

Kolejny etap ujawniania literackości to obecność refleksji, które opowiadacz wypowiada o swojej twórczości, o swoim języku:

„[...] żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestrachu, przeczuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby.” (*Księga*, s. 161).

Narrator wypowiada wiele uwag na temat swojego narzędzia - języka. Jest świadomy, że nie jest to narzędzie obojętne, że w każdą wypowiedź nanosi swoje własne treści, czyli pewną treść dodatkową, bynajmniej nie zamierzoną przez użytkownika. Oprócz nadmiaru język niesie również ze sobą ubóstwo: nie wszystko jest możliwe do opisania w języku, nawet do nazwania, bo raz nazwane uzyskuje samodzielność i konkretność. A co zrobić z „rzeczami bez nazwy”, z „rzeczami bez miary”, ze „świetnością bez rachuby”? Formuła filozofa: granica mego świata to granica mojego języka, dla Schulza jest nie do przyjęcia. Istnieje taka rzeczywistość, do której trudne lub wręcz niemożliwe jest dotarcie poprzez język. Ta myśl u Schulza znajduje swe odbicie na różnych piętrach artystycznej organizacji tekstu.

Szczególne podkreślenie literackości obserwować można - jak już to krytyka odnotowała - w *Wiosnie*. Najważniejszą sprawą staje się tu świadomość kryzysu utrwalonych sposobów powieściowego mówienia. Narrator nie tylko mówi o konkretnym przedmiocie, ale informuje równocześnie o przyjętych sposobach własnego działania. Nie jest to tylko pewna historia, ale także wypowiedź o tym, jak narrator ją opowiada. Historia wiosny jest tekstem, analogicznym tekstem jest wpisana w tekst uprzedni historia Bianki, kolejny tekst - wbudowany w poprzednie - to refleksje metajęzykowe. Taki jest układ zaproponowany przez narratora:

„Bo tekst wiosny znaczony jest cały w domyślnikach, w niedomówieniach, w elipsach, wykropkowany bez liter w pustym błękiecie, i w wolne luki między sylabami ptaki wstawiają kapryśnie swe domysły i swe odgadnienia. Dlatego będzie ta historia wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach [...]” (*Wiosna*, s. 192).

Wydaje się, że autointerpretacja narratora, jego postępowania, jego sposobu mówienia, zaproponowana w przytoczonym fragmencie, jest trafna. Istotnie jest to tekst „gęsty” od przenikających się wzajemnie układów fabuł. W ten sposób muszą zaistnieć stosunki dialogowe. Opowiadacz jest niezwykle świadomy swego języka i cech swego mówienia:

Ten tekst jest pełen odsyłaczy, aluzji, napomknięć i pełen dwuznacznego migotania. (Tamże, s. 211).

Oto właściwe słowo: „dwuznaczne migotanie”. Ciągła oscylacja między różnymi biegunami, między różnymi sposobami mówienia. Jeden głos rozszczepia się na różne sposoby mówienia, głos pełen napięcia dialogowego między poszczególnymi sposobami mówienia: między mówieniem tradycyjnym, „klarownym”, a mówieniem, gdzie wszystko się narratorowi wymyka jak historia wiosny czy Bianki.

Narrator podkreśla również, że korzysta ze skonwencjonalizowanych sposobów mówienia, że opowiada historie, które nie są jego oryginalną własnością, lecz pochodzą z „głębi” przeszłości:

To są takie wielkie wylęgarnie historii, te fabryki fabulistyczne, mgliste fajczarnie fabuł i bajek. [...] Skądże by pisarze brali swe koncepcje, skądże czerpali odwagę do wymyślania, gdyby nie czuli za sobą tych rezerw, tych kapitałów. (Tamże, s. 217-218).

Mamy tu do czynienia ze złożoną strukturą dialogową. Poszczególne historie (np. *Wiosna*) są polemiczne wobec siebie, jako całość natomiast - są w dialogu z konwencją. Ten cały układ pełni w mowie narratora funkcję rozbijania jej jednolitości, inicjuje dialog słowa ze słowem. Monolog otrzymuje swój biegun opozycyjny, zostaje zaprzeczony, jawi się drugi głos, drugi sposób mówienia, swoista imitacja polifonii. Ten inny głos ujawnia literackość. Jeżeli chodzi o kontekst historycznoliteracki można powiedzieć, że taki typ ujawniania literackości wywodzi się do Sterne'a, a w XX wieku najpełniej zrealizowany został przez Tomasza Manna¹⁸.

*

* *

W głębi mowy narratora dialogiem objęte są również - a może przede wszystkim - inne regiony. Spróbuję nieco rozświetlić i tę stronę prozy Schulza.

Podstawowym kierunkiem w prozie autora *Komety* jest kierunek w głąb, do wewnątrz: w głąb przeszłości, w głąb rzeczy, czasu, przestrzeni, a także i języka: „[...] gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków”. Najobszerniejszy wykład Schulzowskiej filozofii głębi stanowi, oprócz eseju *Mityzacja rzeczywistości*, fragment XVII *Wiosny*. W głąb języka, własnego języka, oznacza tu również dotarcie do jego złożoności, ukazanie wewnętrznych napięć, jakie funkcjonują w tym pozornie jednolitym systemie. Jest to zjawisko paralelne do poszukiwań, rekonstrukcji „początku”¹⁹.

W języku poetyckim - z którego omawiania rezygnuję ponieważ jest to osobny, złożony problem²⁰ - bogatej metaforyce, wieloznaczności (wskazuję tu jedynie ogólny charakter języka poetyckiego) przeciwstawia się dążność do ascezy, jednoznaczności, do precyzji terminów

18 Por. cytowaną wyżej pracę Jasińskiej. Jest to tzw. typ uobecnionego narratora.

19 Schulzowska filozofia głębi jest zbliżona do analogicznej postawy T. Hanna w *Józefie i jego braciach*, zwłaszcza prolog do *Historii Jakubowych - Zstąpienie do piekieł*.

20 Problem języka poetyckiego Schulza omawia artykuł: W. Panas: *Regiony czystej poezji* (w druku).

naukowych. Taką funkcję pełnią słynne quasi-termíny (co za proteuszowy zabieg! zarazem zagęszczają język, czynią go mniej przezroczystym, zwracają na siebie uwagę), ale i wielkie symbole Schulzowskiej prozy jak *Księga*, *Autentyk*. Symbole te desygnują rzeczywistość, do której trudno się zbliżyć, opisać, wyczerpać:

Nazywam ją po prostu *Księgą*, bez żadnych określeń i epitetów [...] gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestrachu [...] Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary [...] (*Księga*, s. 161).

Narrator ma świadomość, że pewne rzeczy są niewyrażalne w pełni, boi się, że „utracą swą integralność w ułomności realizacji”. To jeden głos, drugi mówi natomiast:

A jednak w pewnym sensie mieści się ona cała [rzecz niewyrażalna - W.P.] i integralna w każdej ze swych ułomnych i fragmentarycznych inkarnacji. Zachodzi tu zjawisko reprezentacji i zastępczego bytu. Jakies zdarzenie może być co do swej proveniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak, zbliżone do oka, może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy. (Tamże, s. 175).

Owe „byty zastępcze”, Schulzowskie symbole są tragicznym świadectwem niemożności wyartykułowania istoty „wyższych bytów”. Słabość ta ma swe główne przyczyny w języku. Narrator dawał temu niejednokrotnie wyraz: „Język nasz nie posiada określeń, które by dozwalały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość”. Jednakże kierunek jest utrzymany, w głąb, jak najbliższej esencji. Występuje również „sformułowana” polemika z językiem poetyckim:

Nie chciałaś, o Poro poprzestać na granicach rzeczywistości. Żadna rzeczywistość nie zaspokajała Cię. Wybiegałaś poza każdą realizację. Nie znajdując dosytu a w rzeczywistości, tworzyłaś nadbudowy z metafor i figur poetyckich. Poruszałaś się w asocjacjach, aluzjach, w imponderabiliach między rzeczami. Każda rzecz odsyłała do innej rzeczy, tamta powoływała się na dalszą i tak bez końca. Twoja swada nużyła w końcu. Miało się dość tego bujania na falach nieskończonej frazeologii. [...] Twój Wielki styl, Twój piękny barok, który za dobrych Twych czasów był adekwatny rzeczywistości, okazał się teraz manierą, (*Jesień*, s. 395).

Jest to polemika nie tylko z językiem poetyckim, ale z całą filozofią narratora, także z filozofią „głębi”, zmierzania do esencji. Z tym, że obiekt polemiki jest zakamuflowany pod nazwą, a właściwie „pseudonimem”, Pory. Można do tego odnieść - poczynione wcześniej - uwagi o konstrukcji postaci - adresata.

Mowa narratora zawiera nie tylko dialog z własnym słowem, ale przywołuje również „cudze” słowo (sygnalizowałem to wstępnie jako polemikę z gatunkiem i konwencją), przywołuje inny tekst, a więc realizuje biegun opozycyjny wobec kierunku „dośrodkowego” - kierunek na zewnątrz, poza własną formę (ta idea również jest obecna w prozie Schulza: ciotka Agata, której ciało znajduje się „już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu,

w więzach formy indywidualnej”, ale gotowe rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać). Chodzi tu głównie o obecność, niezwykle licznych w prozie Schulza, motywów biblijnych. Występują one w różnej postaci, jako człony porównań, metafor, jako cytaty struktur, jako bezpośrednie aluzje. Tu przywołam tylko dwie:

„Z zamkniętymi oczami widziałem, jak słońce, księżyc i jedenaście gwiazd ustawiło się w paradzie na niebie, defilując przede mną. Brawo, Józefie! - zawołał ojciec [...] Był to oczywisty plagiat popełniony na innym Józefie, zastosowany do innych zgoła okoliczności. Nikt nie robił z tego, powodu zarzutu.”
(*Wiosna*, s. 197).

Co więcej, pan fotograf uwiecznił to „osobliwe zjawisko”. Narrator popełnia ten plagiat, przywołuje tekst biblijny, cudze słowo wprowadza w kontekst parodystyczny (fotograf), czyli polemiczny. Bardziej pryncypialnym przywołaniem słowa biblijnego jest *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*. Mamy tu do czynienia z polemiką totalną. Słowo „obce”, które się tu przywołuje, ma podstawowe znaczenie, traktuje o stwarzaniu. Jest to tekst o niebagatelnym znaczeniu kulturowym, dlatego też polemika ta nabiera wielkiego wymiaru (można by ją porównać do *Wielkiej Improwizacji*: tam spór o rząd dusz, tu spór o prawo do kreacji), a właściwie mogłaby, gdyby już w samym tekście nie została zakwestionowana. Światowi stworzonemu słowem Demiurga przeciwstawia ojciec - rzekomy autor *Traktatu* - własną koncepcję świata, drugi świat, ale nie platońskie odbicie, w gruncie rzeczy mimetyczne, ale świat odbity w jakimś potrzaskanym zwierciadle, gdzie ludzie-manekiny mają kawałek twarzy, ręki, pół uśmiechu. Świat polemiczny wobec idealnego modelu, słowem, chodzi o prawo do „eksperymentowania w nie wypróbowanych rejestrach bytu”.

Nie zupełnie jednak doktryna ojca jest akceptowana przez narratora. W *Ulicy Krokodyli* powie:

Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność.

Nie jest to świat, który da się penetrować w głąb, bezcelowe jest poszukiwanie jego esencji, nie nadaje się też do rozszerzenia, do rozbudowywania. Po prostu ma charakter doraźny, został powołany na ten raz. Tak więc słowo narratora wobec cudzego słowa jest jednolite, ale pozostawione sobie staje się mniej pewne siebie, staje się wewnętrznie zdialogizowane i „pełne dwuznacznego migotania”.

Swoistym biegunem opozycyjnym dla mowy nastawionej na zewnątrz - innym niż zasadniczy motyw tej prozy: „zstępowanie w esencjonalność” - jest zwiększanie spójności tekstu (co z kolei polemizuje z tendencją do rozpadu spójności). Uzyskiwane jest to głównie przez powtarzanie poszczególnych metafor, sposobów ich konstruowania, motywów (np. „zielenie zieleniejsze od zdziwienia”, „zielenie zbłąkane aż na kraniec zdziwienia”) lub też, charakterystycznych dla prozy Schulza, stałych obrazów, które krążą po niej ujawniając się czasami. Nazywam je toposami, oczywiście tylko w tej prozie posiadają walor topiczny. Takim - jednym z wielu - stałym

składnikiem języka tej prozy jest topos tapet, który jest dodatkowo wzmocniony swoistą filozofią tapet. Takie użycie pewnych obrazów czy toposów zagęszcza język.

*

* *

Język narratora w prozie Brunona Schulza jest w swym wnętrzu cały w przeciwieństwach (antytetyczność tej prozy zauważył już A. Sandauer²¹, ale widział w niej dualizm, ostry przedział, podczas gdy ja widzę w niej ciągły ruch i oscylację), na granicy między wiedzą a niewiedzą, pamięcią a niepamięcią, dążnością do jednoznaczności a wieloznacznością. Sposób mówienia splata się z zespołem przeświadczeń metapoetyckich i oscyluje między dominującym kierunkiem kreowania świata w głąb a na zewnątrz. Odzwierciedla filozofię dialogu głębi z powierzchnią. Stanowi wysoce *złożoną* strukturę, w której - na różnych jej piętrach - odbywa się szereg konfrontacji, często wielokrotnie krzyżujących się (ojciec - Adela, mężczyźni - kobiety, ojciec - tłum, ojciec - narrator, ojciec - matka, ojciec - sklep, „Wielki sezon” - „martwy sezon”, „czas normalny” - „czas fałszywy”, antropomorfizacja i personifikacja - odpersonalizowanie, różne odmiany stylizacji itd.). Funkcją tej dialogizacji jest próba ukazania złożoności bytu (jeden z układów dialogowych jest właśnie metafizyczny: byt - nicość; o metafizyce Schulza piszę w innym artykule), ujawnienie jego struktury dialogicznej²². Stoi za tym wszystkim próba dotarcia do esencji bytu. Można tu mówić o triadzie, ale nie syntetycznej jak u Hegla (teza - antyteza - synteza), ale analitycznej. Słowem, ciągła opalizacja znaczeń. Schulzowska teza i antyteza nie wyznaczają dziedzin nieprzenikalnych, istnieje między nimi ciągły ruch, przepływ, który chciałby obrazować wewnętrzną strukturę bytu.

Pierwodruk: *Studia o prozie Brunona Schulza*, pod
red. K. Czapłowej, Katowice 1976, s. 75-89.

21 A. Sandauer: *Rzeczywistość zdegradowana...*

22 Stąd też formuły Sandauera („rzeczywistość zdegradowana”) i Speiny („bankructwo realności”) są zbyt jednoznaczne. Raczej istnieje tu dialog między „rzeczywistością awansowaną” a jej formami zdegradowanymi, nie „bankructwo realności”, a raczej wzrost „kapitału rzeczywistości”, jej pogłębienie.