

Materia tożsamości – tożsamość materii.

O postaci literackiej w prozie Brunona Schulza

Materia tożsamości

W znanym tekście pod tytułem *Literatura choromaniaków* Ignacy Fik zwracał uwagę na niesamowitość współczesnej mu prozy awangardowej, do której, obok opowiadań Schulza, zaliczał dzieła Stanisława Ignacego Witkiewicza, Kadena Bandrowskiego, Michała Choromańskiego, Ireny Krzywickiej, Adolfa Rudnickiego, Krzysztofa Uniłowskiego, Witolda Gombrowicza. Przedmiotem zainteresowania krytyka stali się między innymi bohaterowie dzieł wymienionych twórców. Akcentował on przede wszystkim charakterystyczną dla konstrukcji postaci literackich „bezideowość”. Fik określił teksty wspomnianych autorów mianem „choromanii”, czyli „literatury skrzywionej i chorej”, przedstawiającej „człowieka możliwie nienormalnego”, „potworkowatego”, cechującego się „psychologiczną egzotyką” (s. 126)¹. Krytyk zaklasyfikował bohaterów jako „okazy kliniczne”, które pławią się w „dżungli podświadomości”, a ich twórców piętnował przy użyciu niewybrednych, animalizujących sformułowań, potępiał za tendencję do „psiego węszenia za każdym śladem bydlęctwa i kretyństwa, świństwa i zaniedbania w naturze ludzkiej” (s. 127). Koncepcję przyświecającą takiej kreacji postaci literackiej kwitował w sposób następujący: „Byle się dobrać do wrzodów, miejsc wstydlivych, brudnych zakątków” (s. 127). Fika oburzało dążenie do ujmowania człowieka „wyłącznie jako *tworu fizjologiczno-metafizycznego*”, przejawiające się między innymi unikaniem prezentacji bohaterów na tle społeczeństwa (s. 127). Za symptomatyczne ich cechy uznał niezdolność do planowego i

¹ I. Fik, *Literatura choromaniaków* [w:] Idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 126–134. Wszystkie cytowane przeze mnie wypowiedzi Ignacego Fika pochodzą z tego wydania, lokalizuję je w tekście głównym artykułu, w nawiasie podaję numer strony. Pierwodruk: Idem, *Literatura choromaniaków* [w:] „Tygodnik Artystów” 1935, nr 15.

systematycznego działania, które można by uznać za manifestację wolnej woli. Krytyk zauważał u bohaterów także deficyt logicznego myślenia oraz brak światopoglądu. Takie postaci literackie były dla Fika nie do zaakceptowania z powodu ich społecznego niezakorzenia, a także podległości w stosunku do irracjonalnych sił, naznaczających losy bohaterów piętnem fatalizmu, podporządkowujących ich egzystencję „kosmicznym żywiołom” o wątpliwej celowości. Owocami tej „niepojętej metafizyki biologicznej”, jak ją określił Fik, okazywały się literackie „produkty niewiadomego użytku i niezdefiniowanego przeznaczenia” (s. 126–127).

Wprawdzie krytyk zauważył, że w tekstach wspomnianych autorów na plan pierwszy wysuwała się „fizjologiczna strona” bohaterów, jednak daleki był od uznania takiego zabiegu literackiego za zjawisko wartościowe. Zdaniem autora *Kłamstw lustra* w tych manifestacjach determinizmu, bezrozumności, seksualizmu zatraciła się „prawdziwa natura człowieka”, zgubiło się to, co stanowi o jego istocie, czyli „samowiedza, dyscyplina moralna, twórcza wola, logika, racjonalizm światopoglądu”². Grzmiał: „Rozumie się, że o odpowiedzialności człowieka za siebie, za swe czyny – nie ma mowy” (s. 128).

Przyzwyczajony do tekstów pisanych w poetyce XIX-wiecznego realizmu Ignacy Fik konstatował, że dzieła wymienionych autorów nie przedstawiają „określonych typów i indywidualności ludzkich” (s. 128). Nazwa „człowiek” służyła w tych tekstach jedynie za etykietę, umowny termin, którym twórcy opatrywali „sumę pewnych faktów psychicznych”, prezentowanych jako „samoistne momenty i akcje” (s. 129). W świetle dzieł pisarzy wyliczonych przez Fika w *Literaturze choromaniaków* osobowość i tożsamość postaci podlegały daleko idącej, synekdochicznej redukcji lub dezorganizacji, traciły wielowymiarowość i koherencję, zatrwazały animalizmem:

² Okazywały się one „tylko wiotką pianą, pogruchoaną, cienką krą, płynącą po burzliwej powierzchni morza irracjonalnych fluktów i wirów”, człowiek zaś mógł być co najwyżej „igraszką podziemnych i nadpowietrznych nurtów i ślepych sił, przelewających go z fali na falę”. Ibidem, s. 128.

„Człowiek w tym sensie – jak czytamy w szkicu krytycznym – składa się z gestów, grymasów ust, parszającej śliny, odurzających zapachów, szlagierowych frazesów, zwierzęcych popędów, mistycznych wzlotów, chamskich rękoczynów, zastarzałych kompleksów” (s. 129).

Niechlubnym mianem jednego z takich „kompleksów” krytyk obdarzył Schulzowskiego bohatera Jakuba. Co więcej, z wyrwanych z kontekstu fragmentów prozy drohobyckiego autora Ignacy Fik utworzył tekstowy konglomerat i na jego podstawie wyprowadził definicję postaci oraz charakterystykę metody literackiej, której zastosowania jest owocem:

„Twory nasze będą prowizoryczne, na jeden raz zrobione, dla jednego gestu. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka... Ich substancja musi być rozluźniona, zdegenerowana i podległa pokusom występny: wtedy na tej chorej, zmęczonej i zdziczałej glebie wykwita, jak piękna wysypka, nalot fantastyczny, kolorowa, bujająca pleśń... Pokazać człowieka rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego końca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru... Wszystko to splątane i puszyste, przepojone łagodnym powietrzem, podbite błękitnym wiatrem i napuszone niebem” (s. 129).

Nie ulega wątpliwości, że konstrukcja Schulzowskich bohaterów może być opisywana przy użyciu przywoływanych przez Fika zdań, co nie oznacza, że stanowią one wyczerpujący opis jej specyfiki i funkcji. Zanim jednak podejmę się zadania ich rekonstrukcji, warto jeszcze na moment zatrzymać się przy wyłożonych w *Literaturze choromaniaków* poglądach krytyka. Twórca *Kłamstw lustra* wyraził przekonanie, zgodnie z którym „(...) ludzie jego [Schulza – Ż.N.] książki pachną szałem rozigranego chorobliwie mózgu człowieka, narkotyzującego się nałogowo marzeniem sennym” (s. 130). Ignacy Fik utożsamiał skłonność drohobyckiego autora do podążania w konstrukcji bohaterów drogą przypadkowych asocjacji z podnoszeniem „najprymitywniejszej formy wegetacji intelektualnej człowieka” do rangi metody twórczej. Krytyk sądził, iż proces ten nosi znamiona regresu, staje się znakiem dobrowolnego zlekceważenia „historycznego dorobku psychiki ludzkiej: świadomości czynnej i twórczej – na rzecz nieświadomych drgnień, porywów,

impulsów, powiązanych przypadkową obecnością w czasie psychicznym” (s. 130).

Wydaje się, że wypowiedzi Fika uznać należy za konsekwencję przekonania, zgodnie z którym postać literacka powinna być kreowana antropocentrycznie, na obraz i podobieństwo człowieka panującego nad cielesnością, posiadającego stabilną osobowość regulującą jego myśli, uczucia i zachowania, będącą wyrazem ich bezkonfliktowej integracji. Tak skonstruowany bohater winien odróżniać się w sposób niepowątpiewalny od innych bytów, cechować się rozumną naturą, posiadać świadomość celu własnego istnienia manifestującą w trwałym światopoglądzie i systemie wartości, mieć wolną wolę, indywidualny charakter. Krytykując Schulzowskie postaci Fik aktualizował założenia patronujące charakterologii, postulował pośrednio, że literackie figury powinny przejawiać stałe fizyczne i psychiczne właściwości, mieć atrybuty nieodłączne od ich istoty, wyrazisty wygląd, stabilny wizerunek, zachowania i usposobienie bohaterów winny zaś wykazywać choćby elementarną koherencję³.

³ Z przesłankami, które legły u podstaw nauki o charakterach, przeszczepionymi na grunt literaturoznawstwa, polemizował w tekście *Prolegomena do charakterologii* Karol Irzykowski. Autor *Pałuby* pisał: „Jest powszechnie przyjęte mówić, że najważniejszym i najzaszczytniejszym zadaniem poety jest tworzyć charaktery. W swojej odpowiedzi dla niedawno rozpisanej ankiety »Świata« Sienkiewicz pisze: »Ponieważ myślę, że najwyższą sztuką i najgłębszym psychologicznym zadaniem pisania jest stworzenie żywego człowieka, który zostaje w pamięci ludzkiej jako typ, przeto staram się tworzyć postacie, mające nie tylko ogólne, ale i indywidualne cechy życia i charakteru«. Hebbel mówił o postaciach Szekspira, iż są tak żywe, że mogłyby wyjść z książki i żyć dalej w świecie rzeczywistym, że można je naokoło obejść, a o swoich własnych postaciach dramatycznych mówił, że zna je od dziecka. Widzimy tu skrajny wyraz tej teorii estetycznej, która pojmuje fikcję poetycką jako całość, powstającą niejako według tych samych zasad embriologii, co człowiek rzeczywisty. Otóż duma twórcza może autorom podsuwać takie analogie z życiem wprost i ślepe uwielbienie może je powtarzać, lecz historia literatury zna tyle niespodzianek twórczych, tyle figur urodzonych na innych planetach, figur, których płuca nie mogłyby oddychać powietrzem ziemskiej rzeczywistości, że dziś na te sprawy należy zapatrywać się inaczej, ostrożniej. Nie ma więc sensu mówić pogardliwie o »postaciach papierowych«, gdyż wszystkie postacie poetyckie są papierowe. Proszę sobie wyobrazić postacie Maeterlincka, kreślone techniką szekspirowską – cały ich urok by się rozwiął. Można krytkować podstawy całej poezji Maeterlincka, ale trzeba mu przyznać prawo do własnych środków, nie zaś klasyfikować go po szkolarsku: nastrój – celująco, idea – zadowolająco, charaktery – niedostatecznie. Fikcja poetycka ma punkt ciężkości wewnątrz dzieła, nie poza nim, zaś prawa objawiania się i działania postaci poetyckich są prawami innej kategorii niż rzeczywistość, prawami dotąd nie zbadanymi, z nich to płynie konsekwencja lub niekonsekwencja charakterów poetyckich (jedna i druga jest zarówno nienaturalna), one uzasadniają dopuszczalność osób fantastycznych lub karykaturalnych (nawet »szablonowych«). Wszak moment zgody z rzeczywistością nigdy nie tkwi w dziele samym, należy on i należeć powinien do życia poety, do jego czynności spostrzegawczej (apercepcji). I można sobie wyobrazić, że poeta, chłonący w siebie rzeczywistość w sposób jak najbardziej niesfałszowany i realistyczny, z zebranych w ten sposób elementów wysnuje poemat najfantastyczniejszy, najodleglejszy od rzeczywistości...”. Zob. K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii* [w:] Idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 667–669.

Z opinii wyrażonych na kartach *Literatury choromaniaków* wynika, że dobrze skonstruowanej postaci przysługuje autonomiczne, substancjalne istnienie w literackim świecie przedstawionym, przy czym należy podkreślić, że w tym przypadku substancjalność nie jest odpowiednikiem materii, jej fizycznych czy biologicznych własności, chodzi raczej o takie ujęcie bohatera, które może być uznane za manifestację esencji człowieka jako istoty społecznej, zdolnej wymknąć się determinizmowi natury, bytu skłonnego do samopoznania, racjonalnych działań, moralnej samokontroli oraz nawiązywania mocnych i twórczych więzi z innymi. Identyfikacja takiej postaci nie może budzić wątpliwości, musi ona istnieć podmiotowo, mieć poczucie tożsamości, która decyduje o byciu tą samą osobą i, pomimo upływu czasu, warunkuje rozwój i rozumne, odpowiedzialne działania, które wynikają z kolei z przeświadczenia, że postępowanie i los bohatera w dużej mierze zależą od niego samego. Spójna wizja własnej osoby i jej niepowtarzalność jawią się zatem jako nieodłączne przymioty postulowanego przez Fika typu postaci literackiej. Jej niezbywalnym komponentem powinna być również tożsamość społeczna.

Wprawdzie bohaterów opowiadań Schulza trudno uznać za spełniających wymagania przedstawione przez Fika, nie oznacza to jednak, że są to kreacje literacko bezwartościowe, pozbawione znaczeniowej nośności, czego postaram się dowieść. Sposób prezentacji postaci, którego dominantę stanowi koncentracja na wielowymiarowej problematyce ciała, skłania bowiem do namysłu nad zagadnieniem tożsamości, która przestaje jawić się jako monolit, zespół stałych właściwości postaci, pozwalających na stworzenie uporządkowanego, niezmiennego, przejrzystego obrazu „ja”, a zaczyna przejawiać tendencje do dezorganizacji.

Wyeksponowanie na kartach opowiadań Schulza kategorii cielesności pozwala na dostrzeżenie tego, że ciało jest warunkiem możliwości zaistnienia zarówno tożsamości osobistej, jak i społecznej. Tożsamość ustanawiana jest w relacji z innym, który dostrzega cielesną obecność drugiego człowieka, dzieli z

nim czas, emocje, doświadczenia. Ujęte w tym kontekście postaci z prozy Schulza tacy jak Ojciec, Dodo, Tłuja, wuj Hieronim, Edzio, emeryt czy bohater opowiadania *Samotność*, to istoty doświadczające śmierci społecznej, „umarłe za życia”, skazane na samotność i wyobcowanie⁴. „Nie mogą być zbyt wyraźni”, „przesuwają się lekko na wskroś wszystkich dymensji bytu” (E, s. 308, 311), forma ich egzystencji, jak stwierdza emeryt, „zdana jest w wysokim stopniu na domyślność, wymaga pod tym względem wiele dobrej woli” (E, s. 309). Kalectwo, fizyczne niedomagania lub ułomność psychiczna sprawiają, iż inni bohaterowie nie potrafią obcować z tymi postaciami w sposób bezceremonialny, ze „zdrową bezwzględnością”. Ta nieumiejętność sprawia, że Dodo, Tłuja, wuj Hieronim, Edzio, emeryt oraz bohater opowiadania *Samotność* zostają zepchnięci na margines społecznego życia. Rzecz znamienna, że emeryt chciałby zostać roznosicielem pieczywa, monterem sieci elektrycznej, inkasentem kasy chorych albo kominiarzem, po prostu być z ludźmi, manifestować na jak największej przestrzeni swoją cielesną obecność: „wśród trzaskania drzwiami przeprowiać się przez ciasne korytarze, przez zastawione meblami sypialnie, przewracać nocniki, potrać skrzący wózki, w których płaczą dzieci, schylać się po upuszczone grzechotki niemowląt” (E, s. 313). Bohater jest świadomy niedorzeczności tych marzeń, choć nie wypiera się ich, jak mówi: „Każdy powinien znać granice swojej kondycji i wiedzieć, co mu przystoi” (E, s. 313).

Kondycję emeryta determinuje cielesność. Ciało postaci niknie w oczach, podlega przemianie regresywnej, dyspozycje psychiczne emeryta nieuchronnie słabną – „wzrost znajduje się od dawna w zaniku”, „twarz (...) rozluźniona i zwiotczała przybrała pozór dziecinnej” (E, s. 316), pamięć i wzrok coraz częściej zawodzą, pojawiają się kłopoty z mówieniem, określane dwuznacznie w

⁴ Cytowane fragmenty utworów Brunona Schulza cytuję według następującego wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998. Lokalizuję je w tekście, oznaczam symbolami E – *Emeryt*, N – *Nawiedzenie*, K – *Karakony*, Kom. – *Kometa*, W – *Wichura*, Nws. – *Noc wielkiego sezonu*, D – *Dodo*, Pan – *Pan*, Ms. – *Martwy sezon*, M – *Manekiny*, TOM – *Traktat o manekinach*, TOM D. – *Traktat o manekinach. Dokończenie*, UK – *Ulica Krokodyli*, Sc – *Sklepy cynamonowe*, SpK – *Sanatorium pod Klepsydrą*, P – *Ptaki*, Nm. – *Nemrod*; w nawiasach podaję numery stron.

kontekście powrotu bohatera do szkoły mianem „sztuki sylabizowania” (E, s. 320). To właśnie z ich powodu emeryt zostaje nazwany eufemistycznie „weteranem abecadła” (E, s. 318). Wykonywane dawniej przez starca bez większych problemów proste operacje intelektualne teraz nastęrczają mu trudności. Bezzębny emeryt sepleni jak dziecko, które nie nauczyło się jeszcze poprawnej artykulacji głosek: „Plosę pana profesora, to Wacek pluł na bułkę pana pprofesora” (E, s. 321), nie może też poruszać się z naturalną łatwością:

„(...) Jestem trochę niepewny w nogach i muszę stawiać powoli i ostrożnie stopy, stopa przed stopą, i bardzo uważać na kierunek. Tak łatwo jest zbczyć w tym stanie rzeczy” (E, s. 308).

Okazuje się, że ta postać, nadwątłona cielesnymi niedomaganiem, wcale nie chce od otoczenia specjalnych względów, nie oczekuje przywilejów. W szkole emeryt pragnie być poddawany karom cielesnym, jakby dzięki nim mogła zostać podkreślona w sposób bardziej wyrazisty jego, coraz bardziej wątpliwa, materialność. Bohater marzy o tym, żeby stać się bardziej ucieleśnionym:

„Przyjemnie jest być potrącanym, albo ofukniętym po koleżeńsku przez współpracujących. Ktoś zwraca się do człowieka, ktoś powie jakieś słowo, zakpi, zażartuje – i odkwita się na chwilę. Zahacza się człowiek o kogoś, zaczepia swą bezdomność i nicość o coś żywego i ciepłego. Ten drugi odchodzi i nie czuje mego ciężaru, nie zauważa, że mnie niesie na sobie, że pasożytuje przez chwilę na jego życiu...” (E, s. 315–316).

Narracja personalna uwyrażniająca punkt widzenia postaci wskazuje na jej niezgodę na własną kondycję, staje się znakiem bolesnej świadomości bohatera, który doznaje siebie nikiącego. Jako „pasażer lekkiej wagi, w istocie ponad miarę lekkiej wagi” (E, s. 310), nie ma żadnych obowiązków, wyzbyty ich ciężaru, lewituje w stanie dziwnej nieodpowiedzialności. Zakłócony bezsennością, nieuregulowany koniecznością pracy, rytm cielesnej egzystencji bohatera nie może się ustabilizować, włącza go w doświadczenie dezintegracji, „pustki, zniwelowania różnic, rozprzęgnięcia się granic”. To istnienie nie zostaje potwierdzone żadną więzią społeczną, niezdolne do stawiania oporu, realizuje się paradoksalnie w bezgranicznej swobodzie, która okazuje się koniecznością.

Ponieważ bohater podlega postępującej atrofii, ma coraz mniej ciała, „coraz mniej jest”, staje się dla innych niemal przezroczysty. Cieleśna powłoka emeryta zatracą materialną gęstość, miesza się z powietrzem. Egzystencjalna lekkość postaci, jej istnienie na podobieństwo ducha, zobrazowane zostają niewybrednymi żartami, które, tak bardzo adekwatne do kondycji emeryta, przynoszą mu niewysłowioną ulgę:

„– Jeśli mnie słuch nie myli, to pan, panie radco, gdzieś tu jest między nami w pokoju! – Jego oczy, utkwione wysoko nade mną w próżni, wchodzą w zez, gdy to mówi, twarz uśmiechnięta jest figlarnie. – Usłyszałem głos jakiś w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! – woła on głośno i z natężeniem, jakby do kogoś bardzo odległego. – Niechże pan zrobi jakiś znak, niech pan zmaci choć powietrze w tym miejscu, gdzie się pan unosi” (E, s. 309).

Postać emeryta, bezradnego, zależnego od innych, dzieciinniałego starca, który postanowił zapisać się do pierwszej klasy, ma charakter paradoksalny. Skonstruowana została na zasadzie realizacji metafory, udosłownienia związku frazeologicznego „nigdzie nie zagrzewać miejsca”, który staje się synonimem stygnącego życia, gasnącego ciała, nieważkiej egzystencji. Tę intuicję potwierdza finał opowiadania – w zakończeniu bohater zostaje porwany przez wiatr. Przedstawione w sposób ironiczny tragiczne odejście ma miejsce w atmosferze „niezawinonego okrucieństwa”, pysznej, pierwszorzędnej, dziecięcej zabawy. Uczniowie, młodzi adepci życia koleżeńsko podtrzymujący emeryta za poły, pomagający mu w ten sposób stawić opór wichurze, zapominają o bohaterze na widok kolorowego, wirującego bąka i nieopatrznie wypychają dzieciinniałego starca poza obręb bramy. Słabszy od wietrznego podmuchu unosi się w przestworza z taneczną lekkością, wzlatuje w górę z taką prędkością, że świadkowie zdarzenia całkiem tracą emeryta z pola widzenia, postać zupełnie znika. Po bohaterze zostaje jedynie sygnatura w spisie uczniów, którą profesor postanawia niezwłocznie wykreślić.

Emeryt to postać tragiczna. Apeluje do dobrej woli czytelnika „dyskretnym mruganiem, utrudnionym (...) z powodu maski odzwyczajonej od ruchów

mimicznych” (E, s. 309). Nie przez przypadek ukazwany jest w scenerii szkoły, której budynek okazuje się dawnym gmachem teatru. Tragiczno-ironiczny los dzieciinniałego, niedołęznego starca budzi litość i trwogę, ale rozpatrywana w innej optyce szydercza potworność osamotnienia tego „dziwnego wybryku natury” (E, s. 321) przeraża banalnością, powszechnością, pospolitością, staje się synonimem „powszedniości okrucieństwa” i teatralności wyrażanego współczucia⁵.

Obecna na kartach *Emeryta* problematyka cielesności pozwala podejmować refleksję nad zagadnieniem wolnej woli, która okazuje się jedynie postulowaną przez niektóre koncepcje osobowości cechą człowieka, pozwalającą mu rzekomo na autonomiczne podejmowanie decyzji, przeciwstawianie się ograniczeniom, czyni go istotą, która nie jest całkowicie zdeterminowana przez los i własną kondycję. Treści wpisane w opowiadanie wydają się przeczyć takim zapatrywaniom:

„Lekkość, niezależność, nieodpowiedzialność... I muzykalność, nadzwyczajna muzykalność członków, żeby się tak wyrazić. Nie można przejść obok żadnej katarynki, żeby nie tańczyć. Nie z wesołości, ale ponieważ jest nam wszystko jedno, a melodia ma swoją wolę, swój uparty rytm. Więc ustępuje się, »Małgorzatko, skarbie mojej duszy...«. Jest się za lekkim, zbyt nieodpornym, żeby się sprzeciwić tak nieobowiązująco zachęcającej, tak bezpretensjonalnej propozycji? Więc tańczę, a raczej drepę w takt melodii drobnym truchcikiem emerytów, podskakując od czasu do czasu. Mało kto zauważa, zajęty sobą w bieganinie dnia powszedniego” (E, s. 311).

Starzejący się bohater nie może przeciwstawić się upartemu rytmowi muzyki. Okazuje się, że jej wola, jak ją określa, jest silniejsza niż jego własna. Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* twierdził za Schopenhauerem,

⁵ „Nie żebym wstydził się mojego stanu – stwierdza emeryt. Bynajmniej. Ale nie mogę znieść przesady, z jaką wyogromniają znaczenie pewnego faktu, pewnego rozróżnienia w istocie jak włos cienkiego. Śmieszy mnie ta fałszywa teatralność, ten uroczysty patos, jaki spiętrzone nad tą sprawą, to drapowanie momentu w kostium tragiczny, pełen ponurej pompy. Tymczasem w rzeczywistości? Nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalniejszego na świecie. (...) Jednemu chciałbym zapobiec, by czytelnik nie robił sobie wygórowanych wyobrażeń o mojej kondycji. Przestrzegam wyraźnie przed przecenianiem jej, i to zarówno in plus, jak też in minus. Tylko żadnej romantyki. Jest to kondycja jak każda inna nosząca w sobie znamię najnaturalniejszej zrozumiałości i zwyczajności. Wszelka paradoksalność znika, gdy się raz jest po tej stronie sprawy” (E, s. 311).

że odbiór muzyki jest przeżyciem estetycznym o charakterze dionizyjским. To dzięki niemu człowiek doświadcza połączenia z resztą istnienia, prajednią, która jest cierpieniem, bólem, sprzecznością. Podobnie problem zostaje przedstawiony w utworze Schulza: konstrukcja atroficznej postaci, obrazy jej kurczącego się ciała poddającego się bezwolnie innym niż jego własne rytmom, stawia pod znakiem zapytania zagadnienie tożsamości, rozumianej jako cecha konstytutywna autonomicznego podmiotu. Jednostkowa, cielesna egzystencja bohatera nie poddaje się wolicjonalnej kontroli, podlega rozluźnieniu, rozprężeniu, dezorganizacji, wpisuje się w przekraczające ją i determinujące rytmy przyrody, nie może wymknąć się prawu przemiany. Ciało, które zwykle uważać się za jeden z fundamentów odrębności, indywidualizacji personalistycznie rozumianej osoby, okazuje się dla tożsamości bardzo kruchą, ulotną, efemeryczną podstawą, gdyż będąc jednym ze zjawisk natury, podatne jest na zniszczenie, rozkład, dezorganizację. W ten sposób to, co stanowić miało o jednostkowej niepowtarzalności, zaczyna zaprzeczać apollińskiej zasadzie indywidualizacji. Naturalny proces starzenia, jakiemu podlega bohater, staje się zapowiedzią kresu, zwiastunem zatarcia ontologicznych granic, roztopienia się w tym, co preindywidualne, powrotu do dionizyjskiej prajedni. „Jesień życia” – potocznie używana metafora starości realizowana jest w opowiadaniu za pośrednictwem refleksji na temat tej pory roku, która jawi się jako zagrażająca istnieniu, skłonna do tego, by je zagarnąć, roztopić w sobie:

„Dla nas emerytów, jest jesień na ogół niebezpieczną porą. Kto wie, z jakim trudem dochodzi się w naszym stanie do jakiej takiej stabilizacji, jak trudno właśnie nam, emerytom, uniknąć rozprószenia, zgubienia się z rąk własnych, ten rozumie, że jesień, jej wichury, wzburzenia i konfuzje atmosferyczne nie sprzyjają naszej i tak zagrożonej egzystencji” (E, s. 313).

Bohatera opowiadania *Emeryt* trudno uznać za dysponenta swojej cielesności. To ona go determinuje, a ponieważ ma jednocześnie tendencję do zaniku, podlega przemianie regresywnej, to również bohatera sukcesywnie „ubywa”, aż w końcu z „taneczną lekkością” rozplywa się on w jesiennej,

wietrznej atmosferze. W potoku stawania się, cyklicznego następstwa pór roku, ciało – niezbędny komponent tożsamości postaci – objawia swą przemijalność, efemeryczność, zniszczalność, podatność na dezorganizację, utratę formy, dekompozycję kształtu⁶.

Również Ojca – innego bohatera Schulzowskich opowiadań – cechuje nie mniej wątpliwy status ontologiczny. W charakterystyce postaci dominują określenia objawów chorobowych: czytamy o „wypiekach na suchych policzkach”, „drgawkach w nieobecnej twarzy” (N, s. 20). Bohater „więdnie”, nienie w oczach, jego osobowość rozpada się „na wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni. Atrofię postaci literackiej obrazują metafory uwiądnienia, wysychania, unaoczniające postępujący proces zanikania. Ojciec „maleje jak orzech, który zasycha wewnątrz łupiny” (N, s. 18, 19). Bohater tygodniami nie przyjmuje pokarmów, traci łaknienie charakterystyczne dla zdrowych istot, mimowolnie wyzbywa się cielesnych potrzeb (N, s. 20).

Z regresem sił witalnych kontrastują opisy kojarzące się z groteskową arlekinadą; widzimy chorobliwie ożywionego Ojca ustawiającego dwa krzesła naprzeciw siebie, wspierającego się rękami o ich poręczce i wymachującego nogami „wstecz i naprzód” (N, s. 19), oczekującego od rodziny podziwu, szukającego u niej zachęty do dalszych prób przewycięzania ograniczeń cielesnej kondycji. Rzecz znamienna, iż myśli bohatera zaprzątane są przez faustyczne marzenia. Studiuje on „nigdy niezgłębioną istotę ognia”, wyczuwa „słony, metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieszczotę salamander” (P, s. 21). Na marginesie warto wspomnieć, że płonąca salamandra jest symbolem siarki filozoficznej. Zalicza się ją – obok arsenu i rtęci – do składników kamienia filozoficznego, dzięki któremu miała być możliwa

⁶ Inne ujęcie konstrukcji bohatera opowiadania *Emeryt*, potraktowane jako przykład kreacji postaci groteskowej, odnaleźć można w książce B. Pawowskiej-Jądrzyk, *Sens i chaos w grotesce literackiej: od „Pałuby” do „Kosmosu”*, Kraków 2002, s. 65–66.

przemiana ołowiu w złoto oraz sporządzenie eliksiru życia gwarantującego wieczną młodość.

Niepewny status ontologiczny bohatera podkreśla szczególnie organizacja literackiej przestrzeni. Ukazywany jest on w scenerii pokoju, „na dnie” którego „osiada gorzki zapach choroby” (N, s. 14), później widzimy Ojca wśród „starych gratów, pełnych rdzy i kurzu” (N, s. 19). Wołany, nie pojawia się o czasie na wspólnym posiłku, gramoli się spóźniony, wyłazi poniewczasie z szafy, „oblepiony szmatami pajęczyny” (N, s. 19). Coraz częściej znika z pola widzenia, „podziewa się gdzieś w zapadłych zakamarkach mieszkania tak, że nie można go (...) znaleźć”, po paru dniach znów się pojawia „o parę cali mniejszy i chudszy” (N, s. 20). Wraz z upływem czasu wokół tego „ubywającego istnienia” przestrzeń zawęża się coraz bardziej. Kurczące się terytorium, na którym egzystuje bohater, staje się wyrazistym znakiem postępującego nadwątlenia obecności postaci. Ojciec, jak czytamy w opowiadaniu *Ptaki*, nie wychodzi już z domu, a w końcu przeniesiony zostaje na strych i umieszczony w dwóch pokojach służących za rupieciarnie, pełne nie tylko starych sprzętów, ale także nieczystości i ekskrementów, pozostawionych tam przez hodowane przez Ojca ptaki. W nowym lokum bohatera panuje nieznośny fetor, unoszący się w powietrzu „nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble” (P, s. 25). Wreszcie, kiedy Adela – niczym bachantka w ekstazie, uczestniczka orszaku dionizyjskiego, porównywana do „szalejącej Menady”, „tańczącej taniec zniszczenia” – sprząta pomieszczenia i rozpędza kolorowe ptactwo, Ojciec wycofuje się do pustego pokoju na końcu sieni, „oszańcowuje tam samotnością” (M, s. 27), a domownicy zupełnie o nim zapominają.

Ojciec z dnia na dzień „oddala się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste”, „węzeł po węzle (...), punkt po punkcie gubi związki łączące go ze wspólnotą ludzką” (N, s. 20). Bohater bytuje w innym czasie, czasie psychologicznym. Jest to czas zdeorganizowany, wytracony ze społecznych

regulacji i rytmów ustalanych na przykład przez pory wspólnych posiłków. Ta postać stopniowo przestaje zaprzętać uwagę rodziny, jego „nieszkodliwa obecność” z rzadka bywa przedmiotem zainteresowania, przyzwyczajenie czyni ją niewidoczną, marginalną, sprawia, że przestaje wzbudzać ciekawość. Wydaje się, że to właśnie wątpliwy status ontologiczny Ojca, który chudnie, kurczy się w oczach, traci siły witalne, usprawiedliwia odsunięcie go przez rodzinę na margines. Nieprzekazywalność doznania chorego ciała sprawia, że bohater zaczyna jawić się jako obcy, dziwaczny. Nieprzystawalność cielesnych ograniczeń bohatera do żywotności pozostałych domowników wyklucza go z rodzinnej wspólnoty, wtrąca w doświadczenie samotności.

Postępująca redukcja postaci, opisywanej jako pozostałość po człowieku, „trochę cielesnej powłoki i ta garść bezsensownych dziwactw”, znajduje swoje szydercze dopełnienie w stwierdzeniu, iż Ojciec mógł któregoś dnia „zniknąć tak samo niezauważony, jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (N, s. 20). Ujęty w tej optyce bohater jawi się jako byt niekonieczny, o nieustalonej tożsamości, cielesności skłonnej do dekompozycji i niestabilnej osobowości.

W prozie Schulza inną motywację dla fantastycznych przemian postaci, będących znakiem rozpadu ich osobowości, stanowią emocje. Ich doznanie podlega groteskowej wizualizacji, obrazowane jest za pośrednictwem motywów transformującej się cielesności⁷. Emocja to „mimika wobec świata”⁸, znak

⁷ Twarze postaci występujących na kartach dzieł drohobyckiego autora często pod wpływem emocji tracą ludzkie rysy. Na przykład w opowiadaniu *Emeryt* dziecięcy bohaterowie są animalizowani, porównywani do witalnych zwierząt, „zaaferowanych”, wrzaskliwych małp: „Czasem zapędzają się w nieprzytomnych gonitwach aż do mojej ławki, rzucają w przelocie w moją stronę niezrozumiałe wyzwiska. Ich twarze zdają się wchodzić z zawiasów przy gwałtownych grymasach, które do mnie stroją. Jak stado zaaferowanych małp komentujących parodystycznie swe błazeńskie wyczyny – przelatuje ta gromada mimo, gestykulując z piekielnym wrzaskiem. Widzę wtedy ich zadarte noski, nie mogące wstrzymać wycieku, ich usta rozdarte krzykiem i pokryte krostami, ich małe zaciśnięte pięści” (E, s. 316). A tak emeryt spostrzega przerażenie płaczących szkolnych kolegów: „Patrzyłem obojętnie na ich niewczesną skruchę, na zdeformowane nagłym płaczem twarze, jak gdyby z pierwszymi łzami zesła z nich maska ludzka i obnażyła bezkształtną miazgę płaczącego mięsa” (E, s. 321). W opisie tym mamy do czynienia z dezindywidualizacją, depersonalizacją (*de-* + łac. *persona* ‘maska, osoba, charakter’) postaci ludzkich. Ten ostatni proces podlega w opowiadaniu udosłownieniu – dzieci tracą twarze, które określane są mianem „masek ludzkich”, fizjonomia chłopców ulega najpierw deformacji, potem staje się zupełnie amorficzna, zaczyna jawić się jako bezpostaciowa materia, „bezkształtna miazga płaczącego mięsa”.

kryzysu, jakiego doznaje upsychniczna egzystencja w kontakcie z kapryśną rzeczywistością, która okazuje się dotkliwa, nieuwględniająca ludzkiej w niej obecności, niegotowa na przyjęcie człowieka, nie chroni go przed bólem, wyzwała złość i gniew, nie zawsze przypomina „stajenkę betlejemską”, rzadko stanowi bezpośrednią i możliwą do zaakceptowania odpowiedź na ludzkie pragnienia, potrzeby, wyobrażenia, budzi niepokój, trwogę, jawi się jako nieprzewidywalna, kosmiczna potęga. Podatna na fizyczne i psychiczne zranienie jednostka pragnie zachować w stosunku do niej bezpieczną odległość. Emocje niwelują ten dystans, otwierają na doświadczenie świata w bezpośredniej bliskości i obcości, doświadczenie, które powoduje, że grunt usuwa się bohaterom spod nóg. Pod wpływem emocji Schulzowskie postaci tracą panowanie nad ciałem, które otwiera je na doznania. Owładnięta niepokojem osobowość bohaterów staje się chwiejna, podatna na dezorganizację, rozsypkę, dezintegrację, rozpad. Łatwo to zaobserwować na przykładzie opisu ciotki Perazji⁹. Roztrzęsiona, ogarnięta trudną do pohamowania złością bohaterka, w opisie najpierw ulega redukcji do gestów, jej tożsamość jest bliska

⁸ Twórcą metafory, którą przywołuję, jest François Chirpaz. Zob. Idem, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 41. Francuski filozof, opisując doznanie silnych, negatywnych emocji, jako stanu swoistej dezorganizacji, posługiwał się metaforą „pokawałkowanej obecności”: „Emocja nie stawia nas zatem wobec rozdziału świadomości i odpowiadającego jej ciała. Dosłownie rzecz biorąc, natrafiamy na obecność, która *ulega rozbiciu* i staje się niezdolna do włączenia się w sytuację. Tak właśnie natrafiamy na myśli i wizje przybierające szalony obrót, na nierówny urywany oddech, na nieokreślone i niezrozumiałe gesty. Jeśli można tak powiedzieć – *obecność ulega pokawałkowaniu*. Nie może już utrzymać tego wszystkiego, co udało jej się zjednoczyć w życiu codziennym i „rozlatuje się”. To odrębne życie każdej z jej części jest tym bardziej obłądne, że nie wiąże się już z niczym, nie osiąga pewności panowania nad sytuacją. Sam ten jej zanik nie jest jakąś pantomimą, grą odgrywaną przez ciało, ale jest takim momentem, w którym obecność zostaje ostatecznie zatopiona, całkowicie nie mogąc się pozbierać – zanurza się w niemocy. Dlatego też emocje, bardziej niż inne doświadczenia, odsłaniają kruchość obecności i to, jak krucha jest owa cierpliwie wypracowywana równowaga pomiędzy mną, moim ciałem i światem”. Ibidem, s. 53.

⁹ „Nie rozumiałem, o co jej chodzi, a ona zacierziewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń. Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuluje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozgałęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonach biegów. Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami. Z nagłą podreptała, zgarbiona i mała, w kąt kuchni, gdzie leżały drwa na opał i, klnąc i kaszląc, zaczęła gorączkowo przebierać wśród dźwięcznych drewnien, aż znalazła dwie cienkie, żółte drzazgi. Pochwyciła je latającymi ze wzburzenia rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szczydła, i zaczęła na tych żółtych kulach chodzić, stukocąc po deskach, biegać tam i z powrotem wzdłuż skośnej linii podłogi, coraz szybciej i szybciej, potem wbiegła na ławkę jodłową, kuśtykając na dudniących deskach, a stamtąd na półkę z talerzami, dźwięczną, drewnianą półkę obiegającą ściany kuchni, i biegła po niej, kolankując na szczydłowych kulach, by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinąć się jak zwiedły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i w nicość. Staliśmy wszyscy bezradni wobec tej szalejącej furii złości, która sama siebie trawiła i pożerała” (W, s. 95–96).

dezorganizacji, rozpadu na części. Przedstawiona za pośrednictwem somatycznych, zrealizowanych metafor jawi się jako groteskowo okaleczona, chroma, w paroksyzmie unosi się gniewem „na szczydłowych kulach”. Wreszcie postać miotana szaleńczą, autodestrukcyjną furią kurczy się, maleje, zmierza do zaniku, sama siebie trawi, więdnie, tli się jak papier, pozostają po niej symbole nicości: „płatek popiołu”, garstka prochu. Na marginesie warto wspomnieć, że w opowiadaniu *Wichura*, z którego zaczerpnięty został cytowany fragment, hulający wiatr opisywany jest w sposób analogiczny, za pomocą licznych animalizujących, cielesnych porównań. W ten sposób na płaszczyźnie metaforycznej ustalane jest nie tylko podobieństwo, ale także ontyczna tożsamość pomiędzy gwałtownymi, niszczącymi żywiołami natury a wyładowaniami emocjonalnymi postaci, erupcją, porywami, charakterystycznej dla nich, trudnej do skontrolowania, psychicznej energii¹⁰.

Z innym przypadkiem naruszenia monolitu tożsamości pod wpływem silnych emocji zobrazowanym za pośrednictwem cielesnej przemiany mamy do czynienia w opowiadaniu *Karakony*, w którym Ojciec „nieposiadający już (...) tej siły odpornej, która zdrowych ludzi broni od fascynacji wstrętu” (K, s. 88–89), pod wpływem wrażeń, jakie wywołuje w nim widok rojowiska czarnych, wszędobylskich, wąsatych owadów, sam staje się stawonogiem. Ojcu początkowo udziela się „obłęd popłochu”, w jakim karakony rozbiegają się we wszystkie strony mieszkania, bohater miotany „konwulsją wstrętu” nagle „dziczeje”, owładnięty nienawiścią urządza polowanie, krzyczy i skacze jak

¹⁰ Warto w tym miejscu przytoczyć przykładowy opis wichury, konotujący skojarzenia związane z szaleństwem, rozhulanymi emocjami, cielesnością, wreszcie muzycznością i postępującym spustoszeniem: „Nie widziało się jej. Poznawało się ją po domach, po dachach, w które wjeżdżała jej furia. Jeden po drugim strychy zdawały się rosnać i wybuchać szaleństwem, gdy wstępowała w nie jej siła. Ogałacała place, zostawiała za sobą na ulicach białą pustkę, zamiatała całe połacie rynku do czysta. Ledwie tu i ówdzie giął się pod nią i trzepotał, uczepiony węgiel domu, samotny człowiek. (...) Strych grał od wichru. (...) W pauzach wichury miechy żeber strychowych składały się w fałdy i dach wiotczał i zwiślał jak ogromne płuca, z których uciekł oddech, to znowu nabierał tchu, nastawia się palisadami krokwi, rósł jak sklepienia gotyckie, rozprzestrzeniał się lasem belek pełnym stokrotnego echa, i huczał jak pudło ogromnych basów” (W, s. 92, 95). Parafrazując znaną sentencję Horacego *ira furor brevis est* – gniew jest krótkotrwałym obłędem (*Listy*, 2, 62), po lekturze prozy Schulza można by rzec, że wichura to chwilowe szaleństwo upsychnionej materii.

oszalały z dzirytem w ręku, jawi się jako groteskowy następca świętego Jerzego walczącego ze smokiem. Emocja staje się chorobliwa, twarz postaci pokrywa się „wypiekami gorączki”, potem tężeje, zastyga w maskę tragiczną, Ojciec oddaje się badaniu swojej cielesności: „ogłąda własne ręce, bada konsystencję skóry, paznokci, na których występować zaczęły czarne plamy, jak łuski karakona” (K, s. 89), aż wreszcie, nie mogąc wyzwolić się od obsesyjnej odrazy, utożsamia się z jej obiektem:

„Mój 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. Mój Ojciec poruszał się wieloczłonkowym, skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze zgrozą poznałem imitację ceremoniału karakoniego” (K, s. 89).

Wydaje się, że w opowiadaniu mamy do czynienia z próbą wizualizacji procesu opanowywania jestestwa bohatera przez jedną emocję. Uczucie wstrętu, którego podłoża upatrywać należy w pragnieniu oddzielenia się od świata zwierząt, a zwłaszcza owadów, kojarzących się z rozkładem, destrukcją, chaosem i śmiercią, angażuje całą osobowość postaci – emocje, intelekt, zmysły, a nawet ciało. Gwałtowność cielesnego doświadczenia odrazy, niemożności utożsamienia się z tym, co ją wywołuje, staje się metonimią pragnienia oddzielenia się od przerażającej strony natury, wyrazem lęków tanatycznych. Przełamanie wstrętu wymagałoby uznania ontycznego pokrewieństwa pomiędzy człowiekiem i owadem. Z punktu widzenia narratora, który rozważa zdarzenia z odległej perspektywy czasowej, obiekt awersji przekształca się w totem – karakon zaczyna jawić się jako protoplasta ludzkiego rodu – niezgrabne ruchy Ojca kojarzą się opowiadającemu z przedziwnym rytuałem, „imitacją ceremoniału karakoniego”¹¹. Cieleśna przemiana bohatera i reakcja na nią jego rodziny

¹¹ Analizowany motyw nabiera nowych znaczeń w kontekście korespondencji Schulza. W jednym z listów do Romany Halpernowej Schulz w opisie własnej sytuacji egzystencjalnej i konieczności stawienia czoła życiu i naporowi doświadczeń, które ono niesie, porównywał siebie do owada: „ja, jakby wypuszczony z poczwarki

ilustruje jeszcze jedną właściwość doznania „ohydy”, a mianowicie zdolność jej emanacji na inne obiekty, które weszły w fizyczny kontakt z tym, co wzbudza wstręt¹². Tak właśnie dzieje się z postacią Ojca. Rodzina utożsamia go z karakonom i w konsekwencji, z powodu częściowej utraty przez bohatera ontologicznych cech osoby, domownicy wykluczają go ze wspólnoty ludzkiej¹³.

Wydaje się, że motyw karakonów wielokrotnie przywoływany na kartach prozy Schulza w odniesieniu do bohaterów symbolizuje nicość ludzkiej egzystencji, niesie ze sobą trudne do zracjonalizowania treści, kojarzy życie z „bezbronnym i ślepy m karakonom biegiem”¹⁴. Skłania do rozpoznania w historii Ojca opowieści o wtajemniczeniu w przerażającą egzystencjalną wiedzę – urodę, ale i okrucieństwo istnienia – „piękno okazuje się chorobą”, bohater uświadamia sobie, że on sam, podobnie jak cała materia, podlega takiej przemianie. Przykładem powszechności i bezwzględności działania tego prawa może być historia potomstwa pięknych ptaków wyhodowanych przez Jakuba, które wracają wynaturzone, „wyogromnione niedorzecznie”, „zwyrodniałe”, „ślepe”, „wewnątrz puste i bez życia”, przypomina kolorową wysypkę istot dwugłowych, tworów wieloskrzydłych, są wśród nich „kaleki, kulejące w powietrzu jednoskrzydłym, niedołącznym lotem”, „nieudolne konglomeraty skrzydeł,

owad, wystawiony na burzę obcego świata i wiatry nieba, powierzam się jakby po raz pierwszy żywiłom. Dokąd mnie to zaprowadzi nie wiem. Czy ta nowa trzeźwość jest tylko pustką po opadających mgławicach twórczych, czy jest nowym głodem świata, nową konfrontacją z żywiłom zewnętrznym – nie wiem, Osobliwość i niezwykłość moich przebiegów zamykała mnie hermetycznie, czyniła niewrażliwym, niechętnym wobec inwazji świata. Teraz otwieram się jakby powtórnie na świat i byłoby wszystko dobrze, gdyby nie ten lęk i to wzdraganie się wewnętrzne, jak przed ryzykowną i Bóg wie gdzie prowadzącą imprezą”. B. Schulz, *List do Romany Halpernowej napisany pomiędzy 20 a 26 VIII 1937* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 460–461.

¹² Na temat emocji wstrętu zob. P. Rozin, J. Haidt, C.R. McCauley, *Wstręt* [w:] M. Lewis, J.M. Haviland-Jones, *Psychologia emocji*, Gdańsk 2005.

¹³ „Od tego czasu wyrzekliśmy się Ojca – stwierdza narrator. Podobieństwo do karakona występowało z dniem każdym wyraźniej – mój Ojciec zamieniał się w karakona. Zaczęliśmy się przyzwyczajać do tego. Widywaliśmy go coraz rzadziej, całymi tygodniami znikał gdzieś na swych karakonich drogach – przestaliśmy go odróżniać, złął się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem. Kto mógł powiedzieć, czy żył gdzieś jeszcze w jakiejś szparze podłogi, czy przebiegał nocami pokoje, zaplątany w afery karakonie, czy też był może między tymi martwymi owadami, które Adela co rana znajdowała brzuchem do góry leżące i najeżone nogami i które ze wstrętem brała na śmietniczkę i wyrzucała?” (K, s. 89–90).

¹⁴ Wnikliwą analizę zwierzęcych przemian Ojca w *Sklepiach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* przeprowadził Andrzej Ossowski w artykule pod tytułem *Drohobyckie bestiariusz* [w:] Bruno Schulz *in memoriam 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1992, s. 79–99.

potężnych nóg i oskubanych szyj”, jawią się jako „rupieciarnia raju ptasiego”, „źle wypchane sępy i kondory, z których wysypują się trociny”, bezforemna kupa pierza”, „padlina” (Nws, s. 109–110). Bohater oglądając martwe ptaki, ze smutkiem dostrzega rezultaty przeobrażeń pięknej materii, która „podszywała się pod pozór życia”, widzi „śmieszność tandetnej anatomii”: „śmierdzące wstrętnie [...] wiechcie piór wypchane starym ścierwem”, części ciała „nienoszące dawnych znamion duszy”, ostatnie sygnatury indywidualnych kształtów, jakie przybrała cierpiąca substancja, „puste w środku, a świetne, kolorowe na zewnątrz” (Nws, s. 110–111). Zmetaforyzowane opisy olśnienia urodą istnienia ustępują miejsca estetyce makabry. W opowiadaniu zaczyna dominować naturalistyczna dosłowność, pojawiają się zmysłowo uchwytnie wizje cielesnego rozkładu. Obecność śmierci, tego, co indywidualne, przeraża brutalną bliskością.

Warto zastanowić się, dlaczego na kartach swoich opowiadań Schulz konsekwentnie gromadzi istoty ułomne, okaleczone fizycznie i psychicznie, o „tożsamości szczątkowej, drugiego sortu”, których funkcjonowanie społeczne przebiega w sposób zakłócony? Dlaczego głównym bohaterem jednego z opowiadań staje się Dodo? Przecież jego literacka egzystencja przypomina obecność „statysty życia”, aktora niemego spektaklu niewiadomej reżyserii. Ta postać – jeśli już mówi – to jedynie monosylabami, używa kalekich semantycznie zwrotów. Wewnętrzna nieskodyfikowana przestrzeń bohatera manifestuje się tylko cieleśnie, by tak rzec, w sposób pantomimiczny, nie uzewnętrznia się w pełni w języku. To istnienie niewyrażone w słowie i niesprowadzalne do słowa. Język Doda jawi się jako mowa okaleczona, niezrozumiała sygnatura cierpiącego ciała. Słowo „pantomimiczność” pochodzi od greckiego *pantomimos* i oznacza tego, który naśladuje wszystko. Skojarzone z tekstami Schulza sugerować może,

że kaleka egzystencja postaci, takich jak Tłuja, wuj Hieronim¹⁵ czy Dodo, odsłania podstawową zasadę istnienia¹⁶.

Rzecz znamienna, że fizjonomia bohatera przybiera wyraz „iluzorycznej maski wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy”, ciało staje się wyrazem życia „bez okruszyny treści”. Trzeba podkreślić, że Dodo określony został mianem „filozofa perypatetycznego”. W opowiadaniu uwyrażnia się tendencja do ukazywania tej postaci w trakcie spacerów, codziennych wędrówek, których celu niepodobna określić. Warto na marginesie przypomnieć, że Bruno

¹⁵ Wuj Hieronim porastający „fantastycznym zarostem”, pogrążony w obłędzie i niepoohamowanym łęku wydaje się parodią pustelnika Hieronima, ogłoszonego przez chrześcijaństwo świętym. Hieronim praktykuje przymusową ascezę, nie wychodzi z pokoju, „wiedzie żywot na wąskim skrawku między sienią a ciemnym alkierzem, który został mu przydzielony. Samotność bohatera nie ma nic wspólnego z dobrowolną izolacją, postać objawia swoim istnieniem nędzę i pustkę egzystencji. Kanonizowany Hieronim, podobnie jak bohater prozy Schulza, przedstawiany był w towarzystwie lwa, który symbolizował jego życie na pustyni. Na obrazie *Krajobraz ze św. Hieronimem* namalowanym przez Jochana Potiniriego ok. 1515–1524 roku dzikie zwierzę obok świętego oznaczało harmonię między człowiekiem a światem natury, ład istnień ustanowiony dzięki niezwykłej mocy świętego; wspomniany motyw powraca także w malarskim dziele Colantoniego z II połowy XV wieku pod tytułem *Św. Hieronim i lew* oraz miedziorycie Albrechta Dürera *Św. Hieronim w celi*. Przywrócenie tej harmonii zapowiada w Starym Testamencie biblijny prorok Izajasz: (11, 6–8) „wtedy wilk zamieszka wraz z barankiem, pantera z kozłociem razem leżeć będą, cielę i lew paść się będą społem i mały chłopiec będzie je poganiał. Krowa i niedźwiedzica przestawać będą przyjaźnie, młode ich razem będą legały. Lew też jak wół będzie jadał słomę. Niemowlę igrać będzie na norze kobry, dziecko włoży swą rękę do kryjówki zmił”. Opowiadanie Schulza parodystycznie przetwarza biblijne motywy. Wuj Hieronim z bezwzględności, pozbawionego skrupułów człowieka o lwim, nieokiełznanym temperamencie [„z satysfakcją mówił nieuleczalnie chorym o czekającej ich śmierci. Z wizyt kondolencyjnych korzystał, by przed skonsternowaną rodziną poddawać ostrej krytyce żywot zmarłego”] (D, s. 298) zmienia się w wylężonego eremity. Na płaszczyźnie fabularnej tekstu motywacja tej przemiany nie zostaje wyjaśniona. Być może jest ona literacką parafrazą słynnej frazy św. Hieronima: „Pycha czyha w naszych sercach niczym straszliwy drapieżnik, aby skoczyć w najmniej oczekiwanym momencie i potężnymi łapami zadać cios sumieniu”. Rzecz znamienna, że pomiędzy wegetującym z dala od ludzi Schulzowskim bohaterem a lwem, w towarzystwie, którego jest prezentowany, panuje niemożliwa do przełamania wrogość: „Siedząc tyłem do siebie, lew i wuj Hieronim wiedzieli o sobie pełni nienawiści. Nie patrząc na siebie grozili sobie wyszczerzonym, odsłoniętym kłębem i groźnie warczącym słowem. Chwilami lew, podrażniony, przypodnosił się aż na przednich łapach, zjeżał grzywę wyciągniętej szyi i groźny ryk jego toczył się dookoła chmurnego horyzontu. (...) Ten lew i ten Hieronim napelniali ciemny alkierz wujostwa wieczną zwadą” (D, s. 296–297).

¹⁶ „(...) Stopniowo twarz jego – czytamy w opowiadaniu Dodo – wydłużała się, wychodziła niejako ze stawów, głupiała zupełnie, niczym nie powściągnięta w tym żywiołowym zasłuchaniu. (...) Brwi jego [Doda – Ż.N.] sklepiły się wspaniałymi łukami, pogrążając w cieniu wielkie i smutne oczy podkrążone głęboko. Dookoła nosa wgłębiły się dwie bruzdy, pełne abstrakcyjnego cierpienia i iluzorycznej mądrości, i biegnęły do kącików ust i poza nie jeszcze. Małe nabrzmiałe usta zamknięte były boleśnie (...). Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać i, rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymywały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, jego zamarginesową wyjątkowość, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jakąś nie rzeczywistą biografie, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy (...). Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka, ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzywał do śmierci bez okruszyny treści” (D, s. 291–292, 294, 299).

Schulz pisał w korespondencji do Stanisława Ignacego Witkiewicza o tym, że „wędrówka form jest istotą życia”¹⁷.

Podobną intuicję, zgodnie z którą w ułomności postaci przejawia się synekdochicznie *mode d'être* rzeczywistości opowiadań drohobyckiego autora, sformułowała Aleksandra Ubertowska w tekście *Cielesna retoryka Brunona Schulza*. Warto przytoczyć także interesujące uwagi badaczki na temat gry punktem widzenia w opisie Schulzowskich postaci kalekich:

„Kalectwo – najbardziej wyrazista egzemplifikacja podstawowej zasady istnienia – staje się obiektem fascynacji, ośrodkiem skupiającym spojrzenia; nieprzypadkowo literackie wizerunki Edzia czy Tłuji wprowadzane są dzięki relacji *voyera*, spoglądającego (i podglądającego) przez dziurkę od klucza. Ekwiwalentem opisanej postawy, ujawniającym się na poziomie poetyki opowiadań staje się zabieg wycofania narratora osobowego (tak istotnego w konstrukcji Schulzowskich tekstów) i ograniczenie jego dyspozycji poznawczych i wartościujących. Optyka, w jakiej oglądamy bohaterów ułomnych obejmuje dwa przeciwstawne punkty widzenia: oscyluje między spojrzeniem obserwatora i przedmiotu obserwacji. Te dwie optyki stają się wymienne i niemal równoważne. Zmienny ruch perspektyw wyznaczający ruch narracji, znosi, neutralizuje sytuację wykluczenia”¹⁸.

Ubertowska zwraca uwagę na to, że w opowiadaniach (na przykład w *Sierpniu*) znakiem zmiany perspektywy staje się zmiana czasu narracji. Badaczka interpretuje opowiadanie w czasie przeszłym jako sygnał epistemologicznej i aksjologicznej kontroli narratora nad prezentowaną rzeczywistością, natomiast relację w czasie teraźniejszym uznaje za manifestację odrzucenia w narracji „pośredniczącej ramy interpretacyjnej”. Autorka identyfikuje także ironię jako znak charakterystycznej dla utworów Schulza oscylacji pomiędzy różnymi punktami widzenia. Trzeba podkreślić, że gra perspektywą w opisie postaci kalekich stanowi zapowiedź zastosowania somatycznej metaforyki w funkcji

¹⁷ B. Schulz, Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 477.

¹⁸ Zob. A. Ubertowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza* [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV sesji naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 2001, s. 240–241.

metajęzyka. Zagarnia ona cały świat przedstawiony, wzbogaca sensy Schulzowskich utworów, przestaje odnosić się tylko do postaci. Cieleśny metajęzyk wyrasta z przekonania, że zasady egzystencji chorych, kalekich, ułomnych postaci daje się przełożyć także na pozostałe przejawy istnienia. W ten sposób zaciera się ontologiczna odrębność bohaterów, manifestuje głębokie pokrewieństwo ze wszystkim, co materialne. Ujęty w tej optyce termin „cieleśny wynaturzenie” w odniesieniu do prozy Schulza można rozumieć w sposób dosłowny, przywoływać go do opisu kształtów, które wyłoniły się z natury, mają tendencję do utraty wyrazistości, zacierania konturów, istota ich egzystencji ma charakter paradoksalny, jest nią nieustanna przemiana, przedustawny brak esencji. Cieleśny metajęzyk służy do opisu wzajemnych relacji elementów świata przedstawionego, odwzorowuje ich dynamikę, staje się nośnikiem dla odautorskiej interpretacji, pełni rolę „aparatury poznawczej”. Za jej pośrednictwem Schulz analizuje i literacko ustosunkowuje się krytycznie do usankcjonowanych języków służących do mówienia o postaci oraz podejmuje próbę stworzenia własnej, odmiennej koncepcji bohatera i skonfrontowania jej z innymi dyskursami antropologicznymi.

Tożsamość materii

Rzeczywistość zaprezentowana w opowiadaniach Schulza ulega somatyzacji, ma chwiejne granice, jawi się jako zdeorganizowana, wymykająca się wszelkim hierarchiom. Wskazuje na to obecność licznych opisów, w których ontologiczna przynależność bohaterów do tylko jednego z gatunków istnień wydaje się niemożliwa do ostatecznego zadekretowania. Takie spostrzeżenie wymusza redefinicję pojęcia tożsamości, która na kartach prozy Schulza w wymiarze jednostkowym okazuje się niemożliwa do ugruntowania, natomiast powraca w szerszym rozumieniu jako tożsamość materii. Nie powinna być ona jednak kojarzona z ładem, staje się bowiem znakiem dezorganizacji, chaosu, sprzeczności, rozprzęgnięcia poszczególnych kształtów, powrotu do stanu

pierwotnego niezróżnicowania. Motyw tożsamości materii rozumianej jako podważenie zasady *principium individuationis* odsyła bezpośrednio do Nietzscheańskich rozważań, które filozof zapisał na kartach *Narodzin tragedii*.

Wprawdzie systematyczną refleksję na temat wpływu niemieckiego myśliciela na dorobek Brunona Schulza odnaleźć można w, moim zdaniem, przełomowym dla schulzologii, artykule Włodzimierza Boleckiego pod tytułem *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza*¹⁹, jednak wspomniany szkic nie wyczerpuje zagadnienia, które ze względu na swoją rangę wymaga kilku dopowiedzeń. Bolecki wskazuje na obecność nietzscheańskiej terminologii w korespondencji Schulza (metafory maski, muzyki, wegetatywności natury), analizuje pod tym kątem jego teksty krytyczne, dostrzega zbieżność założeń Nietzschego i autora *Komety*, które stają się punktem wyjścia do redefinicji koncepcji kultury, ale jedynie wybiórczo i w niewielkim zakresie powołuje się na teksty literackie twórcy *Wolności tragicznej*. Dlatego chciałabym skoncentrować się właśnie na nich. Postaram się rozpoznać to, co literaturoznawca pominął, opisać, za pośrednictwem jakich środków literackich Schulz kwestionuje tożsamość na poziomie jednostkowym, a ustanawia ją na płaszczyźnie preindywidualnej. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie przede wszystkim wpływ tych zabiegów na konstrukcję postaci literackich w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Moje rozważania sytuować się będą zatem w stosunku do tekstu autora *Poetyckiego modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym w relacji komplementarności*.

W wielu opowiadaniach Schulza postaci literackie podlegają dezindywidualizacji. Efekt depersonalizacji drohobycki autor uzyskuje często dzięki zastosowaniu synekdochy. Bohaterowie jawią się jako twory poszatkwane, poddane fragmentacji, rozproszeniu, „miazga ludzka [...] pokawałkowana rozmową, posiekana gawędą” (Nws, s. 103). Innym razem

¹⁹ W. Bolecki, *Principium individuationis. Motywy nietzscheańskie w twórczości Brunona Schulza* [w:] „Teksty Drugie” 2003, nr 5, s. 17–33.

dezindywidualizacja zachodzi na skutek zastosowania specyficznych technik opisu, na przykład takich, w których metafora choroby urasta do rangi metajęzyka. Dobrą egzemplifikacją wspomnianej metody prezentacji bohaterów może być fragment *Nocy wielkiego sezonu*:

„I podczas gdy zabawy dzieci stawały się coraz bardziej hałaśliwe i splątane, wypieki miasta ciemniały i zakwitały purpurą, nagle świat cały zaczynał więdnąć i czernieć i szybko wydzielał się zeń majaczliwy zmierzch, którym zarażały się wszystkie rzeczy. Zdradliwie i jadownicie szerzyła się ta zaraza zmierzchu wokoło, szła od rzeczy do rzeczy, a czego dotknęła, to wnet butwiało, czerniało, rozpadało się w próchno. Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej, już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką. Potem zaczynało wszystko zarastać czarną, próchniejącą korą, łuszczącą się wielkimi płatami, chorymi strupami ciemności. A gdy w dole wszystko rozprzęgło się i szło wniwecz w tej cichej zamieszce, w panice prędkiego rozkładu, w górze utrzymywał się i rósł coraz wyżej milczący alarm zorzy, drgający świergotem miliona cichych dzwonek, wzbierających wzlotem miliona cichych skowronków lecących razem w jedną wielką, srebrną nieskończoność” (Nws, s. 102–103).

Zacytowany passus wizualizuje głoszoną przez Ojca zasadę, zgodnie z którą „piękno jest chorobą”. Z każdym kolejnym zdaniem odrębność bohaterów zanika coraz bardziej, zacierają się ich indywidualne kształty, postaci podlegają rozkładowi, by mogła zapanować pierwotna jednolitość. Za pośrednictwem somatycznej metafory wyłaniają się obrazy, w których fragmenty materii, zrastają się ponownie, a substancja odzyskuje tożsamość, zabliznia jak poranione, pokawałkowane ciało. Nadejście mroku porównywane jest do trądu, zakaźnej choroby. „Zarażona zmierzchem” cielesność postaci, która wcześniej znakiem ich indywidualizacji staje się wątpliwa, coraz mniej indywidualna: twarze bohaterów wyrodniejają, tracą wyrazistość rysów, zaczynają przypominać guzowate krosty, bezkształtne plamy, aż wreszcie dosięga je rozpad. Tożsamość anonimowych bohaterów poddanych metaforycznej dekompozycji w końcu

rozpręga się całkowicie. Postaci nie mają oczu, fizjonomie, które w klasycznym opisie odróżniają poszczególne jednostki od innych indywidualów, okazują się maskami, które odpadają jedna po drugiej. Twarze – znaki cielesnej tożsamości, porównywane (przez odwołanie do symboli sfery chtonicznej) do larw owadzych, pogrążają się w jednolitości, zarastają niczym drzewo „próchniejącą korą”, łuszczą się jak chora skóra, pokrywają „strupami ciemności”. W ten sposób to, co osobne, podlega prawu rozkładu, obraca się wniwecz, zastąpione zostaje preindywidualnym niezróżnicowaniem.

Ten charakterystyczny somatyczny opis nabiera nowych znaczeń w kontekście koncepcji Nietzschego, zapisanej na kartach *Narodzin tragedii*. Wyłożone w tej książce poglądy filozofa można sparafrazować następująco: aby zrozumieć sposób istnienia rzeczywistości, trzeba odnaleźć w sobie gotowość do transgresji, śmiało rozedrzyć zasłonę światopoglądu apolińskiego i wyrastającej z niego sztuki, która umożliwia człowiekowi poddanie się błogiej iluzji istnienia w świecie cechującym się wyłącznie urodą i harmonią. Po odrzuceniu tego pięknego pozoru, kojącego wyobrażenia nie chce się już dalej śnić, rodzi się gotowość do tego, by dociekać prawdy. Dzięki temu staje się twarzą w twarz z rzeczywistością dionizyjską. W świecie ujmowanym zgodnie z zasadą apolińską cierpienie i zło mają sens. Można je oswajać, tłumaczyć, nadawać im wartość i znaczenie. W tym procesie „oswajania” świata istotna okazuje się zasada *principium individuationis*, ponieważ dzięki wyodrębnieniu poszczególnych bytów rzeczywistość mniej rani niezrozumiałością, nie przeraża już tak bardzo chaotycznością i mrokiem, jawi się jako sprzyjająca istnieniu, możliwa do opanowania przez ludzkie władze poznawcze, samo zaś poznanie nie wydaje się dla człowieka zagrażające. Światopogląd dionizyjski wymaga jednak przewyciężenia tego, co apolińskie, a zwłaszcza przełamania zasady *principium individuationis*. W początkowych partiach *Narodzin tragedii* Nietzsche cytuje fragmenty *Świata jako woli i przedstawienia* Schopenhauera:

„Jak na wzburzonym morzu, które, ze wszech stron bezkresne, z rykiem wznosi i zatapia góry bałwanów, siedzi w łódce żeglarz, ufając słabemu sprzętowi, tak w środku świata udręk siedzi spokojnie człowiek, wsparty z ufnością na *principium individuationis*”²⁰.

Zasada indywiduacji daje oparcie przed doświadczeniem lichoty, nędzy i grozy egzystencji. Po odrzuceniu *principium individuationis* człowiek nie może już dłużej się od nich separować, wierzyć w to, że go nie dotyczą, tym bardziej że przekonuje się o tym, iż to właśnie one stanowią zarówno treść rzeczywistości, jak i jego samego. Doświadczeniu *tremendum* towarzyszy jednak radosne upojenie, fascynacja związana z ekstazą samego siebie, możliwością wykroczenia poza to, co indywidualne i utożsamienia się w samostraceńczym geście z prajednią, która okazuje się sprzecznością i bólem, zakłada współistnienie obok siebie tego, co niemożliwe do pogodzenia, kontrastów, jakości antynomicznych, dysonansów. Człowiek traci wówczas wyobrażenie o własnej autonomii względem sił natury, przestaje odczuwać w stosunku do niej odrębność. Z bolejącej prajedni, niczym z Schulzowskiej płodnej, czującej materii, wyłaniają się indywidualne kształty – w ten sposób realizuje ona swoją potencję, doświadcza bólu, od którego nie jest w stanie się wyzwolić. Dzieląc się na części i wytwarzając pozór odrębności, ucieka przed bólem, pragnie go uniknąć, a zarazem rodzi i pomnaża cierpienie. Co istotne, rozbicie w ujednostkowieniu nie jest nigdy definitywne, poszczególne istnienia pozostają bowiem nadal elementami jedności, ciągle do niej przynależą, nawet jeśli zapominają o pierwotnej więzi, która je z nią zespala.

Stan dionizyjski jako synonim „pojednania z naturą” okazuje się wtajemniczeniem w cierpienie, świadomości absurdu rzeczywistości i „tragicznego ruchu nicestwienia”²¹:

²⁰ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1994, t. 1, par. 63, s. 534; cyt. za: F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 21.

²¹ B. Baran *Wstęp* [w:] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 6.

„Nasz ból i sprzeczność – pisał Nietzsche – to praból i praspzeczność, przenika nas w tej samej chwili, w której niejako zjednoczyliśmy się z bezmierną rozkoszą istnienia, w dionizyjskim zachwyceniu przeczuwając niezniszczalność i wieczność tej rozkoszy”²².

W nieustannym rodzeniu i niszczeniu poszczególnych form manifestuje się pragnienie istnienia prajedni, która, podobnie jak materia u Schulza, dzięki ciągłym metamorfozom wymyka się prawu śmierci. Co więcej, antynomiczne jakości, takie jak rozkosz i ból, rozpatrywane z tego punktu widzenia podlegają relatywizacji, okazują się wymienne, tożsame. Ból utraty „ja” staje się rozkoszą z powodu możliwości roztopienia się w tym, co ponadczasowe, dezorganizacja tożsamości osobowej nie skazuje na absurd przemijania. Tu śmierć nigdy nie dochodzi do skutku, nie jest definitywna, traci znamiona ostateczności. Na tak zarysowanym tle można próbować wyjaśnić, dlaczego rzekomo umarły Ojciec powraca w opowiadaniach Schulza jako kondor i krab, innym razem (jak w opowiadaniu *Ptaki*) ta postać zlewa się z motywami arabesek na ścianie. Bohater wraca niczym „duch potępiony”, za każdym razem objawia się w zmienionej postaci, staje się manifestacją jednorodnej materii, która pragnie wcielać się w nowe kształty, czasami ucłowiecza się, innym razem przybiera formę roślinną lub zwierzęcą. Wspomniana postać obrazuje swoim literackim istnieniem zasadę, zgodnie z którą „wędrówka form jest istotą życia”²³, zaś formy podlegają nieustannym przemianom i wymianom, polegającym na niszczeniu jednego stanu i tworzeniu kolejnego, natomiast samo życie nie kończy się nigdy. W prozie Schulza ów pęd stawania się, płodzenia i destrukcji, „wiekuiste życie woli”²⁴ okazują się tragiczne, natomiast aspiracje bohaterów literackich do długiego trwania w jednostkowym kształcie i nieustanne poszukiwanie metafizycznej sankcji dla własnej efemeryczności jawią się jako błazeńskie, ironicznie nieadekwatne.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, op. cit, s. 125.

²³ B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 477.

²⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 124.

Trzeba również zauważyć, że Schulzowskie postaci ujawniają swoją tożsamość z materią za pośrednictwem tendencji do wrastania w ożywioną przestrzeń, wnikania w jej jednorodność²⁵. W opowiadaniu *Martwy sezon* Ojciec zatracą człowieczeństwo. Ciało bohatera przestaje być integralne, wtapia się w materię, która, jak czytamy w opowiadaniu, wchłaniając, niwelując stopniowo indywidualność postaci, anihilując jej odrębność, niczym zraniona skóra zabliznia się powoli. Ta blizna to ślad po jednostkowym istnieniu.

Niejednoznaczność ontologicznej przynależności bohaterów do któregoś z gatunków istnień sprawia, że egzystują oni na podobieństwo hybryd. W głębszym sensie ten stan wskazuje na tożsamość postaci z materią. Istota Schulzowskich postaci literackich jest paradoksalna. Poddane prawu przemiany cechują się dynamizmem, nie mają esencji. Niczym starożytne hybrydy, które w opowieściach mitycznych i ikonografii jawiły się jako twory chaosu „wyrażające jedność przed indywidualizacją bytów”²⁶, są równocześnie jednorodne i polimorficzne. Nietożsamość wynikająca z niestałości poszczególnego kształtu okazuje się dla nich konstytutywna. W ich przypadku można mówić jedynie o tożsamości na poziomie preindywidualnym. Skłonnością do różnorodności, przepoczwarzania się, potencjalności formy manifestują współistnienie przeciwieństw. Nie dziwi więc, że na kartach prozy Schulza twarz postaci, gdy „rozchodzi się zamyśloną lineaturą zmarszczek”, staje się „podobna do sęków i

²⁵ „O tej wczesnej godzinie Ojciec mój, nie mogąc już znaleźć snu, chodził ze schodów, obładowany księgami, ażeby otworzyć sklep znajdujący się na parterze kamienicy. Przez chwilę stał w bramie nieruchomy, wytrzymując z przymkniętymi oczyma potężny atak ognia słonecznego. Osłoneczniona ściana domu wciągała go słodko w swą płaskość zniwelowaną błogo, wygładzoną do zniknięcia. Na chwilę stawał się Ojciec płaskim, wrośniętym w fasadę i czuł, jak ręce rozgałęzione, drżące i ciepłe, zablizniają się płasko wśród złotych sztukateryj fasady. (Iluż Ojców wrosło już tak na zawsze w fasadę domu o piątej godzinie rano, w chwili, gdy zstępowali z ostatniego stopnia schodów. Iluż Ojców stało się w ten sposób na zawsze odźwiernymi własnej bramy, płasko rzeźbionymi na framudze, z ręką na klamce i twarzą rozwiązana w same równoległe i błogie bruzdy, po których potem wodzą miłośniczo palce synowie, szukając ostatnich śladów Ojcowskich, wtopionych już na zawsze w uniwersalny uśmiech fasady). Ale potem odrywał się ostatkiem woli, odzyskiwał trzeci wymiar i, znów uczłowieczony, uwalniał okute drzwi od klódek i sztab żelaznych” (Ms, s. 244).

²⁶ Zob. na ten temat: J. Żak-Bucholc, *Część i całość, czyli starożytne hybrydy* [w:] „Albo albo. Problemy psychologii i kultury” 2002, nr 2, s. 60–67. „Hybris po grecku znaczy »potworność« – w znaczeniu nie tyle mitycznym, ile egzystencjalnym, psychologicznym; *hybris* to coś niepojętego, nie do zrozumienia, co przejmując grozą i poraża pychę. Starsze ludy, posługując się obrazem stwora hybrydycznego, chciały przekazać raczej intuicję dotyczącą jedności, obrazowanej jako łączenie cech. »Potwór« mógł budzić lęk, ale wiadano, iż nie można go ze świata usunąć raz na zawsze, bo stanowi jego integralną część”. Ibidem, s. 66.

słójów starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia” (TOM D, s. 47), „wygarbowana żona-nieboszczka” okazuje się „dywanem pod stołem”, zamordowana kochanka „lampą-meluzyną” (TOM D, s. 47) – ozdobnym żyrandolem pajakiem, przybierającym jednocześnie postać kobiety trzymającej świecznik w wyciągniętych dłoniach²⁷, włóczęga-pijak jest zgarbionym jak goryl „Panem bez fletu” (*Pan*, s. 57 – 58), istotą łączącą w sobie cechy boskie, ludzkie i zwierzęce, podobnie zresztą jak wariatka Tłuja z opowiadania *Sierpień*. Adela jawi się jako szalejąca Menada lub Pomona, fizjonomia Ojca kojarzy się z wyglądem „starego nastroszonego lisa” (Sc, s. 61) lub skorpiona; dzięki użyciu zrealizowanej metafory bohater zachowaniem przypomina natrętną muchę (Ms, s. 252) lub mysz (Ms, s. 247). Dorożki, ale też i ludzie, za pośrednictwem upodabniającej mocy porównania, zmieniają się w „drzemiące kraby lub karakony” (Sc, s. 71), tłum przeistacza się w „korowód marionetek” (UK, s. 81), zgraję „poliszynełów i arlekinów” (Nws, 108), dzieci „naindyczają się” niczym ptaki, „wykogucują się w głupią kogucią maskę, czerwoną i piejącą, w kolorowe jesienne maskary, fantastyczne i absurdalne (Nws, s. 102)”, subiekci przepoczwarzają się w „ślepą, wełnianą trzodę”, „falujące kadłuby bez głowy przy wodopoju”, groźny pies na łańcuchu w człowieka (SpK, s. 287–288). Podlegające licznym transformacjom postaci literackie pozostają jednak rozpoznawalne, ich nowe wcielenia zachowują ślady dawnego kształtu, stąd ich hybrydyczność: tapety imitują „drgawki tiku” Ojca, futro zaś, które nosił zrobione ze „zwierzątek wkąsanych w siebie i wszytych”, pomimo zniknięcia bohatera porusza się, oddycha, drga, jakby było narzucone na ciągle żywe ciało.

Wydaje się, że w opowiadaniach Schulza Ojciec jest jedyną postacią, która świadomie porzuca jednostkową formę, wyzbywa się w końcu lęku przed utratą tożsamości, zaczyna żywić „bezgraniczną pogardę” dla *principium individuationis*, „tej naczelnej ludzkiej zasady” (Kom., s. 356). Bohater

²⁷ Zob. J. Jarzębski, [Przypis 13] [w:] B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 47.

przejawia „namiętne zainteresowanie dla zwierząt”, będące znakiem „głębszej, zoologicznej sympatii kreatury dla pokrewnych, a tak odmiennych form życia”. Pokrewieństwo między Ojcem a innymi gatunkami manifestuje się w opisach, w których powracają motywy ślepoty, niewidzących spojrzeń („oczy zachodzą ojcu mgłą bielma”, podobnie jak ptaki mają „ślepe bielmem zarośnięte głowy”, przypominają „wywabione z nicości ślepe pęcherze”, określane są mianem „narośli życia pnących się omackiem ku światłu”, nazywane „ślepychmi pączkami życia” [P, s. 23]). Wspólna okazuje się również tendencja do przybierania monstrualnych kształtów. Natomiast w przypadku innych postaci, ciekawość, jaką wzbudzają w nich zwierzęta okazuje się „zamaskowanym głosem samopoznania” (Nm, s. 50):

„Zwierzęta! – czytamy w opowiadaniu *Nemrod*, to – cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka” (Nm, s. 50).

Narrator dostrzega w zachowaniach pieska Nemroda ślady sieroctwa, bezsilności, niezgrabności ruchów, nieporadności w próbach „zapełnienia czymś pustki życia pomiędzy sensacjami posiłków”. Urokliwe stworzenie, ten „kłębek drżący” objawia swoją egzystencją bezplanowość i niekonsekwencję działań, skłonność do „irracjonalnych napadów nostalgii”, wysiłek odsuwania na dalszy plan obrazu „macierzystej prajedni” i godzenia się z „eksperymentem życia” (Nm, s. 52). Nemrod podobnie jak i inne inkarnacje materii obdarzony jest pamięcią ciała, reaguje instynktownie, automatycznie, aż wreszcie:

„zaczyna rozumieć, że to, co mu się tu podsuwa, mimo pozorów nowości jest w gruncie rzeczy czymś, co już było – było wiele razy – nieskończenie wiele razy. Jego ciało poznaje sytuacje, wrażenia i przedmioty (...). W obliczu każdej nowej sytuacji daje nura w swoją pamięć, w głęboką pamięć ciała, i szuka omackiem, gorączkowo – i bywa, że znajduje w sobie odpowiednią reakcję już gotową: mądrość pokoleń, złożoną w jego plazmie, w jego nerwach.

Znajduje jakieś czyny, decyzje, o których sam nie wiedział, że już w nim dojrzały, że czekały na to, by wyskoczyć ” (Nm, s. 52).

W ten sposób za pośrednictwem cielesności objawiają się pozostające poza kontrolą świadomości treści preindywidualne. Ciało skupia w sobie impulsy, które poprzedzają to, co osobnicze. Pamięć ciała, kumulująca pozaracjonalną wiedzę na temat bodźców, które napotkali przodkowie i możliwych reakcji na nie, wskazuje na głęboki, nierozzerwalny związek poszczególnych form istnienia z pierwotną substancją, staje się manifestacją ciągłości życia, jego tożsamości w zmienności, podobieństwa w różnicy.

Rekapitulacja

Schulz w szkicu *Aneksja podświadomości (uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)* pisał o tym, że chciał kiedyś zrealizować pomysł wyprowadzenia z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii, noweli lub powieści, „uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną”²⁸. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* dobrze wiedział, że „nic tak nie fascynuje ludzi jak substancjalność, pełna istotność”²⁹. Jednak w swoich tekstach pisarz odchodził od niej intencjonalnie. W myśl tej zasady Schulz tworzył postaci kalek, powoływał do literackiego życia istoty fragmentaryczne, ułomne fizycznie, a nierzadko również psychicznie. W realizacji tego zadania towarzyszyło mu przekonanie, że kiedy zgłębia się zagadnienie charakteru, trzeba przekroczyć kategorie psychologiczne po to, aby wejść „w sferę ostatecznych zagadnień życia”. Jak pisał:

²⁸ B. Schulz, *Aneksja podświadomości (uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 387.

²⁹ Ibidem, s. 391.

„Dno duszy, do którego staraliśmy się dotrzeć – rozsuwa się wtedy i ukazuje gwiazdzisty firmament. Sprawa (...) [bohatera – Ż.N.] przestaje być sprawą psychologii, staje się po prostu sprawą człowieka”³⁰.

Metoda twórcza, którą Schulz rozpoznał w powieści Kuncewiczowej nieobca była również jemu samemu. Dowodem na to są właśnie bohaterowie wykreowani przez drohobyckiego autora, którzy jawią się jako mikrokosmiczne odwzorowanie uniwersum. W tekstach twórcy *Sklepów cynamonowych* w miejsce uformowanych postaci literackich wkraczają bohaterowie, u których eksponowane są fizyczne kalectwo, psychiczna ułomność, szaleństwo, obsesje i lęki. Wielu z nich przypomina teratologiczne okazy. Harmonię osobowości zastępują kontrasty i dysonanse, opisy fizyczności wyparte zostają przez deskrypcje potworności, asymetryczne, amorficzne, labilne obrazy. Schulz zdradza tendencję do zdzierania z bohaterów „masek pozorów”, anektując dla nich w ten sposób nowe przestrzenie mrocznej samowiedzy. Problematyczność postaci, „ich zawieszenie w pustce, ich bezdomność” powodują, iż jawią się one jako epifenomeny, wtórne zjawiska towarzyszące podstawowym procesom, jakim podlega materia, niezdolne wywierać na nią zasadniczego wpływu. Rzecz znamienna, że analizie Schulzowskich bohaterów traci przydatność metafora głębi. Do ich opisu, podobnie zresztą jak do deskrypcji całego świata przedstawionego *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wystarczają metafory powierzchni, na której los i czas zapisują swoje znaki:

„Ach, drewno, – czytamy w *Emerycie* – zaufana, poczciwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie rzeczywistości 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, z ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego” (E, s. 314).

³⁰ Ibidem, s. 396.

Bohaterowie Schulza jawią się jako „twory amorfne”, pozbawione wewnętrznej struktury, przejściowe „zagęszczenia substancji”, inkarnacje materii, „która obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty”. Ponieważ „skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu” (TOM D, s. 43), postaci okazują się „powierzchnowymi”, „dalekimi od prawdziwego życia (...), efemerycznymi płodami” jej „imitatywnej tendencji”, „rozkwitającymi raptownie i świetnie, ażeby wnet zgasnąć i zwiędnąć” (TOM D, s. 43). To twory „graniczne, wątpliwe, problematyczne” (TOM D, s. 46). Kiedy zacierają się w ludzkiej pamięci, ostatecznie ginie człowiecza forma ich egzystencji. Osobowość i fizjonomia postaci są „rozluźnione”, mają nieostre granice, przeczą przekonaniu o istnieniu względnie stałych, charakterystycznych dla jednostki cech i właściwości, które mogłyby określać, organizować i stabilizować ramy jej zachowań oraz odróżnić ją od innych. Poddane biologicznym determinacjom charakteryzują się właściwą przyrodzie dynamiką. Cieleśność, która powinna konstytuować tożsamość bohaterów radykalnie ją destabilizuje, nakłada ograniczenia na akty ich woli, sprawia, że jednoznaczne określenie ontologicznej przynależności postaci staje się niemożliwe. Uderza także ich paradoksalność, podlegają bowiem naturalnej zasadzie przemiany, a jednocześnie nie są w stanie wymknąć się prawom fatalizmu. Bohaterowie wiodą żywot istot cierpiących, okaleczonych, niepokodzonych wewnętrznie, ich osobowość przejawia tendencje do dezorganizacji, skłonna jest do rozpadu na „wiele pokłóconych i rozbieżnych jaźni”, podobnie zresztą jak fizyczność, która ulega dezintegracji, więdnie, usycha, kurczy się, zanika.

Postaci zaludniające teksty Schulza swoim istnieniem podważają lub przynajmniej zawieszają oczywistość przeświadczenia o tym, że postać literacka powinna być ukazywana jako twór odrębny, niepodzielny, tożsamy ze sobą, zdolny oprzeć się biegowi czasu, wyróżniający się rozpoznawalną, wyrazistą fizjonomią,

trwałymi, łatwo uchwytными, skonsolidowanymi właściwościami psychicznymi, hierarchicznie ustrukturowanymi predyspozycjami. Schulzowska postać gubi istotę, którą można by uznać za centrum jej cielesnego, psychicznego i osobowego „życia”, przeczy przekonaniu o intencjonalności przeżyć, manifestuje niestabilność oraz niepewność konduity. Bohater albo rozprasza się w przypadkowych emocjach i nieracjonalnych działaniach (czego dosłownym, naocznym przykładem może być opis ciotki Perazji z opowiadania *Wichura*), albo ulega redukcji do jednego uczucia (jak to się dzieje w przypadku Ojca w *Karakonach*), z którym się utożsamia i które staje się motywacją groteskowej, cielesnej przemiany. Schulzowskie postaci przejawiają się dynamicznie, ich rozchwiana, chybotliwa egzystencja o bliżej niesprecyzowanej konstytucji nie jest obliczona na długie trwanie, toczy się przypadkowo, bez poręczenia czy wyższej sankcji. Cieleśność bohatera ma tendencję do dezorganizacji lub dezindywidualizacji, psychika do rozwarstwienia, a więzi społeczne, w jakie wchodzi, okazują się łatwe do rozluźnienia. Dysonanse, których doświadcza postać nie chcą się zharmonizować, jej granice nie mogą ustalić, charakter sprecyzować. Podatność na wewnętrzne rozbicie, dekompozycję oraz fizyczną destrukcję sprawia, że bohater traci oparcie w samym sobie, nie może również poszukiwać podpory w świecie przedstawionym naruszającym jego autonomię, zaczyna egzystować na podobieństwo zwierzęcia, rośliny, a nawet rzeczy. Obecność tych motywów prowadzi do wniosku, że drohobycki autor nie przechodził obojętnie i bezrefleksyjnie obok zagadnień niepowtarzalności oraz indywidualności jednostki. Kreując postaci podległe bezosobowemu prawu materii, która ubezwłasnowolnia bohaterów, eksponował iluzję odrębności, jedyności, wyjątkowości³¹. Ukazane na tym tle przekonanie o swoistości bytu ludzkiego jawi się jako uzurpatorskie, niemające uzasadnienia, niemożliwe do podtrzymania. Również wykorzenienie z

³¹ Autor *Sklepów cynamonowych* pisał o postaciach w powieściach Nałkowskiej następująco: „Charaktery służą u Nałkowskiej tylko do orkiestracji bezosobistego dramatu, są rozłożeniem polifonicznym jego treści (...)”. Zob. B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* [w:] Idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 415. Ten opis doskonale przystaje do bohaterów wykreowanych przez samego Schulza.

relacji z innym sprawia, że istnienie bohatera staje się wątpliwe, by tak rzec, mniej niż połowiczne, anonimowe, pozbawione pełni obecności, nieciągłe, ledwo zauważalne lub w ogóle nieodnotowane przez inne postaci. Taki sposób konstrukcji bohaterów w opowiadaniach Schulza stawia pod znakiem zapytania ich integralność i samoistność.

Cielesna forma bohaterów ma tendencję do rozpadu, przypomina rezultat „nędznej krawieczyzny”, jest źle, niestarannie wykończona, wiecznie „spartaczona, niegotowa, łątana, szyta grubym ścięciem”³². Wydaje się, że postaci literackie kreowane przez Schulza stanowić mogą realizację ironicznych postulatów Ojca sformułowanych w *Traktacie o manekinach*:

„Nie zależy nam – mówił on – na tworcach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicją pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia innego człowieka. Taki jest nasz smak, to będzie świat według naszego gustu” (TOM, s. 37).

Rzecz znamienita, że postulaty Ojca zestawione z wypowiedziami Schulza oraz skonstruowanymi przez niego postaciami literackimi zyskują charakter metatekstowy, dają się potraktować jako wypowiedź autotematyczna. Można powiedzieć, za Brunonem Schulzem, że tworząc obraz swojego „ja”, człowiek dąży do przedstawienia siebie jako całości zorganizowanej, zhierarchizowanej, osobowości ukształtowanej zarówno fizycznie jak i psychicznie. Czyni to za pośrednictwem „form, stylów, masek”. Ten proces stał się dla autora inspiracją

³² Ibidem, s. 401.

do badania powodów budowania tej hierarchii, impulsem do refleksji nad tym, na ile „wszystkie te formy, gesty i maski obrosły człowieczeństwem, zawarły w sobie szczątki nędznej, ale konkretnej i jedynie prawdziwej doli ludzkiej”³³.

Poprzez wyeksponowanie w konstrukcji postaci literackich motywu cielesności manifestuje się ich podatność na dezorganizację, zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i psychologicznej. Ciało pokawałkowane, fragmentaryczne, dyfundujące poza granice osoby stawia pod znakiem zapytania tożsamość, integralność oraz autonomię bohaterów. W próbie rozpoznania i opisu swoistości Schulzowskich postaci kategoria osobowości, na której ufundowana została personologia literacka³⁴ ujawnia swoją nieprzydatność lub ograniczoną użyteczność, może być bowiem przywoływana jako negatywny punkt odniesienia. Niejednoznaczność cech bohaterów, niestabilność ich właściwości sprzyjają rozpatrywaniu tych kreacji na płaszczyźnie metaliterackiej, prowokuje do zadawania pytań o ich miejsce w procesie historycznoliterackim³⁵. Skonstruowane w duchu eksperymentu, nie dają się określić mianem indywidualów czy typów społecznych, nie przypominają bowiem postaci, do jakich przyzwyczały czytelników klasycyzm oświeceniowy, realistyczna czy naturalistyczna powieść dziewiętnastowieczna³⁶. Odmienność dyskursu, w jakim wspomniany twórca opowiada o postaci i mówi postacią, nie oznacza jednak, czego starałam się dowieść, że bohaterowie prozy Schulza są wytworami bezwartościowych artystycznie wizji, które nie mogą stanowić cennego,

³³ Ibidem, s. 404.

³⁴ H. Markiewicz, *Postać literacka* [w:] Idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 153.

³⁵ Eksperymenty z postacią rozumianą jako jednostka kompozycyjna tekstu literackiego, manifestujące się odrzuceniem powinności wobec tradycji, naruszeniem kanonów reprezentacji i referencji w skrajnych przypadkach wiązały się z tendencją do zupełnego wyeliminowania postaci. Nowatorskie dążenia w konstrukcji bohaterów dostrzegalne jest zwłaszcza w literaturze groteskowej, teatrze absurdu czy powieściach postmodernistycznych. Kreacje postaci w tego typu tekstach nie muszą być antropomimetyczne, mogą cechować się na przykład paradoksalnością, podatnością na dezorganizację lub skłonnością do metamorfozy. Zob. na ten temat: E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej-Jądrzyk, Warszawa 1998, s. 28–29.

³⁶ U podstaw postulatu typizacji poznawczej legło przeświadczenie o tym, że tekst literacki jest odwzorowaniem rzeczywistości pozaliterackiej, a jego główne funkcje sprowadzają się do przedstawiania ogólnych i powtarzalnych praw rządzących ludzką psychiką oraz życiem społecznym. Zob. na ten temat: Ibidem, s. 32.

wybrzmiewającego przez medium literatury głosu w dyskusji o kondycji człowieka czy warunkach możliwości antropologicznej samowiedzy³⁷.

³⁷ Niewątpliwie, jak pisze Edward Kasperski, „formy myślenia o człowieku, ideały estetyczne, zasady etyczne i sposoby mówienia stanowią (...) nieusuwalne zapośredniczenia w kształtowaniu postaci w literaturze”. Ibidem, s. 33. Ów proces przebiega dwukierunkowo: postać literacka nawet poddana daleko idącej transformacji (oparta na zasadach konstrukcyjnych właściwych hiperboli, litocie, synekdosze, inwersji, elipsie czy wreszcie symbolowi) może również mediatyzować refleksję antropologiczną. „Postacie literackie w literaturze stanowią jednak – wypada zgodzić się w tym punkcie z przeciwnikami bezwzględnej redukcji postaci do literackości, gry, fikcji – pośrednią formę refleksji egzystencjalnej i antropologicznej. Sens w literaturze nie rozpuszcza się bez reszty w jej literackości. Postacie – poprzez poetykę i styl – artykułują tedy indywidualne i zbiorowe uświadomienia, przeżycia i doświadczenia”. Ibidem, s. 36.