

Wiera Meniok: Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej Bruno- na Schulza

Bruno Schulz to jeden z nielicznych pisarzy polskich XX wieku, którego z całą pewnością można nazwać teoretykiem literatury. Stwierdzenie to nie jest przypadkowe, ponieważ sama jego proza, którą należy określać jako „prozę poetycką” (o czym zresztą sam wyraźnie mówi, nie dzieląc literatury na prozę i poezję), zawiera metaforycznie rozbudowane traktaty o akcie artystycznym, o poezji, o twórczym olśnieniu i twórczych intencjach autora, a także o interpretacji – ściśle mówiąc, o twórczości jako sztuce interpretacji rzeczywistości. Zarówno w *Genialnej epoce*, w *Księdze*, w *Republice marzeń*, jak i w trzech *Traktatach o manekinach* (zresztą praktycznie bez wyjątku we wszystkich jego opowiadaniach) podejmowane są kwestie interpretacji: twórczości jako interpretacji uniwersalnych sensów istnienia, postawy artysty jako interpretatora czegoś najbardziej istotnego, co przed nim tylko się otwiera i co tylko on może zrozumieć, przetworzyć i wcielić w słowo poetyckie. Dla Schulza interpretacja to podstawowa i pierwotna energia aktu artystycznego, która w żadnym wypadku nie wyklucza kreacji autorskiej jako realizacji indywidualnych projektów twórczych artysty. Według Schulza interpretacja ani nie zaprzecza, ani nie ogranicza kreacji – interpretacja motywuje kreację, powoduje i umożliwia indywidualne, personalne odkrycia i olśnienia wewnątrz niej, nieuchronnie jej towarzyszy i ją zwieńcza, zawsze przewidując nieskończoną perspektywę kontynuowania wszelkiej indywidualnej kreacji w nowych aktach artystycznych.

Aby nieco sprecyzować te wstępne założenia, można tę kwestię określić w taki sposób: dla Schulza decydujący i najważniejszy w jego akcie artystycznym zawsze jest ten sens (te sensory) istnienia, który jest obecny zawsze – jeszcze przed własnym egzystowaniem – w procesie jego działalności artystycznej oraz po jego śmierci fizycznej; albo inaczej: ten sens istnieje przed nim, w nim i poza nim. Takiemu sensowi właśnie poświęca się on w swojej twórczości. Poświęca się, interpretując go, a z kolei interpretując – tworzy. Dlatego właściwie jego indywidualna kreacja ma wtórne miejsce w akcie artystycznym. On sam jako ktoś, kto potrafi tworzyć – jego zdaniem – w gruncie rzeczy niczego nie zmienia, o niczym nie decyduje, ponieważ sekret, tajemnica istnienia i jego sens nieskończony

Schulz
teoretykiem
literatury

niezmiennie pozostają same w sobie, nie leżą w jego zasięgu, nieskończenie trwają jako fenomeny całkowicie niezależne od niego oraz od jego kreacji. Fenomeny te nie mają jednak u Schulza nacechowania husserlowskiego, jako czyste byty idealne, są raczej ujmowane z ingardenowskiej perspektywy realizacji fenomenu, którym jest z reguły przedmiot intencyjny, wyzwolony ze świadomości autora lub czytelnika, osiągający swą najpełniejszą realizację w momencie intencyjnym, kiedy to w okolicznościach wyjątkowych i szczególnych jednoczą się ze sobą intencje autora i intencjonalność tekstu.

Czym zatem, według Schulza, jest twórczość, akt artystyczny? Twórczość to „rozpinanie intelektu” przez tego, przed kim otwiera się sens uniwersalny – rozpinanie w celu wydobycia z siebie mocy i zdolności, aby sens ten zinterpretować. Innymi słowy, twórczość to przede wszystkim interpretacja. I najbardziej autentycznym wyznaniem Schulza w tym kręgu hermeneutycznym jest oznajmienie, iż żadna twórczość nie rozwiązuje do końca sekretu powierzonego jej przez sens uniwersalny. Myśli te Schulz wypowiedział w znanym liście do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym toczył dyskusję w dziedzinie filozofii literatury i hermeneutyki literackiej. Przytoczę większy, często cytowany fragment z tego listu:

„Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku ośmiu lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wespół zrozumiałą niemczyzną pochwyliłem, przeczulem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuc i na wespół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zawężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka” [382]¹.

twórczość jako interpretacja

1 Wszystkie cytaty pochodzą z: B. Schulz, *Opowiadania. Eseje. Listy*, wybór, układ, posłowie W. Bolecki, Warszawa 2000. Dalej podaję tylko numery stron, umieszczone w nawiasach kwadratowych.

Według Schulza twórczość jako interpretacja jest nieskończona, jest nieskończonym poszukiwaniem i nigdy niekończącym się komentowaniem tego jedyne go wersetu, pierwotnego sensu, tajemnicy powierzonoj artyście na początku jego życia. Twórczość artysty – w przekonaniu Schulza – „jest nieustanną egzegezą”. Zbliża to Schulza do pierwotnego i zasadniczego źródła hermeneutyki, czyli do egzegezy z jej podstawowym założeniem, że tekst jest świątynią i komentować/tłumaczyć/objaśniać taki tekst należy tak, aby tej świątyni nie zburzyć, nie zrujnować poprzez niewłaściwy komentarz jej sensów najwyższych. Taka jest hermeneutyka fenomenologiczna Schulza – fenomenologiczna, ponieważ zakłada fenomen jako przedmiot intencyjny; w wypadku przywołanego fragmentu tym intencyjnym momentem jest ballada Goethego, ale nie jako konkretne dzieło literackie, lecz jako najważniejszy sens tworzenia, który się przeczuwa, odkrywa, po odkryciu zaś jest się wstrząśniętym, olśnionym i już na zawsze oddanym temu sensowi i jego interpretacji. Cała reszta życia twórcy i jego twórczość są nieustanną interpretacją tego właśnie sensu – interpretacją w znaczeniu egzegezy, wymagającej od artysty niemal złożenia własnego życia w ofierze temu sensowi pierwotnemu i najwyższemu.

egzegeza
bez końca

Otóż hermeneutyka Schulzowska w jej dyskursywnym biegu cały czas zbliżona jest najbardziej do egzegezy – przede wszystkim do egzegezy świętego Augustyna. Staje się to łatwo zauważalne pod warunkiem wnikliwego czytania jego dylogii *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Jego egzegetyka rozpoznawalna jest przede wszystkim w stosunku do miasta, będącego dla artysty fenomenem uniwersalnym, który dla „nie-profanów” potrafi spełnić perspektywę swojej realizacji jako szczególnej wniebowstąpionej czasoprzestrzeni. Bardzo czytelna egzegetyka Schulza jest w jego Autentyku-księdze, szczególnie w stosunku, jaki ma do Autentyku jego narrator Józef, czy też w zmaganiach tegoż Józefa z projektem demiurgicznym jego ojca. W każdej z poszczególnych sytuacji kreowania znaków, znaczeń i symboli w literackich tekstach Schulza zawierają one charakterystykę interpretacji, a nie tworzenia od nowa, ponieważ jedyny ambitny projekt tworzenia od nowa, albo też swoistej kreacji czystej, należący do ojca Jakuba, poniósł klęskę, rozbił się o ściany próżnego świata rzeczywistości, co potwierdziło zjawisko „semantyki paradoksu” osobowości twórczej, o którym mówił Carl Gustav Jung w swojej pracy *Psychologia i poezja*.

klęska
tworzenia
od nowa

Pomysł Brunona Schulza na twórczość jako „nieustanną egzegezę” pomija propozycje fundamentalnych teorii hermeneutyki historycznej, będąc raczej głęboko przemyślaną propozycją hermeneutyki fenomenologicznej jako teorii interpretacji tekstów literackich, w tym samej twórczości jako interpretacji. Jest rzeczą oczywistą, że owa Schulzowska pro-

pozycja hermeneutyczna wywodzi się z zasadniczej ontologizacji egzystencji, a jej podstawowymi kategoriami myślowymi stają się główne prawidłowości hermeneutyki XX wieku, takie jak rozumienie i przyswojenie. Wróćmy do przykładu z balladą Goethego (chodzi o balladę *Król Olch*) – wyraźnie widać, że poprzez intuicyjne rozumienie sensu tej ballady, poprzez jego przeczcucie, odbiorca (Schulz) w sposób zbliżony do romantycznego profetyzmu, bliskiego zresztą Goethemu, zaczyna wchodzić w meandry innego już rozumienia – rozumienia w znaczeniu hermeneutycznym, które prowadzi go do przyswajania sensu-energetyki, sensu-olśnienia, sensu-universum czytanego tekstu, kiedy to – w wyniku takiego przyswajania – rodzą się w nim te obrazy, o których wie, że „stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha”, już teraz jego ducha twórczego, czyli stanowią jego twórczość własną.

Na podstawie tego przykładu można by stworzyć całą rozległą koncepcję hermeneutyki fenomenologicznej Schulza jako idei leżącej w zasięgu nieskończoności, ale wróćmy do relacji między energią interpretacyjną a mocą indywidualno-kreacyjną w Schulzowskim traktowaniu aktu artystycznego. Indywidualna kreacja jako realizacja personalnych intencji artysty, jego personalny zamiar twórczy, zawsze ma swoje granice i nie jest częścią nieskończoności. Słuszne wydaje się stwierdzenie, że Schulz pojmuje akt artystyczny jako połączenie kreacji i interpretacji. Połączenie tych dwóch energii w akcie twórczym postrzega on jednak jako konfrontację, jako zasadnicze i oczywiste przeciwstawienie, którego wynikiem najczęściej jest klęska bohatera-narratora w jego utworach literackich.

Klęska narratora Józefa przeważnie wiąże się z tym, że nie jest on w stanie poświęcić się temu sensowi, który się przed nim otwiera, aby móc go zinterpretować, a według logiki hermeneutycznej Schulza – móc stworzyć, interpretując. Józef często lęka się takiego sensu, nie rozumie go lub po prostu nie postrzega jako istotnego, prawdziwego i jedyne. Wówczas – jakby niezależnie od samego siebie – w jakiś sposób zdradza tę energię interpretacji, która została mu powierzona jako twórcy, i zastępuje ją energią własnej kreacji. Uznaje nagle, że sam potrafi stworzyć świat od nowa, wykreować takie jego sensory, które będą odpowiadały jego intencjom, nie zaburzając jego ambicji kreacyjnych, nie budząc w nim wątplenia w siebie samego. Rodzi się w nim (bohaterze-narratorze) właśnie ta konfrontacja interpretacji i kreacji, która doprowadza go do ucieczki przed jedynie prawdziwym i istotnym sensem. Bohater-narrator ucieka przed tym, czego nie rozumie, nie potrafi uchwycić, albo też boi się sam otworzyć na rozumienie tego, tak jak, powiedzmy, boi się otworzyć na rozumienie swego ojca, który się zmienił, stał się inny, odnalazł

dwie
energije

tworzyć,
interpretując

się i zrealizował w innej czasoprzestrzeni (w sanatorium pod Klepsydrą) po tym, gdy wydawało się, że utracił swoją czasoprzestrzeń realną, że znajdował się już poza granicą swojej śmierci fizycznej.

Taką ucieczką – pozornie empiryczną – narrator-bohater prowokuje inną swoją ucieczkę, bardziej niebezpieczną: ucieka w końcu od siebie samego jako potencjalnego artysty-interpretatora, szukając schronienia i azylu w sobie jako artyście-kreatorze. Okazuje się niestety, że ambicje kreacji – odizolowane, odseparowane od sztuki interpretacji – muszą poznać własną bezpłodność i porażkę. Muszą poznać konsekwencje konfrontacji interpretacji i kreacji – takiej, która zaczyna rządzić wtedy, gdy artysta, na którego padł wyrok przeznaczenia, odmawia temu przeznaczeniu, wyrzeka się go, przekonany o własnej samowystarczalności w swoim planie stworzenia. Józefowi nie udało się zrealizować ogólnego planu stworzenia w opowiadaniu *Republika marzeń*, ponieważ nie odczytał wymowy znaku swego miasta rodzinnego – znaku wszechobecnej, na pierwszy rzut oka agresywnej zieleni – i opuścił granice miasta, żeby zbudować „republikę młodych” na własny kształt i zgodnie z własnymi intencjami. Postanowił wówczas zostać kreatorem i tylko kreatorem, ale ten sens i ten znak, którego bohater nie rozpoznał, nie rozszyfrował, okazuje się od niego silniejszy. I co w takim wypadku? Wtedy ambitna kreacja „republik młodych” rozpada się, znika, jak prędzej czy później znika każde urojenie.

Zastanówmy się głębiej nad tym przykładem z *Republiki marzeń*. Najpierw należy zlokalizować konfrontację, o której mowa. Przebiega ona w niezwyklej, autentycznej, danej „raz jeden tylko” i już na zawsze czasoprzestrzeni miasta, które jest miejscem szczególnym, gdzie: „[...] nie dzieje się nic na darmo, nic nie zdarza się bez głębokiego sensu i premedytacji. Tu zdarzenia nie są efemerycznym fantomem na powierzchni, tu mają one korzenie w głąb rzeczy i sięgają istoty. Tu rozstrzyga się coś każdej chwili, egzemplarycznie i po wszystkie czasy. Tu dzieją się wszystkie sprawy raz jeden tylko nieodwołalnie. Dlatego jest tak wielka powaga, głęboki akcent, smutek na tym, co się tu zdarza” [301].

W mieście, które Schulz nazywa w tym opowiadaniu „provincją osoblivą”, „wybraną krainą”, „miejscem jedynym na świecie”, nic nie leży na powierzchni – wszystko tu sięga w głąb rzeczy, do istoty bytu. Istotne jest to, że każde zdarzenie odbywa się tutaj raz jeden tylko, ale po wszystkie czasy. Jak to zrozumieć? Jedną z odpowiedzi może być odczytanie znaku wniebowstąpienia Schulzowego miasta, ponieważ wniebowstąpienie rzeczywiście odbywa się raz jeden tylko, ale po wszystkie czasy. W prowincji tej „nie dzieje się nic na darmo”, ponieważ nie może bez potrzeby odbywać się coś, co przeszło już do sfery wieczności. Wszystkie zdarzenia dzieją się tutaj raz jeden tylko dla każdego, kto jest ich świadkiem;

niestety również dla Schulza – mimo że jest ich odkrywcą, genialnym interpretatorem, lecz nigdy (szczególnie w sytuacji wniebowstąpienia) nie jest ich kreatorem. Nie jest on kreatorem tego innego, wniebowstąpionego miasta ani jego stwórcą – jest natomiast jego interpretatorem, interpretatorem jego ukrytych sensów pierwotnych: tych dogłębnych i najistotniejszych, które zmierzają ku wieczności.

Wniebowstąpione miasto Schulzowskie staje się wielkie poprzez rzeczy najmniejsze – rzeczy, wydawałoby się, bez najmniejszego znaczenia. Wszystkie pokrzywy i chwasty, szopy i pochylone komory, gigantyczne łopuchy – to znaki uniwersum Miasta, które mówią o jego Nieskończoności. Najbardziej marna rzecz w tym świecie przybiera głęboki sens wszystkiego, co dzieje się tutaj raz jeden tylko i już na zawsze: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fanatycznej vegetacji, wystrzelającej tanią i lichą zielenią, trującą, zjadliwą i pasożytniczą. To zielsko pali się zażegniete słońcem, tchawki liści dyszą płonącym chlorofilem – armie pokrzyw, wybujałe i żarłoczne, pożerają kultury kwiatowe, wdzierają się do ogrodów, zarastają przez noc tylne nie dozorowane ściany domów i stodół, plenią się w rowach przydrożnych. Rzecz dziwna, jaka witalność opętańcza, daremna i nieproduktywna tkwi w tej żarliwej odrobinie zielonej substancji, w tym derywacie słońca i wody gruntowej” [301].

Narrator jest zaskoczony tą „witalnością opętańczą”: zaskoczyła go i nie potrafi on rozpoznać, zinterpretować sensu „zielonej substancji”, istniejącej wbrew wszystkiemu i nawet – jak by się mogło wydawać – wbrew zamiarom samego miasta, które nagle znalazło się pod władzą zielska i nie zdoła się obronić przed tą witalnością, zachować statusu cywilizacji „kultur kwiatowych”. Narrator odczytał znak namiętnej, pochłaniającej witalności, opisał go metaforycznie (wystarczy tu chociażby obraz plemion much uwięzionych w bolesnej agonii na dnie starej butelki), lecz tego znaku nie zinterpretował i nie przyswoił.

W momencie gdy narrator wydaje się zaatakowany w swoim mieście przez pewne zdarzenie „egzemplaryczne”, takie jak owa „witalność opętańcza”, jego moc interpretacyjna jest pochłaniana przez samo to zdarzenie i nie pozostaje mu nic innego, jak tylko ograniczyć się do mocy kreatora. Jakie są tego konsekwencje? Skutkiem staje się ucieczka takiego kreatora, który niespodziewanie został pozbawiony głębi interpretacyjnej: „W te dni cóż robić, dokąd uciec od żaru, od ciężkiego snu, który się wali zmorą na piersi w gorącej godzinie południa?” [302]. Narrator zatem ucieka, wraz z rodziną wyjeżdża na „Górkę”. Nie do końca jednak jest to ucieczka z miasta, oddalili się bowiem tylko do jego okolic. Nie da się uciec przed tym, co się odbywa raz jeden tylko i po wszystkie czasy, nawet jeśli odbywa się coś niezrozumiałego i nie do przyjęcia. Nie można zburzyć tła metafizyki nadziei – takiej, jak ją tłumaczy Gabriel

Marcel w swojej koncepcji *homo viator*. Zgodnie z hermeneutyką egzystencjalistyczną Marcela w tym konkretnym wypadku ucieczka u Schulza jest problemem, ale nie tajemnicą, ponieważ leży ona, jak wszelkie problemy, w zasięgu posiadania, na linii „mieć”, tajemnica zaś – niekoniecznie mająca coś wspólnego z samym terminem „tajemnica” wskazującym na coś niepoznawalnego – leży w zasięgu istnienia, na linii „być”, a nie „mieć”. Tym samym staje się głównym sensem istnienia i pragnieniem istnienia. Narrator Józef wycofał się z konieczności rozpoznawania tajemnicy jemu powierzonej, tajemnicy w znaczeniu sensu istnienia; i poprzez ucieczkę zastąpił „tajemnicę” „problemem” oraz własną ambicją jego rozwiązania, czyli perspektywę interpretacji tajemnicy zamienił na własną kreację jako próbę rozwiązania problemu braku tajemnicy. Taka zamiana nigdy nie może być skuteczna wobec prawdziwego sensu, ponieważ oddala człowieka od niego, podobnie jak bohater-narrator oddala się od miasta i jego tajemnicy, nie radząc sobie z jej posiadaniem i z tego powodu uciekając przed nieodzownym czynem jej rozumienia i przyswajania.

A jak zachowuje się miasto w momencie ucieczki swego mieszkańca? Jak ono broni się przed żarem i ciężką zmorą? Zapada w sen, wchodzi w martwy sezon. Ale czy definitywnie martwy? Prawdopodobnie tylko na pozór, ponieważ „dalekie horyzonty” wzbierają nad miastem „w blasku nieba”, nieustannie gwarantują mu spokój i nieprzemijalność, choć same są „nieprzytomne”, „poszarpane od lotu”. Bezsilność tych horyzontów także jest tylko pozorem, złudzeniem – to znak bezradności jedynie narratora, gdy twierdzi on, że horyzonty te za moment się wyczerpią. Oślepiiony blaskiem słońca i zmęczony żarem zielska, sądzi tak wyłącznie z powodu swego wyczerpania i ciężkiego snu. Horyzonty tymczasem „czekają na nowy ładunek blasku”, ażeby się odrodzić. I blask uniesie się do nich z samego miasta, z jego nieskończonej energii. Dopóki ten blask się nie pojawi, miasto wybiera inny sezon – wbrew złudzeniu nigdy nie jest martwy.

„Znak zielska”, o którym mowa, prowokuje konfrontację w Schulzowskiej kreacji i interpretacji miasta, ponieważ jest tym znakiem, który rozdziela, przeciwstawia moc kreacji mocy interpretacji narratora. Ta druga moc jest najważniejsza dla Schulza, chociaż o wiele trudniejsza – nie tyle pod względem posiadania, ile zachowania – z powodu jej ulotności, nieuchwytności, wieloznaczności. Jest zdecydowanie trudniejsza, mimo że została mu powierzona na samym początku życia i na zawsze. Pod znakiem zielska miasto niejako samo siebie zinterpretowało, udając martwy sezon – narrator zaś szuka ocalenia w ucieczce, stając się przez to jedynie kreatorem swego miasta i zrzekając się ofiarnego wysiłku jego interpretacji.

Miejsce ucieczki, jego klimat narrator również świetnie wykreował dla siebie, budując szalone plany jego powiększenia, jego rozbudowania wszcz, nadania mu innego – wymyślonego (sam przecież się przyznaje do absurdalności swoich myśli) – sensu. Chciał razem z kolegami „proklamować republikę młodych” w „kraju niczym i bożym”, „na pograniczu spornym i neutralnym” [303]. Narrator zamierza więc się udać do miejsca nieistniejącego, opuszczając własne miejsce. Świadomie kreuje rzeczywistość absurdalną: uciekając przed „znakiem zielska”, którego nie rozumie i nie potrafi przyjąć we własnym mieście i we własnym miejscu, szuka „znaku poezji i przygody” w miejscu niczym, po prostu nieistniejącym. Oddalając się od natury miejsca jemu przeznaczonego, poszukuje natury innej, wymyślonej, która obdarzy go „niewstrzymanym strumieniem [...] fabuły i powieści, romansów i epepej” [304]. Im bardziej w swojej kreacji oddala się od swojego miejsca, tym ambitniejsze stają się jego zamiary kreowania miejsca innego – rzekomo własnego, lecz w gruncie rzeczy obcego – takiego, które powinno mu zrekompensować to, czego nie zdołał odkryć, zrozumieć i przyjąć w swoim mieście. Jego ambicje znajdują ujście w niesamowitych hasłach udających koncepcję, lecz całkowicie pozbawionych sensu, pozbawionych korzeni sięgających istoty rzeczy. Są to hasła „nowego świata”, „nowej ery”, „samowystarczalności”. Pod takimi hasłami miała powstać i działać owa wymarzona „republika młodych”, pomyślana – co zastanawiające – jako świat zamknięty, jako twierdza, „ufortyfikowana placówka opanowująca okolice”. Dlaczego twierdza? Dlatego że przewidziano niebezpieczeństwa i zagrożenia – nieokreślone niestety, a więc nieprawdziwe, nieistotne.

Istotność bytu została poza murami tej nieistniejącej fortecy, a raczej przed nimi i ponad nimi, czyli wszędzie, gdzie istnieje miasto prawdziwe, miasto rozbudowane nie wszcz, tak jak plan warowni-ucieczki, ale wznwyż – zmierzające ku dalekim horyzontom. Każdy, kto opuści miasto prawdziwe, skazany jest na klęskę. Dlatego planu „republiki młodych” nigdy nie udało się zrealizować. Marzenia „młodych” okazały się daremne. Lecz pozostały marzeniami, toteż ciągle się do nich wraca: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedząc jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie” [305].

I marzenie to, wbrew wszystkiemu, nie zmarnowało się u Schulza – spełni je ktoś inny, kto opuszczone i dawno zapomniane terytoria marzeń zamieni w „jeden ogromny ogród różany”. Był to ten, który porzucił życie doczesne – „miasta i sprawy”, „dni z ich gorączką” – żeby „usłyszeć wezwanie” i je spełnić. Był to Błękitnooki – najgenialniejszy interpretator. Schulz wyjaśnia wszelkie możliwe wątpliwości na ten temat, mówiąc o nim: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reży-

serem”. Ale to już inna historia, zbudowana na zasadniczej nieaktualności jakiegokolwiek konfrontacji kreacji i interpretacji w procesie tworzenia. Takiej nieaktualności, która jest wyjątkowa i wręcz idealna, gdyż prowadzi do całkowitego poświęcenia się i ofiarności artysty (po spełnieniu swojej misji Błękitnooki całkowicie wyzwala się ze swej materialności jako tego, co absolutnie nieistotne). We wszystkich pozostałych realizacjach „personifikowanej” twórczości proces konfrontacji kreacji i interpretacji jest niezbędnym i organicznym warunkiem udziału człowieka w sztuce.

Należy rozumieć i słuchać samego Schulza: wyrzekając się tego, co podstawowe i istotne, uciekając przed interpretacją istotnego, traci się własną perspektywę twórczą oraz wszelkie motywacje kreacji personalnej. Artysta pozbawiony autentycznego sensu, wszechobejmującego i uniwersalnego, nie dąży do odnalezienia w twórczości własnego sensu – nie pragnie uspokojenia, zadowolenia i zrealizowania swej kreacji.

Skupimy się teraz na jednym z najważniejszych tekstów Brunona Schulza, który zakłada podstawy jego hermeneutyki fenomenologicznej. Chodzi o esej *Mityzacja rzeczywistości*, który mimo swej lapidarności i niewielkiej objętości jest swoistym podłożem teoretycznym artystycznego myślenia autora *Sklepów cynamonowych*, jest kongenialną formą autointerpretacji artysty oraz jego indywidualną propozycją teorii poezji (przypomnijmy, że poezja dla Schulza to literatura w najszerszym znaczeniu – niezależnie od jej genologii, stylistyki bądź wersologii, czyli niezależnie od przedmiotu badania poetyki). Dodatkowo, co wydaje się szczególnie ważne, w *Mityzacji rzeczywistości* Schulz proponuje własne rozumienie relacji między intencjonalnością tekstu a intencjami autora.

Pierwsze zdanie, pierwsza teza *Mityzacji rzeczywistości* to fundamentalne wprowadzenie fenomenologiczno-hermeneutyczne do Schulzowskiej teorii twórczości, do jego traktowania aktu artystycznego. Schulz postuluje: „Istotą rzeczywistości jest s e n s. Co nie ma s e n s u, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś s e n s i e uniwersalnym...” [335].

Nieprzypadkowo w każdym z trzech wypadków występowania słowa „sens” autor podkreśla i graficznie wyróżnia to słowo. Nie ulega wątpliwości, że Schulzowi chodzi o sens w znaczeniu podstawowym, czyli o sens uniwersalny, całościowy i pierwotny. Chodzi mu o sens, który – jak rozważa dalej – „Stare kosmogonie wyrażały [...] sentencją, że na początku było słowo” [335].

Tak więc sens jest istotą naszej rzeczywistości, naszego bytu. W przeciwnym wypadku – nie istnieje rzeczywistość „nasza”, nie istniejemy my, nie istnieje nasz byt. To są rzeczy podstawowe i powszechnie znane każdemu, kto ma bodaj najbardziej ogólną wiedzę o filozofii bycia oraz

**Mityzacja
rzeczywistości
jako teoria
poezji**

Schulz
się nie myli

o egzystencji ludzkiej. Jako dowód czytelności pierwszych zdań *Mityzacji rzeczywistości* dla każdej przeciętnej osoby mogą posłużyć chociażby używane na co dzień wyrażenia: „to bez sensu” lub „wszystko bez sensu”. W jakich sytuacjach tak się mówi? Kiedy coś, co robimy, czego pragniemy, co zamierzamy, czego oczekujemy od samych siebie i od innych, nie odpowiada naszym pragnieniom i oczekiwaniom, staje się czymś, co traci swoją wartość, swoje znaczenie, przestaje być istotne dla nas, a więc traci swój sens. Otóż Schulz, jak wiadomo, się nie myli: wszystko, co nie ma sensu lub go straciło, przestaje być naszą rzeczywistością, wychodzi poza obszar, który można określić jako naszą egzystencję.

Jeszcze raz zastanówmy się nad zdaniem pierwszej tezy *Mityzacji rzeczywistości*: „Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś s e n s i e uniwersalnym...” [335]. Co Schulz rozumie przez „każdy fragment rzeczywistości”? Czy chodzi mu wyłącznie o rzeczywistość empiryczną – widzialną i realną? Wiadomo, że nie – przecież od razu mówi o istocie rzeczywistości i o sensie, który był na początku. Chodzi mu przede wszystkim o rzeczywistość duchową. Każdy fragment takiej właśnie, duchowej rzeczywistości żyje tylko dlatego i dzięki temu, że „ma udział w jakimś sensie uniwersalnym”. Twórczość indywidualna, personifikowany autorski akt artystyczny to akurat ten fragment rzeczywistości, który istnieje, pod warunkiem, że bierze udział w sensie uniwersalnym. Bierze udział, czyli interpretuje ów sens uniwersalny – postrzega go, odkrywa, tłumaczy, rozumie, przyswaja. Wynika z tego, że dominantą każdego aktu artystycznego jest interpretacja, innymi słowy – interpretacja jako forma i sposób udziału indywidualnego aktu artystycznego w sensie uniwersalnym.

Kolejna ważna teza *Mityzacji rzeczywistości* dotyczy aktu artystycznego, twórczości jako nazywania tego, co przedtem nie było nazwane. Czytamy u Schulza: „Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. [...] Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełnienia się w pełny sens. [...] Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regeneracja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w s e n s – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją” [335–336].

Co należy wywnioskować z tej fundamentalnej Schulzowskiej sentencji fenomenologiczno-hermeneutycznej? Twórczość dla Schulza jest właściwie nazywaniem tego, co jeszcze nie zostało nazwane, a to znaczy: nie było dla nas rzeczywiste. Chodzi jednak o nazywanie, które ma na celu włączenie nienazwanego w sens uniwersalny, czyli będące interpretacją uniwersalnego sensu. Schulzowi nie chodzi o nazywanie od początku, od nowa i według własnego projektu. Dominanta interpretacji w akcie artystycznym wciąż jest u niego obecna. Artysta ma przywrócić słowu, wyobcowanemu z pradawnej integralnej mitologii, jego utracony związek z tą integralnością. Twórca, według Schulza, w swoim akcie artystycznym przekroczył, przewyciężył życiową praktykę słowa, wyzwolił je, przywrócił mu jego autentyczne prawa. I znów: nie chodzi tutaj o demiurgiczną właściwość twórczości, nie chodzi o żadne tworzenie na nowo, lecz o zdolność zauważenia tęsknoty słowa do praojczyzny i służenia mu pomocą w jego powrocie do niej. Innymi słowy, Schulz postuluje interpretację jako najwyższą sztukę rozumienia.

czym jest
poezja?

Czym wreszcie dla Schulza jest poezja? Jego hermeneutyczna refleksja mówi sama za siebie: poezja to nie indywidualna twórczość autora, nie personalna kreacja artysty, lecz „d a ż n o ś ć s ł o w a d o m a t e c z n i k a”. Samo pojęcie „matecznika” od razu wpisuje Schulza w dyskurs pojmowania poezji w kategoriach archetypów twórczości i pradawnych immanentnych energii wyobraźni, które sięgają najdawniejszego żeńskiego źródła, co sprecyzował w swojej teorii archetypów i symboli kultury Carl Gustav Jung. Z całą pewnością Schulzowska definicja poezji może zostać potraktowana jako jedno z najbardziej wyczerpująco lakonicznych określeń twórczości w tym dyskursie teorii literatury, którą należy rozumieć jako filozofię literatury. Nie mam co do tego wątpliwości, przecież poezja dla Schulza to nie tyle indywidualny akt artystyczny, ile akt samego słowa, czyli pierwotnego, wszechogarniającego, uniwersalnego sensu. Jeśli może się opierać na filozofii literatury Romana Ingardena, to zrozumiałe i klarowne staje się założenie, że w akcie artystycznym pierwotna jest intencjonalność tekstu. W związku z tym – wracając do Schulza – twórczość jako interpretacja sensu uniwersalnego jest dominująca: kreacja personalna stanowi jej realizację, ale nie jest jej pierwiastkiem. Natomiast kreację, która deklaruje się jako pierwiastek, nieuchronnie konfrontuje się z interpretacją, więcej – konfrontuje się z sensem uniwersalnym, tracąc przy tym własny sens.

Dalej w *Mityzacji rzeczywistości* pojawia się najbardziej sprecyzowane określenie poezji: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów” [336]. Całkowicie przejrzyste staje się założenie, że tekst potrafi tworzyć sam siebie, ponieważ poezja – jak nieodparcie postuluje autor *Mityzacji rzeczywistości* – nie ule-

ga wpływom z zewnątrz, wpływom kogokolwiek, kto ma własny projekt kreatora, tworzy siebie sama, niespodziewanie, nieoczekiwanie regenerując w słowie ten mit pierwotny, do którego słowo powraca poprzez odzyskany sens, wcześniej utracony, zapomniany, bądź nawet zniszczony przez praktykę życiową. I znów chodzi przede wszystkim o interpretację. Mimo to w Schulzowskiej definicji poezji indywidualna kreacja autora jest również obecna, nie zostaje odrzucona gdzieś na marginesie aktu artystycznego. Autor właśnie odkrywa i realizuje te „krótkie spięcia sensu między słowami”, tęskniącymi do swego pierwiastka. Potrafi się poświęcić pierwotnemu sensowi słowa, rozpoznać go i pozwolić mu się regenerować w utraconą pradawną integralność. Innymi słowy, artysta-interpretator znajduje swą realizację dzięki artyście-kreatorowi – pod warunkiem, że kreator wyrzeknie się ambicji zwierzchnictwa nad interpretatorem. Inaczej nie obroni się owo Schulzowskie „krótkie spięcie sensu między słowami” – nie obroni się sama poezja.

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz rozważa ideę ambiwalentności i równocześnie tożsamości wiedzy i poezji. Wiedza to sprawa człowieka, odrębnego kreatora, który jest przekonany, „że znajdzie [...] na końcu swych badań ostateczny sens świata” [336]. Okazuje się, że wszystkie te poszukiwania i badania są sztuczne, są jedynie „spiętrzeniami i rusztowaniami” jednostki twórczej, które „już były raz użyte, już pochodzą z zapomnianych i rozbitych historii” [336]. Natomiast poezja, która ma swoją wyższą i głębszą lokalizację egzystencjalną niż egzystencja ludzka, „odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń” [336]. Taka właśnie poezja, która przewyższa i pokonuje wiedzę, rodzi poetę, którego „słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność” [336]. Odnosząc to twierdzenie do poety, kontynuujemy postulat Schulza: słowo prawdziwego poety, spełniającego się w misji dla sensu uniwersalnego, do takiego właśnie sensu zmierza, a nie do własnego „ja” bądź do własnego mitu. Szczególne znaczenie w tym kontekście ma słowo „opamiętuje się” – chodzi przecież nie tylko o samego artystę, który nagle się opamiętuje i rozumie, że to nie jego indywidualna kreacja jest decydująca w akcie artystycznym, ale i o sam proces tworzenia jako interpretację, poświęcenie się dla istotnego i nieprzemijającego sensu istnienia.

W rozważaniach o wyobraźni artystycznej, o obrazie poetyckim Schulz nadal stoi na pozycji skonfrontowania kreacji i interpretacji w akcie artystycznym, postulując, że „o b r a z j e s t p o c h o d n ą s ł o w a p i e r w o t n e g o”. Zgodnie z tym założeniem to nie obraz jako dzieło wyobraźni artysty, lecz pierwotny sens tego obrazu, jego wszechogarniające dążenie do słowa, które było na początku, odgrywa w twórczości

rolę decydującą (w tym miejscu raz jeszcze warto się powołać na Ingardena i jego analizę tekstów językowych, w których zazwyczaj odnajdywał tylko pochodne, a nie pierwotne przedmioty intencyjne).

Na końcu *Mityzacji rzeczywistości* Schulz wraca do swojego pierwszego założenia „Istotą rzeczywistości jest sens” (pamiętamy, że chodzi wyłącznie o rzeczywistość duchową): „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejszym byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa” [337]. Dlaczego zazwyczaj jest tak, jak pisze Schulz? Z pewnością dlatego, że słowo autora, jego indywidualny akt twórczy z reguły odbiera się jako punkt wyjścia do budowania kultury duchowej. Do takiego postulatu długo przyzwyczajało się literaturoznawstwo, i z wielkim oporem przyjmował go odbiorca dzieła literackiego. Nie warto się łudzić, ponieważ odbiorcy literatury z reguły są głęboko przekonani o tym, że twórczość artysty jest głównym źródłem dziedzictwa kulturowego ludzkości. A jednak akceptując zdanie Schulza, warto pamiętać o tym, co było na początku i czym jest akt artystyczny w stosunku do tych początków.

co było
na początku?

Z kolei w taki sposób traktując Schulza, w momencie gdy chodzi już nie o twórczość jako interpretację, lecz o recepcję jako proces własnej interpretacji odbiorcy, warto pamiętać, o czym przekonuje i przed czym przestrzega Janusz Sławiński, że: „Musisz wszakoż wiedzieć, że twoja interpretacja z góry jest skazana na mylność; nie łudź się, że uda ci się odczytać tekst w sposób, który mógłby być obligujący dla kogokolwiek innego, że znajdziesz jakiś obiektywnie «właściwy» klucz do jego znaczeń; w tekście odkryjesz akurat to, co weń zainwestowałeś, czyli po prostu – własną interpretację”². Nie znaczy to przecież, że własne sensory interpretatora, jego indywidualne oczekiwania kreacyjne nie spełnią się wówczas, gdy wybierze on drogę ofiary dla sensu uniwersalnego, nieskończonego i wciąż intrygującego poprzez swoją nieskończoność. Oczekiwania te spełniają się w stopniu najwyższym: dzięki energii interpretacji i wierności wobec energii kreacji odbiorca osiąga najbardziej upragnione zaspokojenie.

upragnione
zaspokojenie

Wróć raz jeszcze do takich Schulzowskich określeń interpretacji, jak (parafrazując): „podchwytywanie intencji natury”, „umiejętność czytania w jej tajnych aspiracjach”, „podśłuchiwanie szerokiego patosu rozległych placów, dynamicznej perspektywiczności dali, milczącej pantomimy symetrycznych alei”. Określenia te wydają się metaforyczną parafrazą teoretycznych uzasadnień relacji pomiędzy intencjonalnością tekstu a intencjami autora. Owe intencje autora są pewnego rodzaju wtór-

2 J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie. Prace wybrane*, t. IV, Kraków 2000, s. 60.

ną energią twórczą w stosunku do wszechogarniającej energii tekstu. Schulz, będąc równocześnie kreatorem i interpretatorem sensu, powołuje do istnienia Tekst, który – jak postuluje Roman Ingarden³ – odbiorca miałby utrzymać przy istnieniu, a więc w swych intencjach przybliżyć się do jego intencjonalności.

przed autorem
i po nim

Tekst ze swą intencjonalnością istnieje bowiem przed autorem i po nim; autor zaś jest przede wszystkim kimś, komu dana jest owa intencjonalność, przed kim się otwiera i zaprasza do jej zinterpretowania. Poprzez interpretację swoistego metatekstu świata, natury, „potencjalnej architektury”, pierwotnego „projektowania i budowania” autor realizuje swoje intencje, spełnia zamiar kreatora, pokonując równocześnie ograniczenia kreacji indywidualnej. Schulzowskie założenie o niezbędnej hierarchii w twórczości dróg interpretacji i kreacji wydaje się łatwo zrozumiałe i dokładnie wyjaśnione. Te dwa elementy jedynie w połączeniu docierają do harmonii najwyższej, osiągają tę „architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną” [306].

Przypadek hermeneutyki fenomenologicznej Brunona Schulza, ukazany poprzez koncepcję konfrontacji interpretacji i kreacji w akcie artystycznym, a także poprzez szczególne uzasadnienie hierarchicznych relacji pomiędzy intencjonalnością tekstu i intencji autorskich, zwięźcza spełnienie dwóch podstawowych wymogów współcześnie rozumianej hermeneutyki: wymóg transcendencji – przekraczania własnego „ja” w twórczości – oraz wymóg ontologiczny – postawy pragnienia bytu pierwotnego i uniwersalnego.

3 Zob. Z. Majewska, *Świat kultury Romana Ingardena*, Lublin 2001.