[inicjacje schulzowskie]

Agnieszka Dauksza: „Nie ma materii martwej – martwota jest jedynie pozorem". O ambiwalencjach Schulzowskiego materializmu

Niniejszy tekst będzie sposobnością do zastanowienia się nad statusem śmieci, odpadków, ścinków i szpargałów, licznie obecnych na kartach opowiadań drohobyckiego autora. Pozornie bezfunkcjonalne resztki zdają się bowiem niekiedy elementarną substancją organizującą Schulzowską rzeczywistość – niekiedy stanowią znamienną namiastkę bardziej skomplikowanych czy wyszukanych form materialnego świata, kiedy indziej wskazują kondycję nowoczesnej kultury w ogóle. Co więcej, odpadki prawie nigdy nie są w tej twórczości jedynie zbędnymi obrzynkami odstającymi od gotowych form – choć i ta rola nie wydaje się poślednia – lecz wielokrotnie stanowią budulec, właściwy komponent bardziej rozbudowanych struktur – zarówno *stricte* fizycznych, materialnych, jak i językowych, gdy okazują się inspiracją dla imaginacyjnych poszukiwań, zalążkiem powstania metafory czy jądrem, wokół którego narasta język opisu.

Tym samym staje się jasne, że kategorią resztek obejmuje się nie tylko tak niewyszukane obiekty, jak skrawki materiału, strzępy gazet, wypadające trociny czy pakuły, ale też inne, niematerialne pozostałości i odrzuty, jak choćby zapomniane wątki narracji, wyparte treści, apokryficzne historie czy odrzucone wierzenia, przekonania i sądy. Co nie mniej istotne, właśnie w resztkach Schulz zdaje się odnajdywać to, co najprostsze, a przez to najbardziej wieloznaczne

i obiecujące poznawczo, a także z nich czerpać inspiracje do konsekwentnego budowania stylistyki ruin i rozpadu, słowem – prezentowania świata zdegradowanego, swoistego „śmiecio-świata".

▪

Usiłując zgłębić zawiłości Schulzowskiej koncepcji materialistycznej, nie sposób nie natrafić na aporie sugerujące rzekome niekonsekwencje samego Schulza, pozornie nader niefrasobliwie rozporządzającego w swoich tekstach wszelkimi wytworami materii. Oto bowiem wystarczy skontrastować dwa krótkie, dobrze przecież znane wyimki – jeden z listu Schulza do Witkacego, drugi z *Traktatu o manekinach* – by na nowo uświadomić sobie zasadnicze rozbieżności znamionujące Schulzowskie postrzeganie tego, co materialne. W pierwszym fragmencie pisarz przekonuje, iż: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony"[1].

Skontrastowanie tego sądu z kolejnym passusem oddaje dwoistość Schulzowskiego rozumienia terminu „materia": „Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. Kto ośmiela się myśleć, że można igrać z materią, że kształtować ją można dla żartu, że żart nie wrasta w nią, nie wżera się natychmiast jak los, jak przeznaczenie?"[2].

Widać wyraźnie, że przekonaniu o nietrwałości, ruchliwości i swoiście rozumianej naskórkowości form materialnych, które namnażają się i przekształcają wedle najdzikszych igraszek i koincydencji, przeciwstawione zostaje wyobrażenie materii jako jednego z bardziej trwałych sposobów organizacji rzeczywistości. W tym jednak układzie dowolność i przypadkowość zastąpione zostają „materialnym determinizmem", to znaczy przekonaniem o niezbywalności postaci, w którą przyobleczona zostaje substancja. Jak wiadomo, podobne rozbieżności nie należą do wyjątków w Schulzowskim systemie pojęć. Kłopotliwe do przebycia bywają dla interpretatora meandry rozważań na przykład nad statusem substancji, formy, tandety, form pałubicznych, form roślinnych czy dualizmu materii i ducha konotującego podział na sfery żeńskie i męskie – by wskazać tylko niektóre z zagadnień od dawna nurtujących schulzologów. W rezultacie staje się jasne, że zamiast o niekonsekwencjach materializmu autora *Sklepów cynamonowych* wypada raczej mówić o trwale wpisanych

1 B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, wyd. 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 102.
2 Tenże, *Traktat o manekinach*, [w:] tegoż, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 66. Kolejne cytaty z utworów Schulza pochodzą z tegoż wydania, numery stron podaję w nawiasach w tekście głównym.

w tę poetykę ambiwalencjach terminologicznych, które – z jednej strony – trudno skodyfikować, nie narażając się na niebezpieczeństwo nadmiernych uproszczeń, i których – z drugiej strony – nie sposób nazbyt jednoznacznie spowinowacać z innymi, pod wieloma względami różnymi koncepcjami materii, na przykład Schopenhauerowską, Bergsonowską, Witkacowską itd.

Jedną z metod uporządkowania wielości form materii proponuje Stanisław Rosiek[3]. Wedle tej, z konieczności pobieżnej, słownikowej charakterystyki wyróżnić można trzy sposoby funkcjonowania materii w prozie Schulza: pierwszy typ został ustanowiony przez Demiurga, a wytwory, które obejmuje, są swoiście doskonałe i odnawiają się samoistnie, wedle najpierwszej, niepoznanej przez człowieka receptury. Kolejnym przejawem materii są formy wykraczające poza prawa Księgi Rodzaju, nieraz przybierające zaskakujące oblicza, zwykle w jakiś sposób wynaturzone, przepoczwarzone, najczęściej zdefektowane i nietrwałe. Ostatnim wskazanym typem są efekty „heretyckiej demiurgii", twory tandetne, obnażające porowatość, pałubiczność i plastyczność materii, która jako taka kusi rozmaitych szarlatanów do wszczynania szemranych eksperymentów, co doprowadza do „demiurgicznych nadużyć".

Jakkolwiek przydatne jest z pewnością wskazanie owej „materialnej triady", to jednak w miarę interpretacyjnych poszukiwań staje się jasne, że jest to podział nazbyt skondensowany, a przez to także nieco uproszczony. Nie uwzględnia on, po pierwsze, związków zachodzących między poszczególnymi postaciami materii, po wtóre natomiast nie rozpatruje procesów prowadzących do powstania owych form niejednoznacznych, pośrednich i hybrydycznych. Moje rozważania chciałabym ulokować właśnie w tak rozumianym miejscu niedopowiedzenia. Dlatego też na potrzeby tego tekstu zajmę się przede wszystkim odpadkami, ścinkami i resztkami, zaścielającymi przestrzenie Schulzowskich światów i postrzeganymi nie tylko jako odrzuty, lecz także cenny amalgamat, niekiedy budulec najbardziej wynaturzonych struktur, często przyczynek kreacyjnych starań artysty, uwodzący swą bezforemnością i potencjalnością oraz prowokujący do działań pozwalających na urozmaicenie aktów percepcyjnych.

Swoistą sumę interesujących mnie wątków stanowi fragment z *Manekinów*: „Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowywały się z rekwizytami swego fachu […] dookoła nich rosła kupa odpadków, różnokolorowych strzępków i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych papug. Krzywe szczęki nożyc otwierały się ze skrzypieniem, jak dzioby tych kolorowych ptaków. Dziewczęta deptały nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału, w rupieciarni jakiejś wielkiej, nieurzeczywistnionej maskarady […].

---

3 Zob. hasło „Materia" autorstwa S. Rośka, [w:] *Słownik schulzowski*, red. i oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski i S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 205–206.

Ich dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi mogły zasypać całe miasto jak kolorową, fantastyczną śnieżycą. […] Natknął się ojciec na ten cichy seans wieczorny. Przez chwilę stał w ciemnych drzwiach przyległego pokoju, z lampą w ręku, oczarowany sceną pełną gorączki i wypieków, tą idyllą z pudru, kolorowej bibułki i atropiny […]. Nakładając okulary, zbliżył się w paru krokach i obszedł dookoła dziewczęta, oświetlając je podniesioną w ręku lampą" (s. 58–59).

Dramaturgia tego spektaklu opiera się na zaskakującej grze jakościami, zachodzącej zarówno na poziomie wewnątrztekstowego aktu percepcji, jak też na poziomie opisu. Dochodzi tu do żonglerki formami, opalizowania barwnymi metaforami, błyskawicznego następowania po sobie zabiegów reifikacji, animizacji i antropomorfizacji, a nade wszystko – frywolnego, acz konsekwentnego spowinowacania materii żywej i nieożywionej. Wirtuozeria wyobraźniowo-językowej operacji polega na mechanizmie, który trafnie określił Artur Sandauer, stwierdzając, że u Schulza „metafora przerasta w metamorfozę"[4]. Co więcej – jak to często bywa w utworach omawianego autora – momentom przeobrażeń nieodzownie towarzyszy wzmożone napięcie erotyczne, które zarazem znamionuje i prowokuje, a być może nawet warunkuje intensyfikację przekształceniowych procesów. Jak postaram się ukazać w dalszej części wywodu, nie bez znaczenia jest także sposób przedstawienia aktu obserwacji zachodzących zjawisk, obserwacji w tym wypadku wzmocnionej nieco perwersyjnym gestem podglądactwa i dodatkowo zapośredniczonej, na przykład poprzez zastosowanie atropiny czy użycie okularów.

Nim jednak przejdę do analizy mechanizmów wpływających na optykę, chciałabym skupić się nad elementarnymi w moim odczuciu stosami „odpadków, różnokolorowych strzępków i szmatek", po których brodzą Polda i Paulina. Jeśliby próbować skodyfikować te resztki bezładnie opadające spod „krzywych szczęk nożyc", okazałoby się, że nie mieszczą się one w żadnej z kategorii dotychczas zaproponowanych przez interpretatorów dla uporządkowania tego, co materialne w prozie Schulza. W tym wypadku bowiem odpadki występują pod postacią ścinków krawieckich, lecz kiedy indziej przybierają na przykład formę pierza czy trocin wypadających z wypchanego kondora i wymiatanych przez Adelę wraz z „bezimiennym kurzem pokoju" (s. 101) lub pakuł, na które rozpada się chybotliwa dekoracja miejska (s. 96). Tym, co łączy wskazane przykłady, jest – z jednej strony – status zbędnego, zupełnie nieistotnego odrzutu czy śmiecia, z drugiej – paradoksalnie – pewna amalgamatyczność, zalążkowość, kusząca bezforemność. Owe niepozorne skrawki, „odstrzygnięcia", są zwykle albo nadwyżkami materii, to znaczy ścinkami odstającymi od gotowej formy,

4 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Proza*, s. 30.

pozostałościami po wykończonym dziele, albo też odpadami, drobinami znamionującymi rozkład jakiejś większej całości materii. Niezależnie jednak od przyczyny odłączenia ich od pierwotnej formy, każdorazowo, w swojej wielości i nieokreśloności, przynajmniej przez jedną chwilę tworzą swoisty mikroświat, odbicie pierwotnego nieładu, namiastkę Schulzowskiego twórczego chaosu, który – podobnie jak w koncepcji proponowanej przez Elizabeth Grosz[5] – nie stanowi kompletnego nieładu czy absolutnego nieporządku, lecz raczej jest skomasowaniem całego mnóstwa form, sił i potencjałów, które przez tę obfitość nie mogą zostać odróżnione jedne od drugich.

Analogiczny sposób definiowania odpadków każe przywołać kulturowe rozumienie śmieci, które – jak przypominają między innymi Mary Douglas, a za nią także Jonathan Culler – nie są śmieciami same w sobie, to znaczy esencjonalnie i ponadczasowo. Jest raczej tak, że każda kultura wytwarza własną definicję odpadu. Dlatego też resztki dobitnie świadczą o systemie, który je wyprodukował. U Schulza do pewnego stopnia podobnie – odpadki, ścinki i szpargały, nawet gdy są oderwane od pierwotnej całości, wciąż wskazują na formę, od której zostały odłączone. Zachowują pamięć swojej genealogii – nawet wówczas, gdy ulegają rozproszeniu i następnie wtórnie stają się komponentem nowego układu. Takie twory – zwykle określane przez Schulza mianem form hybrydycznych, nietrwałych i fantomowych – składają się z drobin i skrawków o nietożsamej proweniencji. Patchworkowość tych struktur decyduje o ich prowizoryczności, co widoczne jest wyraźnie podczas rozpadu, gdy uwalniają swoje części składowe do obiegu materii. Resztki ponownie stanowią czystą potencjalność, substancję gotową do użycia przy formowaniu kolejnej wtórnej materii, która przecież nigdy nie podlega kreacji *ex nihilo*, lecz zawsze tworzona jest właśnie z części najpierwszych – wcześniejszych odpadów.

W istocie bohaterom Schulza towarzyszy przekonanie o heterogenicznej naturze każdego wytworu materii. Dlatego też resztki – zamiast obrzydzenia, niechęci czy abjektualnej odrazy – wzbudzają raczej pełne atencji zainteresowanie. Motywacje tego upodobania są różnorakie – można z pewnością upatrywać w Schulzu – jak czyni to na przykład Małgorzata Kitowska-Łysiak – apologety banalności, zwyczajności, nijakości i trywialności[6]. Można także rozpatrywać tę dziwną słabość do resztek – bądź co bądź pełnoprawnych wytworów materii – jako jeszcze jeden przejaw fascynacji kobiecością, płodnością i plastycznością. I jakkolwiek trafne i aktualne są te interpretacje, wydaje się, że w omawianym wypadku w grę wchodzą kolejne uzasadnienia podparte innymi jeszcze afektami i potrzebami.

---

5 E. Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York 2008, s. 5.

6 Zob. M. Kitowska-Łysiak, *„Ja, Anna Csillag…"*, [w:] tejże, *Schulzowskie marginalia*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007, s. 56–57.

Otóż skrawki, ścinki i resztki stanowią specyficznie pojęty rezerwuar, z którego – niczym ze „śmietnika możliwego jakiegoś karnawału, z rupieciarni jakiejś wielkiej, nieurzeczywistnionej maskarady" – czerpać można artystyczne inspiracje. Wszak nie bez kozery pojawienie się u Schulza owych „wiórów lekkomyślnych i płochych", którymi można „zasypać całe miasto jak kolorową, fantastyczną śnieżycą", poprzedza zwykle najbardziej doniosłe akty poznawcze – raz jest to moment, w którym Jakub odkrywa w dziewczętach wdzięczne adeptki swoich materialistycznych teorii, kiedy indziej chwila, gdy Józef domyśla się przemiany ojca w kondora lub gdy w starych szpargałach gazetowych rozpoznaje pozostałości Księgi, jeszcze w innej sytuacji – gdy bohater obnaża prowizoryczność i tandetę scenerii ulicy Krokodyli.

Dzieje się tak zapewne dlatego, że skrawki, wypadające pakuły, trociny i „setki odstrzygnięć" stanowią w mniemaniu Schulza wcielenie ruchliwości, płynności i potencjalności. Jako takie udatnie reprezentują absolutną bezforemność, którą skądinąd ciekawie postrzegał Georges Bataille, określając ją mianem *informe*, czyli bezkształtności. Wbrew pozorom nie polega ona na braku jakiegokolwiek kształtu, lecz na tym, że dana substancja przybiera kształt będący wypaczeniem kształtów znanych, przewidywalnych, pochwyconych w gotową formę, inaczej – pięknie ukształtowanych[7]. W ten sposób postrzegana bezforemność sytuuje się – podobnie jak bezkształtność w rozumieniu świętego Augustyna – na granicy formy i nicości[8]. Odpadki w świecie Schulza także ocierają się o stan nieistnienia – nie dostrzega i nie docenia ich nikt prócz głównego bohatera. Tak jak Batailleʼowska *informe*, resztki Schulzowskie nie są abjektualne, nie wzbudzają wstrętu obserwatora, lecz niepokoją, magnetyzują, uwodzą swą wieloznacznością czy raczej – niejednoznacznością[9]. W przeciwieństwie do form stworzonych przez Demiurga nie roszczą sobie pretensji do doskonałości. Różnią się także od wytworów wtórnej, „szarlatańskiej" demiurgii, którą para się Jakub – te są produktami „dziwnej symulacji materii podszywającej się pod pozór życia" (s. 46); odpadki przeciwnie – niczego nie udają, nie symulują, nie pozorują swojej trwałości.

Dlatego też Schulz nadaje odpadom szczególną rangę – każdorazowo umieszcza je najpierw najniżej w rejestrze materialnych bytów – pozwala, by swobodnie opadały na uliczny bruk lub mieszały się z brudem i kurzem starych mieszkań. Wówczas faktycznie strzępki, pakuły i trociny są zbędnymi odrzutami, pozostałościami odstającymi od formy i jako takie stanowią efekt uboczny wszystkich procesów tworzenia. Jednakże nieomal natychmiast zyskują kolejne zna-

---

7 G. Bataille, *Informe*, [w:] *Œuvres complètes*, vol. 1: *1922–1940*, Gallimard, Paris 1973. Por. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 32–36, 335–336.

8 Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Znak, Kraków 1994, s. 286–286.

9 Por. Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York 1997.

czenia, znowu stają się budulcem do powstania następnych form, na nowo zostają włączone do obiegu.

Recyklingowy potencjał resztek dobrze oddaje scena z *Manekinów*, w której Polda i Paulina w zapamiętaniu szyją suknie, a dookoła nich rośnie stos „różnokolorowych strzępków i szmatek". Wówczas właśnie dziewczęta „depczą nieuważnie po barwnych obrzynkach, brodząc nieświadomie niby w śmietniku możliwego jakiegoś karnawału". Nie bez kozery odpadki ulokowane zostają właśnie na podłodze i nie przypadkiem także dotykają ich kobiece stopy obute w pantofelki o wiadomym, fetyszystycznym statusie. Dzięki temu zetknięciu zmienia się ranga odpadków. Po pierwsze – w jakiś sposób dochodzi do choćby symbolicznego spowinowacenia pierwiastków materialnego i duchowego, o czym przekonuje fragment, w którym „dusze dziewcząt" okazują się tkwić „w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych". Po drugie – wydaje się, że w tym momencie aktywuje się także proces, który nieco żartobliwie można by określić właśnie mianem recyklingu. Chodziłoby w tym wypadku o wtórne wykorzystanie skrawków materii, o domknięcie obiegu materii w Schulzowskim świecie.

Dzieje się tak oczywiście przede wszystkim na poziomie języka opisu. Widać to wyraźnie na przykład w passusie następującym bezpośrednio po przywoływanej scenie szycia: „[Ojciec] Przez chwilę stał w ciemnych drzwiach przyległego pokoju, z lampą w ręku, oczarowany sceną pełną gorączki i wypieków, tą idyllą z pudru, kolorowej bibułki i atropiny […]. Nakładając okulary, zbliżył się w paru krokach i obszedł dookoła dziewczęta, oświetlając je podniesioną w ręku lampą. Przeciąg z otwartych drzwi podniósł firanki u okna, panienki dawały się oglądać, kręcąc się w biodrach, polśniewając emalią oczu, lakiem skrzypiących pantofelków, sprzączkami podwiązek pod wzdętą od wiatru sukienką; szmatki jęły umykać po podłodze jak szczury, ku uchylonym drzwiom ciemnego pokoju" (s. 59–60).

Grze spojrzeń i podpatrzeń towarzyszy spektakularna przemiana statusu materiałowych odpadków – okazują się one rodzajem katalizatora, w obecności którego dochodzi do oczarowania obserwatora tym, co materialne – w pierwszej kolejności „strukturą szczupłych i tandetnych ciałek" Poldy i Pauliny (s. 60), a w dalszej perspektywie – taniością, lichotą, plastycznością, puszystością i porowatością materii w ogóle (64). „Szmatki" błyskawicznie przemieniają się najpierw w intrygujące, heterogeniczne skupisko potencjałów, by po chwili upodobnić się do żywych istot i pierzchnąć niczym szczury ku ciemni przyległego pokoju, z której chwilę wcześniej wychynął Jakub. Tym samym owe „setki odstrzygnięć" niejako rozpływają się w ciemności, która – jak przekonuje między innymi Michał Paweł Markowski – konsekwentnie kojarzona jest przez Schulza z podświadomością, „tym, co istnieje jakoś inaczej, skrycie"[10]. Znikając

10 M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna, Leśmian, Schulz, Gombrowicz*, Universitas, Kraków 2007, s. 182–183.

w zakamarkach nocy, strzępki materii przemieniają się zatem z widzialnego, lecz niejednoznacznego i niepokojącego „bezformia" w jakąś osobliwą formę sytuującą się na granicy bytu i nicości. Kiedy indziej odpadki opuszczają stare, zakurzone wnętrza i swobodnie przemieszczają się do innych przestrzeni – zostają wymiecione wraz z domowymi brudami czy wyfruwają niesione przez wichurę. Następnie – zgodnie z naturalnym ruchem obiegu materii – stale powracają w Schulzowskim świecie w tej czy innej postaci, na przykład jako „kolorowa, fantastyczna śnieżyca", inspirująca artystę zmagającego się z szarością i fasadowością otoczenia.

Celowo stale podkreślam aspekt ograniczonej czasowości. Wydaje się bowiem, że „barwne obrzynki" są dla Schulza ucieleśnieniem potencjalności tak długo, jak długo jednostka nie ujrzy w nich podniety do aktywowania imaginacyjnego, a następnie językowego aktu kreacyjnego, już nie tylko obejmującego sam przedmiot wyjściowy – owe bezforemne skrawki – ale znajdującego również dogodny punkt zaczepienia w kolejnym wytworze materii i stopniowo, koncentrycznie rozszerzającego się w obrębie przedstawionej rzeczywistości.

Proces ten, jak wiadomo, dzięki skrótom czasowym zachodzi u Schulza częstokroć w ułamku chwili i aktywowany jest pod wpływem określonych bodźców – w *Manekinach* wskutek napięcia erotycznego zaistniałego między Jakubem a podglądanymi w gorączce i z wypiekami na twarzy dziewczętami. Jest to napięcie podsycane zwłaszcza widokiem stóp dotykających skrawków materiału, które odtąd stanowić będą dla bohatera przyczynę najwyższych podniet. Niemniej nie tylko erotyzm okazuje się czynnikiem stymulującym – istotne są także wspominane na wstępie używki i przyrządy optyczne wpływające na zmianę oglądu.

Warto podkreślić, że omawiane procesy nie wydarzają się wyłącznie w płaszczyźnie językowej – między innymi według cytowanej już formuły Sandauera „metafora przerasta w metamorfozę" – ale także w wewnątrztekstowym akcie percepcyjnym, zwłaszcza wzrokowym. Jak podkreśla bowiem Schulz w *Księdze*: „Jakieś zdarzenie może być co do swej proweniencji i swoich własnych środków małe i ubogie, a jednak zbliżone do oka może otwierać w swoim wnętrzu nieskończoną i promienną perspektywę dzięki temu, że wyższy byt usiłuje w nim się wyrazić i gwałtownie w nim błyszczy" (s. 133).

Otóż właśnie gest „zbliżenia do oka", oddalenia, przesunięcia – zmiany perspektywy w ogóle – okazuje się jedną z elementarnych przyczyn metamorficzności Schulzowskiego świata. Tym samym, po pierwsze, metamorfozy, podobnie jak metafory, są niebanalnym środkiem poznania, po drugie, metamorfozy okazują się niekoniecznie faktycznymi przemianami, ale raczej anamorfozami, gdyż rzeczy u Schulza nie tyle ulegają przeobrażeniom, ile przede wszystkim u k a z u j ą s i ę w innej postaci. Podobne zmiany nie dość że stymulują wyobraźnię bohaterów, to na dodatek zdają się w jakiś sposób rzutować na elementy rzeczywistości.

Dlatego też Schulzowskimi postaciami kieruje ustawiczna dążność do prowokowania analogicznych stanów – najczęściej poprzez inicjowanie wizualnych eksperymentów. Chyba najczęstszym i zarazem najprostszym zabiegiem jest zmiana dystansu postrzegania. Niekiedy polega to na zwyczajnym przybliżeniu się lub oddaleniu od obiektu oglądu – czyni tak na przykład Jakub, gdy trzymając w ręku lampę i nakładając okulary, „zbliża się w paru krokach i obchodzi dookoła dziewczęta" lub gdy studiuje „rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję" kobiecej łydki (s. 60). Jednak prócz prostych przestrzennych przesunięć wchodzą w grę także inne czynniki: zmiana oświetlenia i przyrząd optyczny – okulary, kiedy indziej zastępowane bardziej wyrafinowanymi obiektami, jak zwierciadła, lunety czy teleskopy.

Kiedy indziej zmianę perspektywy patrzenia wymusza też stan senności, wzburzenie, gorączka, użycie medykamentów czy środków chemicznych (takich jak atropina) lub po prostu gwałtowna odmiana warunków świetlnych. Józef na przykład wyznaje w pewnej sytuacji: „promień dalekiej gwiazdy, uwikłany w moich rzęsach, rozlewał się srebrem na ślepym białku oka i przez szczeliny powiek widziałem pokój w świetle świecy zaplątanej w gmatwaninę złotych linii i zygzaków" (s. 213). Podobne bodźce przynoszą niekiedy spektakularne rezultaty, szczególnie gdy poznawcza moc spojrzenia wiąże się z inną jeszcze zdolnością wzroku, mianowicie siłą kreacjonistyczną, spajającą niekiedy rozproszone elementy otoczenia lub ożywiającą je na potrzeby opisu, co widoczne jest choćby przy okazji stale powracających u Schulza wizji animizowanych czy antropomorfizowanych przedmiotów – kwitnących tapet, wzdychających szklanek weneckich, rozchichotanych pawich piór czy rozedrganych i patrzących zalotnie materiałów krawieckich.

Właśnie pomiędzy „szczelinami powiek" i na „białku oka" rozpoczyna się złożony proces Schulzowskich metamorfoz. Pozyskane obrazy urastają bowiem stopniowo – najpierw w wyobraźni, następnie w akcie opisu – do roli pełnoprawnych tekstowych postaci. Za sprawą wzroku, imaginacji i języka powołane zostają nowe byty, które – dołączając do systemu znanych, gotowych form – w oczywisty sposób rekonfigurują zastany układ rzeczy.

Niekonwencjonalność Schulzowskich ujęć może być rozumiana zarówno jako określenie znamionujące pisarską strategię poznawania i opisywania otaczających zjawisk, jak i w znaczeniu, które nadała niekonwencjonalności Ewa Domańska. Na skłonność Schulza do mnożenia nieoczywistych perspektyw oglądu wskazywałby choćby stosunek jego bohaterów do najbardziej nawet nietypowych przejawów egzystencji, pełen atencji sposób traktowania nieludzkich form istnienia, a nade wszystko zamiłowanie do tego, co marginalne, peryferyjne, cherlawe czy słabe.

„Nowohumanistyczne" upodobania autora *Sklepów cynamonowych* przejawiałyby się między innymi w sposobie prezentowania zwierząt, przedmiotów czy hybrydycznych lub kalekich tworów materii. Istotne są także wspomniane

już odrzuty, do których należą nie tylko zbędne cząstki materii nieożywionej, lecz także szerzej – ludzie uznawani za społeczne odpady. Schulz z całą konsekwencją nadaje takim jednostkom uprzywilejowaną pozycję. Niekiedy podobne postaci przywoływane są niby mimochodem – na przykład w opowiadaniu *Sierpień*, gdzie mowa o ulicznych zawalidrogach idealnie wkomponowujących się w niszczejące, poszarzałe otoczenie: „Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, obijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. […] Kupka obdartusów, ocalała w kącie rynku przed płomienną miotłą upału, oblegała kawałek muru, doświadczając go wciąż na nowo rzutami guzików i monet, jak gdyby z horoskopu tych metalowych krążków odczytać można było prawdziwą tajemnicę muru, porysowanego hieroglifami rys i pęknięć" (s. 39).

Schulz znacząco zestawia skupioną w kącie rynku „kupkę obdartusów" z metaforą „miotła upałów", wskazując tym samym stopień reifikacji bezczynnych, wzgardzonych przez lokalną wspólnotę ludzi. Co jednak znamienne, właśnie w owej grupie obdartusów pisarz dostrzega ludzi, którym dana jest zdolność odzierania rzeczy z przesłon i pozorów. Schulz spowinowaca ich bowiem z tym, co sytuuje się w jego tekstach po stronie doświadczenia i autentyzmu. Ulicznicy czynnie uczestniczą w procesie „obtłukiwania kłamliwej glazury" i rozporządzają darem czytania znaków z „horoskopów metalowych krążków", wobec czego – pomimo swojej społecznej nieprzydatności – zdają się zajmować wysoką pozycję w Schulzowskim rejestrze bytów.

Kiedy indziej ludzie ze społecznego marginesu okazują się postaciami tyleż odstręczającymi, co przede wszystkim niejednoznacznymi i niepokojącymi, a przez to absorbującymi uwagę obserwatorów. Tak się dzieje w wypadku „przykucniętej wśród żółtej pościeli i szmat" Tłui, „skretyniałej" i uznanej za wspólnotowy odpad, wypartej poza przestrzenne i świadomościowe centrum zbiorowości. Skala degradacji Tłui do rangi odpadu uwidoczniona zostaje wizualnie w samej kompozycji sceny, w której Józef napotyka dziewczynę rozpartą na stercie spiętrzonych resztek. Dookoła niej płożą się chwasty i ścielą śmieci, „brudne gałgany, szmaty i strzępy". Postać zdaje się wyrastać bezpośrednio z substancji zużytej i nieprzydatnej oraz stanowić jednocześnie samo jej epicentrum: „I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietnisku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietniska: na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich dziecinnych nóżkach […], z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył" (s. 41).

Zastanawiający w tym kontekście jest sposób prezentowania Tłui. Liczne pejoratywne epitety – adekwatne do opisu „społecznego śmiecia" – sąsiadują z określeniami mniej jednoznacznymi. Podobnie jak w wypadku intrygujących swoim

zachowaniem obdartusów z drohobyckiego rynku, Tłuja także wzbudza ambiwalentne uczucia. Oto „ciemna kretynka" porównana zostaje do „bożka pogańskiego" i „malowidła barbarzyńskiego", w dodatku poraża widza siłą nieokiełznanej prymitywności. Trudno oprzeć się wrażeniu, że obserwującego ją Józefa zachwyca paradoksalne połączenie rozerotyzowania, spotęgowanej płodności, naturalnej bujności i jednoczesnego napiętnowania dziewczyny określeniem wadliwego wytworu, odpadu. Wydaje się jednak, że obraz „pogańskiej", „barbarzyńskiej" Tłui nie jest w tym układzie jedynie bodźcem do ukazania perwersyjnych ciągot bohatera, ale też może być figurą zapowiadającą sposób organizacji Schulzowskiego świata – afirmacji apokryficzności, marginalności, tego, co ukryte, niedopowiedziane, podprogowe lub jedynie majaczące i niejednoznaczne.

Wszak nie bez kozery postaci z opowiadań drohobyckiego autora zafascynowane są odrzuconymi wątkami narracji, niekonwencjonalnymi historiami, niezbadanymi możliwościami i perspektywami, notorycznie zbaczają na nieuczęszczane ścieżki, wypróbowują ograniczenia przestrzeni i czasu, wzgardzają gotowymi formułami, by konsekwentnie preferować porządki, wierzenia i opowieści odrzucone, wyparte czy zapomniane przez ogół.

Właśnie w geście ciągłego przenicowywania i składania na nowo elementów tekstowej rzeczywistości Schulz zdaje się upatrywać możliwości twórczego funkcjonowania wobec nastałego impasu kultury. Znamiennym potwierdzeniem tak pojętej koncepcji „sztuki recyklingowej" są tezy zawarte w recenzji twórczości Aldousa Huxleya: „Spacery sceptyka przez rumowiska kultury. Jak daleko i szeroko okiem sięgnąć – wszędzie gruz i miał. Wędrowiec zastał już wszystko w gruzach, przeorane wzdłuż i w poprzek przez pług niestrudzonej myśli ludzkiej. Wędrowiec stawia ostrożnie swą laseczkę spacerowicza, zatrzymuje się wsparty na niej, uśmiecha się. Potem grzebie melancholijnie laseczką w gruzie: problemy i problemy, szczątki, ułamki i fragmenty problemów. Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnisko. Jeszcze jest w tych rudymentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia. Tak powstają dziwolągi. Wędrowiec cieszy się i zanosi się cichym śmiechem, gdy te dziwotwory spierają się ze sobą o zamienione głowy. […] I może dobrze się stało, że wszystko legło w gruzy, że nie ma już żadnych świętości, więzów, praw i dogmatów, że wszystko jest dozwolone i wszystko można się spodziewać, że wolno raz według swego kaprysu odbudować się z gruzów – według swego widzimisię, według chimery, której się jeszcze nie przeczuwa" (s. 392, 394).

W tym wypadku recykling twórczego tworzywa, materii, form i idei okazuje się nie tyle wyjaławiającą zasadą organizacji, ile innowacyjną zasadą kompozycji elementów, które – nawet oddzielone od pierwotnej całości – w nowych układach wciąż świadczą o swojej proweniencji. Tym samym owo „rumowisko kultury" stanowi nie tylko cmentarzysko upadłych idei i przeżytych form, ale

i rezerwuar potencjałów, przestrzeń spowinowacenia tego, co przeszłe i przyszłe, tradycyjne i nowoczesne.

Schulz jako artysta i demiurg wtórnej materii zobowiązany jest zatem do ustawicznej czujności i obserwacji otaczającego świata, którego elementy – tak jak pozornie nieistotne odpadki – inspirują i prowokują do nieustannej pracy wyobraźni, a w konsekwencji także do wzmożonej pracy pisarskiej. W rezultacie autor przeszukuje repertuar możliwości, potrząsa kalejdoskopem w poszukiwaniu nowych obrazów, impresji i inspiracji. Ścinki, resztki i szpargały, których niebanalną funkję starałam się pokrótce ukazać w niniejszym tekście, odgrywają zatem najbardziej elementarną rolę – są pierwszymi materialnymi punktami w przestrzeni napotykanymi przez spragniony wrażeń wzrok i jako takie stają się pierwociną, zalążkiem, wokół którego narasta czy nabudowuje się tekstowa rzeczywistość. W nich także zachowuje się i zawiera pamięć o ich poprzednich losach i o układach, które wcześniej współtworzyły. Bezforemność i potencjalność tych tworów – podobnie jak „porowatość", „plastyczność" i „niedźwiedziowatość" materii jako takiej – na swój sposób uwodzą artystę i kuszą do ich ukształtowania, zmuszają do podjęcia wysiłku poznawczego i kreacyjnego. Są niedoskonałe, ale właśnie ta właściwość stanowi o ich sile. Podobnie jak opisane przez Georga Simmla wady i fizyczne defekty bliskiego człowieka okazują się lukami, w których lokować można własne uczucia do tejże osoby, tak też skazy materii wzbudzają czułość Schulzowskich bohaterów. Czułość, ale i zaciekawienie motywujące do ciągłego wypatrywania nowych możliwości, próbowania potencjałów, zestawiania pozornie nieprzystających jakości, wprawiania w ruch poszczególnych drobin oraz kompulsywnego składania i rozkładania, ciągle na nowo, elementów zdefektowanej, hybrydycznej rzeczywistości.