

[inicjacje schulzowskie]

Tymoteusz Skiba: Homunkulusy Brunona Schulza

Homunkulus, pochodzący od łacińskiego *homunculus*, będącego zdrobnieniem słowa *homo* (człowiek), dosłownie oznacza „człowieczek”. Według średniowiecznych przekonań alchemicy za pomocą tajemnych nauk potrafili stworzyć sztucznego człowieka. Ze względu na niski wzrost nazywano go właśnie człowieczkiem.

Homunkulus jest zatem nie tyle określeniem drobnego człowieka, ile symbolem sztucznego życia. W poczet homunkulusów zaliczam więc wszystkie Schulzowskie manekiny, kukły, idole, pałuby, żywe rzeźby, marionetki, figurki, cyborgi, automaty, pacynki, golemy, lalki oraz figury woskowe.

Sam homunkulus w twórczości Schulza pojawia się dwukrotnie. Odnajdujemy go wśród asortymentu sklepów cynamonowych, gdzie sprzedawany jest razem z wieloma przedmiotami przywodzącymi na myśl sztucznych ludzi. Są wśród nich korzenie mandragory o ludzkim kształcie, norymberskie mechanizmy imitujące ludzkie zachowania czy bazyliuszki zmieniające śmiałków w ludzkie posągi. Po raz drugi homunkulus pojawia się w opowiadaniu *Kometa*. Jest nim tytułowe ciało niebieskie, które zmierzając w kierunku Ziemi, blednie, kurczy się, a w końcu staje bezradnie gdzieś na horyzoncie, złapane w alchemiczną retortę (komin do obserwacji) Jakuba. Staje się czymś na kształt homunkulusa o szarej twarzy, kalekim ciele i fałszywej egzystencji.

W twórczości Schulza figura sztucznego człowieka powraca wielokrotnie, pod różnymi postaciami. Homunkulusy występują w wielu formach rozciągających się pomiędzy dwoma biegunami: z jednej strony prawdziwa figura woskowa w panoptikum czy gipsowe rzeźby profesora Arendta, a z drugiej ludzie, którzy są niczym lalki lub marionetki. Postacie Schulza w różnym stopniu nabierają

cech wypchanych kukieł i automatów, podobnie jak kukły i gipsowe rzeźby w różnym stopniu nabierają cech ludzkich, tworząc chimeryczne i wieloznaczne figury.

Jerzy Jarzębski, jako jeden z nielicznych, podobnie postrzegał problem homunkulusów Schulza. Według niego manekin to „nie tylko kukła, ale także – postać literacka”, a nawet „każda rzecz, której aktywność ludzkiego umysłu nadała znaczenie i miejsce w porządku wszechrzeczy”. Stąd już tylko krok do stwierdzenia, że wszystko, co nas otacza, łącznie z nami, ma charakter wypchanej trocinami pałuby. Wydaje się, że to przesadna teza, ale w literackiej rzeczywistości Schulza niewiele elementów pozostaje nietkniętych rysem manekina¹.

Twarz

Ludzka głowa zajmuje w ciele człowieka miejsce nadrzędne. Symbolizuje umysł oraz życie duchowe², jest więc centrum człowieka, przestrzenią, w której umiejscawia się ludzkie „ja”. A najważniejszą częścią ludzkiej głowy jest twarz.

Tylko człowiek ma twarz. Jest to najbardziej reprezentatywna część ciała, mapa, z której można wyczytać czyjaś historię i charakter. W opowiadaniach Schulza konstrukcja postaci najczęściej opiera się na opisie oblicza – rozległym i metaforycznym – który wytycza najważniejsze i najbardziej charakterystyczne cechy bohaterów.

Twarz człowieka jest dla Schulza terenem nieustannego spektaklu przemian, teatru, w którym nie tylko nakładamy, ale także ściągamy maski. Istotą ludzkiego oblicza są więc nieustanne przemiany, które wytrącając z woskowego zastrygnięcia, stają się świadectwem człowieczeństwa.

Zastygnięcie twarzy jest równoznaczne z jej utratą. Związek frazeologiczny „stracić twarz” oznacza odstępstwo od własnych przekonań, splamienie honoru i kompromitację. „Tłum śmieje się z takiej parodii” – powie Jakub o figurach z zastygłym obliczem [*Traktat...*, *C.d.*, 140]. Według Emmanuela Lévinasa „twarz jest tym, co zabrania nam zabijać”³. Bez niej tracimy ludzki pierwiastek, jesteśmy bezbronni i symbolicznie martwi. Ktoś, kto traci twarz, w pewnym sensie przestaje być człowiekiem⁴.

1 J. Jarzębski, *Wstęp*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011, s. 55 i 57.

2 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.

3 E. Lévinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1982, s. 49.

4 Philip K. Dick wspominał, że w dzieciństwie najbardziej bał się, kiedy jego ojciec wkładał maskę gazową: „Jego twarz znikała. To nie był już mój ojciec. To nie była już w ogóle istota ludzka”. Cyt. za: L. Sutin, *Boże inwazje. Życie Philipa K. Dicka*, przeł. L. Jęczynek, Poznań 2005.

Twarz ludzkich bohaterów Schulza charakteryzuje się licznymi metamorfozami, bogatą kolorystyką oraz lekką niedoskonałością. Z kolei oblicza wybrakowane, zastygłe w jednym grymasie, lub nawet całkowity ich brak, sugerują, że mamy do czynienia z homunkulusem.

Traktat o stworzeniu kobiet?

W opowiadaniu *Manekiny* Paulina i Polda wnoszą na swoich ramionach „milczącą, nieruchomą panią, damę z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy”⁵ [133]. Jest to manekin krawiecki, który służy szyjącym kobietom za wzór i model do przymiarek. W opisie narratora jednak to praktyczne narzędzie pracy imitujące człowieka przeistacza się w demoniczną kobietę. Mimo że zrobiony z płótna i niemal zupełnie pozbawiony głowy, manekin staje się „milczącą, nieruchomą panią sytuacji”, „damą”, która jest pełna „krytycyzmu i niełaski”. Zwykły krawiecki artefakt nabiera zatem cech ludzkich, przeistacza się w okrutną i niewzruszoną bohaterkę.

Manekin staje się nawet czymś więcej niż człowiekiem. Krawiecka pałuba wnoszona jest na ramionach swoich wyznawczyń niczym bogini, co podkreślają określenia „milczący idol” oraz „nieubłagany moloch”. Święty posąg podporządkowuje sobie krawcowe, które przemieniają się stopniowo w drewniane szpule. Im bardziej ludzka staje się krawiecka kukła, tym większej dehumanizacji ulegają Paulina i Polda. One same także odczuwają swoją reifikację. Zmęczone towarzystwem bezgłowego bóstwa, otwierają okno, aby dostrzec jakąś ludzką twarz. Pragną kontaktu z innym człowiekiem, ale tak naprawdę marzą jedynie o „pierrocie wypchanym trocinami” [134]. Przemieniają się w lalki, więc ich wzorem kochanka staje się teatralna kukła z zastygłą twarzą.

Oblicza krawcowych oczywiście zaczynają się zmieniać. Wchodzący do pokoju Jakub dostrzega w nich „idyllę z pudru”, „kolorową bibułkę i atropinę” [134]. Okazuje się, że twarze dziewcząt są sztuczne jak krawiecki manekin. Ich oczy „połśniewają emalią”, dzięki atropinie, niczym oczy lalek. Krawcowe wystawiają się niejako ojcu na pokaz, przeistaczając się tym samym w manekiny wystawowe. Dzięki tej przemianie zrozumiały staje się tytuł opowiadania w liczbie mnogiej – *Manekiny*.

W kobiecych postaciach Jakub dostrzega ponadto barwne papugi. Jednak w perspektywie opowiadania *Noc wielkiego sezonu* ojcowskie ptaki okazują się jedynie sztucznymi, wypchanymi tandetnym materiałem kukłami⁶. Ptaki, które widzi ojciec w postaciach dwóch krawcowych, mają więc w sobie coś z tan-

5 Wszystkie cytaty z opowiadań Brunona Schulza pochodzą z edycji: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Warszawa 2011; w nawiasach kwadratowych podaję numery stron.

6 Zob. J. Gondowicz, *Powrót wielkich ptaków*, „Schulz/Forum 1”, Gdańsk 2012.

dety i marionetkowej sztuczności, nie są to żywe, gotowe do lotu stworzenia, ale raczej ich nieporadne imitacje.

Ponadto ornitologiczne królestwo Jakuba może być tylko pięknym snem z opowiadania *Nawiedzenie*, kiedy to ojciec zasypia wśród tapet w ptasie wzory. Kobiece podobieństwo do ptaków jest więc w istocie podobieństwem pomalowanej twarzy do tandetnej okleiny. Kobięca twarz jest pokryta bibułą i pudrem, czyli rodzajem tapety. Ojciec widzi zatem to samo, co syn. Obaj ubierają obraz w inne metafory, ale prowadzące tak samo do obrazu kobiety-homunkulusa.

Krawcowe są jednak nie tylko manekinami z papieru i bibuły. Jakub dostrzeżga w nich emanacje Boga. Dziewczyny stają się boskimi pomnikami, idolami, którym Ojciec oddaje cześć. Zachwycają one starego kupca do tego stopnia, że postanawia poddać je swoim eksperymentom. Ich punkt kulminacyjny stanowi stwierdzenie: „– Słowem – konkludował ojciec – chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina” [138].

Jest to nie tylko konkluzja, jak sugeruje narrator, ale przede wszystkim akt twórczy, zapowiedź stwarzania tu i teraz. Wydaje się, że demiurgiczny gest Jakuba nie ma żadnych natychmiastowych skutków. Manekiny nie wyskakują z szaf, kobiety nie biorą się do szycia kukieł, a Ojciec nie rozpoczyna rzeźbienia w wosku. Materia, wedle genialnego kupca tak płodna i skłonna do formowania, nie ulega żadnym przemianom.

Bo też nie taki jest cel Jakuba, chce on stwarzać „słowem”. Wypowiedź Jakuba powinno się czytać bez wtrącenia narratora, który być może chce wprowadzić czytelnika w błąd, osłabiając ostrze kacerskiej doktryny swego ojca. Tekst autentycznej, nieskażonej *Wtórej Księgi Rodzaju* powinien brzmieć: „słowem, chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”.

Starotestamentowy Demiurg również stwarza słowem: „Na koniec powiedział Bóg: Stwórzmy człowieka na wzór i podobieństwo nasze...” (Rdz 1, 26). Bóg stwarza człowieka na własne podobieństwo. Ojciec tworzy „we własnej, niższej sferze”. Idealny Boski wzór zastępuje wybrakowanym wzorem kukły. Doskonałość zostaje wyparta przez tandetę. I takiego człowieka udaje mu się niemal stworzyć.

Paulina i Polda, przysłuchujące się słowom charyzmatycznego kupca, przemieniają się w manekiny. Objawia się to oczywiście poprzez zmiany na twarzach. Ich oczy są oczami lalek, wyraz twarzy staje się nienaturalnie podłużny i wyraża kukielkową bezrozumność. Nawet wypieki dziewcząt są czymś sztucznym, „podmalowanym”, niczym oblicze figury woskowej – aż sam narrator przyznaje, że ciężko ocenić, czy „należą do pierwszej, czy drugiej generacji stworzeń” [138].

Lalkowatość krawcowych to cecha niemal wszystkich bohaterek Schulza. W *Ulicy Krokodyli* dziewczęta przypominają papierowe rzeźby „przystające w aroganckim kontrapoście” [169] oraz manekiny wystawowe bezwstydnie prezentujące swe ciała. W *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef zwraca uwagę na me-

chaniczny chód kobiet biegnący w precyzyjnie prostej linii, co według niego świadczy o pewnym ukrytym mechanizmie wewnętrznym, który jest jak „narkęcona sprężynka” [316].

Kobieta w tej perspektywie staje się lalką mężczyzny, przedmiotem, który można wykorzystać. Jakub byłby więc przykładem mizogina, kochającego i nie-nawidzącego jednocześnie, który tworzy kobiety wedle własnych upodobań. Taką feministyczną interpretację przyjmuje między innymi Grażyna Gajewska, która bada cykl czterech opowiadań Schulza o manekinach: „manekin i dziewczęta oglądane przez Ojca okazują się niczym/nikim innym jak projekcją męskich fantazji seksualnych”⁷.

Kobiety u Schulza odgrywają jednak o wiele większą rolę i znacznie wykraczają poza stereotyp pokrzywdzonej „kury domowej”, którą próbuje im nadać Gajewska. Wbrew pozorom nie da się ich zamknąć w jednoznacznej formie pstrokatych i umalowanych kukieł. W rzeczywistości igrają z Jakubem od samego początku i tylko pozornie pozwalają sobą manipulować. Czyż ich automatyczny chód nie jest jedynie wabikiem, elementem kobiecej gry, w której pod pozorem kobiet-lalek zwabia się nieświadomych mężczyzn w pułapkę „płciowego piekła”⁸? Kobieta u Schulza, flirtująca z formą manekina, okazuje się kobietą-modliszką, stworzoną do władzy nad mężczyznami. „Tajemnicze i skonstruowane według odmiennej zasady są dla niego [Schulza] przede wszystkim kobiety”⁹ – pisze Jerzy Jarzębski.

Seksualność bohaterki Schulza często interpretuje się jako symbol ich sztucznej i pałubicznej natury. Fizjologia to według Krzysztofa Miklaszewskiego „pierwszy odcinek drogi ku formie manekina”¹⁰. Podobnie pisze Artur Sandauer: „kobiety – bardziej cielesne i tożsame z sobą – są już z natury czymś w rodzaju manekinów”¹¹. Moim zdaniem ciało zbliża kobiety raczej w stronę gargantuicznie płodnego świata roślin i zwierząt – ale nie przedmiotów. Fizjonomia kobiet, w odróżnieniu od nieruchomych masek woskowych, nie jest jednowymiarowa.

Twarze kobiet są tajemnicze. Na przykład panienki sklepowe z *Ulicy Krokodyli* są szare i papierowe. Ich twarze jednak, niby zepsute, pełne są „ciemnego pigmentu brunetek, o lśniącej tłustej czarności” [168].

7 G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Poznań 2010, s. 266.

8 Tak opisywał swoją bohaterkę Witkacy w powieści *Nienasylenie*, zob. S.I. Witkiewicz, *Nienasylenie*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 1992, s. 228. Porównanie to nie jest przypadkowe, gdyż postać księżnej Iriny Wsiewołodowny to być może najdoskonalszy obraz kobiety-modliszki w literaturze. Księżna ponadto, podobnie jak kobiety Schulzowskie, przybiera niekiedy postać homunkulusa – na przykład „stała się posąg wszechpotężnej bogini”.

9 J. Jarzębski, op. cit., s. 61.

10 K. Miklaszewski, *Zatrzenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji*, Warszawa 2009, s. 27.

11 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1957, s. 22.

Figury kobiet są zatem wewnętrznie rozdarte. W ich postaciach nie tylko drzemie silny potencjał lalek i wyuzdanych manekinów sklepowych, ale jest też coś groźnego i nieuchwytnego, co przeczy temu wizerunkowi. Kobiety są bliskie naturze, będącej przeciwieństwem wszelkiej sztuczności, głównie dzięki płodności, która chwilami jest „niemal samoródcza” [*Sierpień*, 118] – mężczyzna staje się zbędny, a jego rola w przedłużeniu gatunku nieistotna. Mężczyzna Schulza, symbolicznie wykastrowany przez kobietę, staje się eunuchem, impotentem niezdolnym do spłodzenia (stworzenia) potomka – tworzenie manekinów może być więc rodzajem sublimacji popędu seksualnego¹².

Bohaterowie Schulza, którzy nie znajdują swojej twórczej niszy, stają się homunkulusami. Już w opowiadaniu *Sierpień* napotykaemy zdominowaną przez kobietę postać wuja Marka. Wuj okazuje się małym i zgarbionym człowieczkiem o „twarzy wyjałowionej z płci”, golemem, który poddał się całkowicie władzy ciotki Agaty. W jego szarych oczach dostrzegamy jedynie daleki i niedostępny „żar ogrodu” – znak człowieczeństwa, które już dawno minęło. Gesty sprzeciwu wuja są śmieszne i nieistotne, niczym ruchy popsutego automatu. Twarz mężczyzny jest bezbarwna i bezpłciowa, w odróżnieniu od ciotki Agaty „o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” [118].

Podobny proces zachodzi u Szlomy z *Genialnej epoki*, którego twarz – na widok rysunków Józefa i po wzmiance o Autentyku – „rozjaśnia się refleksami kolorów i światła”. Pantofelki Adeli na wysokich obcasach szybko jednak odbierają mu ten blask. Autentyk i rysunki stają się nieistotne. Szłoma, dotykając kobiecych butów, ulega jednocześnie przerażeniu i fascynacji (*misterium tremendum et fascinans*) niczym podczas doświadczenia *sacrum* – choć jest to świętość fałszywa i dehumanizująca.

W twórczości Schulza kobiety często są traktowane jak demoniczne boginie. Fragmenty ich garderoby stają się obiektami kultu, a one same przypominają pogańskie posągi. W tym sensie kobieta staje się homunkulusem, idealną rzeźbą, obiektem samczej adoracji i bałwochwalstwa. Ta kobieca monumentalność jest jednak maską, za którą kryje się płodne ciało wraz ze swoimi wszystkimi zdrowymi mankamentami.

Perkate noski, pot i pryszczce, „przemycane z brawurą pod flagą tej fikcji!” [*Sanatorium...*, 316], odbierają kobietom jakąkolwiek sztuczność. Ich okrutna seksualność to przyjęta poza, groteskowo-erotyczna burleska, której rekwizytami są makijaż, sukienki, pończoszki i pantofelki. Dzięki tej grze kobiety nie mogą być poddane procesowi drugiego stworzenia, ponieważ tkwi w nich twórczy potencjał – główny wyznacznik człowieczeństwa.

12 Tworzenie jest także rodzajem rozkoszy: „pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej” [136] – mówi w *Traktacie o Manekinach* Jakub.

Wystarczy małe przedstawienie, teatralne spojrzenie lub „niewinnie” wystawione nogi, aby zmienić spacerujących mężczyzn w korowód marionetek, jak to się dzieje w *Wiośnie*. Partnerzy kobiet tracą więc swoje człowieczeństwo i stają się bezwolnymi golemami. Wyrazem tych relacji są oczywiście twarze. Oblicza kobiet są pełne jaskrawych i mocnych kolorów (ruda rdza piegów ciotki Agaty; kwitnące rumieńce Łucji; policzki krawcowych z wypiekami; pełne ciemnego pigmentu twarze sklepowych), natomiast twarze mężczyzn są twarzami manekinów – bezbarwnymi i wyjałowionymi (bezpłciowa twarz wuja Marka; zmętniała twarz kuzyna Emila; szare, pozbawione blasku oblicze Szlomy).

Problem homunkulusów w twórczości Schulza nie ogranicza się jedynie do relacji damsko-męskich. Opowiadania drohobyczanina ukazują całą galerię wykolejeńców zniszczonych przez życie, takich jak kuzyn Emil, mieszkańcy ulicy Krokodyli, Pan Karol, efemeryczni staruszkowie z opowiadania *Księga*, wiejski chłopak z *Martwego sezonu*, Dodo i wuj Hieronim, Edzio, bohater opowiadania *Emeryt*, narrator *Samotności* czy służąca Genia.

Są to ludzie-manekiny pozbawieni marzeń i celów, „tandetna odmiana człowieka” o unieruchomionej szarej twarzy. Mimo wszystko są też postacie, które podejmują grę z formą homunkulusa, tworząc swoją antyburleskę, żonglując maskami i kreując własne *theatrum mundi*.

Ojciec – „metafizyczna marionetka”

W *Traktacie o manekinach* Jakub ponosi demiurgiczną klęskę, a sytuacja ulega odwróceniu. Kobiety przemieniają się w boginie, a natchniony mówca – w homunkulusa. Twarz Ojca zastyga niczym woskowa maska. Zmiana jest tak nagła, że narrator zastanawia się: „A może wymieniono go na innego” [139] – stary kupiec przybiera więc formę pacynki, którą można w każdej chwili podmienić.

„Ojciec służy Schulzowi jako marionetka – pisze Victoria Nelson – której ustami przemawia brzuchomówca”¹³. Ale czy rzeczywiście Jakub jest pacynką pozbawioną własnej woli?

Naturalnie o każdej postaci literackiej można by powiedzieć, że jest kukiełką w teatrze autora, ale nie w tym tkwi sens twórczości Schulza. Postać Ojca jest, moim zdaniem, zaprzeczeniem figury manekina. Powodem tego są jego bezustanne przemiany, pozostające w ostrym kontraście do zastygłego życia figur woskowych, oraz niezwykły potencjał twórczy.

Równie nietrafna wydaje się opinia Nelson o Adeli, którą określa ona jako golema¹⁴. Golem oznacza najczęściej bezwolną, bierną postać bez duszy, zdol-

¹³ V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 80.

¹⁴ Zob. *ibidem*, s. 81.

ną do wykonywania prymitywnych czynności nakazanych jej przez stwórcę¹⁵. Adela jest przeciwieństwem golema – wolna, dynamiczna, zbuntowana i zdolna do manipulowania charyzmatycznym pracodawcą.

W *Traktacie* Ojciec, przechytzony przez Adelę, rusza się „jak automat” i pada na kolana przed zwycięską służącą. To Jakub staje się golemem Adeli, a nie odwrotnie. Służąca dzięki swoim kobiecym sztuczkom (wystawionym pantofelkom), dosłownie bierze Ojca pod pantofel.

Jakub okazuje się jednak golemem chwilowym, gdyż następnego dnia podejmuje przerwany monolog. Przemiana w homunkulusa nie sięga istoty Ojca, który bezustannie próbuje walczyć z narzucaną mu formą, chce tworzyć, miota się między różnymi przedsięwzięciami i szalonymi eksperymentami – tak jak bohaterowie Witkacego, ucieka w artystyczne szaleństwo. Wydaje się jednak, że te wszystkie alchemiczne czynności, heretyckie teorie, doświadczenia i przemiany to także rodzaj życiowego teatru, sposób groteskowego kreowania własnej postaci, która może przybrać formę zarówno Atlasa podtrzymującego firmament, jak i obrazonej muchy. Ten ojcowski teatr, łączący w sobie patos z bufonadą, to sposób na kreowanie własnej rzeczywistości, w której można pozostać sobą. W oczach Józefa jednak Jakub staje się postacią tragiczną, ponieważ ta „sprawa poezji”¹⁶, o którą walczy, jest już przegrana – czyżby zatem nie było ucieczki od homunkulusa?

Przeistoczenie w manekina jest procesem tragicznym, jest gwałtem na czyjejś osobowości i formie – mówi o tym sam Ojciec po doświadczeniach z pierwszej części *Traktatu*, w której siłą narzucono mu zastygłą formę. Całkowicie zmienia więc treść swego wykładu, uznając tworzenie manekinów za proces okrutny i nieludzki. W konsekwencji w ostatniej części *Traktatu* następuje najstraszliwszy opis sztucznych ludzi – straszliwie okaleczonych, pozbawionych zupełnie ludzkiej formy, wprawionych w ściany, wygarbowanych i zamienionych w kiskę hegarową.

Rozpoczynając tę makabryczną przemowę, Jakub ponownie przybiera postać sztucznego człowieka. Zaczyna przypominać drewnianą rzeźbę, a jego twarz „staje się podobna do sęków i słoików starej deski, z której zheblowano wszystkie wspomnienia” [144].

Homunkulusowe formy okazują się typowe dla postaci ojca. W *Nawiedzeniu* w wyniku połączenia z aparaturą badawczą staje się swoistym cyborgiem; w *Traktacie o manekinach* przypomina zepsuty automat oraz starą drewnianą rzeźbę bez wspomnień; w *Karakonach* przybiera formę wypchanego kondora oraz indiańskiego totemu¹⁷; w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków*

15 G. Scholem, *Wyobrażenie golema w kontekście tellurycznym i magicznym*, [w:] idem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996.

16 Poezja to Schulzowski symbol twórczości, która wyzwala z zastygłych pałubicznych form.

17 Totem w języku Indian oznacza święte zwierzę, ale może też przywołać na myśl słup totemiczny, który jest symbolem owego zwierzęcia. Zob. J. Jarzębski, przypis 121, [w:] B. Schulz, op. cit., s. 176.

przeistacza się w monumentalny rycerski pomnik, przypominający postać Blaszanego Drwała z *Czarnoksiężnika z krainy Oz* Franka Bauma; w *Martwym sezonie* staje się płaskorzeźbą, „ojcem płaskim, wrośniętym w fasadę” swego domu [290]; w *Sanatorium pod Klepsydrą* prowadzi efemeryczną egzystencję manekina-zjawy, obdarzonego „żałosnym pozorem życia” [311], a w *Ostatniej ucieczce ojca* przybiera formy zdehumanizowane, których najbardziej się obawiał. Staje się częścią własnego mieszkania, przenika do zwykłych przedmiotów pozbawionych ludzkiej formy. Ponadto przemienia się w ekscentryczny rodzaj zwierzęcej mumii – w futro podbite tchórzami. Pierwiastek ludzki zostaje w tych wcieleniach całkowicie zanegowany.

Jednocześnie Jakub przyjmuje zupełnie inne formy, pozbawione charakteru pałubicznego: ptak, „król banita”, karaluch, święty Jerzy; mucha, Atlas, Jezus Chrystus, biblijny Jakub; starotestamentowy prorok, Lucyfer czy wielki skorpion.

W świecie literackim Schulza trwa nieustanna wędrówka materii, która zmienia jedynie kształt i formy. Homunkulus jest tego przeciwieństwem, jest unieruchomioną materią, pozbawioną swoich naturalnych właściwości ciągłej przemiany.

Stąd wynika ambiwalentna wartość Schulzowskiej marionetki. W opowiadaniu *Ulica Krokodyli* jest ona symbolem zniewolenia i teatralności świata. Marionetka jednak oznacza również zdolność do korzystania z wielu życiowych masek. Potwierdza to list Brunona Schulza do Anny Płockier, w którym autor zachwyca się „metafizyczną marionetkowością” oraz „proteuszową naturą” adresatki¹⁸.

Są to cechy charakterystyczne dla osób niezwykle bogatych wewnętrznie, którym jedna rola, jeden zestaw gestów i uśmiechów nie wystarczają. To swoiste zwielokrotnienie jaźni, zdolność do generowania nowych osobowości, jest przeciwieństwem figury manekina.

Zewnętrzne zmiany Jakuba to literacka metafora, można nią tłumaczyć „kaniularną półrzeczywistość” opowiadań oraz teatralną samokreację, pod którą kryje się aktywność w sferze duchowej. Świadczą o tym słowa opisujące przemianę Ojca w muchę: „Był to raczej gest wewnętrzny, demonstracja gwałtowna i rozpaczliwa” [*Martwy...*, 297]. Mucha, karakon, golem, ptak, wypchane futro to dla Jakuba jedynie maski, którymi się posługuje. Ale są to maski metafizyczne, odbijające bogactwo wyobraźni (będącej niczym markownik), które umożliwiają wyrwanie się z zastygłej i dehumanizującej formy.

Homunkulus to także zastygłe słowo, które przestało znaczyć. Świat niemych figur woskowych i zastygłych słów to świat Franciszka Józefa I z *Wiosny* – jednoznaczny, niezmienny i ograniczony. „Rzeczywistość jest cieniem słowa”

¹⁸ Zob. B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 194–195.

[*Mityzacja rzeczywistości*, 397] – mówi Schulz. Dlatego kryzys w przestrzeni lek- syki powoduje katastrofę we wszystkich sferach działalności człowieka. „Przeszedł świat przez wiele sit o ciasnych okach, w których zostawał stopniowo swą konsystencją. Freudyzm i psychoanaliza, teoria względności i mikrofizyka, kwanty i geometria nieeuklidysowa” [*Wędrówki sceptyka*, 428]. Dziedziny, o których pisze Schulz, radykalnie ujednoznaczniają świat, są wyzbyte mitotwórczej siły słowa, nie ma w nich miejsca na trzynasty miesiąc, przemianę w karakona czy wizję sklepów cynamonowych. „Nauka – pisze o twórczości Schulza Jarzębski – wbrew spodziewaniu burzy przytulność świata, wiedzie materię i wartości do eksplozji i destrukcji”¹⁹.

Język naukowy to język pałubiczny – jednoznaczny, ale jednocześnie pozbawiony sensu. Prymat takiego języka sprawia, że świat ulega destrukcji, staje się „fauną śluzowatą i bezforemną” [*Wędrówki...*, 428]. Dawne Słowa są porozrzucanymi elementami homunkulusów, rzeźb, które wmurowujemy w nasz język komunikacyjny i zapominamy o ich mitycznym znaczeniu.

Wobec słów – jak pisał Schulz w *Mityzacji rzeczywistości* – jesteśmy „jak barbarzyńcy” – nadajemy im jeden sens, niczym jeden wyraz twarzy nadawany gwałtem materii, w wyniku czego, zdaje się mówić Schulz, grozi nam przemiana w niemego homunkulusa.

W oczach drohobyczanina kultura europejska zaczęła przypominać cmentarzysko manekinów: „Tu głowa odłamana patrzy z ukosa, tam noga wygrzebuje się, gramoli i kuśtyka samotnie przez śmietnik. Jeszcze jest w tych rudymmentach słaby fluid życia, jeszcze zbliżone do siebie łączą się i ożywiają” [*Wędrówki...*, 427–428].

Dlatego jedyną metodą jest zbliżanie do siebie tych elementów, tak aby przywrócić dawnym mitom życie. Tę metodę stosuje sam Schulz, łącząc słowa w opowiadania, a także jego bohaterowie: Jakub poprzez swój alchemiczny teatr (stwarzanie manekinów „słowem”, eksperymenty nad materią i własne przemiany) oraz Józef poprzez wybudzanie figur woskowych i mitotwórczy opis otaczającego świata. Twórczość to tworzenie samego siebie. Kreacja wzbogaca samego twórcę, wyzwala w nim „metafizyczną marionetkowość”, która pozwala wyrwać się z jednowymiarowej formy pałuby i powołać do życia alternatywne osobowości.

Homunkulus ma jedną twarz, zastygłą w bezruchu. Człowiek, według Schulza, powinien mieć ich nieskończenie wiele. To bogactwo ról zapewnia aktywność twórczą, która choć często ociera się o herezję i występki, to jednak w literackim Drohobyczu pozostaje jedyną wartością ożywiającą zastygłą materię.

¹⁹ J. Jarzębski, *Wstęp...*, s. 78.