

[inicjacje schulzowskie]

## Helena Hejman: Powierzchność Schulza

Cielesność w epoce współczesnej Schulzowi jest, by wyrazić się za pomocą logoforycznego rdzenia, -kryta. Kilka przedrostków, ułamków uniwersalnego Słowa dopełnia sensów tego epitetu. Więc: jest to cielesność o-kryta, opakowana w materiał, odzienie, ową widzialną warstewkę mieszczańskiej pruderii, która stymuluje grę widzialnego z zawoalowanym<sup>1</sup>. To, co okrywa ciało, stanowi nie tylko kulturową zaporę dla wstydu, lecz także bezwstydną podniętę dla wyobraźni, pozwalając myśli dookreślać kształty, dopowiadać zmysłową obietnicę, której brakłoby kategorycznej nagości<sup>2</sup>. Odzienie, tak jak ambalaż czy maska, transformuje obiekt, przebiera go w sugestywną projekcję. W związku z tym narzuca się myśl o cielesności po-krytej – inskrypcjami libido, utożsamionej z erogenną mapą<sup>3</sup> pamięci skóry, z ekranem psychosomatycznych symptomów. Zachowując swą graniczną powłokę, somatyczność ta od spodu wypatroszona jest przez psychoanalizyczną wiwisekcję, niczym wuj Edward przez Jakuba<sup>4</sup>. Istnieje też aspekt

---

1 J. Gondowicz, *Trans-Autentyk. Nie-czyste formy Brunona Schulza*, Warszawa 2014, s. 59.

2 Interesującą koncepcję („z epoki”) funkcji damskiej mody w analogii do architektury wyłożył Adolf Loos, *Ladies' Fashion*, w: *Ornament and Crime, Selected Essays*, trans. M. Mitchell, Riverside 1998, s. 106–111.

3 „[...] w wypadku rozkoszy oglądania i pokazywania strefie erogennej odpowiada oko, w wypadku bólu i okrucieństwa jako komponentów popędu seksualnego odpowiada jej skóra, która przejmuje tę samą rolę – skóra, która w pewnych obszarach ciała zróżnicowała się w taki sposób, że stała się narządem zmysłowym, i zmodyfikowała się tak, iż stała się śluzówką, a zatem sferą erogenną *kat'exochen*”. S. Freud, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2012, s. 62.

4 Chociaż redukcja wuja Edwarda do młotka Neefa opisana jest przez analogię do zabiegu chirurgicznego, Schulz przedstawia w *Komecie* proces psychoanalityczny (jak go sam nazywa). To, co wydaje się fizyczną transformacją, jest przeobrażeniem jaźni, podkreślającym swą niejednoznacznością psychosomatyczny charakter zjawisk.

cielesności za-krytej, usytuowanej poza nagością – jak przystało tajemnicy, do której docierać można tylko poprzez przekroczenie bądź inicjację. Błędem byłoby sądzić, że to, co kryje, stanowi jedynie zapośredniczenie jakiejś „właściwej” treści. Głęboka świadomość istnienia i funkcji zasłon (tkanin, skóry czy mgławicy pozorów chroniącej owo „coś”, *je ne sais quoi*, *sacrum* itd.) oraz ich nieszczelności, niepełnej odporności na manipulacje wzroku, wyobraźni czy interpretacji, daje bowiem możliwość cielesności od-krytej, obnażonej nie w odmętach trzewi czy anatomicznych metonimiach duszy, ale na wierzchu, gdzie kondensują się liczne wartości ciała. Powierzchnia, powłoka, fasada, maska, skóra, ambalaz – wraz ze swymi znaczeniami wprowadzonymi do epokowej episteme – stanowią punkt wyjścia dla tej glosy do cielesnego świata Schulza.

### Głębokość naskórka

Wątpliwe, by Schulza – gdy skupia pisarską uwagę na opakowaniu, zamiast eksponować nagość czy mięsność – ograniczała mieszczańska wstydlivość; wręcz przeciwnie: o ile na polu twórczości plastycznej zdołał przedrzeć się przez zasłonę przyrodziewku (a zarazem mai i Unduli), o tyle w prozie potrafił twórczo rozwinąć możliwości poetyki ambalazu. W przypadku opakowania, inaczej niż w przypadku symbolu, nie drąży się, nie dociera do głębi zjawisk, do ich ejdeytycznego węzła; uwaga koncentruje się na powierzchni, pozostawiając kształt, kontury bądź zawartość (treść) tego, co się kryje, domysłem. Osłonięta rzecz tym wyraźniej manifestuje materialną obecność oraz tajemnicę swej formy. I właśnie to zdaje się najsilniej pociągać narratorkę opowiadań Schulza: mowa powierzchowności, mimika, ślady erupcji osobowości pozostawione na skórze – już same w sobie kuszące, gdyż dają przeczucie czegoś niezwykłego – tym cenniejsze, że nieprzekładalne na zrozumienie, spełnienie, obnażenie, weryfikację. Preferuje się tu przedsmak podsunięty przez natchnioną – zmysłami i fantazmatycznym wspomnieniem – wyobraźnię: „czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku”<sup>5</sup>, Ulicę Krokodyli, gdzie prowizoryczne fasady, usługi i postaci są tylko „fermentacją pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilną i pustą” (99), Księgę, wymienianą bez określników, „gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załśnić, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przeczuciem tej nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu” (122). Simulacrum nie potrzebuje oryginału, o jego wartości stanowi podatność na same projekcje pragnień. Może stanowić mylącą przykrywkę dla tajemnicy, która u Schulza jest właśnie

5 B. Schulz, *Proza*, wyd. II, Kraków 1973, s. 38. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

Tajemnicą (wobec niej każda władza poznawcza pozostaje bezradna), a nie zagadką (która daje się rozwikłać) – przez co Józef na przykład – mimo pozornych atutów (markownika, Bianki) – kapituluje wobec próby egzegezy Wiosny.

Lecz nawet jeśli w opowiadaniach Schulza dociera się pod skórę, do miąższu rzeczy, sedno okazuje się niepoznawalną zmysłową materią, zapętloną w tautologii noumenu, na co dowodem choćby drewno z opowiadania *Emeryt*: „zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu — nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozłupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama, uśmiechnięta i złota” (279). Także przedzieranie się pod ziemię, z której siły do wzrostu czerpie Wiosna, rekonesans w głąb zmierzchu, tam, gdzie Józef domyśla się źródeł, kończy się grzybnią, labiryntem, rizomatycznym splotem opowieści, widm, mitów – wszystkim, co również jest tylko nieskończonym odraczaniem sensu, rozgałęzioną narracją. Nie ma tam ziarna (hermetyzacji istoty), jest kiełkowanie i oczekiwanie, już wychylone poza siebie w stronę rozrostu, reinkarnacji i marzenia. Dlatego obok wiśni czy Księgi można by umieścić (drugą) jesień, wykwitłą z nieoglądanych dzieł zlikwidowanego muzeum ojców bazylianów. Jej opis zawiera „program” powierzchni jako powłoki podszytej (tylko kolejnymi) powłokami: „Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy n i e d o t r z e ć d o ż a d n e g o s e d n a [podkreślenie – H.H.]. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt<sup>6</sup>, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła” (220).

W opowiadaniach Schulza fenomeny i formy istnienia dostępne są powierzchnie. Każda inkarnacja, każda namacalność bądź zmysłowość jest okryciem dla pierwiastka bytu<sup>7</sup>. Dlatego ambalaż nie oznacza tu wyłącznie artystycznego gestu opakowania, ale ogólną tendencję zjawisk do objawiania się w formach o ograniczonej przejrzystości, prowokujących swą „naskórkową” warstwą, która separuje i łączy zewnętrzny świat widzialności z *milieu intérieur* – czy byłaby to

6 Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cielesności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010, s. 69.

7 V. Flusser, *Skin*, w: *Flusser Studies 02*, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-skin02.pdf> (data dostępu: 6 VI 2019). Tłumaczenia tekstów z języka angielskiego pochodzą ode mnie – przyp. H.H.

limfa, mięso, pakuły, trociny, lita materia czy substancja psychiczna. Ambalazem może być fasada kamienicy, myląca swą powszedniością tego, kto chce wrócić do domu; krajobraz: „ten kraj niski, rozległy i fałdzisty, jak płaszcz Boga zrzucony kolorową płachtą u progów nieba” (301), strój, formujący tożsamość tego, kto go nosi, lub przeciwnie – maskujący kompletną miałość osobowości, uniformizująca maska słońca, puder na tanich licach pańienek, papier-mâché, który pozwala fingować świetność ulicy Krokodyli, wreszcie „przewiewne i świeże od krochmalu koszulki prowadzone nad spacer pod ażurowym cieniem wiosennego korytarza, koszulki z plamami mokrymi pod pachą” (159). Najwidoczniej czytając pewne ustępy Schulza, powinniśmy „stać się powierzchowni” – co postuluje koncepcja dermatologii antropologicznej Viléma Flussera. „To powierzchnie, a nie tajemnice, które uznajemy za ukryte, powinny nas interesować. [...] Tajemnica nie została ukryta. Leży na powierzchni skóry”<sup>8</sup>.

Najoczywistszy przykład powyższego rozpoznania stanowią zewnętrzne symptomy kobiecej witalności ciotki Agaty; jej mięso – budzące skojarzenie z bezkształtnym ciastem, które można dowolnie mnożyć, dzieląc je na kawałki – „domyślane jest” na podstawie skóry: bladej, pokrytej piegami, wypchanej i zaokrąglonej puszystym mięszszem ciała, która daje kontur temu, co bez niej broczyłoby, wylewało się w nieskończoność wedle własnej fantazji i zasobności. Skóra Bianki z kolei nosi oznaki androgynii: „Gdy chcę ją sobie wyobrazić, mogę przywołać tylko jeden szczegół nic nie znaczący: jej spierzchłą skórę na kolanach, jak u chłopca, co jest głęboko wzruszające i prowadzi myśl w dręczące przesmyki sprzeczności, pomiędzy uszczęśliwiającej antynomii” (160), podkrążone oczy świadczą zaś o „długich dniach płaczu i szlochania”, którymi okupiona jest jej wszechwiedza. Wreszcie pańienki sklepowe z ulicy Krokodyli, „pełne pigmentu w zepsutych twarzach, ciemnego pigmentu brunetek o lśniącej i tłustej czarność”, z licami o „spalonych rumieńcach”, pokrytych pieprzykami i puszkiem (95), już na pierwszy rzut oka jawią się narratorowi ucieleśnieniem dwuznacznego charakteru interesów prowadzonych w tej podejrzanej dzielnicy.

Wyjątkowy jest przypadek ojca, który doświadcza wszystkich swoich metamorfoz w stanie choroby, umierania rozmienionego na przejściowe formy. Choroba to cielesne stawanie się nie-sobą, zmiana skóry (indywidualnej powłoki) – dotycząca zwłaszcza trądu, w analogii do którego ukazana jest przemiana Jakuba w karakona. „Widziałem go nieraz, jak w zamyśleniu oglądał własne ręce, badał konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, błyszczące czarne plamy, jak łuski karakona” (103). Wstręt, który żywią w ojcu te owady, przekłada się jakby na wstręt do siebie samego, będącego nosicielem choroby, zmuszając go do mimowolnej mimikry. Już w *Nawiedzeniu* czytamy o stopniowym

8 W swoim *dossier* ma Jakub stworzenia powietrzne, chthoniczne, ogniste i wodne.

zanikaniu, więdnieniu ojca. W tym samym opowiadaniu okazuje się, że pozostało z niego tylko „trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw” (51). Zaiste niewiele – a zatem dokładnie tyle, ile potrzeba ojcu, zredukowanemu niemal do samej duszy intelektualnej, by skutecznie projekt pozostania sobą poprzez bywanie nie-sobą. „Garść bezsensownych dziwactw”, czyli kapitał eksperymentatorski Jakuba wyzwolony przez chorobę i pod jej pretekstem paktujący z domownikami o pobłażliwość, zyskuje szansę przetestowania symboliki wszystkich żywiołów na własnej skórze<sup>9</sup>. Bo to właśnie resztką „cielesnej powłoki” wykazuje największą potencjalność form: „Lekka i luźna – jak pisze Ewa Kuryluk – zdarta skóra nie mieści się w żadnym wymiarze ani gatunku, jest wszystkim naraz i niczym”<sup>10</sup>. Wyjątkową podatność na przybieranie wlnych doń kształtów ma skóra twarzy ojca, która reagując ekspresyjnie na wzbieranie i odpływy afektów, wystarczy do przeobrażenia go w zaheblowaną deskę lub muchę. Ojciec nie zadowala się przybraniem maski zastygłej w jednym wyrazie, jego ambicją jest wejść w skórę, czy raczej własną skórę uczynić ludzako podobną do skóry – karakona, sępa, kondora, salamandry, skorupiaka, lisa (który ucieleśnia zresztą zasadę mimikry). Dlatego choć Schulz lubi słowo „panmaskarada” i uważa wędrówkę form – jako niezliczonych masek substancji – za istotę życia, możliwe jest, że chodzi mu właściwie nie o maskę, ale o skórę (etymologicznie oznaczającą pokrywę, powłokę, to, co kryje i ukrywa), w którą wpisana jest cała rola, cała tożsamość (jak w przypadku maski karakaona, gdzie oprócz specyficznej powierzchni w grę wchodzi także sposób poruszania się i miejsce pobytu). Didier Anzieu, autor psychoanalitycznej koncepcji *le Moi-peau* (ja-skóra albo skóra-ja), uważał, że jaźń koncentruje się na skórze. Ten największy organ ciała, pełniący liczne funkcje fizjologiczne i symboliczne<sup>11</sup>, cechuje według niego zadziwiająca paradoksalność: „Skóra jest przenikalna i nieprzenikalna, powierzchnia i głęboka, prawdomówna i zwodnicza. Regeneruje się, a zarazem permanentnie wysycha. [...] Prowokuje libidalne inwestycje – tak narcystyczne, jak i seksualne. [...] Dostarcza zarówno bólu, jak i przyjemności”<sup>12</sup>. Poza tym – jak każda powłoka – ma dwie strony, złożona jest z wierzchu i podszewki, dzięki czemu sytuuje się po-między, jest pośrednikiem rzeczą tranzytywną<sup>13</sup>.

Schulza interesują fasady nie do końca wiarygodne, prześwitujące, wywołujące wrażenia, które kłócą się z oficjalnym komunikatem. Obnażenie nędznej

**9** E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta: historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 272.

**10** N. Segal, *Consensuality: Didier Anzieu, Gender and the Sense of Touch*, New York 2009, s. 47–48.

**11** D. Anzieu, *The Skin Ego*, trans. Ch. Turner, New Haven – London 1989, s. 17.

**12** Ibidem.

**13** Jak z perspektywy etnoscenologii ujmuje to Włodzimierz Szturc, „wnętrze maski czy ambalazu odpowiada greckiemu rozumieniu *skene* nie tyle jako drewnianej budowli, szopy, przebiegalni – ale jako sfery metamorfozy aktora w postać teatralną”. W. Szturc, *Ambalaz i maska w kulturach Nowej Gwinei i Bali. Zagadnienie „ciała widowiskowego”*, w: *Ogród Sztuk: Maska*, red. M. Jarmułowicz, Gdańsk 2017, s. 96.

krawieczyzny formy „szytej grubym ścięciem” chwalił u Gombowicza (367). Goffmanowski podział na fasadę i kulisy (jakkolwiek oba wyrazy spotyka się na kartach prozy Schulza często) byłby dla niego zbyt rygorystyczny i poważny. Przegrodę bardziej odpowiednią – bo osmotyczną – stanowiłaby za to kurtyna, taka jak w *Sklepiach cynamonowych*, z namalowanymi na niej – jak na skórze – maskami i dająca przedsmak tego, co dzieje się za nią: „To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam, na dudniących rusztowaniach sceny” (83). Dwustronna skóra-kurtyna to warstwa, przed którą, na proscenium, trwa spektakl i za którą, w strefie *skene*, wciąż odbywają się próby, przygotowania<sup>14</sup>; oś zamaskowania i demaskacji. Panmaskarada istnienia łączy się z panironią, atmosferą „tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”<sup>15</sup>. Oto „reszta”, którą Schulz dopisuje hamletom. Zamiast litej istoty, skóra skrywa i zdradza zarazem ciąglą niegotowość wnętrza do ukonstytuowania się w spójną całość. „Skóra okrywa ciało; przez analogię ze skórą, ego okrywa psyche”<sup>16</sup>. Tyle wiemy o wewnętrznym zamieszaniu jaźni, ile dadzą nam poznać manifestacje zewnętrżności, ile symptomów przepuszczą szczeliny.

Stopień przeświecania kształtów, sugestywności – zamaskowanych przez skórę – form bytu, domyślności istoty, bywa u Schulza różny. Niekiedy mamy do czynienia z kształtem (wydawałoby się) doskonale przylegającym do duszy, ideałem lavateryzmu (Bianka) czy fizjonomiki ludzko-zwierzęcej z rycin Le Bruna (człowiek-pies), innym razem z powłoką, której ukryta tożsamość jest tajemnicą poliszynela (ojciec-kondor/skorpion). Poza tym *psyche* ma u Schulza zdolność do opuszczania swojej powłoki, co niekoniecznie odbywa się kosztem ciała. Doktryna Jakuba – akurat zainteresowanego formami problematycznymi z punktu widzenia *ratio*, takimi jak ektoplazma istniejąca „na pograniczu ducha i ciała” – dopuszcza możliwość pseudowegetacji substancji psychicznych (69). Dlatego w opowiadaniu *Noc lipcowa* „realność” kasjerki kina – porzucając swe ciało – jak gdyby nigdy nic mogła powrócić do domu, by przygotować się do snu, podczas gdy w budce z biletami pozostała „tylko powłoka jej, fantom złudny patrzący znużonymi, jaskrawo malowanymi oczyma w pustkę światła, trzepocący bezmyślnie rżęsami dla strącenia złotego pyłu senności, sypiącego się bez końca z lamp elektrycznych” (206). W podobny sposób oddzielone od swych fizjologicznych pojemników natury ojca i „czarnobrodego” czatowały pod oknem Adeli,

14 B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: idem, *Dziela zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 107.

15 D. Anzieu i in., *Les Contenants de pensée*, Paris 1993, s. 31. Cyt. za: N. Segal, op. cit., s. 51.

16 Weźmy wyjąłowych z życia kataryniarzy (127) i gąbczastych „Cymbrów wędrownych” (131) ze szpargału.

by po wielu godzinach – zmózone rozczarowaniem – odnaleźć swe ciała już leżące w łózkach „nie wiadomo jakim sposobem” (235).

Do paradoksalnych oględzin dochodzi w *Sanatorium pod Klepsydrą*, gdzie Józef patrząc na porzuconą we śnie fizjonomię ojca, jednocześnie widzi drugie, podskórne jakby i pozaczasowe oblicze ojca: „Pełen wzruszenia patrzyłem na wychudzoną, zmizerowaną twarz ojca, pochłoniętą teraz całkiem przez tę pracę chrapania, twarz, która w dalekim transie – porzuciwszy swą ziemską powłokę – spowiadała się gdzieś na odległym brzegu ze swej egzystencji uroczystym wyliczaniem swych minut” (241). W tym dwoistym obliczu zapisane są obie strony dziejów Jakuba. Materialna skóra stała się dokumentem jego śmiertelnej choroby, kondensacją cielesnych doświadczeń wypartych przez specyficzną kondycję sanatoryjną do formy namiastkowej, mizernej. Natomiast „druga” twarz, ta widmowa, psychiczna substancja przezierająca przez widzianą przez syna powłokę, odpowiada jakby „garści bezsensownych dziwactw”, które Jakub relacjonuje po innej stronie (materii, powierzchni?). Twarz ojca: skóra i opowieść, oprawa i treść Księgi (życia).

### Są tym, co noszą

Definiowanie przez ubiór nie jest u Schulza przejawem powierzchowności (w negatywnym sensie), ale prawem głębokiej znajomości ludzi. Wyzywające koronkowe suknie na ulicy Krokodyli oznaczają „oczywiście” prostytutki, ale w mniej już czytelny sposób kokardy ze specyficzną manierą noszone przez dziewczęta szkolne zdradzają „preformowaną” w nich n a t u r ę prostitutek.

Strój kobiecy dostarcza sensualnych parametrów opisujących, bez uciekania się do dosłowności (chyba że mowa o kokotach), to, co niewidzialne (a nie tylko niewidoczne). Męskiej wyobraźni narzuca sugestią swego rewersu: bielizny, negliżu; prowokuje do rekonstruowania na podstawie uwypuklonych tym banalnym ambalażem kształtów fantazmatycznego ciała obnażonej kobiety. Panienki z *Sanatorium pod Klepsydrą* – zresztą beztwarzowe, zredukowane do „odmierzonej gracji” chodu i przybieranych póz – kultywują zagadkę kobiecości, uzurpując sobie prawo do ucieleśniania ideału i narzucając mężczyźnie dogmat „płci pięknej”, który czyni ich ślepyimi na perkate noski, piegi, pryszczę czy pospolitość napotykaných egzemplarzy. „Pod sankcją tej wiary ciało pięknieje wyraźnie, a nogi, kształtne istotnie i elastyczne nogi w n i e s k a z i t e l n y m o b u w i u, mówią swym chodem, eksplikują skwapliwie płynnym połyskliwym monologiem stąpania bogactwo tej idei, którą zamknięta twarz przez dumę przemilcza. Ręce trzymają w kieszeniach swych k r ó t k i c h, o b c i s ł y c h ż a k i e c i k ó w. W kawiarni i w teatrze zakładają nogi wysoko o d s ł o n i ę t e [podkreślenia – H.H.] do kolan i milczą nimi wymownie” (250). Najwidoczniej to gra strojem na ciele umożliwia paniąkom budowanie napięcia w erotycznym teatrze. Wewnętrzny imperatyw, nakazujący im bez zastrzeżeń realizować

postulat bycia Kobietą, ziszcza się dzięki kooperatywie natury i kultury, owej jedności w dwoistości ciała i odzienia.

Dostępna wzrokowi powierzchnia sugeruje zatem w prozie Schulza przedsmak kobiecości – namacalnej, cielesnie samoświadomej – ale i męskości – labilnej, skonfliktowanej z materią, nieomal zawsze prześwitującej kimś/czymś innym. Cieleśność mężczyzn skazana jest na domyślność innego rodzaju. Bywają oni tak amorficzni<sup>17</sup>, że potrzebują odzienia, zewnętrznej powłoki po to, by w ogóle móc się ukonstytuować. Emil, kuzyn Józefa, to przede wszystkim „strój elegancki i drogocenny” noszący „piętno egzotycznych krajów, z których powrócił” (44), a dopiero w drugiej kolejności oblicze – daleko mniej wyraziste – twarz „zwiądła”, „zmętniała”, wyblakła itd. Ubranie Emila oddaje kształt natury dekadenta i pozera, istoty amorficznej, efekciarskiej i zblazowanej: „Zdawało się, że to samo ubranie leży, fałdzone, zmięte, przerzucone przez fotel. Twarz jego była jak tchnienie twarzy – smuga, którą nieznanym przechodźcą zostawił w powietrzu” (44). Podobnie bezformne bywają postaci żeńskie, choćby Maryśka (syn ciotki Agaty jest jakby jej bratnią duszą), sflaczałe stworzenie przypominające porzuconą część garderoby<sup>18</sup>, czy „anemiczna, blada i bezkostna” Genia; jednak racją bytu tych wydmuszek jest wygrywanie kontrastu między bezbarwną mimozą a ucieleśnieniem kobiecości jako żywiołu, takim jak Tłuja, ciotka Agata albo Adela, której marną namiastką jest nowa służąca.

Tęsknota za wcieleniem *par excellence* motywuje metamorficzne próby mężczyzn o statusie liminalnym. Ojciec i emeryt znajdują się w stadiach choroby i starości grożących im zupełnym zanikiem<sup>19</sup>, dlatego obaj próbują reinkarnować swe gasnące ciała za pomocą uniformu. Choć w opowiadaniu *Emeryt* nie pojawia się wzmianka o mundurku, wiemy, że bohater nie cofa się przed żadną konsekwencją tożsamości uczniowskiej (nawet karą cielesną), chcąc stopić się w jedno ze szkolną masą. Nieobecny literalnie mundurek jest synonimem całej reszty opisanego już w tekście etosu wczesnoedukacyjnego, podstawą identyfikacji staruszka; pozwala mu na nowo stać się nie tylko zauważalnym, lecz także dotykającym. Jakub z kolei wybiera archaiczną zbroję, niezbyt chyba praktyczną w służbie ogniowej, za to materialnie dobitną, imponującą: „Na środku pokoju stał świetny mosiężny rycerz, prawdziwy święty Jerzy wyogromniony kirasem, złotymi puklerzami naramienników, całym dźwięczącym ryszunkiem

**17** Można by powtórzyć za Pawłem Dyblem, że Maryśka to osoba, „z której wyciekło życie i seksualność. To kobieta bez ciała, sucha i pomarszczona, wyrzucona z życia na brzeg czasu” (P. Dybel, *Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w Sierpniu Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 3, 2013, s. 14–15) i dodać, że podobna diagnoza dotyczy Emila.

**18** Jak mówi emeryt: „Czytelnik zrozumie, że nie mogę być zbyt wyrażnym. Moja forma egzystencji zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli” (274).

**19** Dość wspomnieć Barthes’owską hyfologię albo koncepcję wiersza-skóry Anzieu. Zob. N. Segal, op. cit., s. 43.



polerowanych blach złotych. Z podziwem i radością poznałem nastroszone wąsy i zjeżoną brodę mego ojca, sterczącą spod ciężkiego pretoriańskiego hełmu. Pancierz falował na wzburzonej jego piersi, mosiężne pierścienie oddychały szparami jak ciało ogromnego owada. Wyolbrzymiony zbroją w blasku blach złotych podobny był do archistratega zastępów niebieskich” (213). Strój ten pełni funkcję zewnętrznego kośćca zmizerowanej powłoki ojcowskiej, dodaje mu ducha i patosu, lecz jest także zbroją chroniącą przed łaskotaniem Adeli – ową najbardziej destrukcyjną dla Jakuba bronią – a nawet orężem przeciwko niej, bowiem Adela gardzi strażakami (a może piromanami), przed którymi jednak – pod presją fizycznego majestatu antagonisty – nie jest w stanie obronić malinowego soku.

Słowo jeszcze o woskowych ludziach, którzy stali w panopticum „w straszliwym milczeniu, ubrani w uroczyste tużurki, anglezy i żakiety z dobrego sukna, uszyte dla nich na miarę, bardzo bladzi, z wypiekami ich ostatnich chorób, na które umarli, i błyszczeli oczyma” (182). Czegóż więcej niż stroju (i skórnych symptomów) potrzeba im do identyfikacji? To on przeobraża figury z panopticum w sobowtóry postaci historycznych, poświadczają, że jedyną racją bytu tych nieszczęśliwych kreatur jest reprezentacja cudzej osoby, pozwala „utrwalić” w postaciach panopticum *idée fixe* (monomanię bycia kimś innym), uczynić ją „trzonem ich nowej egzystencji” (182). Ów ambalaż, umożliwiający widzom identyfikację historycznych tożsamości, jest dla woskowych pałub widzialną warstwą nieświadomości samych siebie.

## Znawca materiału

Próba zamknięcia tego szkicu niech będzie myśl o Jakubie zafascynowanym tym razem nie materia, ale materiałem; o Jakubie przyłapanym na tym, jak w swym sklepie, stojąc przed półkami pełnymi bel tkanin, z ironią „badał tę galerię twarzy nie zmaconych żadną troską, czoł nie zaatakowanych żadną ideą, gruntował do dna te oczy, których niewinnej ufności nie mącił najlżejszy cień podejrzenia” (223). Ojciec Józefa sprzedaje materiały, lecz jest także ich znawcą, zaklinaczem, filozofem. Znamienne, że właśnie w otoczeniu surowych skrawków tkanin odrzuconych przez szwaczki rodzi się *Traktat o manekinach*, mowa popisowa, która stanowi pretekst do obcowania z materiałem boskiego *haute couture* – skórą Pauliny. Jakub wciela się w orędownika formy, samej powłoki, by dotrzeć do jednej z nich. Choćby ze względu na profesję, musiał interesować go materiał odziewający nagość mięsa, nadający ciału zmysłowy, taktylny kształt. Nie bez przyczyny w wykład ojca wpleciona jest dygresja o czci, jaką żywili dla skóry przodkowie. W trakcie seansów Jakub ma szansę porównać boskie krawiectwo, którego dziełami są Polda i Paulina, z ludzką krawieczyzną wieńczącą poczynania dziewcząt. Materiał i skóra stają się bliskoznaczne. Zaraz obok jest Schulzowskie tkactwo, szycie, opakowywanie...