

MONIKA BEDNARCZYK

(UNIWERSYTET ŚLĄSKI)

„NIESKOŃCZONA JEST ROLA DŹWIGACZA SENSU”.
O ZNACZENIU RUCHU W TWÓRCZOŚCI
BRUNONA SCHULZA

Słowo i obraz to dwa tworzywa twórczości Brunona Schulza. Grafik spotyka się zatem nieustannie z osobą poety. Schulz plastyk stawia siebie w odważnej roli ilustratora własnych opowiadań. Wkracza w przestrzeń tekstu z odautorską konkretyzacją, czyniąc to niejako na przekór wyobraźni czytelnika. Temat ten podejmuje w swojej książce Seweryna Wysłouch, w rozdziale zatytułowanym *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*¹. Schulz plastyk to jednak również twórca działający niezależnie od presji słowa. Owa „niezależność” staje się inspiracją dla poniższych rozważań. Warto bowiem przyjrzeć się słowu i obrazowi jako znakom pochodzącym z różnych kodów językowych, by następnie porównać ich „możliwości” kreowania przedstawić. Kwestia urzeczywistniania wyobrażeń prowadzi zaś do pytania o związki Schulzowskich grafik z jego opowiadaniem. Fenomen swoistego krążenia w obrębie dwóch dziedzin sztuki wiąże się bowiem z niezaspokojonym głodem poznania, jaki towarzyszy działalności Schulza. Poszukiwanie sensu, znaczenia oraz tej jedynej (właściwej) Księgi tkwi u podstaw każdego aspektu jego twórczości. Poszukiwanie wiąże się zaś nieodłącznie z ruchem. I właśnie określenie znaczenia ruchu w przedstawieniach Schulza będzie celem poniższego tekstu.

Próba odczytania niepowtarzalnej struktury językowej prozy Schulza skłania nas do poszukiwania kontekstów, które wskazałyby kierunek interpretacji wybiegający także poza tekst (co pozwoli nam wykorzystać związki obrazów z prozą). Dlatego do interpretacji kilku scen opowiadania *Genialna epoka* po-

¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

służymy się grafikami z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, które staną się dla nas punktem odniesienia. Same zaś fragmenty wspomnianej prozy stanowić będą uzasadnienie tezy o niezwykle przywiązaniu Schulza do dynamiki.

...

Chronologia twórczości Brunona Schulza podpowiada nam, iż na początku jego drogi był obraz i że to on stał się impulsem do rozwoju wyobraźni poetyckiej artysty. Dzięki tej różnorodności tworzy się triadyczny związek, ukazujący skomplikowaną sieć zależności charakterystycznych właśnie dla działalności Schulza: obraz kontra słowo kontra obraz poetycki. Taki schemat napięć wprowadza nas w przestrzeń komparatystyki intersemiotycznej, która pozwoli zestawić wymienione składniki Schulzowskiej twórczości.

Kwestia wyobraźni poetyckiej ewokuje koncepcję Gastona Bachelarda² i od niej należy rozpocząć³. Jego fenomenologia duszy uczy nas postrzegać dzieło literackie jako swoiste *novum*. Akt twórczy, oderwany od racjonalnego i skażonego kontekstem umysłu, charakteryzuje się przede wszystkim świeżością i czystością. Konsekwencją owego aktu jest powstanie, czy też wywołanie z przestrzeni wyobraźni, obrazu poetyckiego. Jest on jednak przedstawieniem stworzonym na mocy języka (tworem językowym). Obraz poetycki bierze swój początek w *logosie*. Niekonwencjonalność tego obrazu, czy też niekonstytutywność, wynika z momentalności znaku, jego oderwania od przyczyny oraz innowacyjności (owej świeżości użycia).

Filozofia Bachelarda jest jednak niewystarczająca w obliczu naszego problemu. Schulz lokuje bowiem swoje doświadczenie najpierw w obrazie, w liniach, proporcjach i perspektywie, w konkretnej przestrzeni. Przedstawienie otrzymuje tym samym określone w sposób fizyczny granice. Wyobrażenie zastyga w bezruchu, znaczenie ulega nasyceniu. Sens zostaje skadrowany, więc uchwycony. Obraz charakteryzuje się jeszcze momentalnością i statycznością. Nie gwarantuje nam on ciągłości, nie składa żadnej obietnicy. Jest tym, co tu i teraz – ujawnionym sensem, odczytanym i powtarzanym w swej aktualności. Owa aktualność zbliża obraz, w jego znaczeniu, do obrazu poetyckiego. Jednak w żadnej mierze nie chodzi o „statyczność”. Obraz poetycki jest według Bachelarda dynamiczny, co wynika z właściwości języka.

Pozostawimy jednak w otoczeniu obrazu. Mimo przynależności do innego kodu językowego niż werbalny, także on jest znakiem. Odnajdujemy go w sys-

² Wszelkie treści odnośnie do koncepcji Gastona Bachelarda za jego *Wstępem do poetyki przestrzeni (Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, oprac. H. Markiewicz, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, t. 2)*.

³ Koncepcja Bachelarda posłuży nam jedynie w kwestiach dotyczących wyobraźni, genyzy obrazu poetyckiego oraz specyfiki języka.

temie relacji stworzonym przez Charlesa Sandersa Peirce’a⁴. Obraz posiada dominującą wartość indeksu. Trzeba bowiem pamiętać, iż każdy znak nosi znamiona zarówno symbolu, ikony, jaki i indeksu. O statusie obrazu decyduje głównie jego zasięg czasowy. Indeks odnosi się do chwili obecnej. Trwa na podstawie swej przyczynowości. Aktualność obrazu doskonale wpisuje się w takie rozumienie indeksu. Rozpatrzmy elementy składające się na znak, aby zrozumieć charakter rodzących się napięć.

Istnienie indeksu, jak każdego znaku, wymaga wyróżnienia środka przekazu, czyli reprezentamenu. W przypadku grafik Schulza jest to sama struktura obrazu (wizualność). Przedmiot – referentem – pozostaje rzeczywistość, która stała się podstawą przedstawienia. A zatem nie chodzi o jednostkowy byt lub abstrakt (pies, krzesło, radość), lecz o wycinek rzeczywistości (imaginacji) ujęty na przestrzeni grafiki. Wreszcie o znaczenie znaku (interpretant), który przy pomocy innych znaków definiuje interesujący nas indeks. W tym przypadku obraz zostaje przełożony na słowo, czyli konwencjonalny sposób wyrażania treści; zyskuje tym samym nazwę. I jest to pierwsza intersemiotyczna⁵ czynność komplikująca relacje poszczególnych elementów znaku, wprowadzająca inny język wyrażania.

Grafika zatytułowana *Pielgrzymi* poprzez swój interpretant przekazuje nam następującą treść: pielgrzymi – osoby zmierzające do miejsca kultu. Tak wyposażonych odsyła nas jednocześnie zarówno do obrazu (reprezentamenu), jak i do referentu – wyobrażenia konkretnego pielgrzyma. Lub też, kolejno, przez przedmiot trafiamy do przekazu. Inaczej natomiast dzieje się, gdy czytamy stwierdzenie: *Undula u artystów* (tytuł innej Schulzowskiej grafiki). Taki interpretant wysyła nas momentalnie do obrazu, który na zasadzie bezpośredniego związku przylega do nic nam niemówiącego znaczenia. Nasze zagubienie na linii znaczenia przedmiotu i znaku potwierdza również indeksowy charakter grafik Schulza. Ikoniczność, nasuwająca się podczas myślenia o obrazie, w przypadku tego artysty wyprowadza odbiorcę na manowce. Ikona bowiem odwołuje się do przedmiotu na zasadzie podobieństwa. Przedstawienia z *Xięgi bałwochwalczej*, które nas w tym tekście interesują, dalekie są od rzeczywistości doświadczanej przez człowieka empirycznie. Sytuują się zatem po stronie tego, co abstrakcyj-

⁴ Teoria Ch. S. Peirce’a opracowana została na podstawie: Ch. S. Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997 oraz A. Burzyńska, *Semiotyka*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

⁵ „Inter” to ten, który znajduje się wewnątrz. W przypadku intersemiotyczności poruszamy się w obrębie różnych systemów znakowych. Dokonując przekładu jednej postaci znaku na inną, pozostajemy jednak wciąż w granicach kultury (rozumianej za Łotmanem i badaczami tartuskimi jako system semiotyczny złożony z fenomenów artystycznych – także obrazu malarskiego i dzieła muzycznego). W takim rozumieniu przekład jest realny (za: S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004).

ne, wyimaginowane, na tej zasadzie, iż łączą w sobie elementy otaczającego nas świata w sposób aż tak nowy, że pozbawiony pierwowzoru w naszych umysłach.

Obrazy Schulza przyjmują jednak wartość indeksów przede wszystkim za sprawą swojego czasowego zasięgu. Czas odgrywa ogromną rolę w twórczości pisarza, dlatego nie możemy pozostać obojętni na ten aspekt znaku. Teraźniejszość obrazu sugeruje nam jego niewystarczalność w obliczu poznania – kwestii najistotniejszej w twórczości Schulza. Pisarz zmierza do niego drogą okrężną. Jest to ruch płynny, muskający jedynie sedno rzeczy. Nieustająca egzegeza rzeczywistości, jaką sobie założył, zakazuje mu w sposób stanowczy dotarcia do głębi. Stąd potrzeba ruchu. Z tej wynika kolejna potrzeba – potrzeba czasu, ale mającego pełny wymiar; czasu, który oferuje wczoraj, czasu, który nie zatrzymuje się na dniu dzisiejszym, ponieważ gwarantuje nam jutro. Świadome unikanie sedna pociąga za sobą unikanie momentalności, statyczności, która mogłaby przysporzyć konkretności. Grafika „tłamsi” ruch. Interpretant, choć pochodzi z innego systemu nazywania, nie wprowadza do relacji wewnętrznych dodatkowych napięć z kategorii czasu. Interpretant bowiem nie posiada możliwości, które zostają przypisane interpretatorowi. To właśnie udział tej osoby trzeciej, która zwiąże w całość fenomen konkretnego przedstawienia (obrazu), kieruje nas w stronę słowa. Słowo nadaje wyobrażeniu nowe granice – poszerza je, zapewnia dynamikę. Jako przykład niech posłuży interpretacja Jerzego Ficowskiego. Pisze on tak:

W grafice *Undula u artystów* bohaterka siedząca na szerokim fotelu przyjmuje podchodzących kolejno mężczyzn. Każdy z nich przynosi jej w hołdzie własne dzieła, jak obrazy i rzeźby wysławiające jej urodę i świetność. Undula od niechcenia rzuca okiem na dary swoich wyznawców i po kolei upuszcza je na podłogę. Jej obnażona noga wyciągnięta w stronę bałwochalców zmusza, by zachwyty rzucił ich na klęczki⁶.

Interpretator traktuje całość znaku jako punkt wyjścia do rozważań, które przyjmując formę narracji, stają się tłumaczeniem grafiki, czyli – mówiąc dosadniej – przekładem, i jest to drugi z intersemiotycznych zabiegów, który ma na celu oświetlenie jednej dziedziny sztuki poprzez inną⁷. Przyjrzyjmy się dokładniej próbie uchwycenia sensu przez badacza drohobyckiego artysty. Jak słowo wywiązuje się z powierzonego mu zadania, poruszenia obrazu (przedstawienia)?

⁶ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Sejny 2002, s. 257.

⁷ Między innymi o próbach opisu dzieł sztuki różnych od literatury przez jej teoretyków i badaczy traktuje szkic Seweryny Wysłouch (S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004). To swoiste wycieczki w przestrzeń tekstów, do których interpretacji wykorzystuje się literaturoznawczą terminologię, pomimo iż ich język jest różny od literackiego. Powstają w ten sposób nowe gatunki trudne do ostatecznego zdefiniowania (ekfraz).

Jako pierwsze naszą uwagę przykuwają czasowniki. Przyjmuje, przynosi, rzuca okiem, upuszcza, zmusza – to wszystko formy gramatyczne czasu teraźniejszego. Fakt ten nie powinien nas jednak zmylić. Prowadzona opowieść próbuje wniknąć poprzez *praesens* w przestrzeń zdominowanego aktualnością znaku. Spojrzenie Ficowskiego odbywa się w jakimś „tu i teraz”, jest równoległe z jego narracją; narracją, którą również można odczytać i tym samym opisać przy pomocy innego języka. Badacz bowiem, jakby ujął to Bachelard, buduje swój obraz poetycki niejako ponad „konwencjonalnym” językiem. Stosuje środki, które tworzą nową jakość stylistyczną. Gdy zaczniemy zatem czytać mniej konwencjonalnie, dostrzeżemy, jak postaci przedstawione przez Schulza zaczynają przemieszczać się, krążyć. Wszystko zaś za sprawą przytłaczającej osobowości Unduli, która tylko rzekomo pozostaje nieruchoma. Zauważmy, iż „rzuca okiem” i „upuszcza dary”, wykonuje zatem pojedyncze gesty i to cyklicznie, gdy pojawia się następny artysta. Artysta stojący w kolejce przesuwa się do przodu, robiąc miejsce postępującemu za nim. Tak więc kolejni przybywający mężczyźni ukazują nam ciąg, który nadaje obrazowi czasową troistość.

Warte uwagi są również epitety, cała warstwa imienna opisu. Wybór słów determinuje oczywiście stopień konkretyzacji, czyniąc ją wyrazistą lub rozmytą. Osią budującą interpretację jest na pewno ciąg: fotel, hołd, dary, wyznawcy (bałwochwalcy). Rzeczowniki te tworzą zasadnicze napięcie, jakie rozgrywa się między dwojgiem aktorów zarysowanej sceny: Unduli i mężczyzny (reprezentowanego poprzez mnogość). Ona – bohaterka – uzbrojona zostaje w „urodę” i „światłość”. On – artysta – przytłoczony jest zachwytem. Łączy ich tylko jedno: noga. Noga, którą Undula obnażoną wyciąga w stronę swego wyznawcy, a ten ugina swoją, padając na kolana. Noga składa hołd nodze. Tak się dzieje, gdy Idol przybywa do wrażliwych na estetykę kobiecego ciała. Undula zjawia się i zajmuje honorowe miejsce na piedestale (w szerokim fotelu). Zauważmy ten ruch. Owo „u” zdradza nam, iż podmiot kultu pochodzi z zewnątrz. Przybywa do swoich wyznawców, dokonując zatem jeśli nie nawiedzenia, to objawienia. Możemy więc dodać własny głos do interpretacji Jerzego Ficowskiego. Undula pretenduje bowiem niespodziewanie do rangi uchwyconego sensu, ujawnionego. Jej znikomy ruch, ruch „od niechcenia”, czyni z postaci „bohaterki” obraz ukryty w obrazie. Wizyta kobiety u artystów (malarzy, rzeźbiarzy) staje się rodzajem peregrynacji wizerunku Idola i dzięki temu dopełnia ideę cykliczności (dynamika zostaje zachowana).

Bałwochwalca, jak nazwa go Ficowski, postępując w procesji do tronu Unduli, uosabia przeciwieństwo tego wyznawcy, który przemieszcza się w celu dotarcia do miejsca kultu, do miejsca przebywania Idola. Pielgrzym, bo o nim mowa, zostaje mianowany przez Schulza poszukiwaczem sensu. Celem pielgrzymy jest oczywiście odnalezienie Księgi. Nas jednak interesować będzie sama filozofia pielgrzymowania jako próby rozproszenia znaczenia.

Pierwowzorem owej idei, wstępem do niej, zdaje się być grafika zatytułowana właśnie *Pielgrzymi*. Podobnie jak ta rejestrująca wizytę Unduli u artystów,

pochodzi ona również z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, gdzie zajmuje trzynastą pozycję. To zatem kolejna wariacja wyobraźni autora z kobietą w centrum. Ukryty w mnogiej postaci interesujący nas pielgrzym wkracza w przestrzeń swego bóstwa, więc to on tym razem pozostaje obcym. Nie jest to dziwne, bowiem *peregrinus* – łacińskie słowo, od którego wywodzi się polski „pielgrzym”, oznacza właśnie „obcego”.

Usytuowana w podobny sposób kobieta (w rogu grafiki) przyjmuje swobodną pozę gospodyni. W niczym nie przypomina skrępowanej własną niechęcią czy zniesmaczonej Unduli. Więcej nawet, kobieta spogląda w naszą stronę, podpira twarz w sposób, który podkreśla, iż to z zewnątrz pochodzi przedmiot jej zainteresowania. Czyżby wypatrywała już nowych przybyszów, w swej perfidii i nieubłaganiu? Tymczasem ci, przybyli, tłoczą się u jej stóp, wiją, oddają pokłony. Ich zniekształcone postacie niepokoją nas dodatkowo. To przedstawiciele karłów, a zatem w stosunku do artystów zdegradowani jeszcze bardziej w obliczu bóstwa. Nie można zatem w żadnym wypadku traktować tego przedstawienia jako ikony. Podobieństwo zostało zaczerpnięte z rzeczywistości jedynie za sprawą nazwy – interpretantu, który sugeruje nam konkretne skojarzenia i nazywa właściwie nienazywalne. Tym samym i my zostajemy skuszeni możliwościami symbolu (słowa), który pozwolił Schulzowi zatopić się bez reszty w swoją mitologię. A mit to przede wszystkim opowieść.

Dlatego też odnajdujemy kontynuację filozofii pątnika w opowiadaniu *Genialna epoka*, które pochodzi ze zbioru *Sanatorium pod klepsydrą*. Owa kontynuacja oznaczać będzie dla nas kontekst, który pozwoli odczytać zaistniałą sytuację.

Cyklicznym pielgrzymem jest w nim Szloma, mieszkaniec miasteczka, szczególnie w swym niekonwencjonalnym sposobie egzystowania:

W same święta wielkanocne, z końcem marca lub początkiem kwietnia, wychodził Szloma, syn Tobiasza, z więzienia, do którego zamykano go na zimę po awanturach i szaleństwach lata i jesieni. Pewnego popołudnia tej wiosny widziałem go przez okno, jak wychodził od fryzjera, który był w jednej osobie balwierzem, cyrulikiem i chirurgiem miasta, otwierał z dystynkcją, nabytą pod rygiorem więziennym, szklane, błyszczące drzwi fryzjerni i schodził z trzech drewnianych schodków, wyświeżony i odmłodzony, z wystrzyżoną dokładnie głową, w przykrótkim surduciku i podciągniętych wysoko kraciatych spodniach, szczupły i młodzieńczy mimo swych czterdziestu lat⁸.

Szloma pojawia się wraz ze zmartwychwstaniem – w szerokim znaczeniu tego słowa – i rozpoczyna swoją brawurową wędrówkę. Kolejną, bowiem znów zamknięto go, niejako na przechowanie, aby okres zimy (wyłączony z wegetacji) spędził w bezpiecznym ukryciu. Szloma zstępuje w odrodzoną naturę, której reinkarnacja łączy się z pełnią chrześcijańskiej radości, zstępuje po trzech scho-

⁸ B. Schulz, *Genialna epoka*, [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarczyński, Wrocław 1998, s. 138.

dach. Wychodzi zaś od fryzjera, który tytułuje się jeszcze w trojaki sposób jako balwierz, cyrulik i chirurg. Towarzyszy Szłomie blask szklanych drzwi za jego plecami. On sam również błyszczy świeżością i młodością, niby nowo narodzony. Tak różny jest od „minionego” syna Tobiasza, iż ubranie, które posiada, nie do końca na niego pasuje. Pielgrzym nasz prezentuje się nieco groteskowo, co jednak nie umniejsza jego znaczenia, wręcz przeciwnie. Nikt też nie towarzyszy zstępowaniu Szłomy w przestrzeń rynku. „Zmartwychwstanie” odbywa się w obecności tylko jednego, przypadkowego zapewne świadka, jakim jest snujący opowieść bohater – Józef.

„Awantury i szaleństwa lata i jesieni” stanowią kulminację cyklu, jaki każdego roku wypełnia Szłoma. Zatrącenie umożliwiła ponowne odrodzenie. Motyw ten, wynikający z porządku przyrody, wykorzystują również religie, wykorzystuje i Schulz – przedstawiciel bałwochwalców. Poruszamy się zatem w polu semantycznym „mitu” i „kultu”.

Świat otwiera się przed Szłomą niczym upragniona księga, która objawi przerwane ścieżki sensów i pozwoli je podjąć. Wraz z wiosną dokonuje się kolejna inicjacja jak i namaszczenie pielgrzyma. Moment ten wydaje się być kluczowy dla dalszych wydarzeń:

Tylko raz w roku, w dniu wyjścia z więzienia, czuł się Szłoma tak czystym, nieobciążonym i nowym. Dzień przyjmował go wówczas w siebie umytego z grzechów, odnowionego, pojednanego ze światem, otwierał przed nim z westchnieniem czyste kręgi swych horyzontów, uwiecznione cichą pięknnością⁹.

Niepowtarzalny dzień, w który Szłoma wchodzi wyprostowany i nieskazitelny, jest dniem jego zwycięstwa nad granicami, jakie wyznacza rzeczywistość wyzuta ze zdolności swobodnej, twórczej metamorfozy.

Pielgrzym, wiedziony instynktem, odbywszy swe pogańskie misterium na schodach wiodących do fryzjerni, wkracza na drogę zatury. Jest on bowiem tym, który zmierza do miejsca kultu, miejsca, w którym istnieje prawdopodobieństwo obcowania z bóstwem.

I podnosząc ze zgrozą smukły pantofelek Adeli, mówił jakby urzeczony połyskliwą, ironiczną wymową tej pustej łuski z laku – Czy rozumiesz potworny cynizm tego symbolu na nodze kobiety, prowokację jej rozwiązłego stąpania na tych wymyślnych obcasach? Jakże mógłbym cię pozostawić pod władzą tego symbolu. Broń Boże, bym to miał uczynić...

Mówiąc to, wsuwał wprawnymi ruchami pantofelki, suknię, korale Adeli w zanadrze.
– Co robisz, Szłoma? – rzekłem w osłupieniu.

Ale on szybko oddalał się ku drzwiom, utykając lekko w swych przykrótkich, kraściastych spodniach. W drzwiach odwrócił raz jeszcze szarą, całkiem niewyraźną twarz i podniósł rękę do ust ruchem uspokajającym. Już był za drzwiami¹⁰.

⁹ Ibidem, s. 139.

¹⁰ Ibidem, s. 143.

Szlema, zaproszony przez świadka swojego odrodzenia do wnętrza domu, odnajduje się w przestrzeni dzierżonej przez Idola-Adelę. Jego wędrówka zyskuje swój połowiczny finał. Szloma nie doświadcza bowiem obecności swego bóstwa. Krótka pielgrzymka, jaką odbywa na przestrzeni opowiadania, doprowadza do skalania jego osoby; wkrada się on niczym złodziej do pokoju Adeli, by skraść symbole bałwochwalczego kultu. Gdy plądruje „świętynię”, czyli garderobę (sypialnię) służącej, jego status traci na wartości. Szloma staje się tułaczem, włóczęgą, który posiada „wprawne” dłonie złodzieja. Co więcej, jego zachwyty, „urzeczenie”, czyni go podobnym w zachowaniu do osoby cierpiącej na uzależnienie. To prawie fanatyzm, fetyszyzm. „Pusta łuska z laku”, a zatem pozbawiona treści, oślizgła namiastka swego wypełnienia sprawia, że Szloma traci swą czystość i pierzcha w przestrzeń obcą, w miasto. Traci również swoją twarz, przestaje być wyrazisty, stapia się z masą unижonych wyznawców podobnych do siebie, ponижonych w swej nieoryginalności.

Ten krótki fragment zawiera zatem napięcie paralelne do tego występującego w analizowanych wcześniej grafikach z *Xięgi bałwochwalczej*. Postać Szlomy staje się wyrazista w momencie, gdy unaocznia się jego misja jako pielgrzyma. Grafika, która powstała pierwsza, jest dla nas intertekstem (kontekstem), który pozwala odnaleźć sedno interpretowanej sceny, tak jak postrzega to Michael Riffaterre¹¹. Jednak intertekst przez nas rozpoznany jest szczególny, pochodzi bowiem z innej dziedziny sztuki. To wybieg interdyscyplinarny, zakładający wspólnotę sztuk¹² pomimo różnic ich wyrażania.

Teoria Riffaterrego, poszukując ścieżki interpretacji tekstu (znaku) poprzez intertekst (przedmiot), odnajduje w tej zależności szczególną rolę interpretantu. Pojęcie to zostaje zapożyczony z przywoływanej wcześniej sieci nazewnictwa Peirce’a. Również dla nas nowy wymiar interpretantu może znaleźć zastosowanie. Powróćmy zatem do syna Tobiasza.

Szlema, przywłaszczając sobie przedmioty należące do Adeli, nie tylko traci dopiero co odzyskaną świeżość, ale staje się również nosicielem kultu – żywym świadectwem wiary w swoje bóstwo. Im dłużej przemieszcza się, tym bardziej jego ramiona uginają się pod ciężarem relacji z Idolem. Jedynie początek drogi pątnika charakteryzuje się lekkością („nieobciążony”). Stąd cykliczne ustawianie i wykluczenia – spychanie pielgrzyma na peryferie społeczne, zamykanie go w więzieniu.

Swoiste semantyczne „nosicielstwo” dotyczy jednak nie tylko kultu, składają się na nie również odkryte w trakcie wędrowania elementy znaczenia. Ono

¹¹ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, [w] *Pamiętnik literacki LXXIX*, tłum. K. i J. Faliccy, 1988, z. 1.

¹² O możliwości odnajdywania podobieństw pomiędzy literaturą a sztukami plastycznymi pisał Borys Uspieski w książce: *Poetyka i kompozycja*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 191–243. Skupiał się on jednak głównie na aspektach kompozycyjnych, chwytach formalnych. Dostrzegał wspólnotę w wewnętrznej organizacji „tekstów” artystycznych pochodzących z obu dziedzin sztuki.

zatem pozostaje także w ruchu, jest przenoszone i łatwe do zgubienia. Wyrazem tego w języku Schulzowskiej prozy staje się metafora.

Na szczególny wymiar wędrowania bohaterów Schulzowskich opowiadań zwraca uwagę Arkadiusz Kołodziej. W swoim szkicu zatytułowanym *Znaki błędzenia w prozie Brunona Schulza*¹³ posiłkuje się on motywem labiryntu jako sposobu kreowania rzeczywistości przez drohobyckiego artystę. Błądzenie bohaterów zdaniem Kołodzieja wynika oczywiście z ich skłonności do wędrowania, wałęsania się, równa się pragnieniu przedarcia się do zbawienia, a także odejścia od źródeł życia. Można zatem stwierdzić, idąc tym tropem, iż błędzenie w prozie Schulza (dodajmy: perfidne) staje się metaforą nienasyconych duchowych pragnień.

Teza zawarta w szkicu Kołodzieja, iż bohaterowie stworzeni przez Schulza wałęsają się bez celu i sensu, otwiera, obok zaproponowanej przez nas cykliczności, drugą perspektywę interpretacji. Twórczość drohobyczanina zyskuje tym samym wieloznaczność. Czy można bowiem nazwać pielgrzymkę bezcelową, a udział w cyklu zbawienia podążaniem ślepych uliczkami labiryntu? Czy można krążyć w labiryncie? Konstrukcja labiryntu poprzez szereg ślepych zaułków wymusza na idącym zapuszczanie się w nie i wycofywanie. Cykliczność preferuje zdecydowanie inny rytm. Ona pozwala okalać sens, otaczać jego epicentrum. Cykliczność należy zatem do „sfery” pielgrzymowania, wiążąc się z pojęciem obrzędu, kultu, a zatem *sacrum*, w które wpisana jest powtarzalność. Natomiast błędzenie zaproponowane przez Kołodzieja łączyć się będzie z drugim rodzajem ruchu, tym który niesie ze sobą ryzyko niezrozumienia – „sferą” metafory. Interesować nas będzie zatem błędzenie na poziomie znaku.

Sięgnijmy do źródła znaczenia metafory. Z greckiego tłumaczy się ją jako przenośnię. *Met(a)-* oznacza „wśród”, ale również „po” oraz „z tyłu”. *-For(a)* odnosi się zaś do „noszącego”, „dźwigacza”, „przenoszącego”¹⁴. Metafora zatem oddala nas od sensu dzięki swobodnej pracy samych słów. Znaczenie pozostaje w ruchu. Jest w samym centrum, ale również tuż przed i tuż po. Może zaskoczyć nas właściwie wszędzie. Jego odkrywanie jest nieskończone, jak nieskończona jest rola dźwigacza sensu. Metafora zmienia punkt odniesienia, miejsce, z którego spoglądamy na przedmiot, i to wielokrotnie. Dzięki temu możemy kontynuować naszą wędrówkę drózkami rzeczywistości, wędrówkę bez końca. Metafora wikła nas także w powtórzenia. Obejmuje klamrami tożsamego znaczenia, podkreślonego i wyolbrzymionego. Zapewnia nam zatem naddatek treści, nadmiar pęczniący w omownych zabiegach stylistycznych: „Metafory okazują się semantycznymi powtórzeniami, toteż peryfrazy Schulza są faktycznymi parafrazami”¹⁵. Peryfrazą i parafrazą to kolejne wyznaczniki przemieszczenia w obrębie obrazu poetyckiego. Pierwszy z tropów, zawierający przedrostek *per(y)-*,

¹³ *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, t. 3, Katowice 2003.

¹⁴ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991.

¹⁵ *Metafora*, [w:] W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2006.

otacza więc wyjściowy sens, poruszając się wokół, ponad nim. Drugi zdaje się do sensu raczej przylegać. *Par(a)*- tłumaczy się bowiem jako poza (czymś), (tuż) obok, ale i mimo, czyli niejako na przekór¹⁶.

Podstawą metaforyzacyjnych działań Schulza są (...) operacje metajęzykowe, to znaczy takie, które przekształcają jednostki wyjściowe (nazwy) za pomocą zupełnie nowej leksyki – zachowując podstawowe znaczenie słów będących punktem wyjścia (źródłem metafory)¹⁷.

Metafora staje się zatem centrum, od którego rozchodzą się kolejne kręgi sensu, pozostając jednak w konkretnym polu semantycznym. Każde, nawet najbardziej peryferyjne omówienie, łączy się z sednem rzeczy. Błądzenie pozostaje zatem złudzeniem, igraszką, na którą świadomie pozwala sobie pisarz, występując z ram konwencji, tworząc prozę poetycką.

Inne znaczenie posiada jednak „błąd”, zjawisko pochodne od „błądzenia”. Na to wskazuje etymologia wyprowadzona przez Aleksandra Brücknera¹⁸. Co więcej, z tego samego rdzenia wywodzi się również „obłąd”, synonim szaleństwa. „Błąd” posiada w swojej definicji środek stylistyczny, traktowany jako pochodna metafory, a zwany katachrezą. Stanowi ona rodzaj językowego nadużycia, zostaje bowiem oparta o zbyt odległe skojarzenia, bądź też zbyt ekspresywne, nielogiczne dla odbiorcy. Katachreza, będąca oznaką wybujałości i nadmiaru, znajduje zaszczytne miejsce w prozie Schulza.

Operacje nazwotwórcze Schulza, polegające na nazywaniu nienazywalnego, odpowiadają dokładnie zjawiskom należącym do tak rozumianej katachrezy¹⁹ – rozwijają się od rzeczy mającej nazwę do wyrażenia metaforycznego.

Rzeczom niemającym nazwy w twórczości Schulza nazw najczęściej udziela słownictwo należące do takich kategorii jak „sztuka”, „literatura”, „mit”, „natura”²⁰.

Przy pomocy katachrezy powstają obrazy nazywające pozbawione związku z rzeczywistością wyobrażenia artysty. Pełne symboliki (pantofelków i pęczniejącej przyrody) pasożytują na dowolnie wybranych polach semantycznych. I także my, interpretatorzy, wpisujemy się w tę niejako ograniczoną przestrzeń okalającą sedno Schulzowskiej wizji, posiłkując się słowami „kluczami” do jego twórczości²¹.

Metafora, parafraza, peryfraza i wreszcie katachreza stają się nośnikami sensu, omawiając go w swoisty sposób. Wracając zatem do klasyfikacji Riffater-

¹⁶ W. Kopaliński, op. cit.

¹⁷ *Metafora*, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit.

¹⁸ W. Kopaliński, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000.

¹⁹ „W znaczeniu szerszym to odmiana metafory, której podstawą jest brak właściwego wyrażania”. Ibidem.

²⁰ *Katachreza*, [w:] *Słownik schulzowski*, op. cit..

²¹ Uzbrojeni choćby w słownik poświęcony zagadnieniom twórczości pisarza.

rego, moglibyśmy wymienione środki stylistyczne postawić w roli pośrednika między tekstem a intertekstem, czyli w roli interpretanta. „Przenośnie” wyznaczają miejsce wspólne struktury grafiki i opowiadania²². *Pielgrzymi* zyskują, jako całość, metaforyczne znaczenie, równając się mizoginicznym upodobaniom autora-bałwochwalcy, który oddaje hołd swemu Idolowi. Podobnie jak Szłoma, postać stworzona poprzez poetycki obraz sytuujący się w tej samej przestrzeni *sacrum* i oznaczająca w rezultacie to samo zamięłowanie.

Bruno Schulz to zatem mitotwórca i pielgrzym snujący swoją opowieść, balansujący na granicy obłędu, skazujący sam siebie na wykluczenie po „awanturnach i szaleństwach lata i jesieni”. Szaleństwem jest niewątpliwie również akt twórczy, któremu ulega bohater *Genialnej epoki* (Józef) i o którym sam opowiada, czyniąc tym samym wycieczkę w krąg leksyki przyrodniczej. Fragment ten stanowi również doskonałe podsumowanie niniejszej próby ukazania związków sztuki plastycznej i sztuki słowa w twórczości Schulza i tym samym udowodnienia, jak istotny jest ruch (dynamika) w przedstawieniach drohobyczanina.

Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. Gdy tak siedziałem napięty jak łuk, nieruchomy i czatujący, a w słońcu dookoła mnie płonęły jaskrawo papiery – wystarczyło, aby rysunek, przygwożdżony mym ołówkiem, uczynił najłżejszy ruch do ucieczki. Wówczas ręka moja, cała w drgawkach nowych odruchów i impulsów, rzucała się nań z wściekłością jak kot i już obca, zdziczała, drapieżna, w błyskawicznych ukąszeniach zagryzała dziwoląga, który chciał się jej wymknąć spod ołówka. I dopiero wtedy odluźniała się od papieru, gdy martwe już i nieruchome zwłoki rozkładały, jak w zielniku, swą kolorową i fantastyczną anatomię w zeszyście.

Powstawanie dzieła plastycznego przypomina w relacji Józefa polowanie na dziką zwierzynę. To czyn bestialski i dokonywany na bestii. Szereg negatywnych określeń, takich jak: okrucieństwo, napaść, wściekłość, zdziczałość, łączy się z nazwami czynności, które pozwalają zwierzętom czy to obronić się przed agresorem, czy to zdobyć konieczny do przetrwania pokarm: czatowanie, ukąszenie, zagryzanie, wymykanie się. Natura staje się podstawą do tworzenia przestrzeni kultury, jednocześnie bulwersując.

Sam plastyk ulega przeobrażeniu i staje się najpierw łukiem, napiętym i gotowym do oddania strzału. Następnie zaś spostrzega obcość swojej dłoni, która zmienia się w polującego na przedmiot obrazu kota. W końcu jednak zdaje sobie sprawę, iż finałem tej krwiożerczej zabawy jest śmierć, a co za nią idzie rozkład i ferment. Uchwycenie obrazu, wtłoczenie go w ramy papieru, równoznaczne jest z morderstwem. W bachicznym szale dokonuje się zatem akt przemocy, po którym następuje bezruch, spokój i pustka. Rola artysty kończy się, a efekt

²² „Intertekstualność funkcjonuje, a tekst w konsekwencji przybiera swoją tekstowość tylko pod warunkiem, że lektura z T [tekst] do T' [intertekst] przechodzi przez I [interpretant], że interpretacja tekstu w świetle intertekstu jest funkcją interpretantu”. M. Riffaterre, op. cit., s. 304 (tekst w nawiasach własny).

wyczerpującej pracy pozostaje martwy. Pomimo swej fantastyczności jest tylko schematem („anatomią”) tego, co udało się pochwycić za sprawą odruchów, impulsów, w drgawkach.

Pełen dynamizmu opis aktu twórczego odczytywać można jako komentarz samego Schulza do intrygującej nas kwestii powielania motywów plastycznych w opowiadaniach. Możliwość demiurgicznego prowadzenia kreski schodzi na drugi plan wobec możliwości nazywania i to w sposób nowy, świeży – poetycki, czyli boski. Potrzeba nieustannego ruchu skłania Schulza do słowa.

Podkreśla to również Jerzy Ficowski w *Słowie o Xiędze bałwochwalczej*:

Był to czas przełomowy w artystycznej biografii Schulza. Co najmniej od kilku już lat pisał po kryjomu, nie ujawniając na razie nikomu, że swe aspiracje twórcze przemieszcza w inne rejony, że – nie rezygnując z uprawiania plastyki – zmierza w kierunku sztuki słowa, która wkrótce miała zdominować to wszystko, co dotychczas było dlań sprawą główną²³.

„Sprawa główna” miała pochłonąć Brunona Schulza bez reszty, a praca nad opowiadaniem stać się nadrzędną wobec każdej innej. Obraz zaś miał być odtąd już jedynie wstępem do pełnej przemieszczającego się sensu „sztuki słowa”.

ABSTRACT

The word and the image – these two important aspects of Bruno Schulz's works are worth discussing. How does one influence the other? Which of them appeared as the first inspiration in the writer's mind? Schulz is not only a prose writer, but also a painter. For this reason it can be assumed that he thinks through both pictures and words. Both categories entail the sign. The sign leads us to the field of semiotics and poetics. We should look for answers on these two levels of language.

A “metaphor” means a movement of sense. It can concern the past, the present and the future. Consequently, a metaphor means the complete expression. We might say that words give us the best possibility to express our thoughts and the image loses the battle with the word. The inadequacy of the word can be endorsed as well by the Peirce's theory of sign, which perceives the image as an index relating exclusively to the present.

No progress may be achieved without the metaphor and movement. In Schulz's view, the image kills its object, depicting it as motionless. That is why the writer had to take a pen in his hand. Only through words could he look for the true sense.

²³ J. Ficowski, *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, [w:] B. Schulz, *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988, s. 14.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (BRUNO SCHULZ)

1. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
2. *Xięga bałwochwalcza*, Warszawa 1988.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bachelard G., *Wstęp do poetyki przestrzeni*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, tłum. W. Błońska, Warszawa 1970, t. 2.
2. Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.
3. Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
4. Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 2000.
5. *Czytanie Schulza: materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994.
6. Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Sejny 2002.
7. Jarzębski J., *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
8. Kołodziej A., *Znaki błędzenia w prozie Brunona Schulza*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, t. 3, Katowice 2003.
9. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1991.
10. Peirce Ch. S., *Wybór pism semiotycznych*, tłum. R. Mirek, A. J. Nowak, Warszawa 1997.
11. Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, [w:] *Pamiętnik literacki LXXIX*, tłum. K. i J. Faliccy, 1998, z. 1.
12. *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
13. Stala K., *Na marginesach rzeczywistości: o paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.
14. Uspiński B., *Strukturalna wspólnota sztuk. Ogólna zasada organizacji dzieła malarzkiego i literackiego*, [w:] idem, *Poetyka kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997.
15. Wysłouch S., *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, [w:] eadem, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
16. Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność – literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.