

Marek Adamiec

Zagubiony Autentyk

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (60), 164-170

1981

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

czyźnie barwnej, który pokazuje różne możliwości kształtowania przestrzeni malarskiej w ramach jednej i tej samej poetyki, w obrębie tych samych zasad perspektywicznych: perspektywy linearnej (zbieżnej) i perspektywy malarskiej (barwnej). Okazuje się, że ta sama konwencja perspektywiczna nie determinuje charakteru przestrzeni. Dzięki inaczej kształtowanej kompozycji i odmiennym sposobom kładzenia plam barwnych przestrzeń przedstawiona na obrazie zyskuje diametralnie różną wymowę, może mieć charakter przestrzeni zamkniętej, skończonej lub też sugerować nieskończoność (Ghirlandaio — Masaccio, Tycjan — Veronese). Wypada jedynie założyć, że w tomie prócz artykułów J. Sempolińskiego i M. Porębskiego nie znalazło się więcej rozważań z dziedziny sztuk plastycznych, że nie podjęto problematyki przestrzeni w filmie. Prace takie mogłyby stać się podstawą szerszej refleksji semiologicznej, na którą przyjdzie jeszcze poczekać.

Przywilejem recenzenta jest krytykować, polemizować, budzić wątpliwości. Ale jego podstawowym obowiązkiem jest oddać sprawiedliwość autorom, którzy znaleźli się w tomie (i dodajmy, nie zawsze mogli być omówieni), ponieważ ich pomysły, teoretyczne propozycje, kontrowersyjne rozwiązania stanowią cenny i trwały wkład w rozwój naszej dyscypliny. Na koniec wypada dostrzec i docenić pracę redaktorów: Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Michała Głowińskiego, która najczęściej pozostaje w cieniu, a dzięki której materiały z „sesji przestrzennej” dotarły do rąk czytelnika.

Seweryna Wystouch

Zagubiony Autentyk

Główna rzecz, ażeby nie zapomnieć — jak Aleksander Wielki — że żaden Meksyk nie jest ostateczny, że jest on punktem przejścia, który świat przekracza, że za każdym Meksykiem otwiera się nowy Meksyk, jeszcze jaskrawszy — kolory i aromaty...

Bruno Schulz: *Wiosna*.

Wojciech Wyskiel: *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*. Kraków 1980, ss. 255.

Muszę się przyznać, że oczekiwałam na tę książkę z wielką niecierpliwością. Tomy, zawierające materiały z kolejnych konferencji teoretycznoliterackich, utwierdzały mnie w przekonaniu, że Wojciech Wyskiel podjął ważną próbę zbliżenia

się do prozy Brunona Schulza, ważną o tyle jeszcze dla mnie, że zapowiadającą rezygnację z wulgarnego biografizmu jako narzuconej hipotezy interpretacyjnej, skutecznie paraliżującej refleksję nad twórczością autora *Sklepów cynamonowych*. Bowiem z dotychczasowych opracowań przez natłok informacji o kłopotach zawodowych, kompleksach erotycznych i uwikłaniach w rzeczywistość drobnotowarowego kupiectwa niezmiernie trudno przychodziło mi wydobyć potwierdzenie nader często wypowiedzanego frazesu o oryginalności tej prozy. Musiałem ostatecznie przyjmować do wiadomości przekonanie, że wszystkim winien był ojciec nauczyciela z Drohobycza, a tę iście freudowską hipotezę łagodziło nieco uruchomienie przez interpretatorów maszynierii socjologicznej, archetypicznej czy ekonomicznej. Nic dziwnego, że w tym hałasie źle naoliwionych trybów z wielkim trudem docierał głos pisarza, który usiłowano wzmocnić przez zestawienie go z osobami Franza Kafki, Tomasza Manna, by w ostateczności sięgnąć po niezawodny autorytet *Biblii*. Stał się przeto Schulz wstydliwym kuriozum, obecnym w naszym życiu umysłowym z tego tylko powodu, że tworzył wspólnie z Gombrowiczem i Witkacym. A wstydliwym dlatego, że wstydzić się należy wszystkiego, co ma jakikolwiek związek z zahamowaniami erotycznymi, masochizmem i dawno minioną epoką stosunków społecznych. W szkicach Wyskiela dostrzegłem przeto szansę przewyciężenia tych stereotypów wyobraźniowych, które zdominowały nasze myślenie przede wszystkim dzięki pracom autora *Bez taryfy ulgowej*. Dlatego też czekałem na całościowe zaistnienie tych rozpraw, na całościową interpretację *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, będących — przynajmniej w moim przekonaniu — tekstami jeszcze nie poznanymi. Co więcej — wartymi rzetelnego odczytania.

Atoli lektura pracy *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza* przyniosła mi rozczarowanie. Nie spełniła całkowicie moich oczekiwań, co nie znaczy, że odrzuciłem ją w kącie, by już nigdy do niej nie sięgnąć. Jednak nie mogę oprzeć się pokusie zestawienia tej książki z rośliną o bujnych liściach, wspaniałych, odorujących kwiatach, lecz rodzącą owoce niewielkie, kwaśne i wymagające starannej selekcji. Pora usprawiedliwić się z tego porównania. Pora ujawnić źródła zawodu czytelniczego.

Autor pracy nieustannie przedstawia się czytelnikowi jako „krytyk”, a nie jest to tylko dowolny wybór nazwy dla podmiotu sprawczego, lecz przede wszystkim wybór strategii intelektualnej, przeciwstawiającej się postępowaniu historycznoliterackiemu. Chcę też wierzyć — chociaż nad niektórymi partiami tej książki przychodziło mi to z trudem — że nie jest to propozycja uwolnienia się od odpowiedzialności za formułowane sądy. Rezygnując z postawy historyka literatury, dąży do osadzenia omawianego dzieła w kontekście własnej współczesności, stara się je uaktualnić pozbawiając macierzystego otoczenia. Podobnie postępowali Heidegger czy Gada-

mer, odnawiając znaczenia wierszy Hölderlina, realizując proces Wielkiego Czytania — z tą formacją intelektualną Wyskiel wielokrotnie się utożsamia. Przynajmniej w warstwie deklaratywnej. Istotą jego przedsięwzięcia jest dlań: „pewna hipoteza sensu, dzięki któremu dzieło Schulza może dziś i dla nas ukazać się jako całość znacząca i jednolita” (s. 34). Chodzi więc o to, co czytelnik, przyjąwszy pewną perspektywę *a priori*, odnaleźć może w tekście literackim sprzed lat nieomal pięćdziesięciu. Tak więc okazuje się, że analogia z pracami współczesnych hermeneutów jest tylko pozorna — dzieło staje się przedmiotem jednoznacznie ukierunkowanej manipulacji, zatracą swój integralny charakter na rzecz pewnej protezy interpretacyjnej, która dlatego tylko nie razi swą aktualnością, że jest wystarczająco... ogólnikowa. Już w punkcie wyjścia pojawia się stwierdzenie, w moim przekonaniu paraliżujące dalszy przebieg procesu myślowego: „dzieło Schulza daje się odczytać zarówno jako ekspresja indywidualnego przeżycia tak właśnie rozumianej sytuacji alienacyjnej (autor sam przyznaje, że posługuje się «bardzo ogólną definicją alienacji», zapożyczoną z pracy Adama Schaffa — *M. A.*), jak i próba intelektualnego oraz artystycznego jej opanowania i przewyciężenia” (s. 37). Nie chodzi mi bynajmniej o wytaczanie sporów o użycie takiego czy innego słowa, w tym wypadku o czasownik opisujący pewien stan bierności przedmiotu — dzieła literackiego — natomiast przekonany jestem, że wybór klucza interpretacyjnego w tym wypadku jest dosyć przypadkowy, jego ogólnikowość zaś tylko pozornie oddala podejrzenia o zniewolenie autora przez zasygnalizowane uprzednio stereotypy myślowe. Do końca bowiem, igrając ogólnikowością tego pojęcia, nie wyjaśni nam, czy chodzi tutaj o alienację jako kategorię filozoficzną, czy jako kategorię związaną z konkretną biografią Brunona Schulza. Tego rodzaju postępowanie badawcze prowadzi do wielu niejasności, migotliwej — by nie rzec: hochshtaplerskiej — manipulacji zakresami poszukiwań. Dziwić musi stwierdzenie, że to właśnie dzieło Schulza nakłaniać powinno czytelnika do „przeinterpretowania biografii pisarza” (s. 141), oznaczać wszak — ni mniej, ni więcej — powrót do rozumienia aktu twórczego w kategoriach nieudolnej sublimacji życia, co prawda, sformułowany nieco innymi słowami, niż przed laty proponował to twórca psychoanalizy. Nieprzestrzeganie granic między różnymi, zupełnie do siebie nieprzystającymi terenami poszukiwań wiąże się w tej pracy z popełnianiem innego, równie poważnego naruszenia zasad poprawnego wnioskowania — z nagromadzeniem konstatacji tautologicznych, objawianiem prawd powszechnie znanych, przybliżającym niebezpiecznie całość przewodu myślowego ku — by tu posłużyć się transformacją tytułu pracy poświęconej biografii Schulza — regionom wielkiego banału. Jak inaczej rozumieć mam następującą uwagę: „Czym innym, oczywiście, są archetypy, czym innym zaś genetyczna transmisja zasad gramatyki uniwersalnej” (s. 107), jeżeli nie jako banał,

zawiniony brakiem należytej selekcji materiału. Jednak nawet nadużywanie tautologii nie jest w stanie przywrócić — zachwianej już w punkcie wyjścia — spójności intelektualnej wypowiedzi.

Część analityczna pracy podporządkowana została potwierdzeniu przyjętej apriorycznie hipotezy interpretacyjnej. I tutaj właśnie odnaleźć można ustalenia niezmiernie doniosłe dla interesujących się twórczością Schulza. Wykorzystując subtelnie precyzyjne techniki analityczne współczesnego literaturoznawstwa, autor zbliża się do tajemnicy oryginalności tej prozy. Tymczasowe „zawieszenie” postawy uaktualniającej umożliwia przedstawienie wielu ważnych sformułowań szczegółowych, odnoszących się do konkretnej struktury literackiej. Uważnemu oglądowi poddana zostaje kategoria przestrzeni, bohatera i wreszcie samej konstrukcji dzieła, pojmowanej jako swoisty akt mowy.

I tutaj właśnie odnaleźć można ustalenia rzeczywiście rewelacyjne, otwierające możliwość zupełnie nowego spojrzenia na *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Niezmierny kłopot sprawia badaczom sama kompozycja poszczególnych opowiadań Schulza. Analiza Wyskiela przynosi ciekawe propozycje interpretacyjne. Taką jest próba lektury opowiadania *Noc lipcowa* jako swoistej parafrazy wypracowania szkolnego. Taką też jest ujawnienie cykliczności kompozycyjnej wszystkich opowiadań, zawartego w nich „trójfazowego schematu” przedstawionych wydarzeń. Chyba po raz pierwszy sformułowana została na terenie schulzologii następująca opinia o przebiegu działań wewnątrz świata przedstawionego: „wszystkie przedstawione procesy stanowią pewną sekwencję stanów, po której cały proces może rozpocząć się na nowo” (s. 116), przybliżająca się do wypowiedzianej przez Schulza uwagi o „szczególnym rodzaju istnienia materii”, przejawiającym się w jego tekstach. Równie ważne jest uchwycenie — istniejącego właśnie w tym konkretnym tekście literackim — przypisania postaci określonym przestrzeniom. Atoli przeoczony został przez autora szczególny wycinek przestrzeni, obecnej nieustannie w świecie przedstawionym, który należałoby określić mianem „śmietnika” — tego dosłownego śmietnika z opowiadania *Sierpień*, na którym lato odprawiało „swoją wielką pogańską orgię”, ale także tego śmietnika, w który stopniowo przekształcają się siedziby bohaterów, poruszających się przecie z wielkim trudem wśród nikomu niepotrzebnych, zniszczonych, zwyrodniałych od długiego nieużywania czy wreszcie o niewiadomym przeznaczeniu — sprzętów. Wyskiel ograniczył się tylko do określenia sfer „bezpiecznych” i „niebezpiecznych” przestrzeni — bez wątpienia ten *ascetyzm interpretacyjny* zaważyć musiał na ostatecznym ogarnięciu całości. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku analizy „strategii narracyjnych”, gdzie — z winy autora — znika z pola percepcji niepowtarzalna postać Schulzowskiej ironii, nieustannie naruszającej „porozumienie z czytelnikiem”. Ujęcie w całość tych poszczególnych, niekiedy bardzo nowatorskich ustaleń szczegóło-

wych kończy się jednak niepowodzeniem, próbę odczytania całego dzieła unicestwienia wywołany na samym początku — moim zdaniem niepotrzebnie — *upiór* alienacji. Jest tak, jakby miał on swoim wyglądem przerazić wszystkie koszmary, nękające współczesnego człowieka, a w istocie unicestwienia rzeczywiste wartości dzieła literackiego. Zatracone zostają wielkie symbole prozy Schulza: *Księga*, która tak wielkie znaczenie miała dla autora *Cyrografu*, *Manekiny*, swą groteskowością nie ustępujące wizjom Orwella czy wreszcie *Sanatorium*, powracające choćby w twórczości Rafała Wojaczka. Marginalnie potraktowany został problem *czasu*, a zaledwie zasygnalizowany problem *języka artystycznego*, który — jak o tym świadczą poszukiwania Włodzimierza Boleckiego — w tej twórczości zajmuje miejsce wyjątkowe.

Nie mogę przeto — przyznając rację wielu sądom analitycznym — przyznać racji hipotezie całości, zaproponowanej przez Wyskiela. Sądzę bowiem, że jest ona nieadekwatna w stosunku do dzieła, które zamierza opisać. Nie rozumiem następującego stwierdzenia, obecnego w podsumowaniu: „Dzieło Schulza całe zamyka się w sobie. Ostatecznie bowiem opowiada ono historię własnego powstania, proces twórczy zostaje zrównany z samym życiem, zaś wartość estetyczna z wartością w ogóle” (s. 171). Nie rozumiem zaś dlatego, że ta uwaga odnosić się może do każdego, dowolnie wybranego faktu literackiego — i to niekoniecznie arcydzieła, jednakowo dotyczyć może *Fedry* Racine’a, *Ferdydurki* Gombrowicza czy *Wybrańców* Putramenta. Wywołanie osoby biblijnego Hioba z esejów Maurice’a Friedmana wydaje mi się w tym wypadku nieporozumieniem interpretacyjnym. W „łatwym zestawieniu”, jakie przeprowadza na koniec Wyskiel: „o ile Współczesny Prometeusz chciałby tak przekształcić świat, aby każdy uzdolniony człowiek mógł zostać artystą, o tyle Współczesny Hiob chciałby każdego przekształcić w artystę, aby przetrwał w nim człowiek. Sztuka jawi się bowiem jako ostatnia twierdza, w której można się jeszcze schronić” (s. 171), chodzi już o coś innego niż o próbę rzetelnego odczytania dzieła z przeszłości.

Przyjęcie przez autora określonej roli w komunikacji literackiej, wybór — a następnie obsesyjne powracanie do jednej kategorii z pogranicza filozofii i egzystencji, a wreszcie zabieg interpretacyjny, przeprowadzony na bohaterze biblijnym jest poświadczeniem pewnej epoki w literaturoznawstwie. Epoki, chciałbym wierzyć, mioniej bezpowrotnie. Chciałbym bowiem wierzyć, że już do przeszłości należy okres, w którym arcydzieła, czy szerzej: literatura była tylko pretekstem do mówienia o sprawach, dla których — poza wąskim marginesem działalności specjalistów-humanistów — *nie było miejsca*. Pisząc o problematyce alienacyjnej w dziele Schulza, Wyskiel pisał przede wszystkim o swoich czasach, o czasach — *sit venia verbo*: pogardy dla jakiegokolwiek przejawu myśli, osadzających nas w bezsilnym wyczekiwaniu na kupie mierzwy. W tym kontekście rozumiem doskonale słowa autora: „Współczesny Hiob

głosi program przetrwania. Program ratowania wiary w sens i godność ludzkiej egzystencji w świecie, w którym wszystko im przeczy. Broni tych wartości wśród biernie poddających się odczłowieczeniu, ale też w tumultach walki, która — bywa — staje się celem samym dla siebie. I choć nieludzki świat trzeba przede wszystkim zmienić, to jednak nierozsądnie byłoby lekceważyć tych, którzy przypominają, w imię jakich wartości dokonuje się ta przemiana” (s. 170) — rozumiem doskonale, pamiętam bowiem *Przeistnienie pana Cogito*, pamiętam wiersze Barańczaka, Krynickiego czy Brechta. Atoli pamięć o tych słowach w żadnym wypadku nie upoważnia mnie do rezygnacji z osądu wytworu cudzego umysłu, nawet najpiękniejsze intencje nie są w stanie usprawiedliwić nierzetelności. Dlatego z wielkim zawodem zamknąłem książkę Wojciecha Wyskielela. Bowiem jeżeli miała to być próba nowego odczytania prozy Brunona Schulza, dla mnie jest to próba nieudana. Jeżeli natomiast miała być to próba manifestu światopoglądowego, nie jestem ostatecznie przekonany, czy konieczne było do tego celu unicestwienie *literackości* dzieła sztuki, przekształcanie go w zbiór kilku deklaracji ideologicznych. Zdaję sobie jednak sprawę z faktu, że będę powracał do tej książki. I to nie tylko rozmyślając o *Sklepiach cynamonowych* i o *Sanatorium pod Klepsydrą*. Ale także — a może nawet przede wszystkim — rozmyślając nad drogami współczesnej refleksji humanistycznej. Nie sądzę, by o takie uprzedmiotowienie jego pracy chodziło autorowi, jednak skazał się sam — potwierdzając reguły obowiązujące w minionym czasie — na tego rodzaju styl odbioru. Więcej udało mu się powiedzieć o swojej współczesności niż o utworze literackim, któremu poświęcił swoją uwagę. Zawarł też w swojej wypowiedzi wyraźne ostrzeżenie przed nazbyt daleko idącym procesem „odnawiania znaczeń”. Nazbyt łatwo bowiem przekroczyć można granicę między *odnowieniem* a *deformacją*. Mnie osobiście bliższy jest odwrotny kierunek myśli od zaproponowanego przez autora: nie wrywając faktu kulturowego z jego macierzystego kontekstu przybliżać chcę go ku swoim oczom, ale właśnie udać się na fascynującą wyprawę w jego kierunku. Może wówczas także okaże się, że przeszłość wcale nie umarła dla nas, to tylko my nie potrafimy, czy nie jesteśmy w stanie, jej uszanować. Należałoby obecnie zastanowić się nad okaleczeniami, jakich doznała humanistyka polska, a co za tym idzie i sztuka interpretacji, w minionym okresie. *Ale czy czas po temu?*...

Niechaj mi przeto wybaczy autor, że starałem się jego książkę odczytać nie w kategoriach *signum temporis*, lecz tak, jak — w moim przekonaniu — zasługuje na to wytwór myśli. Niechaj mi przeto wolno będzie przypomnieć słowa samego Schulza, zawierające wielce przewrotne objawienie tajemnicy własnej twórczości: „Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobojętnością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna alu-

zja nie potrafi zalsnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem 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”. Dla każdego podróżnika, który poważy się na poszukiwanie tych obiecanych tak hojnie tajemniczych skarbów, książka Wysockiego będzie jednak ważnym przewodnikiem, ocalającym przed zdradliwymi meandrami. Nie tylko spreparowanymi z iście diaboliczną przebiegłością przez Schulza. Ale także przed pozornymi drogami, jakie otwiera przed poszukiwaczem jego współczesność... Zagubiony Autentyk czeka nieustannie na odnalezienie, szydząc z naszych nieudolnych przedsięwzięć, fałszywych rewelacji, przystranków w połowie drogi.

Marek Adamiec