

[inicjacje schulzowskie]

Aleksandra Naróg: Schulzowskie obrazy wstrętu – *Karakony*

Schulz i nowoczesne od-poznawanie świata

„Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt [...] jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony” – pisał Bruno Schulz w jednym z listów do Stanisława Ignacego Witkiewicza¹. Twórczość autora *Sklepów cynamonowych* jest nieustannie związana z literacką reprezentacją zmienności form i nietrwałości materii². Schulz, podobnie jak Witkacy i Gombrowicz, stawia diagnozę modernistycznego kryzysu *mimesis*, w wyniku

-
- 1 B. Schulz do St. I. Witkiewicza, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2, Wrocław 1998, s. 477.
 - 2 Jak ujmuje to Krzysztof Stala, Schulzowskie przedmioty: „rosną znaczeniem w miarę komplikowania swych uwikłań w wewnętrznym świecie wyobraźni słownej”. Jerzy Jarzębski nazywa specyfikę metaforyki autora *Wiosny* „zmieszeniem sfer”, dzięki któremu zatarta zostaje granica pomiędzy metaforą a metamorfozą. Każdorazowemu, jednostkowemu doświadczeniu lektury prozy Schulza towarzyszy, zdaniem badacza, proces „od-poznawania” – zmiany dotychczasowych przyzwyczajęń percepcyjnych związanych ze światem rzeczy. Stefan Chwin natomiast, analizując analogie pomiędzy prozą Schulza a współczesną mu rewolucją techniczną, zwracał uwagę na Schulzowską tendencję do deformowania i hybrydyzacji tworzywa, w której wszystko „dyfunduje” poza swoje granice. Z kolei Michał Paweł Markowski określa rzeczywistość autora *Sklepów cynamonowych* jako „śląd, cień, odbłask rzeczywistości znacznie doskonalszej”. Por. odpowiednio: K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawienia w prozie Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 47; J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania...*, s. XXXVI; S. Chwin, „Grzeszne manipulacje”. *Historia sztuki a historia medycyny*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 282; M. P. Markowski, *Schulz*, w: idem: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 174.

którego przedstawianie rzeczywistości za pomocą słów przyjmuje skomplikowane kształty, niepoddające się jednoznacznej interpretacji. Wspomniana płynność relacji pomiędzy człowiekiem, zwierzęciem a rzeczą stanowi także literacką odpowiedź na modernistyczny kryzys antropocentryzmu. Elementy ludzkiego i nie-ludzkiego świata wymykają się całościowemu poznaniu, toczą ironiczną grę z czytelnikiem. Światopogląd ten wyznacza konstrukcję wielu opowiadań z tomów *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, powraca też nieustannie w esejach i listach Schulza. Bycie człowiekiem oznacza u Schulza zgodę na przyjęcie formy zawsze niepełnej i niedookreślonej, na możliwość ciągłych przeobrażeń, przyjmowania nowych „naskórkowych ról”. Co istotne, wspomnianemu „kryzysowi nowoczesności” towarzyszy w literaturze modernistycznej także kryzys jej reprezentacji językowej, naznaczony przez wpływy myśli awangardy. Wszystkie elementy świata – a zwłaszcza człowiek – zyskują cechy rzeczy, są „materiałem”, który może zostać poddany twórczym przekształceniom. Schulz w niemal każdym ze swoich opowiadań przygląda się relacjom zachodzącym pomiędzy kategoriami materii, doświadczenia i języka. Słowa Jakuba wygłoszone w *Traktacie o manekinach*, afirmujące „zgrzyt materii, jej oporność, pałubiastą niezgrabność”, doskonale określają Schulzowską „nieufność wobec koncepcji świata gotowego i już ukształtowanego”³.

Opisywane przez badaczy twórczości Schulza „rozszczerzenie” słownej wyobraźni, doświadczenie kryzysu poznania i reprezentacji oraz deformacji świata należą do stałej problematyki ponowoczesnej filozofii i nauki o literaturze – wywierają zatem znaczący wpływ na najnowsze interpretacje prozy autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Schulz narusza koleiny antropocentryzmu; zaciera granicę między człowiekiem a jego „tradycyjnym” tłem, które stanowiły do tej pory elementy poza-ludzkie⁴. Najnowsze badania nad opowiadaniem, esejami i listami Schulza pozwalają odczytywać tę twórczość w kategoriach ludzkiego i nie-ludzkiego, wstrętnego i fascynującego⁵. Wychodząc poza idiom analizy

3 M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna...*, s. 397.

4 Zob. M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, w: *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, red. J. Sokolski. Warszawa 2010, s. 344.

5 Spośród coraz większej ilości dostępnych źródeł warta zauważenia jest tu praca Żanety Nalewajk *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010. Interesujące wyniki przyniosła również zorganizowana w 2013 roku na Uniwersytecie Gdańskim Ogólnopolska Interdyscyplinarna Konferencja Naukowa „Wstręt i obrzydzenie”, w trakcie której analizowano między innymi opowiadanie *Pan* z tomu *Sklepy cynamonowe* oraz grafiki Schulza właśnie w tym kontekście. Warto wspomnieć także o wcześniejszej o sześć lat konferencji „Schulzowska Jesień”, której efektem stał się tom pokonferencyjny *Białe plamy w schulzologii* (red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010). W kontekście posthumanizmu interesującą pozycję stanowi z kolei między innymi nr 1/2014 „Czasu Kultury”, w którym A. Rosochacka analizuje twórczość Schulza z wykorzystaniem kategorii „przedmiotów protetycznych” Elisabeth Grosz, A. Mrówka z kolei bada relacje człowiek-zwierzę w tekście Schulz i zwierzęta. *Stawanie się ojca w „Sklepkach cynamonowych”*.

samego języka tej prozy, można powiedzieć, że wspomniane lektury skupiają się na szeroko pojmowanej reprezentacji materialności, roli ciała, zmysłów i doświadczeń „granicznych” w Schulzowskim opisie świata.

W *Karakonach*, opowiadaniu napisanym w roku 1933, a opublikowanym rok później w tomie *Sklepy cynamonowe*, Schulz opisuje jedną z wielu przemian najważniejszej figury jego twórczości – Ojca – w element kreowanego przez niego literackiego „bestiarium”. Interesujący wydaje się fakt, że opowiadanie ukazało się zaledwie trzy lata po serii wygłoszonych przez Martina Heideggera wykładów *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, zaznaczających wyraźną odrębność świata człowieka, zwierzęcia i rzeczy. Zdaniem Giorgio Agambena, autora *Bycia i czasu* określić można – w dużym uproszczeniu – mianem epigona europejskiej filozofii antropocentrycznej⁶. Diagnoza tej zmiany paradygmatu odbije się także w wyrazisty sposób w twórczości autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciałabym zastanowić się, w jaki sposób przedmioty wyznaczają u Schulza konstrukcję *Karakonów* i wchodzi w relację z tym, co ludzkie i nieludzkie; jak przedmioty – obiekty – ożywają i wychodzą ze swoich dotychczasowych ról, ciała zaś są rozmaicie reifikowane. Przemianom materii towarzyszą u Schulza doświadczenia fascynacji i wstrętu, pozwalające zastanowić się, na jak wiele różnych sposobów świat zostaje „od-poznany”, zdefiniowany na nowo poprzez sferę afektywną. Przyjrzyjmy się zatem dokładniej opowiadaniu Schulza: literackiemu obrazowi świata, w którym rzeczy niespodziewanie „zrzucają swój naskórek”.

„Rewolucyjne życie” materii

Akcja *Karakonów* rozpoczyna się, jak opisuje Józef, „w okresie szarych dni, które nastąpiły po świetnej kolorowości genialnej epoki mojego ojca”⁷.

Schyłek „genialnej epoki” jest końcem opisywanej w opowiadaniu *Ptaki* niezwyklej domowej hodowli Jakuba. Ojciec gromadzi na strychu najradsze okazy egzotycznych stworzeń: kur belgijskich, kondorów i pawi. Jakub jest u Schulza nie tylko znanym z większości opowiadań demiurgiem, ale także modernistycznym kolekcjonerem przedmiotów i zwierząt w rozumieniu Waltera Benjamina, „zbieraczem, który w marzeniach nie tylko przenosi się w jakiś daleki lub miniony świat, lecz widzi się także w lepszym świecie, w którym wprawdzie ludzie nadal nie mają tego, czego im trzeba, rzeczy jednak wolne są od przymusu użyteczności”⁸.

6 Zob. M. Borowski, M. Sugiera, *Człowiek/zwierzę*, w: idem, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości*, Warszawa 2012, s. 71.

7 B. Schulz, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 86. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

8 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975.

Ojciec z powodu swoich upodobań do eksperymentu „nie mógł wrócić sobą w żadną realność”. Skutkiem jego działań staje się w finale *Ptaków* groteskowe upodobnienie do zwierząt, wśród których nieustannie przebywał: „Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzępiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma”⁹.

Z dawnej, „ptasiej” epoki Ojca nie pozostało w *Karakonach* już nic. Jak opisuje to narrator, „król banita [...] stracił tron i królowanie”. Świat opowiadania Schulza naznaczony jest codziennością i powtarzalnością: czas cechują „[...] długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt, przy zamkniętym niebie i w zubożałym krajobrazie”. Dzień pozbawiony jest rytuału, a „zamknięte niebo” odgradza świat przedstawiony od działania sił nadprzyrodzonych. W *Karakonach* Jakub znika. Jak lapidarnie ujmuje to Schulz: „Ojca już wówczas nie było”. Klamrą spinającą całość opowiadania jest rozmowa narratora z matką, dotycząca dwóch przedmiotów – artefaktów ojcowskiej wyobraźni, pozostawionych przez Jakuba w zamkniętym, „wysprzątanym przez Adelę” pokoju. W ujęciu psychoanalitycznym światem pozbawionym figury Ojca przestaje rządzić w opowiadaniach Schulza porządek symboliczny – należy go ustanowić na nowo poprzez przedmioty, które pozostawił Jakub. Michał Paweł Markowski, określając rolę rzeczy w *Karakonach*, posługuje się kategorią „rupieciarni”, interpretowaną przez niego jako pełnoprawny termin filozoficzny. Jest to „rezerwar wszystkich możliwych form materii, zbiór jej nieskończonej potencjalności i zapis możliwych doświadczeń”¹⁰.

Pierwszym z elementów ojcowskiej kolekcji jest wypchany kondor – opisywany wcześniej w *Ptakach* – który „w chłodnym półmroku zamkniętych firanek stał [...] tam jak za życia, na jednej nodze, w pozie buddyjskiego mędrca, a gorzka jego, wyschła twarz ascety skamieniała w wyraz ostatecznej obojętności i abnegacji”. Przedmiot jest zniszczony: poprzecierany i przeżarty przez mole, gubiący pierze. Jak dalej opisuje go Józef: „Oczy wypadły, a przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny”. Zniszczenie i niepełność formy rzeczy budzą równoczesny wstręt i fascynację: „rogowate egipskie narośle na nagim potężnym dziobie i na łysej szyi, [...] nadawały tej starczej głowie coś dostojnie hieratycznego”. Schulzowski ptak w paradoksalny sposób łączy ze sobą przeciwstawne cechy materii. Jest martwy – „wypchany”, ale równocześnie żywy – „jak za życia”. Groteskowo spajając ze sobą to, co ludzkie, z tym, co zwierzęce, staje się przedmiotem – hybrydą. „Chłodny półmrok” nasuwa skojarzenia z przestrzenią laboratorium. Równocześnie jednak zostaje ona oswojona przez domowy wystrój – firanki i ciszę zamkniętego pokoju. „Asceza” i „świętość” ptaka posiadają zarazem wymiar tragiczny i parodystyczny; kondor staje się komicznym, zwierzęcym

9 B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 25.

10 M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 111.

mnichem o „wyschłej twarzy”, należącym do przeszłości, dzielającym więc los poprzednich eksperymentów Jakuba. Schulza cechuje tu typowe dla literatury modernistycznej zainteresowanie obiektami, które znajdują się w domenie potencjalności, wszystkimi „niedo-” i „poza-”; „tworami pokracznymi, wypaczonymi, rozdwojonymi w sobie”¹¹. W *Ptakach* kondor był ironicznie przedstawiany przez Schulza jako „starszy brat” Ojca, dzielący z nim pokój i przedmioty codziennego użytku. W *Karakonach* (choć fakt ten pozostaje w rozmowach bohaterów w sferze niedopowiedzenia) w dosłowny sposób staje się on Ojcem. W dalszej części noweli, wskazując wypchanego ptaka, Józef zadaje matce retoryczne pytanie: „Prawda, że to jest on?”. W świecie Schulzowskiej ironii Jakub-demiurg jest człowiekiem hybrydą, stworzonym z tego, co zarazem ludzkie i zwierzęce. *Sacrum* ulega nieustannej demistyfikacji. Jak pisze Schulz w cytowanym już liście do Witkacego, „z substancji emanuje aura jakiejś panironii. Obecna jest tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny”¹².

Ryszard Nycz, pisząc o „tragicznej nieadekwatności wyrazu” literatury modernistycznej, uznał kategorię ironii jako jej kluczową strategię światopoglądową¹³. Ma ona za zadanie przedstawiać świadomość ograniczenia ludzkiego poznania, kwestionować pewność roli języka w adekwatnej reprezentacji rzeczywistości. Schulzowska ironia pokazuje, że materia nieustannie „wylewa się” poza słowa, rozgrywając swoje rozmaite „przeistoczenia”, wstępując w sferę materialną, sferę przedmiotów. U Schulza rzecz staje się śladem – jest czymś więcej niż znak, odsyła do kategorii przemijającego czasu¹⁴. Opisywane w *Karakonach* przedmioty zaczynają przypominać Baudrillardowskie symulakra, „parodiujące” zasadę *mimesis* na zasadzie krzywych zwierciadeł¹⁵. Rzecz staje się u autora *Pasaży* alegorią przeszłości; „przetrasponowanym” wspomnieniem tego, co minione. Wypchany ptak symbolizuje w *Karakonach* świat Ojca – herezjarchy, który opuścił swój pokój, demiurgiczne miejsce stworzenia. Rzecz, budząc wstręt i niechęć, staje się równocześnie melancholijną figurą utraty.

■

Przyjrzyjmy się Schulzowskiemu opisowi drugiego przedmiotu pozostawionego w pokoju przez Jakuba. Jest to pęk pawich piór, „element swawolny, niebezpieczny, o nieuchwytniej rewolucyjności, jak rozhukana klasa gimnazjalistek, pełna

¹¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 255.

¹² B. Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza..., s. 477.

¹³ R. Nycz, op. cit., s. 111.

¹⁴ Zob. W. Benjamin, op. cit.

¹⁵ Zob. D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i simulacrum. Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 85.

dewocji w oczy, a rozpustnej swawoli poza oczyma. Świdrowały te oczy dzień cały i wierciły dziury w ścianach, mrugały, tłoczyły się, trzepocąc rzęsami, z palcem przy ustach, jedne przez drugie, pełne chichotu i psoty”.

Pióra „nie dają się utrzymać w ryzach” – w trakcie sprzątanía domu nie może ich podporządkować sobie także Adela. Ich materia nabiera w *Karakonach* cech „kobięcych”, nacechowanych erotycznie – pióra oddziałują na zmysły, „uwodzą” tego, kto na nie spogląda. Pawie pióro jest również przedmiotem w znaczący sposób uwarunkowanym kulturowo – symbolizuje wieczność i nieśmiertelność, może również przywołać na myśl oko Boga. Kojarzone jest z wizerunkiem nieba, próżnością i władzą. Schulzowski przedmiot posiada siłę sprawczą, toczy grę zarówno z bohaterami opowiadania, jak też z czytelnikiem. „Spojrzenie” rzeczy zyskuje w przywoływanym przeze mnie fragmencie wymiar podwójny. Z jednej strony pióra tworzą iluzję, nasuwając skojarzenia ze złudzeniem optycznym, są elementem oszukującym zmysł wzroku, pełnym „ruchu i wesołości”. Z drugiej strony ich „wzrok” zmusza oglądającego do reakcji, do podjęcia rzuconego przez nie wyzwania ontologicznego, które wybija z ustalonego porządku. Poprzez swoją antropomorfizację, pióra kierują uwagę w stronę pragnienia erotycznego, powiązanego z przypisywaną rzeczom „młodością”. Jak dalej opisuje je Schulz: „Napełniały pokój świergotem i szeptem, rozsypywały się, jak motyle, dookoła wieloramiennej lampy, uderzały tłumem barwnym w matowe, starcze dziurki od kluczy”.

Opozycja błysku i matowości materii jest tu opozycją przedmiotów „żywych” i „martwych”, młodości i starości. Porównajmy ten fragment ze zdaniem wypowiedzianym przez Jakuba w *Traktacie o manekinach*: „Materii dana jest [...] niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą”¹⁶.

„Nieuchwytna rewolucyjność” materii w *Karakonach* opiera się na jej nieustannej dążności do formowania nowych kształtów. Opisowi piór towarzyszy u Schulza zjawisko synestezji: pióra „mówią niemym, kolorowym alfabetem”. Nietrudno tu o skojarzenia z *Samogłoskami* Rimbauda i opisywanymi przez poetę barwami poszczególnych liter alfabetu, kojarzonymi z różnorodnymi przedmiotami. Podobnie jak u francuskiego poety, u Schulza istotne okazuje się nie zrozumienie sensu, ale poddanie się działaniu zmysłów, „mamionych” przez obiekty¹⁷. Obiekty w *Karakonach* nigdy nie zawierają jednak pełnego „przymierza” ze

¹⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, w: idem: *Opowiadania...*, s. 35.

¹⁷ Warto przywołać tu stanowisko Julii Fiedorczuk, interpretującej Schulzowski stosunek do rzeczy w kontekście tak zwanej *object oriented ontology* – współczesnej teorii zakładającej siłę sprawczą rzeczy, ich moc oddziaływania na ludzi i na siebie nawzajem. Por. J. Fiedorczuk, *Thing Power – Brunona Schulza miłość do materii jako takiej*, w: Schulz. *Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. A. Bielik-Robson, J. Majmurek, Warszawa 2013, s. 57.

światem ludzkim, są „przeciwno” narratorowi. Józef-narrator zauważa brak możliwości całkowitego wniknięcia w zmysłowy świat przedmiotów: „Irytowało mnie to szydercze porozumienie, ta migotliwa zmowa poza moimi plecami”.

Jedną z możliwych interpretacji tej sceny może przynieść pochodzący z myśli starożytnej, a współcześnie rozwinięty między innymi przez Agambena podział na sfery *bios* i *zoe*¹⁸. Oba pojęcia związane są z filozoficznym pojmowaniem życia: *bios* sytuuje się po stronie tego, co „ludzkie”, *zoe* natomiast jest trudnym do ujarznienia elementem „nagiego”, niemal „zwierzęcego” istnienia. W *Karakonach* niemożliwa do opanowania siła *zoe* potrafi ożywić nawet pozornie martwą materię. Niewykluczone, że jest to specyficzny projekt antropocentryczny, rysowany przez autora *Sklepów cynamonowych* – zdaniem Schulza człowiek staje się człowiekiem dzięki gestowi opanowania i oddzielania od siebie tego, co nie-ludzkie. Zwierzę, wkraczając w przestrzeń dyskursu, zyskuje interesujący status – staje się po części człowiekiem (ptak), a rzecz, która wchodzi w przestrzeń słowa, nabiera cech ludzkich (pawie pióra). Schulzowskie przedmioty, znajdując się po stronie *zoe*, posiadają zatem nieograniczony pierwotny potencjał twórczy. Siła „nagiego życia” realizować się będzie w opowiadaniu Schulza nie tylko w sposobach kreowania „ożywających obiektów”. Równie istotna stanie się tu kategoria, której chciałabym poświęcić dalszą część lektury – wstręt, interpretowany w świetle proponowanej przez Julię Kristewą kategorii abiektu. Pozwoli ona zaobserwować, w jaki sposób ciała niepostrzeżenie przemieniają się w *Karakonach* w przedmioty, kwestionując dotychczasowy porządek ontologiczny i pozwalając postawić Schulzowi szereg nowych pytań na temat związków człowieka z materią.

Abiekty – doświadczanie wstrętu

W rozmowie z Józefem matka przywołuje dalsze szczegóły historii poprzedzającej zniknięcie Jakuba. Jest to atak tytułowych karakonów: „Wszystkie szpary pełne były drgających wąsów, każda szczelina mogła wystrzelić z nagłą karakonem, z każdego pęknięcia podłogi mogła złągnąć się ta czarna błyskawica, lecąca oszalałym zygzakiem po podłodze. Ach, ten dziki obłąd popłochu, pisany błyszczącą, czarną linią na tablicy podłogi”.

Wniknięcie w przestrzeń domu roju owadów jest dla bohaterów prozy Schulza momentem zmierzenia się z nieobliczalną stroną rzeczywistości, nieposkromioną siłą *zoe*. Co interesujące, archaiczny „karakon”, oprócz dosłownego znaczenia, jakim jest „karaluch”, stanowić może również „obelżywe określenie niewysokiego

¹⁸ Na ten temat zob. G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

człowieka”. Dlatego można je interpretować jako elementy niemieszczące się ściśle w kategoriach tego, co zwierzęce, znajdujące się na pograniczu tego, co ludzkie i nie-ludzkie. Doznania zmysłowe intensyfikowane są w Schulzowskim opisie poprzez barwy, wśród których w zauważalny sposób dominuje czerń. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* pisze o „czarnej błyskawicy” i „czarnej linii”, a także o „czarnym rojowisku”; jest to kolor intensyfikujący – niejako na zasadzie „powidoku” – przywoływane wcześniej przez Schulza zjawiska „szarości dni” i „półmroku pokoju”. Czerń staje się tu „nowym światłem” materii, zarzewiem jej istnienia i „wylęgania się”¹⁹. (Warto zauważyć, że jest to częsty motyw sztuki europejskiej okresu dwudziestolecia. Przykładowo, w serii obrazów Henriego Matisse’a to czerń, a nie biel, jest podstawowym kolorem światła)²⁰. Nietypowa barwa blasku wybija bohaterów opowiadania (ale też jego odbiorcę) z dotychczasowych przyzwyczajęń percepcyjnych. Obiekty-owady zawierają w sobie „nagie życie”, przez co budzą we wszystkich bohaterach uczucie wstrętu. Przekraczają tradycyjną dychotomię czyste–nieczyste, zakaz–grzech, dozwolone–zakazane²¹. Wstręt bardzo często towarzyszy w prozie Schulza procesowi wyłaniania się tożsamości słów i przedmiotów. Jest on związany z „eksplozją”, wybuchami i nieustannym „przelewaniem się” materii życia, w wyniku których świat zostaje „rozsadzony” od wewnątrz. Jak pisze Julia Kristeva w eseju *Potęga obrzydzenia*:

„We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co [...] nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia”²².

Badaczka wywodzi swoją koncepcję z myśli psychoanalitycznej Freuda, w której „ja” oparte na doznaniu rozkoszy włącza w siebie wszystko, co dobre, a odrzuca to, co złe²³. Kristeva, interpretując w swoim eseju elementy twórczości najwybitniejszych prozaików XIX i XX wieku – Dostojewskiego, Prousta, Celine’a – uznaje literaturę za „odmianę apokalipsy, [...] która zapuszcza korzenie w tej delikatnej granicy (*borderline*), gdzie tożsamości jeszcze nie ma lub są ledwie zarysowane – podwójne, płynne, niejednorodne, zwierzęce, przemienione, zniekształcone, wstrętne”²⁴. Na określenie tego zjawiska wprowadza pojęcie abiektu,

19 M. P. Markowski określa kategorie czerni i ciemności u Schulza jeszcze bardziej zdecydowanie, posługując się pojęciem „matecznika sensu”. Zob. M. P. Markowski, *Powszechna rozwiąłość...*, s. 191. Co interesujące, *Karakony* są opowiadaniem, w którym w stosunku do innych opowiadań ze *Sklepowów cynamonowych* najczęściej pojawia się czerń. Por. P. Wróblewski, *Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7–8, s. 64.

20 Zob. J. Gage, *Kolor i znaczenie*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 228–240.

21 W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 457.

22 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7.

23 W. Menninghaus, op. cit., s. 444.

24 J. Kristeva, op. cit., s. 193.

który definiuje jako to, co znajduje się blisko, ale „nie daje się przyswoić”; to, co „narzucając się”, jednocześnie „niepokoi i fascynuje”. Wstręt jest u Kristevej doświadczeniem pragnienia, które nie pozwala się uwieść, „granica nieistnienia i halucynacji”²⁵. Abiekt znajduje się poza relacją podmiotowe–przedmiotowe, nie należy ani do sfery ciała, ani do przestrzeni rzeczy, w niepokojący sposób znajdując się zawsze „pomiędzy”²⁶. Jakub, ścierając się z uderzającą, atakującą materią owadów, nie tylko doświadcza wstrętu – sam również staje się jego obiektem. Początkowo zmiana dotyka drobnych elementów jego ciała. Ich przeobrażenia opisywane są przez Józefa tak:

„Widziałem go nieraz, jak w zamyśleniu oglądał własne ręce, badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, jak łuski karakona”.

Przyglądanie się poszczególnym elementom własnego ciała przez Jakuba ma u Schulza wymiar destabilizujący dotychczasowy porządek jego podmiotowości. Ojciec jest „rozdwojony” w swojej kondycji, rozdarty poprzez sprzeczne siły, niemogący scalić własnego „ja”. Nad siłami jego umysłu zaczynają w coraz większym stopniu dominować biologia i cielesność. Jakub zmienia się stopniowo w zwierzęcy obiekt swojego obrzydzenia. Podobnie jak materia, nie przestaje się on przeistaczać – jego ciało ulega naprzemiennej reifikacji i antropomorfizacji. Schulz nie pisze jednak o jednoznacznej metamorfozie – wstręt „atakuje” Jakuba stopniowo i także powoli pogłębia jego destrukcyjną fascynację. Wojciech Owczarski mówi o aktach kreacji Jakuba jako o „fundamentalnym doświadczeniu stłumionej irytacji”. Wydaje się jednak, że bardziej znaczące jest tu właśnie doświadczenie wstrętu, które nie daje się odczytywać wyłącznie w kategoriach negatywnych – łączy się również z boskością i mocą twórczą²⁷.

Pogrążony w fascynacji abiektem Ojciec „leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał na czworakach, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawiłych dróg”.

Człowiek doświadczający wstrętu staje się u Schulza metaforyczną „mapą”, „układem” plam i linii – p r z e d m i o t e m, który może zostać zbadany i dokładnie opisany. W opisie ciała Ojca powraca czern, będąca w tym fragmencie, który mówi o ataku insektów, paradoksalnym symbolem życia. To, co wewnętrzne, „prześwieca” w metaforyce autora *Sklepów cynamonowych* na zewnątrz; doświadczenie ciała jest doświadczeniem granicznym, posiadającym potencjał przemiany. Uczucie awersji jest – także u Kristevej – „znakiem rozpoznawczym

25 Ibidem, s. 8.

26 Ibidem.

27 W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 136.

przeszłej [...] i wypartej rozkoszy”, wyrazistym triumfem siły libidalnej i mocy twórczej²⁸. Nieprzypadkowe wydaje się w tym kontekście dokonane przez Józefa porównanie postaci Jakuba do totemu. Przedmiot ten, ujmowany przez Mary Douglas jako „materialna ekspresja czegoś innego”, zostaje połączony w świecie Schulzowskiej wyobraźni z mityczną figurą Ojca – demiurga, „upadłego” strażnika porządku²⁹. Jak zauważa Jerzy Jarzębski w komentarzu do *Karakonów*, rolę totemu u Schulza jest zarówno budowanie aluzji do „plastycznego kształtu totemicznego rysunku, jak do funkcji «zwierzęcia – ojca rodu»”. Figura totemu nie odsyła w *Karakonach* jedynie do rzeczywistości mitu: łączy się bardzo silnie z materialną sferą wstępu, czyniąc z ciała przedmiot, któremu zarazem oddawany jest hołd i okazywana pogarda. W eseju Kristevej abiekt „wyprowadza z równowagi tego, w kim tkwi”, „ciągnie tam, gdzie sens się załamuje”³⁰. Wydobywając na wierzch „zwierzęce” cechy bohaterów – stronę *zoe* – *Karakony* pokazują przejście od wstępu do paradoksalnej metamorfozy w jego obiekt – od człowieka do abiektu. Zmieniający się w karalucha Ojciec jest w swoim przeobrażeniu podobny do Gregora Samsy z *Przemiany* Franza Kafki. O ile jednak u praskiego pisarza istotny jest element psychologiczno-społeczny, u Schulza znaczące staje się badanie tajemnicy istnienia, bogactwa form życia³¹. Odrza zmienia twarz Jakuba w groteskową, „tragiczną maskę”; przyjmując ją, bohater nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem. Wstępu łamie dotychczasowe relacje pomiędzy bohaterami opowiadania, co pokazuje lapidarne zdanie Józefa: „od tego czasu wyrzekliśmy się ojca”. We wszystkich demiurgicznych przygodach Jakuba „stawką jest zachowanie człowieczeństwa i pozostanie w świecie ludzi”³². Wydaje się jednak, że w każdym z opowiadań dotyczących przemian Ojca (nie tylko w *Karakonach*, ale też w *Ptakach* czy w *Nocy wielkiego sezonu*) przeważa fascynacja wstępu i budząca obrzydzenie sferą świata, pozwalające interpretować Jakuba pod nowym kątem – jako postaci, która pragnie włączyć się w budzącą lęk i fascynację sferą abiektualną.

■

Miejszem „przetrasponowanym” przez doświadczenie wstępu staje się w *Karakonach* również ciało matki. Gdy Józef zadaje matce pytanie o Jakuba, „jej rysy, które w pierwszej chwili rozpadły się były w panice, zaczęły się znowu

²⁸ W. Menninghaus, op. cit., s. 454.

²⁹ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 8.

³⁰ J. Kristeva, op. cit., s. 10.

³¹ Por. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2006, s. 20.

³² P. Marecki, *Karakony*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 171.

porządkować”. Twarz, będąca w tradycji nowoczesnej europejskiej myśli filozoficznej miejscem dialogu i „spotkania z Innym”, budzi u narratora jedynie niepokój i uczucie wstrętu³³. Próba kłamstwa poddaje ją groteskowym deformacjom: „Usta jej drżały lekko, źrenice, unikając mego wzroku, powędrowały w kąt oka. Nie kłamałam – rzekła, a usta jej napęczniały i stały się małe zarazem”.

Ciało matki skonstruowane jest z fragmentów, pojedynczych i zwielokrotnionych „ust” i „źrenic”. Jako silnie nacechowane pod względem erotycznym, części te stają się wstrętne – niczym paradoksalnie „pęczniejące i małe” usta. Twarz matki, poprzez nieustanne destabilizowanie i porządkowanie się rysów, nabiera – podobnie jak twarz Jakuba – cech maski. W *Karakonach* dotarcie do istoty rzeczywistości nie jest możliwe – matczyne ciało „dekonstruuje się”, budząc nierozzerwalnie splecione ze sobą awersję i fascynację Józefa. Motyw oczu matki stanowi rodzaj „lustrzanego odbicia” wcześniejszego opisu uwodzicielskich spojrzeń pawich piór. Uderza tu mnogość sformułowań dotyczących zmysłu wzroku – matka „spuszcza oczy”, „mruży nimi”, „spogląda znad rzęs”, a jej źrenice „wędrują w kąt białka”. Warto zauważyć, że oko jest częścią ciała najsilniej budzącą wstręt, a jego deformacja stanowi zwykle element tabu (nieprzypadkowo nasuwającym się skojarzeniem jest *Pies andaluzyjski* Buñuela, powstały tylko cztery lata wcześniej od *Karakonów*). Oko przestaje być u Schulza metaforą poznania – staje się narzędziem twórczej interpretacji i przekształcania świata. Matka stanowi dla Józefa „absolutne miejsce”, wobec którego musi się określić. Wstręt jest swą „pozycją obronną” narratora opowiadania, w której ciało matki ulega rozpadowi i odrzuceniu. Język jest u Schulza narzędziem wyparcia łączności z matką; opis rozczłonkowanego ciała prowadzi do negacji jego materialnego istnienia.

Całkowicie inne wcielenie problemu kobiecości i sfery obrzydzenia przedstawia Schulz w kreacji postaci Adeli. Jak opowiada narrator *Karakonów*: „W tym rzadko odwiedzanym, paradnym pokoju panował od czasu zniknięcia ojca wzorowy porządek, pielęgnowany woskiem i szczotkami przez Adelę. Meble przykryte były pokrowcami; wszystkie sprzęty poddały się żelaznej dyscyplinie, jaką Adela roztoczyła nad tym pokojem”.

Wosk, szczotki i pokrowce to artefakty służącej, rzeczy mające uchronić pokój przed nieczystością i siłą abiektu. Są to także przedmioty niejako „zaprzeczające istnieniu”, ironicznie „wymazujące” dzieło stworzone przez Ojca – groteskowego demiurga. Zasłaniając i czyszcząc, mają uchronić mieszkańców domu przed fizycznym uczuciem obrzydzenia. Opozycja czyste – nieczyste staje się miejscem konstruowania podmiotowości Adeli, która musi opowiedzieć się po jednej ze stron.

„Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące [martwe owady – przyp. A. N.], które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała” – mówi narrator.

33 Por. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002.

W koncepcji Mary Douglas brud – na gruncie filozoficznym pojmowany jako abiekt – jest „odrzuconym elementem skodyfikowanego systemu”. Tym systemem jest w *Karakonach* przestrzeń domu – miejsca, gdzie (w największym uproszczeniu) Ojciec panuje w sferze duchowej, a matka – w sferze cielesnej. Domowy „skandal” brudu niszczy misternie konstruowany sens i porządek świata. Rytuał – także prozaiczny rytuał sprzątanego Adeli – ma, jak pisze Douglas, „zaklinać wstręt”³⁴, chronić boskość od profanacji; ale również chronić sferę *profanum* przed ingerencją ze strony boskości³⁵. „Świętość”, której oddaje hołd służąca w *Karakonach*, nie ujawnia się przez demiurgiczne czyny Jakuba – te bowiem budzą w Adeli jedynie obrzydzenie. Światem służącej jest tu sfera czystości, uwznioślona niemal do roli *sacrum* sfera tego, co codzienne. To właśnie dzięki wstrętowi bohaterka może skonstruować swoją tożsamość. Idąc dalej za myślą Kristevej: „to, co możemy określić mianem s k a n d a l u b r u d u, ukazuje kruchość misternie konstruowanej tożsamości ciała”³⁶.

W *Traktacie o manekinach* służąca, każdorazowo kończąca wystąpienie Ojca, posiada moc erotyczną – zbliża się do Jakuba, wystawiając stopę lub imitując łaskotanie. W *Karakonach* jej działanie pozbawione jest tego pierwiastka – nieczystości przeciwstawiona zostaje czystość. Wstręt Jakuba nie jest w opowiadaniu Schulza tym samym, co obrzydzenie Adeli; różni się także od niechęci cechującej relację Józefa z matką. Jakub, przeżywając fascynację, staje się zarazem obiektem własnego obrzydzenia; Józef na tej fascynacji się zatrzymuje; Adela natomiast usuwa obiekt wstrętu z pola widzenia. Obrzydzenie Adeli i jej codzienne sprzątanie jest wyrazistą manifestacją braku wiary w nadprzyrodzoną moc Ojca. Schulz przełamuje w *Karakonach* poetykę większości opowiadań ze *Sklepów cynamonowych*, w których służąca uosabia to, co nieczyste, pełne cielesności i erotyzmu (co widoczne jest zwłaszcza w *Sierpniu* i *Nocy wielkiego sezonu*). Niemal martwe ciało Jakuba to „lustrzane odbicie” martwych owadów wyrzucanych przez Adelę. Dla Adeli karakony – i towarzyszący kontaktom z nimi wstręt – stają się, paradoksalnie, odwrotną stroną boskości Ojca. Tę ambiwalencję dostrzega również Kristeva: „Ciało bez duszy, nie-ciało, dwuznaczna materia: należy je wykluczyć z o b s z a r u, podobnie jak i ze słowa Boga. Trup jest odpadem, materią przejściową, zmieszaniem, lecz i odwrotną stroną tego, co duchowe, symboliczne”³⁷. „Materia przejściowa” tytułowych karakonów podkreśla niestałość wszystkich postaci Schulzowskiego opowiadania. Wielu badaczy prozy Schulza mówi o Adeli i o ojcu jako dwóch „przeciwstawnych zasadach istnienia”, często pojawia się również przekonanie o dwoistości pierwiastka męskiego i ko-

34 M. Douglas, op. cit., s. 77.

35 Ibidem, s. 19.

36 W. Menninghaus, op. cit., s. 451.

37 J. Kristeva, op. cit., s. 9.

biecego reprezentowanego przez te dwie postacie³⁸. Lektura *Karakonów* pokazuje, że ta interpretacja wymaga rozszerzenia – Jakub i Adela znajdują się bowiem po tej samej stronie „naznaczenia” doświadczeniem wstrętu. Adela nie byłaby tu jedynie odporną na działanie zewnętrznego świata prozy Schulza „substancjalną monadą” – jest równie silnie zanurzona w świat zmysłów i afektów, co Ojciec.

Narrator zastanawia się w pewnym momencie: „[...] być może [między wyrzucanymi owadami – przyp. A. N.] znajdował się ojciec?”. Siła Schulzowskiej ironii nie pozwala mówić o zjawisku awersji w sposób jednoznaczny. Zakończenie opowiadania pokazuje ostateczną przemianę Ojca. Józef, opisując puentę swojej rozmowy z matką, mówi: „A jednak – powiedziałem zdetonowany – jestem pewny, że ten kondor to on”. Jak odpowiada matka, Jakub „czasem w nocy przyjeżdża do domu, ażeby przed świtem jeszcze dalej odjechać”. Pojawiająca się nieustannie w *Karakonach* czerń powraca po raz ostatni pod postacią towarzyszącej Ojcu „nocy”. Siła wstrętu w metaforyczny i dosłowny sposób uśmierca i ożywia Jakuba, czyni ciała przedmiotami, a przedmioty ciałami. Obiekt staje się abiektem; oko pawia niepostrzeżenie zrównuje się w doświadczeniu lektury z okiem matki, a „naskórkowość rzeczywistości” staje się zmysłowo namacalna.

Ironia „nieprzedstawialnego”?

Opowiadania Schulza kwestionują metafizyczną podstawę „bycia człowieka w świecie” poprzez przedstawienie zjawiska ciągłych metamorfóz. Wspominane przez Jerzego Jarzębskiego od-poznanie przedmiotów staje się ich ożywieniem w niezwykłym świecie słów i materii; od-poznanie ciał natomiast reifikuje je, kierując w „ciemną” sferę wstrętu. Lektura *Karakonów* to jedynie niewielki przykład, mogący ilustrować o wiele szersze zjawisko – pozwala zastanowić się, w jaki sposób filozoficzne inklinacje doświadczeń „granicznych” zdolne są wpływać na dzisiejszą recepcję prozy Schulza. Wydaje się, że kategorie te mogą okazać się interesujące również w świetle lektury innych opowiadań. Oprócz *Karakonów* doświadczenie wstrętu kształtującego literackie formy materii i cielesności zauważalne jest przecież w kreacjach postaci Agaty i Tłui z *Sierpnia*, włóczęgi z *Pana* czy postaci Edzia z opowiadania pod tym samym tytułem; powraca także w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Reifikacje i abiektualizacje Schulzowskich ciał związane są z zachwytem nad nieograniczonym potencjałem mocy materii. W prozie Schulza to, co piękne, od początku naznaczone jest możliwością brzydoty i deformacji. „Zrzucany naskórek” przedmiotów nie jest w przywoływanym

38 Zob. S. Rosiek, *Adela*, w: *Słownik schulzowski...*, s. 13.

przeze mnie kilkakrotnie liście do Witkacego wyłącznie metaforą; istnieje także – a może przede wszystkim – w sferze ściśle materialnej i „namacalnej zmysłowo”; może budzić rzeczywiste obrzydzenie. Doświadczenie wstępu stanowi dla Schulza okazję do spotkania z silnie sensoryczną stroną rzeczywistości, kwestionującą ustalony porządek ciała i materii. W artystycznej koncepcji autora *Sanatorium pod Klepsydrą* człowiek wciela się nieustannie w „na chwilę przyjęte role”. W procesie tym uczestniczą również rzeczy. Jak określa to Schulz w przywoływanym już przeze mnie liście do Witkacego, „życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek – ta wędrówka form jest istotą życia”³⁹.

Autor *Sklepów cynamonowych* opisuje życie oparte na pierwotnej utracie – stanowi esencję modernistycznego ujmowania rzeczywistości. Schulzowska „kosmogRAFIA bez Boga” opiera się na silnej wierze w zmienność form materii. Jak pisał Schulz w eseju *Wędrówki sceptyka*, „jeszcze jest w tych rudymenciech słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywają. Wędrowiec lubi je rekonstruować i składać, niekoniecznie właściwą głowę do właściwego tułowia”⁴⁰.

Nie należy zapominać oczywiście, że „inwentarz kultury” Schulza pełen jest czarnego humoru – wymyka się przez to wszelkim jednoznacznym klasyfikacjom. Podział na świat ludzki i nie-ludzki jest tu jedynie umowny, w każdej chwili może zostać – co pokazują *Karakony* – ironicznie zakwestionowany. Wydaje się, że użyte przed kilkudziesięcioma laty określenie Artura Sandauera „rzeczywistość zdegradowana” nabierać może dziś nowego znaczenia. Świat prozy Schulza nie jest bowiem jedynie, jak chciał krytyk, światem ustępującym miejsca kreacyjnej mocy Słowa, ale rzeczywistością wzbogaconą o związane z kryzysem *mimesis* zmysłowe doświadczenia, w której kategorii *bios* i *zoe* prowadzą między sobą nierozstrzygalną grę. Nie bez powodu Jerzy Jarzębski mówi o dziele Schulza jako o „twórczości z jednej strony uniwersalnej, z drugiej strony pokawałkowej, [...] rozpełzającej się na wszystkie możliwe strony”⁴¹. Czyni ją to wciąż otwartą na różnorodne (i pokazujące zadziwiającą aktualność Schulzowskiej wyobraźni) interpretacje.

39 B. Schulz do Stanisława Ignacego Witkiewicza..., s. 478.

40 B. Schulz, *Wędrówki sceptyka*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 426.

41 *Białe plamy w schulzologii*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2010, s. 240.