

Katarzyna Szalewska: Akwarium i luneta. Metaforyka okulocentryczna w twórczości Brunona Schulza

Jedną z cech wyróżniających twórczość Brunona Schulza jest bez wątpienia wrażliwość na doświadczenia multisensoryczne, przekładająca się na zdolność jego prozy do synestezyjnego ukazywania rzeczywistości w jej najbardziej bujnych i zmysłowych przejawach. I choć lektura utworów Schulza prowadzi do wskazania fragmentów szczególnie nasyconych reprezentacjami doświadczeń słuchowych, haptycznych i olfaktorycznych, to znaczące okazuje się również nasycenie tej twórczości metaforyką wzrokocentryczną. Lunety, lustra, a zwłaszcza okna budynków mieszkalnych i sklepowe witryny to nad wyraz częste motywy pisarstwa Schulza. Ten trop interpretacyjny okazuje się istotny, kiedy przyglądamy się wyobraźni autora, w swym bogactwie skłonnej także do fascynacji rekwizytami konotującymi fantazmaty szkła. W tym sensie teksty Schulza można czytać jako artystycznie przetworzone świadectwo fascynacji jednym z materialnych wymiarów nowoczesności, jakim jest właśnie architektura szkła i „okiennizacja”¹ miejskiej rzeczywistości.

„Scena pierwotna współczesnej architektury jawi się niespodziewanie w samym sercu Londynu, w połowie XIX wieku, i nosi imię – wspaniałe imię – Crystal Palace. [...] Dzieło Josepha Paxtona, który nie był ani inżynierem, ani architektem, tylko namiętym konstruktorem cieplarni, miało być ogromnych rozmiarów – 70 000 m. Szkielet z żelaza, wypełniony cienkimi szklanymi taflami – nie tylko wielkość, ale i zastosowana technologia budowy – prefabrykowane, gotowe elementy – była wzbudzającą podziw nowością. [...] Od tej chwili Crystal Palace tkwić będzie w wyobraźni zbiorowej jako najśmielszy i najbardziej fantasmagoryczny epizod XIX wieku”² – pisze Roberto Salvadori w *Mitologii nowoczesności*. Crystal Palace określa on jako scenę pierwotną współczesnej architektury, upatrując w tej szklano-żelaznej budowlu jednego z fundamentów

multi-sensoryczność Schulza

fantazmaty szkła

1 Określenia tego używam za Stefanem Symotiukiem – zob. S. Symotiuk, „Okiennizacja” świata jako proces kulturowy, w: idem, *Filozofia i Genius Loci*, Warszawa 1997.
2 R. Salvadori, *Crystal Palace: mit pierwotny*, w: idem, *Mitologia nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 9–10.

fantazmatyki nowoczesnego świata. Metaforycznie pojęty „szklany pałac” w swych licznych mutacjach (witryna, pasaż, okna kamienicy, akwarium, szklana kula, zwierciadło itd.) stanie się motywem silnie obecnym w rozmaitych tekstach literackich podejmujących problem wyrażania doświadczenia nowoczesności.

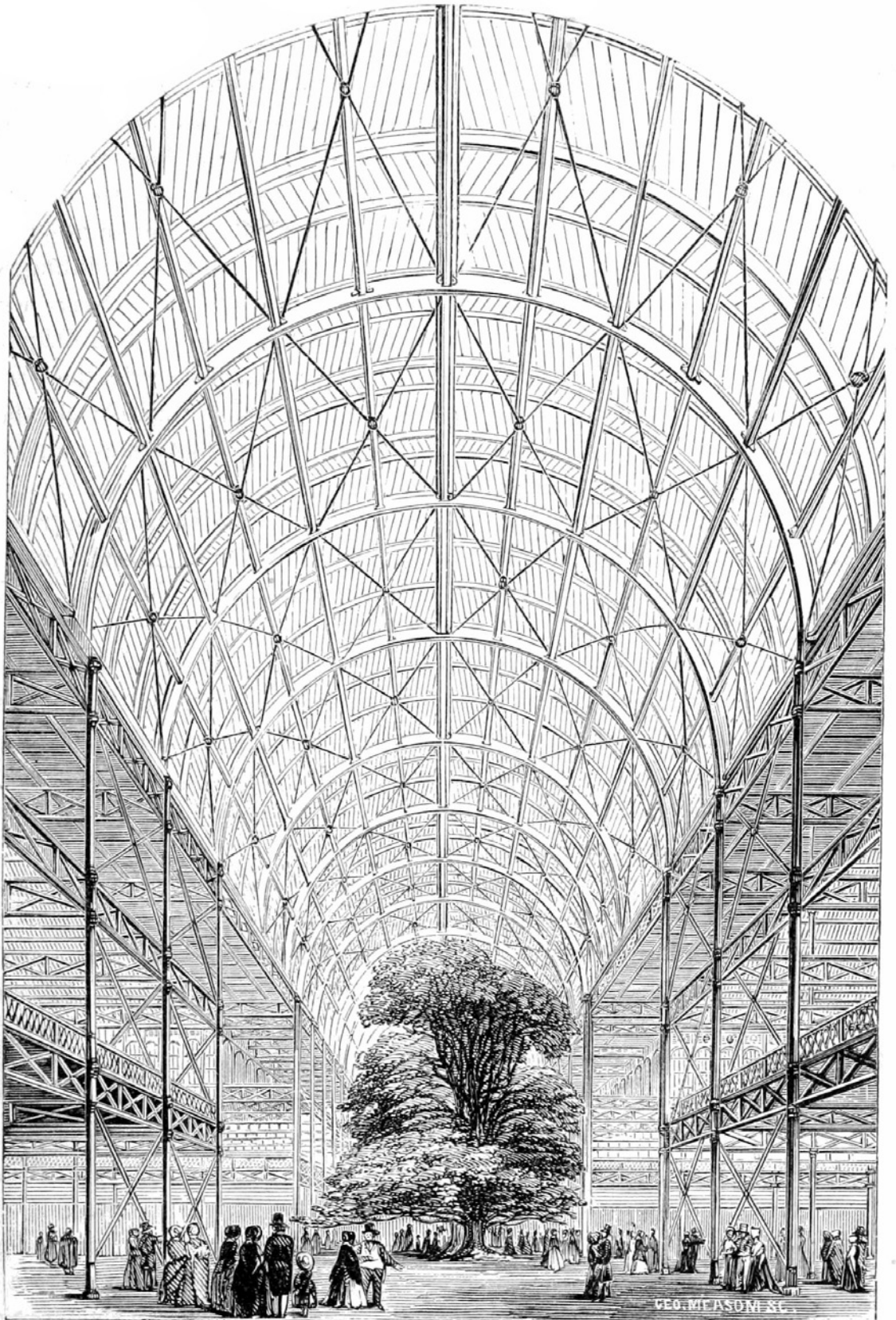
Mit „Kryształowego Pałacu”, jeśli nazwę tę potraktować jako hasło wywoławcze wyraźnej tendencji w modernistycznym imaginariu, pobrzmiewa w wyobrażeniu miasta z opowiadania *Wiosna*: „Potem pod wieczór łagodnieje ten ogień huraganowy światła, horyzont zaokrągla się, pięknieje i napęcznieje jak ogrodowa kula szklana z miniaturową i świetlaną panoramą świata, z szczęśliwie uporządkowanymi planami, nad którymi jak ostateczne uwieńczenie szeregują się obłoki nad widnokrzem, roztoczone długim rzędem jak rulony złotych medali albo dźwięki dzwonów dopełniające się w różnych litaniiach. Ludzie gromadzą się na rynku, milcząc pod tą ogromną, świetlaną kopułą, grupują się mimo woli i uzupełniają w wielki, nieruchomy finał, w skupioną scenę czekania, obłoki spiętrzają się różowo i coraz różowiej, a dni e wszystkich o c z u jest głęboki spokój i refleks świetlanej dali i nagle – gdy tak czekają – świat osiąga swój zenit, dojrzewa w dwóch, trzech ostatnich pulsach do najwyższej doskonałości. Ogrody aranżują się już ostatecznie na kryształowej czaszy horyzontu [...]”³. U Schulza metaforyka okulocentryczna bardzo często uzupełniana jest wyobrażeniami teatralnymi⁴. Horyzont, rynek miasta czy las pełnią funkcję obramowanej sceny, na której ludzie lub przyroda odgrywają swoje role. Sięganie po pola semantyczne związane ze sceną nie jest jednak przypadkowe – nie tylko bowiem służy estetyzacji rzeczywistości i jej odrealnieniu (zależnie od interpretacji twórczości Schulza – odrealnieniu umożliwiającej mityzację świata, poetyzację języka, dopełnienie strategii onirycznej lub baśniowej, czy też dyskursowi psychoanalitycznemu itd.). Teatralizacja wiąże się również ze sceną jako jedną z figur najsilniej przecież powiązanych z czynnością patrzenia/oglądania.

Małgorzata Litwinowicz-Drożdźiel, analizując kulturowy fenomen dziewiętnastowiecznych wystaw, zauważa, że „Miasto nowoczesne zostaje wyposażone w kod wizualny, którego gęstość nie ma odpowiedników

pobrzmiewanie

3 B. Schulz, *Wiosna*, w: idem, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków–Wrocław 1957, s. 174.

4 Twórczość Schulza obfituje również w nie – zob. np. „I może pod wpływem tej aury, ciężkiej i bezbarwnej, ciemniała cała ta wielka misa horyzontu, na której aranżował się rozległy, lesisty krajobraz ułożony kulisowo z pasm i warstw zalesienia, coraz dalszych i bardziej szarych, spływających smugami, łagodnymi spadami, to z lewej, to z prawej strony” (idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Sklepy...*, s. 229).



GEO. H. CLARKE

w przeszłości: pomniki, budynki publiczne, tablice pamiątkowe, reklamy, plakaty, kioski, szyldy z nazwami ulic i numerami domów, wizytówki, oznakowania tramwajów konnych, napisy na budynkach i kościołach. A przedmiotem oglądania staje się zarówno to, co typowe i powtarzalne, jak i to, co ostentacyjnie odmienne: równą atrakcją jest to, co seryjne, i to, co unikatowe, ponieważ największą wartością pozostaje i tak samo patrzeć. Ikonografia dziewiętnastego wieku dostarcza nam tutaj wielu przykładów: jeśli sięgniemy do ilustracji prasowych, bez trudu odnajdziemy wśród nich przykłady p o k a z y w a n i a o g l ą d a n i a⁵. Bez trudu znajdziemy je również w twórczości Schulza. Teatr i miejski rynek (budzący przecież także w sposób oczywisty, ze względu na teatralny charakter życia społecznego, sceniczne skojarzenia) to wyodrębnione przestrzenie przeznaczone do oglądania. Podobnie jak panoptikum, ogród zoologiczny, muzeum czy pasaż handlowy stanowią, rzec by można, wzrokocentryczne maszyny dominujące pejzaż nowoczesności i determinujące zachowanie podmiotu, który niejako zostaje zmuszony poprzez miejsce do wejścia w rolę oglądającego, a bardzo często – jednocześnie oglądanego. Proza Schulza obfituje w maszyny okulocentryczne, a pojawiającym się w niej tematem staje się właśnie wspomniane „pokazywanie oglądania”.

Temu pokazywaniu służy takie budowanie deskrypcji, by poprzez opis przestrzeni nabrała cech teatralnych lub wystawienniczych. Doskonale w tej roli spełnia się miejski rynek. Nie trzeba Goffmanowskich analiz spektaklu codzienności, by w Schulzowskich sposobach wprowadzania postaci przechodniów dostrzec wyobrażenia choreograficzne. Bohaterowie *Wiosny*, niczym tłum statystów na scenie, gromadzą się pod „świetlaną kopułą”. Horyzont zostaje przyrównany do ogrodowych baniek i do „kryształowej czaszy”. Aktywność postaci sprowadza się przy tym do patrzenia, wyrażonego w metaforze „den wszystkich oczu”. Cytowany fragment stanowi przykład kumulacji metaforyki związanej z oglądaniem, a kopuła, kryształowa czasza i szklana kula przywołują wyobrażenia szkła i właściwej mu przezroczystości⁶. Z jednej strony w zdaniach tych pobrzmiewa niepokojące wrażenie klaustrofobii, zamknięcia w szklanym więzieniu. Przestrzeń opowiadania przeistacza się w gablotę, za którą usytuowany jest czytelnik, ale także narrator, bo do rozważenia pozostaje przecież kwestia usytuowania podmiotu mówiącego jako medium nadrzędnego „oka” w świecie przedstawionym opowiadań, do czego jeszcze wypadnie powrócić. Z drugiej strony klaustrofobiczne unieruchomienie świata w szklanej

5 M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw*, „Napis” 2014, R. XX, s. 153; wyróżnienie za oryginałem. Zob. też eadem, *Okrychy zwierciadła. Od wystawy światowej do wystawy sklepowej*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 1.

6 Na temat fantazmatów przezroczystości zob. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2009.

kopule zostaje wzbogacone o wyobrażenie kuli „z miniaturową i świetlaną panoramą świata”, co z kolei prowadzi do skojarzeń związanych z doskonałością szkła i miniaturyzacją, jaką uosabia idea wystawy/gabloty.

W innym z opowiadań, zatytułowanym *Sierpień*, ponownie natrafiamy na motyw szklanych kul: „W jednym z tych domków, otoczonym sztachetami brązowej barwy, tonącym w bujnej zieleni ogródka, mieszkała ciotka Agata. Wchodząc do niej, mijaliśmy w ogrodzie k o l o r o w e s z k l a n e k u l e, tkwiące na tyczkach, różowe, zielone i fioletowe, w których zakłete były całe świetlane i jasne światy, jak te idealne i szczęśliwe obrazy, zamknięte w niedościgłej doskonałości baniek mydlanych”⁷. I tutaj tendencja wyobraźni Schulza do multiplikowania szklanych motywów dochodzi do głosu w figurach szklanych kul, ale też baniek mydlanych pozostających w łańcuchach metaforycznych, tworzonych wokół materii szkła ze względu na ich analogiczną nietrwałość i przezroczystość, a także samo znaczenie słowa „bańka”. Ponownie budowanie literackiej deskrypcji wokół optycznych wyobrażeń skłania ku temu, by dostrzec niepokój wywołany przez klaustrofobiczne asocjacje, ale też nietrwałość materii; wszak bańki i kule są standardowym wyposażeniem tradycyjnej topiki wanitatywnej, zwłaszcza barokowej⁸.

szklane
motywy

Rys przemijalności z pozoru bujnego świata jest nieodłącznym elementem imaginarium Schulza. Ta dwoistość spełnia się w figurze szklanej kuli, która stanowi metaforę ogrodowych kwiatów – jednocześnie bujnych (doskonałych niczym szkło) i przypominających o marności (zwizualizowanej w bańce ustawicznie zagrożonej destrukcją). Bańka może w każdej chwili się rozbić, tak jak cały świat stworzony w Schulzowskim micie prywatnym. Wszak jest ona kontenerem na „całe świetlane i jasne światy”, które są w niej zakłete, co od razu przeinterpretowuje ich status, czyniąc owe „rzeczywistości” baśniowymi, fantastycznymi czy sennymi. Ogrodowa szklana kula zawiera w sobie „miniaturową i świetlaną panoramą świata” – a więc w oku narratora mieści się całość możliwa do opisania dzięki miniaturyzacji, idealny prototyp, makieta, na podstawie której zostanie stworzone wyobrażone miasto⁹.

barokowość?

7 B. Schulz, *Sierpień*, w: idem, *Sklepy...*, s. 41.

8 Zob. na ten temat D. Künstler-Langner, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996; B. Purc-Stępiak, *Kula jako symbol vanitas*, Gdańsk 2005.

9 Jak czytamy we fragmencie *Wiosny*, bardzo znamienym w kontekście powyższych rozważań: „Jasny i nieskończony przeciąg wiał przez całą szerokość horyzontu, ustawił szpalery i aleje pod czyste linie perspektywy, wyglądał się w wielkim i pustym wianiu i stawał wreszcie, zatchniony, ogromny i lustrzany, jak gdyby chciał w swym wszechobejmującym zwierciadle zamknąć idealny obraz miasta, fatamorganę przedłużoną w głąb jego świetlanej wklęsłości. Wtedy świat nieruchomiał na chwilę, stawał bez tchu, olśniony, chcąc wejść cały w ten złudny obraz, w tę prowizoryczną wieczność, którą mu otwierano” (B. Schulz, *Wiosna...*, s. 147).

Małgorzata Nieszczerzewska pisze, że „Świat w miniaturze» to świat przykrojony do potrzeb narcystycznego podmiotu, który mógłby powtórzyć za Gastonem Bachelardem następujące słowa: «Lepiej się czuję w światach miniaturowych. Są to światy, nad którymi panuję. Gdy w nich przebywam, czuję, jak moja marząca jaźń wysyła fale doznającego świata»¹⁰. Doświadczenie miniatury pozwala oddzielić melancholijny podmiot od przyległego świata i pomaga przeciwstawić się jego rozpadowi. Miniatura, jak pisze Beata Frydryczak, nie spaja świata, ale może udostępnić jego wzór, według którego jest to możliwe. Wystawa światowa to swoisty mikrokosmos, pomniejszenie świata, który da się objąć jednym spojrzeniem. To inaczej wszechświat sprowadzony do wymiarów oka»¹¹. Narcyzm podmiotu opowiadań Schulza wyraża się w konstrukcji spojrzenia, w usytuowaniu medium narracyjnego budującego deskrypcję, która jest jednocześnie procesem stwarzania świata, ukazywania go w prywatnej wystawie¹². A ten proces kreacji odbywa się właśnie poprzez miniaturyzację rzeczywistości.

Miniatura jest modelem – w wypadku prozy Schulza nie tylko pozwala przedstawić przestrzeń w sposób pomniejszony, ale również stanowi reprezentację, która równocześnie jest uobecnieniem¹³. Schulz stwarza świat kreacyjną mocą słowa – to sąd wielokrotnie powtarzany przez badaczy, jednak znamieny wydaje się sam proces kreacji ujęty w perspektywie wyobraźni topograficznej. Przy czym topografia nie pozostaje tu bez związku z kontekstem ontologicznym i epistemologicznym. Ontologicznym, bo – jak pisze Nieszczerzewska za Bachelardem

10 Zob. G. Bachelard, *Miniatura*, tłum. K. Mokry, T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 166.

11 M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009, s. 130.

12 „Wystawy”, które tworzy poprzez deskrypcję narrator Schulza, przywodzą na myśl idee wystaw światowych (a więc – podobnie jak Crystal Palace – jeden z mitów nowoczesności), analogiczna jest tu bowiem tendencja do miniaturyzacji świata, a także obrazowość i metaforyzacja, o której pisze Nieszczerzewska: „Przewaga obrazu, żywość doznań i metaforyczny porządek znakowania to cechy narracji wystaw światowych. Wynoszą one wymienną wartość towaru do sfery ideału, tworzą sytuację, w której ich wartość użytkowa schodzi na dalszy plan. Wystawy powszechne, jak również je nazywano, modernizowały świat, pomyślane bowiem były jako coś więcej niż pasaże, czyste targi handlowe czy pokazy najnowszych technologii. Centralną pozycję w programie wystaw zajmą bowiem temat «miniatury świata», pierwszych tematyzowanych środowisk. Niezależnie od tego, czy przestrzenie tematyczne należą do nowoczesności czy ponowoczesności, łączy je to, że stanowią swoisty mikrokosmos, są bowiem zdominowane przez określony motyw – historię, która jest przez nie opowiadana” (M. Nieszczerzewska, op. cit., s. 129).

13 Jak pisze Michał Paweł Markowski, łącząc uobecnienie z ontologiczną ideologią reprezentacji: „W takiej – ontologicznej – wykładni reprezentację i to, co reprezentowane, łączy nierozdzielna tożsamość” (M. P. Markowski, *O reprezentacji, w: Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 323). W innym miejscu zaś Markowski cytuje Gadamera: „dzieło sztuki, które może być wzorcowym przykładem reprezentacji «nie tylko odsyła do czegoś, ale że w nim właściwie tu oto jest to, na co się wskazuje. Innymi słowy: dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu»” (ibidem, s. 322).

i Frydryczak – zamiłowanie do miniaturyzacji jest przejawem narcystycznego modelu podmiotowości. Narcyz staje się podmiotem silnym, tworząc świat możliwy do ogarnięcia wzrokiem. Ten zaś, jak wiadomo, jest w modernistycznej, okulocentrycznej kulturze zmysłem dominującym w procesie poznania. Tutaj więc do głosu dochodzi kontekst epistemologiczny – widzenie oznacza poznanie, a wiedza okazuje się dla podmiotu władzą. Narrator Schulza panuje niepodzielnie w świecie, który stwarza we własnym spojrzeniu, chroni go kryształowymi kopolami i „zaklina” (a więc zamyka, ale jednocześnie rzuca czar; stwarza poprzez magiczną funkcję języka i wyobraźni) w szklanych bańkach. Unieruchamia swoje dzieło, a osadzając przestrzeń w przezroczystych ramach, umacnia własną władzę spojrzenia.

Marzenie o „wszechświecie sprowadzonym do wymiarów oka” przyświeca nie tylko twórczości Schulza. Fascynacja szkłem jest także jednym z motywów przewodnich dzieł Waltera Benjamina. Na związek między tymi pisarzami zwracało już uwagę wielu krytyków¹⁴. Jak tłumaczy Adam Lipszyc: „Po pierwsze, ewidentne jest, że Schulz był solidnie zaznajomiony z niemiecką tradycją literacką i – jak się zdaje – pozostawał pod silnym wpływem niemieckiego romantyzmu [...]. Jeśli zaś idzie o Benjamina, rola, jaką w jego myśleniu odgrywały takie postaci, jak Hamann, Friedrich Schlegel czy Novalis, nie ulega kwestii. Po drugie, kult słowa i tekstu [...] wskazuje zarazem na ich zadłużenie w innej tradycji, a mianowicie tradycji żydowskiej. Po trzecie, obaj pisarze byli głęboko zafrapowani dziełem Franza Kafki i obaj pozostawili głębokie komentarze do ich twórczości, to zainteresowanie Kafką u żadnego z nich nie było też z pewnością sprawą peryferyjną, lecz wiązało się z samym sednem ich myślenia. Po czwarte – obaj zainteresowani byli światem doświadczeń dziecięcych, dla obu też był on kwestią najwyższej teoretycznej wagi: obaj upatrywali w dziecięcych doświadczeniach pewnej wyższej czy głębszej formy percepcji. W tej dziedzinie zresztą zbliżają się do siebie czasem w sposób zdumiewający. Po piąte wreszcie – rzecz wcale niebagatelna – sprawą do rozważenia pozostaje, czy spostrzeżenie, że to, co pozostało z książki Benjamina o paryskich pasażach, tak bardzo przypomina resztki Schulzowskiej «Księgi», jest tylko bezwartościowym gazeciarskim frazesem, czy też istotnym rozpoznaniem teoretycznym”¹⁵.

wspólne
fascynacje
Benjamina
i Schulza

¹⁴ Zob. przede wszystkim M. Tokarzewska, *Bruno Schulz i Walter Benjamin. Między zachodnioeuropejską metropolią a środkowoeuropejską prowincją*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2010, nr 3; zob. też A. Czabanowska-Wróbel, *Drohobyckie i berlińskie dzieciństwo. Bruno Schulz i Walter Benjamin*, „Ruch Literacki” 2016, R. LVII, z. 1 (334).

¹⁵ A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 65.

Elementem, który silnie zbliża Schulza i Benjamina, jest bez wątpienia wyobraźnia architektoniczna¹⁶. W *Skleпах cynamonowych* czytamy na przykład:

„Jedna jego [korytarza] ściana otwierała się szerokimi szklanymi arkadami do wnętrza mieszkania. Zaczynała się tu przed oczyma długa amfilada pokoiów, biegnących w głąb i urządzonych z olśniewającą wspaniałością. Szpalerem obić jedwabnych, lusterek złotych, kosztownych mebli i kryształowych pajęczków biegł wzrok w puszysty miąższ tych zbytkownych wnętrz, pełnych kolorowego wiorowania i migotliwych arabesek, płaczących się girland i pączkujących kwiatów.

Głęboka cisza tych pustych salonów pełna była tylko tajnych spojrzeń, które oddawały sobie wierceń i dła, i popłochu arabesek, biegnących wysoko fryzami wzdłuż ścian i gubiących się w sztukateriach białych sufitów”¹⁷.

Nietrudno skojarzyć wyobraźnię architektoniczną Schulza z obsesjami Benjamina. Figura arkad przywodzi na myśl łukowate półcienie z obrazów Giorgia de Chirico poświęconych melancholii miejskiej, ale też niezliczone na kartach *Pasaży* motywy luster, witryn, pasaży itp., nade wszystko zaś – słynne loggie z *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków*¹⁸. Arkady, podobnie jak pasaże czy loggie właśnie, umożliwiają przezwyciężenie spacialnych opozycji wnętrze–zewnątrze, prywatne–publiczne, są zarówno intymną przestrzenią osobistego odosobnienia, jak i dostępną dla ogółu miejską przestrzenią teatru społecznego. Dzielą zresztą te właściwości ze szkłem – jednocześnie izolującym wnętrze i wystawiającym je na pokaz.

16 Kwintesencją myśli architektonicznej Schulza jest fragment *Republiki marzeń*, w którym czytamy: „Błękitnooki nie jest architektem, jest raczej reżyserem. Reżyserem krajobrazów i sceneryj kosmicznych. Kunszt jego polega na tym, że podchwytuje intencje natury, że umie czytać w jej tajnych aspiracjach. Bo natura pełna jest potencjalnej architektury, projektowania i budowania. Cóż innego robili budowniczo wieki stuleci? Podłuchiwali szeroki patos rozległych placów, dynamiczną perspektywiczność dali, milczącą pantomimę symetrycznych alei. Na długo przed Wersalem układały się obłoki na rozległych niebach wieczorów letnich w rozbudowane szeroko eskoriale, rezydencje napowietrzne i megalomaniczne, próbowały się w inscenizacjach, w spiętrzeniach, w arrangementach ogromnych i uniwersalnych. To wielkie teatrum nie objętej atmosfery niewyczerpane jest w pomysłach, w planowaniu, w napowietrznych preliminarzach – halucynuje architekturę ogromną i natchnioną, urbanistykę obłoczną i transcendentalną” (B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław–Kraków–Warszawa 1998, BN I, 264, s. 349).

17 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Sklepy...*, s. 86.

18 „Dlatego niedziela była dniem loggii. Niedziela, której inne pomieszczenia, jakby z ułomności, nie potrafiły w pełni uchwycić, gdyż przesączała się przez nie – tylko loggia, wychodząca na podwórze z trzepakami i innymi loggiami, uchwytywała ją [...]” (W. Benjamin, *Blumeshof 12*, w: idem, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 117).

W cytowanym fragmencie *Sklepów cynamonowych* dochodzi do kontaminacji obu wyobrażeń – szklana arkada sygnalizuje wejście do mieszkania. W jego zaś bogatym wnętrzu elementem wyposażenia pozostają lustra, co więcej – zwierciadła te wypełniają salon własnymi „spojrzeniami”. Wnętrza mieszkalne nierzadko pojawiają się w Schulzowskich opowiadaniach, stanowiąc ważny komponent mitycznego uniwersum dzieciństwa. Są metonimią ludzi w nich zamieszkujących, ale odgrywają również rolę podobną do szklanych kul – będąc „pojemnikami” na zakłęty w nich świat baśni/snu/wspomnienia. To ostatnie zaś znajduje w zagraconych przestrzeniach swoisty budulec dla obrazów – nośników pamięci. W tym sensie Schulzowskie salony przypominają Benjaminowskie loggie w ich funkcji „pretekstu mnemotechnicznego”¹⁹. U obu pisarzy „Mieszkanie staje się formą ucieczki przed rzeczywistością i miejscem schronienia prywatności, podkreślanej na każdym kroku i każdym aranżowanym przedmiocie: «Stara się ona niestrudzenie [pisze Benjamin – K. S.], by odciśnięta została mnogość przedmiotów. Troszczy się o futerały i puzderka dla pantofli oraz kieszonkowych zegarków, dla termometrów oraz kubków do jaj, dla sztucców oraz parasoli. Upodobała sobie pokrycia z aksamitu i pluszu, przechowując ślad każdego dotknięcia». Tak rozumiana «architektura otulenia» – rodzaj fortecy, twierdzy chroniącej przed światem zewnętrznym i jego ulotną, fragmentaryczną naturą – staje się miejscem, w którym ze szczególną starannością udobitnia się osobowy charakter wnętrza [...]”²⁰. „Architektura otulenia” okazuje się trafną formułą dla przestrzeni w twórczości Schulza. Wnętrza mieszkalne i sklepowe, podobnie jak rynek miasteczka schowany pod kopułą ze szkła z opowiadania *Wiosna*, są pretekstem dla pracy i oka (dzięki ich deskrypcji Schulz „pokazuje oglądanie”), i pamięci oraz wyobraźni.

salony
jak loggie

architektura
otulenia

Niczym w antycznej retoryce wnętrze przeistacza się w Kwintylianską siedzibę argumentów, rekwizytów mieszczaństwa, z których wykreowany zostanie fantasmagoryczny świat narratora. Raz jeszcze miniaturyzacja rzeczywistości (tutaj przez jej zamknięcie w oglądane przez szyby mieszkania czy sklepy) pozwala melancholikowi walczyć z rozpadem świata, stworzyć własny, prywatny mit całości (który swój stylistyczny odpowiednik znajduje w częstych w idiomie Schulza figurach wyliczenia²¹, amplifikacji, gradacji czy peryfrazy), muzeum intymnych

19 Tak interpretuje rolę architektury w twórczości Benjamina Anna Zeidler-Janiszewska – zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Berlińskie loggie – paryskie pasaże. Miasto jako pretekst mnemotechniczny*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, pod red. ..., Poznań 1997.

20 B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 172.

21 M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 37–43.

eksponatów z dzieciństwa; syntezę, która nigdy nie zaistniała, lecz którą cały czas narrator próbuje uobecnić w procesie zaklinalnia.

„Architektura otulenia” oznacza w prozie Schulza inwentaryzację rzeczywistości poprzez drobiazgowy opis przestrzeni, a także szczególną wrażliwość na materialną stronę świata. Benjamin wspomina o pokryciach z aksamitu i pluszu, Schulz pisze w *Nocy wielkiego sezonu* o „pluszu parków szumiących”²², w *Sanatorium pod Klepsydrą* zaś o „gamie zgaszonych szarości pluszowych popiołów”²³. Podobnych, niezwykle zmysłowych, synestezyjnych fraz można znaleźć w pisarstwie autora *Sklepów cynamonowych* wiele. A zatem szkło nie tylko buduje jego materialną wyobraźnię, ale szkło właśnie stanowi również przeciwstawienie dla miękkich i nieprzezroczystych tkanin, albo mówiąc precyzyjnie – szkło wprowadza do tego świata nierozstrzygalnik, który zaciera granicę między „pluszowym”, „aksamitnym” wnętrzem sklepu czy mieszkania a miastem/rynkiem/przyrodą na zewnątrz, między pejzażem taktylnym tej prozy i jej „optyczną” metaforą deskryptywną.

Te właściwości Schulzowskich przestrzeni analizuje Jerzy Jarzębski, pisząc, że „Ten świat marzeń jest u Schulza bardzo mocno rozbudowany, zarówno we śnie bohatera, jak na jawie, a co więcej – przenika się ze światem realnym, zyskując jego strukturę i symboliczne znaczenia. Dlatego można «zwiedzać» miasto i dom, zwiedzając jednocześnie ludzką psychikę wraz ze wszystkimi jej zakamarkami – jak to widać świetnie w opisie snu Adeli z opowiadania *Edzio*. «Drohobyckie pasaże» – tak jak «paryskie pasaże» Benjamina – są więc z jednej strony dziełem kultury, z drugiej – wytworem ludzkiej wyobraźni. Dziełem kultury (z domieszką natury) jest u Schulza miasto pojmowane jako stabilna przestrzeń, domena porządku, a także miejsce, w którym szczególnie wyraziście rysuje się opozycja przestrzeni otwartej i zamkniętej. Ta ostatnia przedstawia się jako obszar bezpieczny, chroniony ścianami azyl. Takim azylem może się stać całe miasteczko – otoczone łagodnymi wzgórzami, odseparowane od świata, który mu zagraża”²⁴. Jarzębski zauważa analogię między modelami konstruowania przestrzeni w twórczości Schulza a jego ujęciami temporalnymi. W perspektywie czasowej jedną z podkreślanych i podawanych w wątpliwość opozycji jest dychotomia dnia i nocy²⁵. Schulz tworzy ciągi przeciwstawne zbudowane z par dzień/noc, wewnątrz/zewnątrz, mieszkanie/miasto i jednocześnie je unieważnia, negując linearność czasu w *Sanatorium pod Klepsydrą*, widząc w mitycznym mieście

22 B. Schulz, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Sklepy...*, s. 110.

23 Idem, *Sanatorium...*, s. 234.

24 J. Jarzębski, *Schulzowskie miejsca i znaki*, Gdańsk 2016, s. 8.

25 Ibidem.

„architekturę otulenia” dla patrzącego podmiotu, zaburzając proporcje między niewielkim zewnętrznym miastem a labiryntowym wnętrzem mieszkań i sklepów.

A te kryją w sobie bogate skarby, ukryte przed wzrokiem narratora i równocześnie wystawione na pokaz dzięki przezroczystości szkła (opisując sklepy, Schulz bardzo często korzysta z figur szklanych drzwi i okien wystawowych). Jak pisze Stefan Symotiuk, „najbardziej tryumfująca kariera okna w cywilizacji to jego funkcja wystawowa w magazynach, sklepach, gablotach. Okno konstruuje poza sobą mini-świat o bajkowej poetyce. Wszystko tam jest w obfitości, w nadmiarze, dobrotliwie kusi i zachęca. [...] Coś z akwarium i coś z pokoju dziecięcego zawiera się w tej poezji wystaw. Ale i analogicznie człowiek w oknie ma w sobie coś z nie-realności odbicia lustrzanego, coś z kruchości i delikatności szkła”²⁶. Nie do przecenienia jest rola wystawy sklepowej w rozwoju konsumeryzmu, konstruowaniu nowoczesnej podmiotowości miejskiej, konceptualizowanej w figurze flâneura, wreszcie – w narodzinach postaci *flâneuse* i dowartościowaniu kobiecej percepcji miasta²⁷. Witryna sklepowa i towarzyszące jej zagadnienia wzrokocentryzmu epoki modernistycznej i utowarowienia przestrzeni miejskiej to jeden z fetyszy nowoczesności, czemu wiele miejsca poświęcił przecież Benjamin. W prozie Schulza można widzieć zadłużenie w fantasmagoryce rodzącej się nowoczesności, ale widać także, podobnie jak u autora *Pasaży*, fascynację dziecięcą wyobraźni, która w wystawie sklepowej znajduje swój obrazowy ekwiwalent.

Symotiuk porównuje okno wystawowe do akwarium i dziecięcego pokoju. Obie te figury spacialne można odnaleźć w twórczości Schulza: „Nie wiem, czy jest to wpływ późnej pory roku, ale dni poważnieją coraz bardziej w barwie, mroczą się i ciemnieją. Jest tak, jakby patrzyło się na świat przez całkiem czarne okulary. Cały krajobraz jest jakby dnem ogromnego akwarium – z bladego atramentu. Drzewa, ludzie i domy zlewają się w czarne sylwetki, falujące jak rośliny podwodne na tle tej atramentowej toni”²⁸. Ten fragment *Sanatorium pod Klepsydrą* nasycony jest określeniami sensorycznymi, pozostającymi w związku ze zmysłem wzroku. Dominuje jednak wyobrażenie krajobrazu jako akwarium, a zatem kolejna w tej prozie machina do patrzenia. Schulz ponownie ukazuje oglądanie, a jego narrator znów zyskuje

„poezja
wystaw”

26 S. Symotiuk, op. cit., s. 48.

27 Zob. G. Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London 1988; J. Wolff, *The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity*, „Theory, Culture and Society” 1985, No. 2/3.

28 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 244.

atrybuty boskiego oka, które ogrania całość rzeczywistości i pod którego spojrzeniem się ona stwarza.

Jest w tej kreacyjnej mocy fantazja dziecka marzącego o boskich prerogatywach. W tym sensie akwarium łączy się z dziecięcym pokojem. W tym wyobrażeniu zaś: „Słabo oświetlone, ciemne i uroczyste [...] wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliżki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, m i k r o s k o p y i l u n e t y, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii”²⁹. Schulzowskie sklepy i mieszkania to rupieciarnie, w których z pozoru bez logiki ułożone zostaną przedmioty-odpadki, pozostałości/ślady dawnych światów, egzotycznych krain, śmietnisko wspomnień, marzeń i projekcji narratora-dziecka. Schulz ponownie przypomina Benjamina, z jego zainteresowaniem przedmiotem pozostającym poza towarową wymianą, kolekcjonowaniem odłamków ruin dawnego świata. U obu twórców, podobnie jak w projekcie pasażu Siegfrieda Kracauera, zdaniem Blanki Brzozowskiej chodzi o „przestrzeń marginalną kultury, przynależną obiektom wyrzucanym poza jej obręb i ponownie «zbawionym» – przestrzeń «śmietniska». Kracauerowski pasaż stanowił schronienie dla wartości antymieszkańskich, dla rzeczy z różnych powodów usuniętych na margines, wstydliwie ukrywanych, a przez to właśnie pasjonujących dla miejskiego tropiciela śladów; jednocześnie nierozzerwalnie związany był z nowym rynkowym obiegiem przedmiotów/towarów, których «trwałość» stawała się coraz bardziej ograniczona. W tej sytuacji odnalazł się Benjaminowski kolekcjoner, zaznajomiony z dwuznacznym charakterem przedmiotów/śmięci (rzeczy pozbawionych kontekstu), który za sprawą «posiadania» ponownie zbliża się do zapomnianej sfery tabu i magii opowieści”³⁰.

W przytoczonym fragmencie *Sklepów cynamonowych* (tak chwilami zbliżonym do studiów przedmiotów – fetyszy dziecięcej wyobraźni z *Berlińskiego dzieciństwa na przełomie wieków*) Schulz wymienia przedmioty „pozbawione kontekstu”. Oddzielone od własnej aury, przez to oddalenie i dekontekstualizację nabierają widmowego, niesamowitego charakteru. Powracają do rzeczywistości przedstawionej opowiadania

Schulz jako kolekcjoner?

29 Idem, *Sklepy...*, s. 82–83.

30 B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009, s. 57–58.

z przeszłości lub snu, zachowując swój niepokojący i jednocześnie fascynujący status (jak „marki krajów dawno zaginionych”, będące doskonałym przykładem Benjaminowskiego śladu). Stając się częścią kolekcji (poprzez wyróżnienie, enumerację budującą opis narratora), zyskują ocalenie dzięki magii opowieści. Schulz, niczym Benjaminowski kolekcjoner, wybiera przedmioty, które sygnują fascynującą nowoczesność, ale również takie, które stanowią widomy znak dziecięcych fantazji – „aromat dalekich krajów” przywodzi na myśl pragnienie podróży, ciekawość świata znanego z baśni i relacji wędrowców, „norymberskie mechanizmy” można łatwo skojarzyć z Schulzowskimi manekinami, ale też z Freudowsko-Hoffmannowskim Niesamowitym, homunculus zaś już jawnie kieruje myśl ku pracowni alchemika, ku „sferze tabu i magii opowieści”.

Schulzowska kolekcja – choć skojarzona poprzez wzrok z wiedzą (luneta i mikroskop) oraz nowoczesnością – okazuje się zatem całkiem archaiczna. Enumeracja ze *Sklepów cynamonowych* to oczywisty przykład literackiego oddania fenomenowi *cabinet de curiosités*, popularnego przecież przed narodzinami nowoczesnej nauki. Anachronizm, jaki powstaje z zestawienia alchemicznych atrybutów z asortymentem współczesnych narratorowi sklepów, skutkuje zanegowaniem realizmu. W tym kontekście natomiast znamienne okazuje się wykorzystanie metaforyki okulocentrycznej. W kolekcji Schulza znajdowały się lunety i mikroskopy, motyw ten powtórzy się również w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie „Następował teraz zawiły opis składanego r e f r a k t o r a a s t r o n o m i c z n e g o, o wielkiej sile świetlnej i rozlicznych zaletach. Zaciekawiony, wydobyłem z koperty ten instrument zrobiony z czarnej ceraty lub sztywnego płótna złożonego w płaską harmonijkę. Miałem zawsze słabość do t e l e s k o p ó w. [...] Było to coś na kształt długiego auta z lakowego płótna, jakiś r e k w i z y t t e a t r a l n y imitujący w lekkim materiale papieru i sztywnego drelichu masywność rzeczywistości. Spojrzałem w czarny lejek o k u l a r u i ujrzałem w głębi zaledwie majaczące zarysy podwórzowej fasady Sanatorium”³¹.

Ponowne połączenie metaforyki teatralnej z okulocentryczną umożliwia podanie w wątpliwość oka jako atrybutu wiedzy. Władza spojrzenia nie jest już powiązana z sukcesem epistemologicznym, lecz metafizycznym i ontologicznym. Nie jest to wszak władza „szkiełka i oka”, ale Wunderkamery z mandragorami i norymberskimi mechanizmami ze *Sklepów cynamonowych*. Luneta z *Sanatorium pod Klepsydrą* nie gwarantuje wglądu w naturę widzianego, jej zadaniem jest deformacja.

archaiczny
gabinet
osobliwości

31 B. Schulz, *Sanatorium...*, s. 237.

Spojrzenie nie tyle dostarcza materiału do obserwacji i płynącej z niej wiedzy, ile powołuje do życia intymną kolekcję form ułożoną w narrację prywatnej wystawy tematycznej.

Cytując Frydryczak: „*Wunderkammer* wyraża [...] ciekawość świata, towarzyszące mu odczucie niedosytu i niepełności. Stanowi także kolejną, po średniowiecznej «rupieciarni», formę kolekcji rozumianej jako «chaotyczny» zbiór rzeczy, którym wtóruje wiara w ich uporządkowanie. Chociaż za renesansową ciekawością kryje się systematyczny wgląd w naturę i świat, jednak jego «wizualizacja» (w postaci kolekcji) jawi się jako bezładny proces gromadzenia wszystkiego, co ciekawe i interesujące: w przyrodzie szukano nie praw, lecz znaczeń, nie regularności, lecz przesłań – Boga lub demonów”³². Trudno odnaleźć świat bardziej pełen znaczeń pozbawionych regularności, świat zawieszonych praw realizmu, lecz pełen głosów Boga i demonów, niż ten, który kreuje Schulz za pomocą machin okulocentrycznych.

32 B. Frydryczak, op. cit., s. 153.