

Marc Sagnol: Dzieciństwo, kicz i manekiny. Magiczne doświadczenia i przeżycia Waltera Benjamina i Brunona Schulza¹

Walter Benjamin, który przez długie lata traktowany był jako pisarz marginalny, ponad osiemdziesiąt lat po śmierci uznawany jest za jednego z najwybitniejszych myślicieli XX wieku. Odegrał on wiodącą rolę w całej filozofii niemieckiej swoich czasów, nie tylko dzięki dyscyplinie intelektualnej i moralnej. Otworzył nowe, niezwykle oryginalne kierunki badań, stworzył najtrafniejsze koncepcje interpretacyjne u progu nowoczesności. Nie jest bynajmniej przypadkiem, że tajemnicze i głębokie pokrewieństwo łączy go z innym wielkim pisarzem XX wieku, podobnie jak on przez wiele lat pozostającym na uboczu i zapomnianym przez długie lata – Brunonem Schulzem. Przedmiotem tego eseju jest wskazanie pewnych zbieżności i powinowactw w ich magicznym piśmarstwie, w sposobie myślenia, fascynacji kiczem, manekinami, mitami oraz tym, co pierwotne i archaiczne.

Pierwszy zastanawiający fakt w życiorysach obydwu pisarzy – Walter Benjamin i Bruno Schulz urodzili się w odstępie zaledwie kilku dni; pierwszy przyszedł na świat 12, a drugi 15 lipca 1892 roku. Jeden urodził się w Berlinie, a drugi w Drohobyczu, małym prowincjonalnym mieście na terenie Austro-Węgier. Będąc rówieśnikami, mieli podobne doświadczenia związane z Pierwszą Wojną Światową i następującymi po niej zmianami w Europie. Benjamin był dzieckiem wielkiego miasta, Bruno Schulz zaś przedstawicielem prowincjonalnego miasteczka, kresów austriackich i polskich, niemniej jednak obydwaj przyszli na świat jakby na marginesie dominującej kultury ze względu na żydowskie pochodzenie. Byli ponadto nad wiek rozwiniętymi dziećmi. Obydwaj bardzo wcześnie zainteresowali się Kafką i uznali go za jednego z najwybitniejszych pisarzy ich epoki, w czasach, gdy był on prawie nieznanym i niezrozumianym.

1 Tekst wystąpienia na sympozjum w Cerisy-la-Salle (Francja, lipiec 2005), poświęconym Walterowi Benjaminowi. Opublikowany w 2006 r. w czasopiśmie „Les Temps modernes” nr 641, listopad–grudzień 2006 r.). Tytuł oryginału: *Enfance, kitsch et mannequins. L'expérience magique de Walter Benjamin et Bruno Schulz.*

Obydwaj opanowali finezyjnie sztukę pisarską, rozwinęli metafizyczny styl pełen metafor, czerpiący inspirację z dziecięcej wyobraźni.

Dzieciństwo

Dzieciństwo jest jednym z ulubionych tematów zarówno dla Benjamina, jak i dla Schulza, jest źródłem przemyśleń, pisarstwa oraz inspiracji twórczej do tego stopnia, że czasami, czytając ich teksty, mamy wrażenie, że każdy pisarz w najszerszym rozumieniu tego słowa jest wiecznie dzieckiem. Po raz pierwszy temat ten pojawia się u Benjamina w książce *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, niemniej jednak czytelnik odnajduje go także w innych tekstach, a zwłaszcza w *Pasażach*. Natomiast w przypadku Brunona Schulza powrót do lat dziecięcych stanowi główny punkt ciężkości jego twórczości zarówno w *Skleпах cynamonowych*, jak i w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Obydwaj wychowują się w podobnych warunkach i mają takie same upodobania: fascynują ich znaczki pocztowe, tandeta, kicz, szereg drzwi wzdłuż korytarza, otwierających się na boczne pokoje, udziwnione przedmioty, panoramy, figury woskowe.

Teksty Benjamina *Cesarska panorama* i *Małpi teatr* (*Affentheater*), zamieszczone w książce ze wspomnieniami *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, która jest załącznikiem *Pasaży*, bliskie są inspiracjom poetyckim Brunona Schulza. Ich narrator wpadał w zachwyty na dźwięk dzwonka², który „[i]lekość rozbrzmiewał, tęskny nastrój pożegnania przenikał góry aż do ich podnóża, miasta z oknami lśnącymi jak zwierciadła, dalekich, malowniczych tubylców, dworce kolejowe pełne żółtawego dymu, przenikał wzgórze z winnicami aż po najdrobniejszy liść”³. Bruno Schulz opisuje z takim samym entuzjazmem wnętrza sklepów cynamonowych: „Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziejskie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, kalafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń Mandragory, norymberskie mechanizmy, homunkulusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzadkie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszałamiających historii”⁴.

Od wczesnej młodości Walter Benjamin i Bruno Schulz byli zafascynowani teatrem – ale nie samą sztuką, lecz sceną i dekoracjami, metafizycznym

2 W 1883 roku w Berlinie otwarto Kaiser-Panoramę służącą do publicznej prezentacji stereoskopowych fotografii na szkle. W berlińskim fotoplastykonie każdemu przesunięciu obrazu towarzyszył dzwonek.

3 W. Benjamin, *Cesarska panorama*, w: idem, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010, s. 28. Tekst oryginalny *Kaiserpanorama*, w: W. Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, w: idem, *Gesammelte Schriften* IV, 1, Frankfurt 1972, s. 239.

4 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: *Opowiadania. Wybór esejsów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 60–61.

wymiarem teatru – opisując go tak, jakby znaleźli się w odmiennym świecie: „Małpi teatr – mówi Benjamin. – To, że małpy na scenie musiały być czymś niezwykłym, na scenie – tej najbardziej niezwykłej rzeczy – było niezauważalne. Słowo «teatr» przeszywało mi serce jak dźwięk trąbki”⁵. Opis teatru w przypadku Schulza jest jeszcze bardziej poetycki: „Ale gdy przebrnęliśmy przez ciżbę ludzką, wynurzyła się przed nami olbrzymia bladoniebieska kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu. Wielkie, malowane maski różowe, z wydętymi policzkami, nurzały się w ogromnym płóciennym przestworzu. To sztuczne niebo szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów, atmosferą tego świata sztucznego i pełnego blasku, który budował się tam, na dudniących rusztowaniach sceny. Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba, oddech ogromnego płótna, od którego rosły i ożywały maski, zdradzał iluzoryczność tego firmamentu, sprawiał to drganie rzeczywistości, które w chwilach metafizycznych odczuwamy jako migotanie tajemnicy”⁶. Sztuczność nieba odkryta w dekoracjach teatralnych doprowadzi do uświadomienia sobie sztuczności istnienia: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność”⁷.

Benjamin i Schulz – mimo że byli rówieśnikami – nigdy nie poznali się osobiście. Nie byłoby to zresztą możliwe – nie tylko dlatego, że dzielił ich język (co prawda Schulz czytał po niemiecku, lecz Benjamin nie znał języka polskiego), ale z innej, prostej przyczyny: nie byli wówczas znanymi szerszym kręgom pisarzami. Każdy z nich za życia opublikował zaledwie kilka książek. Do tego Walter Benjamin skazany był na wygnanie, a Bruno Schulz doświadczył tragedii okupacji. Schulz opublikował swoją pierwszą książkę w 1934 roku, w czasach, gdy Benjamin walczył o byt na emigracji w Paryżu.

Obydwaj zginęli śmiercią tragiczną, jeden w wieku czterdziestu ośmiu, drugi w wieku pięćdziesięciu lat, jako ofiary holokaustu i barbarzyństwa nazistów. Benjamin ze strachu przed aresztowaniem przez Gestapo odebrał sobie życie na granicy francusko-hiszpańskiej, a Bruno Schulz został zamordowany strzałem w głowę na ulicach getta w Drohobyczu przez członka Gestapo.

Podobieństwa i liczne korelacje między dziełem literackim Waltera Benjamina i Brunona Schulza mogłyby stanowić materiał do głębszych analiz. Tematem niniejszego eseju są najważniejsze tematy wspólne dla obydwu pisarzy.

5 W. Benjamin, *Affentheater*, w: idem, *Berliner Kindheit...*, s. 268. W polskim wydaniu (W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*) tekst ten nie figuruje. Tłumaczenie Katarzyny Lukas.

6 B. Schulz, op. cit., s. 58–59.

7 Idem, *Ulica krokodyli*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 76.

Kicz i tandeta

Pojęcie kiczu odgrywa bardzo ważną rolę w myśli filozoficznej Benjamina. W swojej teorii „poszukującej stosunku snu do prawdy” odkrywa on świat sztucznych rzeczy, sztuczności i samego kiczu, który stanowi wielką atrakcję nie tylko dla dzieci, ale również dorosłych. Benjamin nazywa go „kiczem sennym” (*Traumkitsch*) XIX wieku, który kojarzy się z fetyszowym charakterem towaru i który wywołuje „fantasmagorie”. Bruno Schulz również zafascynowany jest tym, co określił mianem „tandety”.

Po raz pierwszy Benjamin użył terminu „kicz senny” w artykule z 1927 roku, poświęconym spotęgowanej roli śnienia, czy też marzeń sennych, i napisanym w odpowiedzi na badania surrealistów. „Sen nie otwiera już błękitnej dali. Poszarzał. Szara warstwa kurzu na rzeczach jest jego najlepszą częścią. Sny są dziś prostą drogą do banału. [...] Stroną, którą rzecz obraca ku snom, jest kicz”⁸. Dzięki psychoanalizie możliwe staje się „odszyfrowanie ostrych konturów banału jak rebusa”. Niemniej jednak Benjamin nie wyrusza w poszukiwaniu duszy, ale rzeczy. Poszukuje „totemicznego drzewa przedmiotów w gęstym lesie historii pierwotnej. Najwznioślejszą, ostateczną figurą strojącą miny jest kicz. Jest on ostatnią maską banału, który przywlekamy we śnie, jak i rozmową włączająca w nas zaginiony świat przedmiotów”⁹.

Kicz pojawia się w pasażach i w sklepach z nowościami, świątyniach wzniesionych ku czci towarów, w modzie, która „układa przepisy rytuału, wedle którego towar ma być czczony fetysz-towar”¹⁰, oraz w mieszczańskim wnętrzu wykreowanym przez kolekcjonera: „Jego prawdziwym lokatorem jest zbieracz. Stawia on sobie za cel idealizację przedmiotów. Podejmuje trud Syzyfa, usiłując przez posiadanie rzeczy odebrać im cechy towaru”¹¹.

Przedmioty gromadzone przez kolekcjonera są reprezentacją archaicznych obrazów rzeczy, które Platon nazywa Ideami. Benjamin nadaje kolekcjonerowi rangę filozofa: „Nie trzeba sądzić, że właśnie kolekcjonerowi obcy jest *topos hyperouránios* [miejsce nadniebne], w którym według Platona bytują niezmiennie prawzorze rzeczy. Zatraca się on, rzecz jasna. Ma jednak w sobie dość siły, by znów ucześcić się jakiejś słomki, i oto z morza mgieł otaczających jego umysł wyłania się, jak wyspa, nowo zdobyty przedmiot. – Kolekcjonerstwo to forma praktycznej pamięci i najbardziej chyba przekonywująca spośród świeckich

8 W. Benjamin, *Kicz oniryczny*, w: idem, *Sny*, przeł. B. Baran, Warszawa 2017, s. 83.

9 Idem, *Wyśniony kicz*, tłum. M. Palka, „Odra” 2017, nr 5, s. 51 (por. idem, *Kicz oniryczny*, op. cit., s. 86).

10 Idem, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Kraków 2015, s. 51.

11 Ibidem, s. 52.

manifestacji «bliskości». [...] Konstruujemy tutaj budzik zdolny wytrącić ze snu zesłowieczny kicz i wezwać go «na zbiórkę»¹².

Jedną z typowych francuskich form kiczu jest bibelot. Benjamin odwołuje się do definicji Rémy'ego de Gourmonta: „Publikacja dzieła *L'Histoire de la société française pendant la Révolution et sous le Directoire* otwiera epokę bibelotu – i niechże nikt nie dostrzega w tym słowie intencji deprecjonującej; bibelot historyczny ongiś nosił miano relikwii”¹³. Bibelot osiąga wyżyny treści i skondensowanej formy poetyckiej w wersecie sonetu Mallarmégo, który brzmi następująco: „*Aboli bibelot d'inanité sonore*” (dosłownie: „Abolicja bibelotu nicością dźwięku”).

Bruno Schulz interesuje się podobnym do kiczu zjawiskiem, jakim jest tandeta (prawdopodobnie określenie to ma związek z językiem niemieckim *Tand*, które oznacza bibelot, rzecz bezużyteczną i lichotę): „[...] my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału. Czy rozumiecie – pytał mój ojciec – głęboki sens tej słabości, tej pasji do pstrej bibułki, do *papier-mâché*, do lakowej farby, do kłaków i trociny?”¹⁴.

Ojciec Józefa, narratora opowiadań Schulza, jest właśnie kolekcjonerem z opisu Waltera Benjamina, który to odbiera przedmiotom cechy towaru i przyłącza je do świata idei: „Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, [...] ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przychylić się w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji”¹⁵.

Sklepy cynamonowe, które na prowincji są odpowiednikiem pasaży paryskich, pełne są aż pod sufit tandety i lichoty: „Te budki i kramiki, sklecone z pudełek po cukrach, wytapetowane jaskrawo reklamami czekolad, pełne mydełek, wesołej tandety, złożonych błahostek, cynfolii, trąbek, andrutów i kolorowych miętówek, były stacjami lekkomyślności, grzechotkami beztroski, rozsianymi na wiszarach ogromnej, labiryntowej, rozłopotanej wiatrami nocy”¹⁶. Ulica Krokodyli to ciąg przestarzałych sklepów, a mieszkańcy miasta to „istna lichota moralna”¹⁷.

Spośród całej masy dziwnych przedmiotów, które łączą pasaże Benjamina ze sklepami cynamonowymi Schulza należy wymienić peruki w witrynach zakładów

12 Ibidem, s. 232.

13 R. de Gourmont, *Le II^e livre des Masques*, Paris 1924, s. 259, cyt. za: W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 233–234.

14 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 35–36.

15 Idem, *Manekiny*, w: ibidem, s. 32.

16 Idem, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: ibidem, s. 96.

17 Idem, *Ulica Krokodyli*, op. cit., s. 72.

fryzjerskich: „W witrynach zakładów fryzjerskich można oglądać ostatnie kobiety z długimi włosami. Noszą one ciężkie, bogate «trwałe» ondulacje, skamieniałe wieże z włosów. [...] zdradzono je i sprzedano, wystawiając niby głowę Salome w charakterze fantu (o ile to, co śni tam, na konsolce, nie jest wręcz głową zabal-samowanej Anny Csillag)”¹⁸.

W monarchii austro-węgierskiej powszechnie znana była reklama przedstawiająca kobietę o bujnych włosach o nazwisku Anna Csillag, która zachwala cudowną pomadę przyspieszającą porost włosów. „Z głowy tej damy spływał ogromny kozuch włosów, staczał się ciężko z pleców i włókł się końcami grubych splotów po ziemi. Był to jakiś nieprawdopodobny wybryk natury, płaszcz fałdzisty i obfity, wyprzędzony z korzonków włosów, i trudno było wyobrazić sobie, żeby ten ciężar nie sprawiał dotkliwego bólu i nie obezwładniał obarczonej nim głowy. Ale właścicielka tej wspaniałości zdawała się z dumą ją nosić, a tekst wydrukowany obok tłustymi czcionkami głosił historię tego cudu i zaczynał się od słów: „«Ja, Anna Csillag, urodzona w Karłowicach na Morawach, miałam słaby porost włosów»”¹⁹. „I oto – dodaje Schulz – stało się na skutek gorących modlitw, że zdjęta była z jej głowy klątwa. Anna Csillag dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność”²⁰. Walter Benjamin, podobnie jak Bruno Schulz, znał tę popularną postać z almanachów i przywołał ją w paryskich pasażach.

Manekiny

Bruno Schulz, zafascynowany sztucznymi wyrobami i tandetą, tworzy teorię ponownego stworzenia człowieka na wzór manekina (nazywa ją „wtórną demiurgią”), której daje literacki wyraz w *Traktacie o manekinach*, stanowiącym jedną z najważniejszych części *Sklepów cynamonowych*. „[...] twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. [...] – Słowem [...] chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”²¹.

Bruno Schulz wyraża swój zachwyt nad muzeum figur woskowych Grévin: „Figury panopticum, moje panie – zaczął on – kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować. Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi”²².

Dokładnie w tym samym czasie, w Paryżu, Benjamin sporządza zapiski i przygotowuje materiały na temat panoram i mody na figury woskowe. „Żadna bodaj

¹⁸ W. Benjamin, *Pasaże*, s. 231–232.

¹⁹ B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, op. cit., s. 109.

²⁰ Ibidem, s. 110.

²¹ Idem, *Traktat o manekinach*, op. cit., s. 35–36.

²² Ibidem, s. 38.

forma uwiecznienia nie jest tak poruszająca, jak utrwalone w gabinetach figur woskowych zjawiska efemeryczne i formy mody. Kto je ujrzał kiedykolwiek, musi, jak André Breton, stracić głowę dla figury kobiety w Musée Grévin, poprawiającej sobie podwiązkę w kącie łoża²³. Zainteresowanie Brunona Schulza i Waltera Benjamina manekinami daje wyobrażenie o ścisłości więzów łączących ich z surrealistami.

Figura woskowa jest próbą sztucznej reprezentacji postaci historycznych i literackich. Gabinet figur woskowych tworzy – na wzór dekoracji teatralnych – świat istniejący obok świata rzeczywistego. Kiedyś za kilka franków, a dzisiaj za kilka euro można dotknąć olimpu znakomitości zwykle niedostępnych. Benjamin porównuje gabinet figur woskowych do wnętrza mieszkalnego, w którym skupiają się jak w soczewce czas i przestrzeń kolekcjonerska: „Figura woskowa jako manekin historii. – W muzeum figur woskowych, przeszłość ulega takiemu samemu zgęszczeniu, jak dal we wnętrzu mieszkalnym”²⁴.

Benjamin analizuje warunki pojawienia się w paryskich pasażach lalek, manekinów, automatów, rekwizytów teatralnych. Cytuje *Szkice paryskie* Huysmansa: „W Batignolles, w sklepiku przy ulicy Legendre, cała seria popiersi damskich bez głów i nóg, z wieszadłami na firanki zamiast ramion i obciążniętych, niby skórą, satyną o mocnych barwach – brunatnej, mięsistoróżowej, smolistoczarnej, popiersi ustawionych rządkiem, nadzianych na patyki lub ułożonych na stołach. [...] Patrząc na te oklapłe biusty, na to Musée Curtius piersi przypominamy sobie niejasno owe podziemia, w których spoczywają antyczne rzeźby Luwru, gdzie jeden powtarzający się w nieskończoność tors wywołuje wyuczoną radość ludzi, którzy ziewając, kontemplują go w deszczowe dni. [...] O ileż górują nad smętnymi posągami Wenus te tak pełne życia krawieckie manekiny, o ileż sugestywniejsze są te wyścielane biusty, na których widok popadamy w długie zamyślenia – pełne rozpustnych rojeń wobec cycuszków dziewczęcych i piersi w pełni dojrzałych – oraz piersi przywiedłych i scherłałych albo też rozdętych tłuszczem”²⁵. Benjamin takimi słowami analizuje to całkiem nowe zjawisko: „Rozliczne zastosowania muzealnych figur woskowych rzucają światło na zjawisko utuzinkowienia przestrzeni, a więc również na fundamentalną ambiwalencję pasaży. Statuy i głowy z wosku, dziś przedstawiające cesarza, jutro przestępcę politycznego, pojutrze wygalonowanego strażnika, albo znów Julie Montague jednego dnia, drugiego Marię Lafargue, a trzeciego Mme Doumergue – są na swoim miejscu w tych pełnych szeptów optycznych galeriach”²⁶.

²³ Walter Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 97.

²⁴ Ibidem, s. 582.

²⁵ J.-K. Huysmans, *Croquis parisiens*, Paryż 1886, s. 129–131, cyt. za: W. Benjamin, *Pasaże*, op. cit., s. 743.

²⁶ Ibidem, s. 579.

W artykule *Pochwała lalki (Lob der Puppe)*, pokazuje bardzo osobisty, ścisły związek między pasją do dziecięcych zabaw i lalkami oraz kolekcją, albowiem lalka stanowi pewnego rodzaju archetyp kolekcji i zarazem jej kwintesencję: „Prawdziwa, głęboko niedoceniona pasja kolekcjonera jest zawsze anarchiczna, destrukcyjna. Taka jest bowiem jej dialektyka: polega ona na tym, by wierność wobec rzeczy, wobec tego, co jednostkowe, co chowa u siebie kolekcjoner, połączyć z upartym, subwersywnym protestem przeciwko temu, co typowe i możliwe do sklasyfikowania. Stosunek posiadania prowadzi do rozłożenia całkowicie irracjonalnych akcentów”²⁷. „Otóż musimy mieć świadomość, że w oczach kolekcjonera każdy przedmiot nosi w sobie cały konkretny i uporządkowany świat. Uporządkowany wszelako według zdumiewających, ba, dla profana wręcz niezrozumiałych zależności i związków, mających się do potocznych sposobów porządkowania i systematyzacji rzeczy mniej więcej tak, jak porządek słów w leksykonie ma się do ich porządku naturalnego”²⁸.

Jak widać, koncepcja ta jest bardzo bliska teorii, którą Schulz przypisywał Jakubowi z opowiadań. Zapewne Benjamin, pisząc w 1940 roku swą rozprawę *O pojęciu historii*²⁹, przypomniał sobie lalkę grającą w szachy kupioną w Rydze i automaty, które oglądał w sklepach paryskich pasaży.

Bibeloty i manekiny we wnętrzach mieszkalnych XIX wieku odtwarzają wielkie sceny historyczne: „Syty drobnomieszczanin chciałby mieć bodaj cień poczucia, że pokój obok mógłby być widownią zarówno koronacji cesarza Karola Wielkiego, jak i morderstwa Henryka IV; zarówno podpisania traktatu z Verdun, jak i zaślubin Ottona z Teofano. Koniec końców rzeczy są tylko manekinami, a nawet wielkie momenty w dziejach świata to jedynie kostiumy, pod którymi wymieniają one porozumiewawcze spojrzenia z nicością, lichotą i banałem”³⁰. Schulzowski traktat o manekinach zostaje jakby zinscenizowany w *Sanatorium pod Klepsydrą*, zwłaszcza w noweli *Wiosna*: „Czy można to uznać za przypadek, że w tych dniach właśnie zjechał wielki teatr iluzji, wspaniałe panoptikum i rozbiło swój obóz na placu Św. Trójcy?”³¹.

Narrator jako młody człowiek przekracza próg tego muzeum w towarzystwie swojego przyjaciela Rudolfa i obserwuje zza uchylonej kotary postacie, z którymi prawie mógłby porozmawiać. „Tak, nie byli to w samej rzeczy całkiem autentyczni Dreyfusi, Edisonowie i Luccheniowie, byli do pewnego stopnia symulantami”³².

27 W. Benjamin, *Lob der Puppe*, w: *Gesammelte Schriften*, III, wyd. 3, Frankfurt 1989, s. 216. Tłumaczenie Katarzyny Lukas.

28 Idem, *Pasaże*, op. cit., s. 235.

29 Idem, *O pojęciu historii*, przekł. K. Krzemieniowa, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 413.

30 Idem, *Pasaże*, op. cit., s. 245.

31 B. Schulz, *Wiosna*, op. cit., s. 182.

32 Ibidem, s. 183.

Wśród nich znajdował się również arcyksiążę Ferdynand. „Nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny. Nakręcony odpowiednio, odbywał arcyksiążę *cercle* według zasad mechanizmu kunsztownie i ceremonialnie, jak był przywykł za życia. Toczył wzrokiem po kolei po obecnych, zatrzymując go przez chwilę uważnie na każdym. [...] Trudno było zapewne w tym woskowym zmartwychwstaniu wejść dokładnie w siebie samego”³³. Narrator jest świadkiem różnych wydarzeń, które następują w miarę jak figury woskowe ożywają się, jak gdyby wyrwały się z kolekcji znaczków pocztowych zaginionych na zawsze krajów. Spotyka w mieście Murzynów, żołnierzy napoleońskich, austriackich, z Ekwadoru czy też z Kolumbii.

Opisywany przez Schulza świat, w którym ożywają figury woskowe, jest światem z marzeń sennych, oniryczną rzeczywistością. „[...] noc w noc odbywam te niezmiernie ważne posiedzenia w Panoptikum, które muszą do czasu pozostać w najgłębszej tajemnicy. [...] Są tam przecież wśród nich i koronowane głowy i pertraktowanie z nimi nie należy do łatwych rzeczy. Z dawniejszych czasów zachowali ten bezprzedmiotowy heroizm, pusty teraz i bez tekstu, ten płomień, to spalanie się w ogniu jakiejś koncepcji, to postawienie całego życia na jedną kartę.”³⁴

Bruno Schulz odbył tylko jedną podróż do Francji – był w Paryżu od 2 do 26 sierpnia 1938 roku. Podobno zwiedził tylko jedno paryskie muzeum, Muzeum Grévin. Nie spotkał nikogo, kto byłby zainteresowany jego dziełem literackim czy też jego grafiką, z wyjątkiem swojego przyjaciela z Drohobycza, malarza Ludwika Lille. Jedną z nielicznych osób, które mógłby spotkać w Paryżu, był Walter Benjamin, w którym na pewno znalazłby bratnią duszę, ale niestety w tym czasie Benjamin przebywał w Skovbostrandzie, u Bertolda Brechta, będącego wówczas na uchodźstwie w Danii³⁵. Może spotkaliby się w którymś z pasaży albo w Pałacu Złudzeń Muzeum Grévin w poszukiwaniu wspólnej inspiracji literackiej i artystycznej.

Z języka francuskiego przełożyła Ewa Pawlikowska

33 Ibidem, s. 184–185.

34 Ibidem, s. 201.

35 Latem 1938 roku Walter Benjamin przebywał u Bertolda Brechta w Danii, o czym świadczą m.in. list do Gershoma Scholema z 8.07.1938 r. i do Theodora W. Adorno z 3.10.1938 r. Istnieje słynna fotografia przedstawiająca Benjamina i Brechta grających w szachy pod śliwą.