

ВІРА РОМАНИШИН

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu

Часопростір міста – „вибраної країни” Бруно Шульца

Czasoprzestrzeń miasta – „wybranej krainy” Brunona Schulza

Мистецтво, а передовсім література, – це своєрідний спосіб пізнання реального світу разом з його часовими й просторовими взаєминами. Категорії часу і простору стали одними з основних у гуманітарних дослідженнях і методологіях ХХ століття. Герменевтично-феноменологічна традиція схиляється до вивчення первинної часовості у процесах свідомості людини й людському існуванні; розглядає мистецтво як безпосередній досвід, в якому переживається часовість. Простір, з точки зору феноменології, трактується як індивідуальний досвід людини, як спосіб віднайдення нею своєї ідентичності у світі шляхом освоєння, розуміння й пояснення власного місця у цьому просторі. Структурно-семіотична традиція скерована на пояснення понять часу і простору як своєрідних знаків (мовних, візуальних тощо), як частин більшої структури та їхньої у ній взаємодії, скажімо, культури як такої більшої структури, яка визначає спосіб існування людини.

У літературній та філософській думці ХХ століття спостерігається перенесення акцентів з часу на простір. Так, якщо на початку століття проголошувалося, що час стане головною драмою ХХ століття, то вже в другій його половині – „світ зітканий з простору”, а на зламі ХХ і ХХІ століть – це світ кінетичного й комп’ютерного простору, а також простору постмодерністського міста.

Метою пропонованого дослідження є вписати літературну творчість Бруно Шульца у спектр творення й рецепції часопростору міста, опираючись на основні теорії часопростору у теоретико-літературній та філософсь-

кій думці. Актуальність цієї розвідки полягає в тому, що літературний текст Бруно Шульца розглядатиметься як ілюстрація або заперечення феноменологічно-герменевтичних та структуралістично-семіотичних теорій, які стають своєрідним підґрунтям розуміння автором „Цинамонових крамниць” та „Санаторію під Клепсидрою” часу, простору і часопростору міста. Особливе зацікавлення проблематикою часу і простору стає причиною літературознавчої інтерпретації цих понять як мотиву літературного твору, як закономірності його конструювання, а також як категорій, усвідомлення яких є необхідним у процесі дослідження способів реалізації творчого задуму та інтенцій автора¹.

Літературна творчість Бруно Шульца є одним з центральних феноменів першої половини ХХ століття, який можна вписати в огляд основних теорій часу і простору в філософії й літературознавстві, як окрему, інтригуючу й неповторну спробу реалізації власного погляду митця на проблеми часопростору міста.

Місто, – як феномен, як універсальна категорія, як міфологічний претекст до творення мистецьких візій та образів, як засіб творення особливого простору й часу, особливої дійсності, – стало об’єктом дослідження відомих шульцологів, зокрема Єжи Яжембського, Малгожати Кітовської-Лисяк, Гершона ГундERTA, Єжи Свенха, Анни Сліви, Малгожати Смронг-Гольдберг, Кристини Ліпінської-Іллакович². Упорядковано „Шульцівський словник”,

¹ Иванов В. В. *Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* / ред. Б. Егоров, Б. Мейлах, М. Сапаров – Ленинград: Изд. „Наука”, 1974. – С. 39.

² Див., зокрема: *Słownik schulzowski* / oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003; *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci* / pod red. M. Kitowskiej-Lysiak i W. Panasa. – Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2003; Мних Роман. *Дрогобичанин Бруно Шульц*. – Дрогобич – Седльце: Коло, 2006; *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu* / pod red. W. Meniok. – Drohobycz: Koło, 2007; Kitowska-Lysiak M. *Schulzowskie marginalia*. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007; *Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі* / ред. В. Меньок. – Дрогобич: Коло, 2008; *Bruno Schulz. New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, nouvelles significations* / editorial committee S. Latek, H. M. Pappius, S. Władysiuk. – Cracow – Montréal: Poligrafia Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego, 2009; *(Un)Masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* / ed. by D. de Bruyn and K. van Heuckelom. – Amsterdam – New York: NY, 2009; *Сучасна рецепція творчості Бруно Шульца: Наукові матеріали III Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі* / ред. В. Меньок. – Дрогобич: Коло, 2009; *Białe plamy w Schulzologii* / pod red. M. Kitowskiej-Lysiak. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2010; *Шульцівські інспірації в літературі: Наукові матеріали IV Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі* / ред. В. Меньок. – Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька ДДПУ ім. Івана Франка. – Дрогобич: Коло, 2010.

який став своєрідним путівником біографічним і художнім світом Шульца, де, на жаль, немає окремих статей, присвячених містові й часу.

В українському літературознавстві спостерігаємо зростання зацікавлення постаттю й творчістю Бруно Шульца, що на початку ХХІ століття виразилося у виданні ряду статей і книжкових публікацій, йому присвячених, зокрема, матеріали міжнародних шульцівських конференцій за редакцією Віри Меньок, розвідка Романа Мниха, а також журнальні статті Людмили Таран, Мирослава Мариновича, Віталія Табачковського, О. Харлана.

У Бруно Шульца категорії часу і простору є основними структурними елементами його творів, стають підґрунтям конструювання його творчої уяви, яка найчастіше перебуває на межі марення й реальності. „Подорожуючи” світом Шульца, спостерігаємо різні часопросторові рівні, які накладаються, випереджають або ж спізнюються в паралельному невпинному русі. У такому русі одночасно панує і хаос, і упорядкований лад, однак ця упорядкованість є такою, якою її сприймає й інтерпретує читач: то як хаос, то як лад. У світі Шульца не спрацьовують причинно-наслідковий принцип та закони відповідності-невідповідності: його міфологізована дійсність стає для нього єдиною істинною, єдиною „справжньою й автентичною дійсністю”. Цю дійсність формують не лише речі, постаті й зв’язки між ними, але, насамперед, ритми, рухи, що творять „хореографію міста”, яка, на думку Болеслава Шмідта, є „мозаїкою рухомих явищ у взаємодії з присутнім архітектурним мотивом”³. Усі ці елементи необхідні для того, щоб забезпечити героєві відчуття безпеки, а також для створення клімату „приятної атмосфери” (навіть у найнапруженіші моменти, як, скажімо, під час сходження до підземель світу). Герой-наратор найчастіше спостерігає й сприймає своє місто в русі, який (рух), перебуваючи в нероздільній єдності з часом і простором, творить своєрідну територію розташування/конструювання цього міста; рух стає важливим елементом процесу спостереження/сприйняття міста. У Шульца місто сприймаємо не лише як рух, але й відчуваємо його на дотик і споглядаємо очима. Саме бачимо, а не читаємо – це характерний тип сприйняття міста в сучасній літературознавчій традиції. До цього „бачимо” польський літературознавець Ева Реверс додає ще три ознаки усвідомлення міста – голоси, сліди й власний ритм, що формують повний часопросторовий образ, який полягає в тому, що ми бачимо, чуємо, слідуємо і йдемо слідом міста та слідом наших попередників. Усі ці характеристики разом з ритмом дають можливість заново відкрити місто, яке, на її думку, може відбутися з трьох перспектив:

³ Szmida B. *Lad przestrzeni*. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981. – s. 290.

– першу називає перспективою пілігрима, який стоїть перед брамою міста. Такий спосіб пізнання міста властивий для особи, котра щойно пізнає ще невідоме їй місто;

– друга – перспектива перехожого (перехожий або *flâneur*, за концепцією Шарля Бодлера, яку адаптував Вальтер Беньямін), який проходить містом;

– третя – сонячного Ікара або ока, застиглого над містом⁴.

Упевнено можемо ствердити, що герой Шульца ніколи не буде сприймати своє місто з першої перспективи, бо він глибоко закорінений у „своєму просторі”⁵. Натомість друга перспектива – це основний спосіб спостереження й пізнання міста героєм Шульца, а третя – це необхідна умова розуміння й сприйняття міста: „Слід читати з лету тих птахів...” а остерегатися треба „тісної дріб’язковости, педантичності, тупої дослівности”⁶. З третьої перспективи герой-наратор спостерігає місто лише один раз, коли він з вікна своєї кімнати, „високо розташованого”, дивиться на місто, „на весь цей густо забудований краєвид, з пташиної перспективи” [Ш, 175], – і саме тоді, милуючись надзвичайно милим і теплим краєвидом відчуває: „ось воно, життя” [Ш, 175]. Такі слова стають свідченням ідентифікації та нероздільності особи з містом, а також підтвердженням великого захоплення й зачарованості ним, – коли герой мріє огорнути/осягнути місто від краю до краю, відчуті себе його частиною у кожному його (міста) рухові.

Важливою рисою героя-наратора є його закоріненість у місті, яка проявляється не лише як приналежність до певної території, але, насамперед, як співіснування, в якому наратор стає співтворцем міста і його дійсності. Можна сказати, що місто стає викликом і покликанням для героя. Виклик полягає в тому, що наратор претендує на роль співтворця. Такий виклик стає для нього необхідністю – а, отже, й покликанням, бо герой не мислить себе без міста і поза містом, він глибоко закорінюється в ньому й перебуває у постійному контакті з містом, а через цей контакт наближається до пізнан-

⁴ Rewers E. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. – Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005. – s. 63–64.

⁵ Це поняття пояснює Павел Шмідт: „Свій простір є прийнятний для людини, яка ідентифікує себе з ним. Лише через постійне сприйняття простору, яке породжує відчуття локальної totoжності, особистість може дійти до такого рівня ідентифікації, коли починає бачити себе як складника свого оточення” [Schmidt P. *Przestrzeń życia codziennego. Przejawy tożsamości w identyfikacjach z przestrzenią grupy lokalnej // Miejsca znaczące i wartości symboliczne*. Т. 5. / pod red. I. Bukowskiej-Floreńskiej. – Katowice: Wydaw. Uniwersytetu Śląskiego, 2001. – s. 51].

⁶ Шульц Б. *Цинамонові крамниці. Санаторій під Клепсидрою*. – Львів : Форум видавців, 2004. – С. 162. Далі цитати з текстів Шульца подаються в основному тексті, означені літерою Ш.

ня, розуміння, творення й привласнення собі міста⁷. Мішель Фуко пов'язує процеси спостереження й пізнання з двома постструктуралістськими категоріями: знанням і владою. Якщо хтось володіє знанням про щось, то це означає – володіти чимось: тотожність понять володіти знаннями – володіти предметом⁸.

Місто постає у Шульца як мотив, образ, і, переростаючи в символ, воно стає основою творення власного міфу рідного міста. Саме такий міф уміщено у власному, особливому часопросторі, де час всеохопний, бо ж є невинним триванням і джерелом конструювання художньої дійсності, у тому числі й міського простору.

Тут з'являється внутрішньо ускладнений час – це феноменологічний час, складний, призупинений і затриманий, який можна моделювати і формувати у власній уяві й у власному сприйнятті. Шульц, як вважає Віра Меньок, здійснив своєрідну „творчу реалізацію філософії часу Генрі Бергсона”⁹.

У шульцівській нарративній конструкції основну роль відіграє минулий час, який актуалізується як сучасний, теперішній – у той момент, коли теперішнє не знає/не дає відповіді на найважливіші запитання. Віра Меньок зазначає: „Минуле в його первинній смислово-вартісній наповненості з'являється в діалогії Шульца якраз тоді, коли сучасність не дає „ключа” до майбутнього. Проте за таких проявів минулого приватна міфологія автора не стає роз'єднаною на різні часові простори, не втрачає своєї міфологізованої часової монолітності. Така ж монолітність є притаманною і авторській нарації, котра водночас існує у різних часопросторах, залишаючись при цьому неподільно єдиною, інтегрованою духовно та артистично”¹⁰.

За Владиславом Панасом, час у Шульца стає не стільки елементом певної теорії часу, скільки сигналом явної творчої діяльності, ознакою спільності поетичних припущень¹¹. Отож Шульц виступає проти усталених способів творення, проти усталених способів спостереження й сприйняття світу. Він презентує, а радше – репрезентує (про репрезентацію, а не презентацію Міхал Павел Марковський пише: „дійсність – це ефект, результат

⁷ Melosik Z. *Poststrukturalizm jako teoria życia społecznego* // „Kultura Współczesna”, 1997. – nr 1. – s. 59.

⁸ Czerwiński M. *Hermeneutyka Michela Foucault / Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu* / pod red. A. Brodzkiej, M. Hopfinger, J. Lalewicz – Wrocław: Ossolineum, 1986. – s. 319 – 326.

⁹ Меньок В. *Міфологізація дійсності як індивідуально-авторська нарація у творчості Бруно Шульца* // Вісник Львівського університету. – Серія іноземні мови. – Вип. 14. – Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка: Львів, 2007. – С. 193.

¹⁰ Там само. – С. 194.

¹¹ Panas W. *Apologia i destrukcja ('Noc wielkiego sezonu' Brunona Schulza)* // *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. – Warszawa: Wydawnictwo PWN, 1979. – s. 235–241.

репрезентації”¹², яка має вторинний і недосконалий характер, як і будь-яка репрезентація) власну модель світу, не підпорядковану законам фізики, позаяк пряме копіювання дійсності розуміє як антитворчий метод, бо унікальність і неповторність витвору мистецтва пов’язані з модифікаціями оригіналу, підсиленого на рівні перцепційного часопросту.

Шульц створив новий світ – надреальність, де немає посилань до світу знання, де актуальним стає тільки відчуттєве пізнання. Герой-наратор не переповідає знання про своє місто, а представляє його так, як бачить, відчуває (через чуттєвий досвід). Називаючи місто „провінцією” чи „країною”, він не має наміру рецепційно утвердити ці визначення як категорії знання, про що – у контексті міфу Галичини у Шульца – Єжи Свенх зазначає: „Двозначність таких понять, як „край”, „країна” чи „вітчизна”, в даному випадку пов’язана у Шульца з мертвим світом, в іншому – з живим, з абсолютним і змінним „я”, зі спільним для всіх простором, піднятим над іншими територіями”¹³.

З сенсуального досвіду наратора виникає взаємозв’язок між ним і місто, яке він споглядає. Такий взаємозв’язок полягає у взаємодоповненні, у творенні цілісності. Якщо герой-наратор – це єдиний шанс на існування міста у творі, то місто є центром самореалізації і екзистенції героя, стає для нього всім світом. У такому взаємозв’язку затираються межі, про що у свій час писав Михайло Бахтін: „Змінюється взаємозв’язок людини і речі: речі і світ не налаштовані проти неї, а співіснують з нею, вона ж (людина) не існує у світі, а разом з ним і ним (світом) живе”¹⁴.

Темпоральний чинник набуває виміру нескінченного часового універсуму: його цікавить час Історії, космічний час і час людського життя, час історії як такої. Саме той перший час Історії (космічний), раз і назавжди усталений та незмінний, проявляється у циклічності й упевненості в тому, що „проходить вона [історія – В.Р.] власне через зоряні горизонти, власне минає нас великими кроками, і так уже буде завше, знову і знову, адже [...] стала вже незгрунтована, бездонна, невичерпана жодним повторенням” [Ш, 157–158].

Така циклічність призводить до того, що світ стає великим годинником, який усе вміщає у собі й констатує, але ніколи не вичерпається¹⁵. Це Гай-

¹² Markowski M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. – Kraków: Universitas, 2007. – s. 174.

¹³ Свенх Є. *Шульц – галицький письменник* // *Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі* / ред. В. Меньок. – Дрогобич: Коло, 2008. – 75 с.

¹⁴ Bachtin M. „*O Majakowskim*”, przeł. T. Brzostowska // „*Przestrzeń Teorii*”, 2002. – nr 1. – s. 246.

¹⁵ Jarzębski J.. *Miasto Schulza* // „*Teksty Drugie*”, 2001. – nr 2. – s. 43.

дегтерівський „час годинника” (концепція виводиться ще від Бергсона), який виконує функцію вимірювання: як довго, відколи і доки щось триває.

Отож читаємо: „Годинник позаує нам тепер? Однак годинник ніколи не показує нам минулого і ніколи не показує нам майбутнього. Будь-яке вимірювання часу накидає йому питання ‘скільки’? Якщо я визначаю за допомогою годинника момент, коли майбутня подія повинна відбутися, то в такому разі не йдеться про майбутнє, бо я лише визначаю ‘наскільки довго’ необхідно чекати, щоб те щось стало теперішнім. Час, з яким маємо справу під час вимірювання, завжди є теперішнім. Якщо намагатися зрозуміти, чим є час на основі природничого часу, тоді ‘тепер’ стає мірилом майбутнього і минулого”¹⁶.

Принцип „часу годинника” актуалізується у Шульца лише в центрі міста – в Ринку, натомість уся територія довкола не підлягає такому вимірюванню. Тому звичайний календарний час, який виводиться з часу Історії (космічного часу), у Шульца стає неповним, несамодостатнім, нездатним охопити все: „[...] офіційна історія неповна. В ній є вмісні прогалини, довгі павзи і промовчання [...]. Треба багато терплячости, щоб поза тою плутаниною віднайти властивий текст” [Ш, 178–179].

Саме такий час замінюється автономним часом, який огортає позачасове буття і який може вмістити в собі усі нелегальні, бічні, додаткові, надлишкові події. У цьому автономному часі лише на мить замикається „ідеальний образ міста” [Ш, 140], бо коли вже фізичний, офіційний „час знову брав нас у своє володіння” [Ш, 140], все відразу ж ставало звичним.

Міхал Павел Марковський розважає: „[...] Буття постійно стикається з Часом. Докладніше: Буття ніколи не може утвердитися у своїй позачасовій повноті, бо це унеможливорює Час. Час – це екстатична й іронічна екзистенція, яка не дозволяє людині застигнути у своїй ідентичності”¹⁷. Таких характеристик екстатичності й іронічності певною мірою набуває створене Шульцом концепційне (чи концептуальне) поняття „звироднілого часу”, в якому ми спостерігаємо досягнення повноти існування, і який стає часом уяви і часом індивідуально-авторського міфу, – та це лише позірна повнота, бо повністю, до кінця, не можна пізнати суті існування. Тому також цей час набуває найрізноманітніших постав і намагається реалізуватися в різних, неподібних формах: нелегальний час, чужий час, літа звироднілі, бічні відноги часу, рівнобіжні пасма часу, застиглий час і час призупинений та поверне-

¹⁶ Heidegger M. *Concept of Time*. – Oxford: Blackwell Publishers, 1992. – С. 4. Цитата подана за: Buczyńska-Garewicz H. *Metafizyczne rozważanie o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. – Kraków: Universitas, 2003. – s. 41.

¹⁷ Markowski M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. – Kraków: Universitas, 2007. – s. 259.

ний. І саме ця остання форма виразно підкреслює, що час різнить людей і не є повністю об'єктивним (суб'єктивний час): він належить кожній окремій особистості – так, як ми читаємо про це у „Санаторії під Клепсидрою”: „Що-раз виразніше вимальовується інконгруенція наших індивідуальних часів. Час мого батька і мій власний уже не збігаються між собою” [Ш, 245].

У просторі творення авторського міфу такий звироднілий час з усіма своїми різновидами стає найважливішим, він провокує нескінченість творчої уяви. Часопросторовий концепт Шульца пробує відкрити, створити заново те, що приховується за видимим, наочним, тобто відродити те, що стало невидимим, забутим, утраченим людьми. У зв'язку з цим, скажімо, в оповіданні „Серпень” важливим є не стільки простір Ринку, скільки час – час міфізації серпневої спеки, який раптово робить явним дотепер небачені, бо вже давно забуті, кольори бруківки. Таке бачення міста генерує перспективу міста-концепта, окресленого як універсальний і анонімний предмет, уміщений у безчасовості та в чистому просторі.

Художня дійсність Шульца побудована в конвенції досконалої, тривалої й постійної пам'яті героя, яка для нього стає „воскресінням історій” [Ш, 156]. Подібно пам'ять розумів Бодлер, називаючи її реституцією минулого, воскресінням пройденого/минулого¹⁸. Для Шульца втрачене й затерте у пам'яті втрачає „своє існування” [Ш, 53].

Свої рефлексії і спогади наратор снує від третьої особи з перспективи героя, налаштованого на авторський спосіб відчуження. Творячи цю особливу дійсність, він водночас творить особливий оніричний простір, що втілюється як сукупність різних, окремих аспектів вражень та прагнень автора. Місто стає своєрідним простором, упорядкованим деміургом-наратором. Це замкнений простір, а все, що назовні, є для наратора поза „оберегом часу, на рубежах нескінченного дня” [Ш, 22]. Герой декілька разів виходить поза межі міста, робить це тільки вночі. Ніч для Шульца стає поєднанням, накладанням реальної та надреальної площин, фізичного і феноменального часу – це „час, в якому оживають приховані або приглушені вдень фантазії й захоплення. Час, в якому піддається сумніву денна логіка подій, а замість неї з'являється фантастична логіка непередбачуваного”¹⁹.

Необхідно розуміти шульцівську ніч не лише космічно, але й антропологічно, бо саме вночі герой-наратор намагається освоїти і зрозуміти те, що йому приносить ніч, а таке освоєння стає водочас його боротьбою

¹⁸ Baudelaire Ch. *Rozmaitości estetyczne / wstęp i przekład J. Guze.* – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. – s. 324.

¹⁹ Markowski M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy.* – Kraków: Universitas, 2007. – s. 190.

з роїннями ночі, з тим, що йому приносить сон²⁰. Лише через таке пізнання й у такій боротьбі він міг побачити й осягнути всесвіт. Ось декілька прикладів: „Кольорова карта неба розрослася безмірним куполом, на котрому громадилися накреслені лініями небесної географії фантастичні суходоли, океани і моря. [...] Трансформації неба, метаморфози його численних склепінь, що рафінувалися в щораз майстерніших конфігураціях, не мали кінця. Як срібна астролія, небо відкривало тієї ночі свій чародійський внутрішній механізм і безкінечними еволюціями демонструвало золотисту математику своїх коловоротів та законів” [Ш, 74–75], або: „Нарешті на окраїні міста ніч кидає свої іграшки, скидає заслону, відкриває своє справжнє і вічне лице. [...] відкриває перед нами свою зоряну вічність. Небозвід росте у безкінечність, сузір'я палають у всій своїй красі в позиціях одвічних, вони вимальовують на небі магичні фігури [...]. Липневі небеса сіють нечутним маком метеорів, який тихо всякає у всесвіт” [Ш, 202].

Внутрішній, замкнений простір міста чітко поділяється на ринок – центр та на задній його бік. Кожен і будь-який простір тут напрявлений – має щось на меті. Такий напрям скерований водночас горизонтально і вертикально. Такі міфологізовані горизонтально-вертикальні перетворення найяскравіше прочитуємо у „Ночі великого сезону”, де крамниця батька перетворюється на долини, гори, а простір крамниці переростає у панорамний краєвид. Вертикальне спрямування набуває універсальних рис: небо, що відкривається над містом, створює особливий, відкритий простір, спрямований у нескінченність, у вознесення міста. Віра Меньок пише на цю тему: „Шульц сам не витворює нескінченності сенсів – вона існує завжди: для нього, після нього й поза ним. То ж у чому полягає його творчий акт? У пошуку, віднайденні, відкритті й регенерації істотного сенсу, який люди можуть забути або втратити. Тут треба погодитися з Єжи Яжембським, котрий окреслює Шульца як „шукача правдивих сенсів” у житті та творчості. Шульц не творить нескінченність – він у незвичайний та предивний спосіб вписується в нескінченний діалог, в незвичку розмову з вічним сенсом буття. Нескінченність обирає його – він стає обраним нею, стає щасливою жертвою вічності. Щасливою, бо йому відкриваються ті горизонти існування, ті його приховані сторони, що залишаються невидимими для звичайного погляду й нечутними для звичайного слуху. Отож, Шульц є автором-інтерпретатором. Обраний вічністю, автор майже абсолютно присвячується їй та віддається нескінченності з її сталою онтологією та мінливими – також нескінченними – шляхами інтерпретації”²¹.

²⁰ Там само.

²¹ Меньок В. „Особлива провінція”: Шульцівська креація й інтерпретація Міста //

Місто для Шульца є особливим простором, герой ідентифікує себе з містом. У цій ідентифікації місто перетворюється на місто-фортецю (захист від усього невідомого й злого світу), а одного разу навіть набуває форми в'язниці, якою стає подвір'я, ізольоване від світу сліпим парканом. Та шульцівський герой не може залишатися у замкненому просторі – навіть якщо він створює собі бар'єри, обмеження, то вони ніколи не будуть фізичними й видимими. А коли він стикається саме з фізичними перешкодами, то завжди намагається їх подолати (що йому не завжди вдається у випадку з невидимими, не-фізичними перешкодами), тому, виламавши одну дошку у паркані, відкрив „вікно на сонце”, а ця шпарка „випускала його [в'язня – В.Р.] в новий, провітряний і розлогий світ” [Ш, 60].

Такі спроби перетинання різних меж і перешкод провокує саме місто як „лабіринтний простір блукання”, в якому можна виокремити лабіринт-психіку, лабіринт-текст, лабіринт-інтер'єр (будівель), лабіринт-історію²². Пропоную до цього списку додати ще один лабіринт, який містить у собі всі вище названі, – це лабіринт-місто як лабіринт-світ, якщо прийняти, що місто стає для Шульца світом, так як про це пише Малгожата Кітовська-Лисяк: „Шульц все ж мусив бути в Дрогобичі. Мусив його і власне існування засвідчувати своєю присутністю. Дрогобич – це його повітря, його кров і тіло. Тому, можливо, не *Дрогобич і світ*, а *Дрогобич як світ*? Нарешті: *Дрогобич, тобто світ*”²³.

Місто-лабіринт і, водночас, світ-лабіринт (препозиція слів „світ” і „місто” вказує на те, що місто/світ нав'язує кожному той лабіринт – лабіринт не існує сам по собі) – це простір, в якому стикаються реальний простір з життям, а опинитися в такому просторі означає здійснити подорож життям у пошуку самого себе²⁴. У такому місті-лабіринті наратор не стільки шукає фізичного виходу, скільки намагається віднайти відповіді на найважливіші запитання про автентичність світу. Тому у Шульца з'являється образ і мотив Книги, марквіника і Автентику (це також один з ключових термінів М. Гайдеггера, поруч з поняттями Dasein, буття і часу), які містять усі можливі відповіді, а ці можливості нескінченні. Для наратора Книга є не тільки постулатом, а передовсім завданням і місією прочитання, розуміння „краси світу” [Ш, 142] та його тлумачення. Це останнє завдання можливе за умови

Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / ред. В. Меньок. – Дрогобич: Коло, 2008. – с. 122.

²² Jarzębski J. *Miasto Schulza* // „Teksty Drugie”, 2001. – nr 2. – s. 44.

²³ Kitowska-Łysiak M. *Drohobycz, czyli świat* // *Bruno Schulz a Kultura Pogranicza. Materiały dwóch pierwszych edycji Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu* / pod red. W. Meniok. – Drohobycz: Koło, 2007. – s. 82.

²⁴ Markowski M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. – Kraków: Universitas, 2007. – s. 259.

присутності уважного читача книги, бо тільки „утаємниченому в марки” [Ш, 159] відкриває свою суть весна, яка стає особливим періодом екзистування і відкривання міста. Мотив поштової марки і марківника стає символом прочитання міста, світу, бо „марківник є книгою універсальною”, яка пояснює й розкриває не тільки історію, але й психіку – „є компендієм усякого знання про людське” [Ш, 162]. Достатньо лише згадати переконливу й детальну реконструкцію біографії Б’янки – пригоду з віднайденням її коренів на основі марківника. З постаттю Б’янки вводиться наступний простір, накреслений колом: „Я обстежив цілий обшар майорату доокола. Обкружляв кількаразово цілий той розлогий терен” [Ш, 163]. Обійти щось довкола означає замкнути те щось у коло, а це свідчить про впевненість, знання і безпеку. У Шульца все по-іншому: наратор, накреслюючи й замикаючи коло, завжди перебуває назовні, а його середина-центр, якою стала вілла, позначена цікавістю, інтригою й спокусою, адже основною метою накреслення цього кола є можливість входження в його середину. Це нараторові вдається. Такий рух по колу стає у Шульца прикладом комунікації з невідомою архітектурною будівлею шляхом дослідження території, яке вимагає від нього зусилля, точності й прозорості думки та відчуттів.

Важливим автентичним простором є дім – приватний, замкнений простір, який після втрати батька (час пустки) не виконує функції особливого простору любові й затишку, тепла дитинства. Попри те, шульцівський дім ніколи не буде лотманівським „фальшивим” домом чи „антидомом” (Лотман використовує це окреслення, аналізуючи „Майстра і Маргариту” Булгакова), бо він залишається для героя засадничою цінністю, його генеральною спробою нового упорядкування простору. Будь-який „свій” простір – це вмістилище цінностей, що очікують свого відкриття й відтворення. Образ домівки-гнізда, закарбований у спогадах з дитинства, нерозривно пов’язаний з постаттю Батька, який стає для малого Юзефа центром орієнтації у світі²⁵. Такий неподільний зв’язок Батька з домом і крамницею, яка знаходилася на першому поверсі, сягає свого апогею, коли малий Юзеф спостерігає фізичне злиття людини й речі: „Обснвана сонцем стіна будинку втягала його солодко у свою блаженно знівельовану пласкість, вигладжену до зникнення. На хвилинку він ставав батьком пласким, врослим у фасад, і відчував, як руки розгалужені, тремтячі й теплі зарубцьовуються пласко серед золотого штукко фасади. [...] Але потім він остатком волі відривався, відновлював третій вимір і, знову олюднений, увільняв оковані двері крамниці [...]” [Ш, 217 – 218].

У Шульца постійно спостерігаємо пронизливе відчуття розмежування, відмінне від лотманівського, яке завжди можна подолати, перетнути й пере-

²⁵ Ingarden R.. *O dziele literackim*. – Warszawa: PWN, 1988. – s. 494.

могти. Георг Зіммель уважає, що „поділ і поєднання – це лише дві сторони того самого акту”²⁶, а необхідність простору, названого домівкою, для людини пояснював так: „У протяжному та нескінченному просторі виокремила [людина – В.Р.] ділянку і надала їй, згідно з „одним” задумом, особливої єдності. Через це частинка простору стала окремим цілим і відділилася від решти світу”²⁷.

У просторі, так упорядкованому, дім і вулицю розділяють двері й вікна, де двері придумані для того, щоб їх знову й знову відчиняти й перетинати, бо інакше вони „[...] вростають, входять у стіну, яка стирає їхні сліди у фантастичному плетиві шпарин і тріщин” [Ш, 53].

Межа, визначена дверима, передбачає у Шульца рух в обох напрямках – перспективи виходу та входу. Вікно також пропонує спостереження в обох проекціях: перша, – дивитися з вікна на вулицю (це вікна-двері, що відділяють дійсність від зовнішнього простору міста), друга, – заглядати у вікна (вікна-пороги, які все пропускають крізь себе). Найчастіше друга проекція справджується під час нічних прогулянок, коли герой заглядає до вікна-світла²⁸.

Автентичний дім Шульца розташований на розі вулиць, де ріг стає місцем невідання того, що можливо є за рогом, та місцем несподіваних зіткнень з тим, що дійсно є за рогом. З такої перспективи – і що ж далі? – ми споглядаємо переміщення героя, де кожного разу в кожному різновиді лабіринту з’являється ріг, який змушує думати над тим, що ж далі? Це зовнішня перспектива рогу, яка не розділяє простору, а радше перетинає його, натомість внутрішня перспектива рогу, тобто кут дому/кімнати, стає схованкою/укриттям, яка забезпечує відчуття безпеки.

Окрім дверей і вікон, наратор долає інші бар’єри: ринок і задня сторона ринку, яка перетворюється на лабіринт бічних вулиць, місто і околиці, стара частина міста і сучасна вулиця Крокодилів. Остання – це дільниця провінційного містечка, яку охопив „механізм економіки” [Ш, 77] і яка „була концесією нашого міста у справі новочасности та зісуття велик міст” [Ш, 85]. Швидкий темп розвитку міста призвів до того, що мале містечко не в змозі порадити собі з тим новаторством, бо тут нічого „не справджується, ніщо не збувається, як йому призначено” [Ш, 84]. Навіть на карті міста катрограф зазначає цю дільницю білою плямою, яка відрізняється від старої частини міста. Саме це старе місто, як елемент простору карти, наділене симпатією

²⁶ Simmel G. *Most i drzwi* // „Odra”. – 1996. – nr 5. – s. 35.

²⁷ Там само.

²⁸ Цю класифікацію вікон подаю за Полем Віріліо (французький філософ та архітектурний критик), який представив трьохетапну історію вікон, де третьою проекцією є власне вікно, яке розділяє день і ніч, приватне й публічне, внутрішнє й зовнішнє. Див. за: Rewers E. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. – Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2005. – s. 380.

й описане теплими кольорами: блідозолоті, вилискуючі, занурені в глибоку сепію. Такий опис нагадує старі сентиментальні поштівки і фотографії, які викликають відчуття небезпеки, загрози, катастрофи, що наближається, бо ж „Цілий той світ давно рокований і давно минулий. Звідтіля та безмежна насолода останнього жесту, котрий ще триває – незрозумілий самому собі, все ще повторюваний, уже неповторний” [Ш, 213].

Це солод того специфічного й особливого клімату провінції, з лише її властивими химерностями, який стає передвісником катастрофи, зникнення того світу – бо він завеликий, щоб його охопити, пізнати і зрозуміти.

Це вимріяне Шульцом провінційне містечко є особливою подією, вписаною десь на бічній віднозі часу, десь на краю світу. Перебуваючи в особливому просторі й належачи до особливого часу, воно стає надлишковим місяцем – і врешті „геніальною епохою”, тобто однією з таких подій, які повністю, до кінця відбутися не можуть, бо „вони завеликі [...] і зачудові. Вони тільки пробують сподіятися, пробують ґрунт дійсности, чи витримає. І зразу ж відсмикують ногу, боячися втратити свою інтегральність у хисткості реалізації” [Ш, 121].

Щоби зрозуміти, чи ця епоха відбулася, наратор переходить усі можливі часові й просторові кордони та межі, чужі й власні, аж до момнету, коли один з таких переходів стає для нього притулком й укриттям, центром часопросторової орієнтації (у цьому випадку ідея Романа Інґардена надзвичайно актуальна для Шульца і його літературного *porte-parole*). Герой Шульца шукає власної ідентифікації і для нього поняття екстази (в розумінні Гайдегера) є виходом поза статичний обшар і поза стабільний статичний час²⁹. Бо ж, шукаючи мети і сенсу життя, власного місця, герой-наратор Шульца постійно буде перебувати на цій межі, яка стане для нього єдиним шансом відкриття метафізичної перспективи, що передбачає обітницю порозуміння. Саме така обітниця надзвичайно важлива для Шульца, особливо тоді, коли він креує часопростір того міста, яке ніколи не було названим і яке він окреслив як „особливу провінцію”, „вибрану країну”, „місто єдине на світі”.

SUMMARY

The article deals with the Bruno Schulz's oeuvre to include it in the spectrum of town space-time creation and receptions, based on the fundamental theories of space-time. Bruno Schulz's literary text is a basis of comprehension of the problematic connected with time, space and town space-time as a literary motive, as a principle of text construction and as category that realizes an artistic intentions of the author.

²⁹ Markowski M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. – Kraków: Universitas, 2007. – s. 239.

STRESZCZENIE

W oparciu o podstawowe dwudziestowieczne teorie czasoprzestrzeni autorka rozważa możliwości wpisania twórczości literackiej Brunona Schulza w spektrum tworzenia i recepcji czasoprzestrzeni miasta. Tekst literacki Schulza został potraktowany z perspektywy pojmowania problematyki czasu, przestrzeni oraz czasoprzestrzeni miasta jako motywu literackiego, jako zasady konstruowania tekstu oraz jako kategorii realizacji twórczych intencji autora.

Artykuł został przygotowany w ramach stypendium naukowego Kasy Mianowskiego, pod opieką naukową prof. dr hab. Jerzego Świącha