

[paralele i konteksty]

# Marek Wilczyński: Szyfr masochizmu. Amerykańskie konteksty prozy Brunona Schulza

Proza Brunona Schulza umieszczana bywa w przeróżnych konstelacjach. Historycy literatury polskiej zwykle stawiają Schulza obok Romana Jaworskiego, Witkacego i Gombrowicza<sup>1</sup>. Claudio Magris, badacz „mitu habsburskiego” w piśmiennictwie krajów byłych Austro-Węgier, skłonny byłby zapewne kojarzyć go z Kafką i i urodzonym w Brodach Josephem Rothem, jakkolwiek wyobrażenie Franciszka Józefa w *Wiosnie* znacznie odbiega od nostalgicznego wizerunku cesarza w *Marszu Radetzky’ego* i *Krypcie kapucynów*. Można też z powodzeniem szukać powinowactw łączących autora *Sklepow cynamonowych* z Szmuelem Josefem Agnonem rodem z Buczacza<sup>2</sup>, Zygmuntem Hauptem, a nawet z Idą Fink, pochodzącą ze Zbaraża kronikarką spełnionego proroctwa o końcu świata<sup>3</sup>, i wreszcie zdarza się, że powstają konstelacje „pionowe”, zestawione wzdłuż osi czasu, tak jak to się dzieje choćby w wypadku związków

szukanie  
powinowactw

- 1 W studium proponującym periodyzację polskiego modernizmu, w związku między innymi z modernizmem anglo-amerykańskim, Ryszard Nycz zalicza Schulza, obok Leśmiana, Czechowicza, Witkacego i Gombrowicza, do przedstawicieli elitarnej odmiany „modernizmu wysokiego” (dyskusyjna kalka z angielskiego *high modernism*). Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 32.
- 2 Por. G. Moked, *Dwie galaktyki późnego modernizmu*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 85–94.
- 3 Por. M. Wilczyński, *Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink*, [w:] *Wojna i postpamięć*, red. Z. Majchrowski i W. Owczarski. Gdańsk 2011, s. 133–141.

z Schulzem dostrzeganych w pisarstwie Danila Kiša<sup>4</sup>. Nietrudno zauważyć, iż we wszystkich tych wariantach kryterium rozstrzygającym jest geografia: Schulzowski Drohobycz łączy się z Warszawą, Wiedniem, Pragą, Brodami, Żółkwią, Buczaczem, Zbarażem, Subotićą i Nowym Sadem – w zdecydowanej większości miastami położonymi niegdyś w obrębie imperium austro-węgierskiego, w orbicie literackich wpływów niemieckich, na obszarze gęsto zamieszkanym przez Żydów, nierzadko asymilujących się w kulturach lokalnie dominujących: niemiecko-austriackiej, polskiej, węgierskiej, serbskiej...

Brak tymczasem prób poszerzenia tej środkowoeuropejskiej mapy lekturą Schulza w odniesieniu do zjawisk z kręgu literatur przestrzennie i kulturowo odleglejszych, które na wiele sposobów współtworzyły bogaty, międzynarodowy repertuar strategii tekstotwórczych modernizmu, otwierając tym samym rozległe pole intertekstualnych dociekań. Relacje między domeną *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, a zwłaszcza publikowaną w latach trzydziestych prozą w języku francuskim (*Celinéa Podróż do kresu nocy* [1932] i *Śmierć na kredyt* [1936]) czy angielskim, nie są zapewne widoczne gołym okiem czytelniczym ani oczywiste. Niemniej jednak przeświadczenie o trwającej „degradacji rzeczywistości” lub zbliżającym się jej katastrofalnym rozpadzie, a co za tym idzie, konieczności wypracowania możliwie adekwatnych technik ich literackiej rejestracji, mogło – czy też nawet musiało – zaowocować głęboką wspólnotą poetyki tudzież zbliżonym rozpoznaniem możliwości i ograniczeń języka używanego do portretowania bądź przewidywania apokalipsy bez względu na jej konkretny wymiar geograficzny i etniczny. Dlatego trop wiodący z Drohobycza aż za Atlantyk, ku literaturze amerykańskiej, nie powinien zostać z góry uznany za czysto fantastyczny, ale wręcz przeciwnie – jego fantastyczność może być wstępnym, paradoksalnym dowodem prawdopodobieństwa w sytuacji, gdy mimetycznie pojmowana *verisimilitude* – *similitudo veritatis* – zbankrutowała w realiach Wielkiego Krachu na nowojorskiej giełdzie, hollywoodzkich fantasmagorii i wypraw kontestatorów „klimatyzowanego koszmaru” do Paryża. Partnerami Schulza będzie więc tym razem dwoje pisarzy, o których z pewnością on sam nigdy nie słyszał i którzy raczej nie słyszeli o nim: Djuna Barnes (1892–1982), autorka prawie nieznannej w Polsce onirycznej powieści o enigmatycznym tytule *Nightwood* (1936), i Nathanael West (1903–1940), ofiara wypadku samochodowego na kalifornijskiej autostradzie, autor między innymi mikropowieści *A Dream*

trop wiodący  
aż za Atlantyk

4 Por. B. Stojanović, *Bursztynowe skojarzenia, czyli schulzoidzi na Bałkanach*, [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak i W. Panas, Lublin 2003, s. 515–532.

*Life of Balso Snell* (1931), *A Cool Million* (1934) oraz tłumaczonych na polski *Miss Lonelyhearts* (1933) i *Dzień szarańczy* (1939).

Wszyscy troje – Schulz, Barnes i West, którego prawdziwe nazwisko brzmiało Nathan Wallenstein Weinstein i który wywodził się z rodziny żydowskich emigrantów z Litwy – należeli do środowisk awangardy i sytuowali się jako pisarze na marginesach głównych nurtów literatur swych krajów. Wszyscy też dłużej lub krócej szukali szczęścia w Paryżu. Schulz, jak wiadomo<sup>5</sup>, spędził tam zaledwie trzy tygodnie w sierpniu roku 1938, gdy *tout le monde* był właśnie na wakacjach, a on miał nadzieję zaistnieć jako rysownik i malarz. West, jeszcze przed debiutem, wybrał się do stolicy Francji na trzy miesiące jesienią roku 1926 i spotkał tam między innymi Maxa Ernsta i Henry’ego Millera. Barnes zaś, dziennikarka, pisarka i obyczajowa skandalistka, mieszkała nad Sekwaną bez mała dziesięć lat (1921–1930) i z pewnością sporo zawdzięczała miejscowej atmosferze i prądom artystycznym. Poznała wówczas Joyce’a, z którym się zaprzyjaźniła i który podarował jej szczotki drukarskie *Ulisses*a, oraz Eliota, który wbrew własnym konserwatywnym przekonaniom w kwestiach erotyki i jej literackiej eksploracji opatrzył entuzjastyczną przedmową *Nightwood*, wydaną najpierw przez oficynę Faber and Faber w Londynie, a rok później w Nowym Jorku. Z przedmowy tej pochodzi następujący fragment, równie dobrze nadający się do opisu prozy Schulza: „Nie twierdzę, że proza pani Barnes jest prozą poetycką. Twierdzę natomiast, że najczęściej najnowsze powieści w ogóle nie są pisane w pełnym znaczeniu tego słowa. [...] Proza, która żyje naprawdę, wymaga od czytelnika tego, czego zwykły pozeracz powieści nie jest zdolny z siebie wydobyć. Stwierdzenie, iż *Drzewo nocy* przemówi głównie do wielbicieli poezji, nie oznacza, że nie jest to powieść, znaczy natomiast, że jest to powieść tak dobra, iż docenią ją w pełni tylko osoby o wrażliwości wykształconej przez poezję. Powieść pani Barnes ma rytm prozy i muzykę, która nie jest jednak muzyką wiersza. Rytm prozy może być mniej lub bardziej złożony i wyszukany, zależnie od zamierzeń pisarki, ale niezależnie od tego, czy jest on prosty czy też złożony, sprawia, iż to, co jest nam przekazywane, nabiera zwielokrotnionej intensywności”<sup>6</sup>.

Oczywiście trudno mówić o jakimkolwiek bezpośrednim wpływie pobytu w Paryżu na Schulza w sensie *stricte* literackim – w liście do przy-

pisarze na  
marginesach...

...i w Paryżu

5 Por. znany list Schulza do Romany Halpern z 29 sierpnia 1938 roku: „Wytrwałem w Paryżu przeszło 3 tygodnie, mimo że już po 1szym tygodniu zdałem sobie sprawę, że nie zrealizuję mego programu tutejszego. Było naiwnością wyruszać w ten sposób co ja na podbój Paryża, który jest najbardziej ekskluzywnym, samowystarczalnym, zamkniętym miastem na świecie” (B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 171).

6 T. S. Eliot, *Głębsze znaczenie „Drzewa nocy”*, przeł. R. Hammer, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4 (24), s. 111.

jaciółki Romany Halpern, napisanym tuż po powrocie, wspomniał jedynie o zafascynowaniu kobietami: „Widziałem rzeczy piękne, wstrząsające i straszne. Wielkie wrażenie zrobiły na mnie cudowne kobiety paryskie – z towarzystwa i kokoty, swoboda obyczajów, tempo życia”<sup>7</sup>. Niemniej to właśnie Paryż był dla niego, tak jak dla innych prowincjuszy – kapistów, Rumunów Braunera i Brąncuskiego, Amerykanów Millera i Barnes, a wcześniej Scotta Fitzgeralda i Hemingwaya – artystycznym centrum świata, dokąd należało się udać, aby być *au courant*. Bardziej zapewne znaczący okazał się Wiedeń, gdzie Schulz studiował i spędził łącznie trzy i pół roku – ku zaskoczeniu czytelnika Wiedeń znaleźć można również w *Nightwood*, gdyż tam właśnie urodziła się w roku 1880 jedna z głównych postaci powieści – baron Felix Volkbein, nieudany arystokrata, pechowy kosmopolita, udręczony i porzucony mąż na wpół demonicznej, na wpół zwierzęcej amerykańskiej *femme fatale* Robin Vote. Natychmiast po ślubie Felix zabiera żonę do dawnej stolicy Habsburgów i próbuje uświadomić jej, czym niedawno jeszcze było to miasto: „Najpierw zabrał ją do Wiednia. Żeby nabrać pewności siebie, przede wszystkim pokazał jej wszystkie zabytki. Powtarzał sobie, że prędzej czy później któryś z ogrodów czy pałaców poruszy ją tak, jak poruszał jego. Ale wydawało mu się, że on także ogląda widoki. Próbował wytłumaczyć jej, czym był Wiedeń przed wojną; czym był zapewne, zanim on sam się urodził, ale jego pamięć była zmacona i zamięcioną – okazało się, że powtarza to, co przeczytał, ponieważ to pamiętał najlepiej. Przepelniony metodycznym niepokojem, oprowadzał ją po mieście. «Jesteś teraz baronową» – powtarzał. Mówił do niej po niemiecku, kiedy jadła ciężki *Schnitzel* z kluskami, przyciskając jej dłoń do grubego uchwyty kufła. «*Das Leben ist ewig, darin liegt seine Schönheit*» – powiedział”<sup>8</sup>.

Oto próbka skrajnie „sztucznej”, kampaowej, wyobrażonej post-habsburskiej nostalgii w modernistycznym wydaniu amerykańskim – jej stłumioną, wywróconą na drugą stronę wersję Schulza znajdujemy w *Wiośnie*. Robin, którą Felix, niezakorzeniony potomek Żyda i wiedeńskiej Austriaczki, zmarłej tuż po porodzie, upatrzył sobie na matkę wymarzonego syna („Z Amerykanką można zrobić wszystko” – wyzna naiwnie powiernikowi<sup>9</sup>), najpierw bez oporów godzi się na małżeństwo, by następnie traktować małżonka coraz bardziej obojętnie, niemal machinalnie urodzić chłopca i wreszcie odejść nagle bez wyjaśnienia, wlokąc za sobą nonszalancko po podłodze płaszcz o męskim kroju. Zawiedziony i bezradny Volkbein nie jest bynajmniej jej jedyną ofiarą

7 B. Schulz, op. cit., s. 172.

8 D. Barnes, *Nightwood*, New York 1937, s. 43. Przeł. M. Wilczyński (jeśli nie zaznaczono inaczej).

9 Ibidem, s. 39.

– po nim przychodzi kolej na kobiety, obie z Nowego Świata. Jedną jest Nora Flood, spadkobierczyni pokaźnej fortuny i przeszłości sięgającej przez podbój wnętrza kontynentu aż do purytańskich początków, a drugą Jenny Petherbridge, świetnie sytuowana wdowa po czterech mężach, wulgarna kolekcjonerka cudzych przedmiotów i uczuć „z drugiej ręki”. Obie cierpią tak samo jak mężczyzna, zdane na łaskę amoralnej Robin, powodowanej wyłącznie pożądaniem, obie też, zwłaszcza Nora, usiłują zrozumieć jej postępowanie i zachować ją wbrew wszystkiemu dla siebie. Jak się wydaje, Adela z opowiadań Schulza – *Ptaki, Traktat o manekinach, Genialna epoka, Mój ojciec wstępuje do strażaków*, a może również Bianka z *Wiosny*, to dalekie krewne protagonistki *Nightwood*, podobnie jak ona cieszące się władzą podszytą seksualnością i brutalnie niekiedy wykorzystujące ją do ujarznienia swych wyłącznie jednak męskich poddanych. Adela, choć jest przecież tylko służącą, ma w stosunku do ojca moc prawie absolutną, której demonstracja, jakkolwiek utrzymana we freudowskiej poetyce maskującej metafory, nie pozostawia wątpliwości co do z lekka tylko przysłoniętego sensu szyfru ułożonego z figur domowego sprzątanania: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adele. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosila się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała nań palec ruchem oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatrzaskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć”<sup>10</sup>.

Podaną przez narratora informację, iż ojciec uważał porządkujące działania Adeli za komunikat obdarzony „głębszym, symbolicznym znaczeniem”, można zapewne potraktować jako swoistą wskazówkę natury metafikcyjnej: w istocie rzeczy chodzi tu o coś więcej niż tylko szczotkę na drążku, wyciągnięty palec i łaskotki, zresztą „spazm orgazmu” i łóżko to czytelne sygnały dochodzące spod powierzchni tekstu. Przy tym seksualna władza służącej sięga daleko poza próg domu Józefa.

Adela i Bianka  
jako  
protagonistki

wskazówka  
natury  
metafikcyjnej

<sup>10</sup> B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 22.

W *Genialnej epoce* wypuszczony sezonowo z więzienia złodziej recydywista Szloma okazuje się także fetyszystą, kradnąc pantofelki, suknię i korale Adeli na oczach zdumionego odkrywcy Autentyku, a w opowiadaniu *Mój ojciec wstępuje do strażaków* spragnieni soku malinowego członkowie miejscowej straży pożarnej skłaniają wytwórczynię tej z pozoru niewinnej substancji do ezopowej skargi: „Napraszają się do kuchni, wpychają przez szparę drzwi swe królicze twarze w mosiężnych puszkach, strzygą dwoma palcami jak uczniaki w szkole i skomlą błagalnie: cukru, cukru... Wyrwywają mi z rąk wiaderko i lecą przynieść wodę, tańczą dookoła mnie, mizdrzą się, merdają nieledwie ogonami. Łypią przy tym raz po raz czerwonymi powiekami i oblizują się wstrętnie. Wystarczy, żebym na którego spojrzała bystro, a zaraz puchnie mu twarz czerwonym bezwstydnym mięsem, jak indykowi”<sup>11</sup>.

Nieosiągalna Adela musi się w końcu pogodzić z utratą wielkiej, oplecionej wikliną butli soku, ale i strażacy po części obchodzą się smakiem, nie otrzymawszy cukru, którego domagają się z uporem godnym lepszej sprawy, tak że emocjonalna intensywność sceny znacznie przekracza jej dosłowną treść. Podobnie dzieje się w wypadku niektórych scen w *Nightwood*, na przykład kiedy Robin i Jenny jedzą razem kolację w Lasku Bulońskim: „Jenny głęboko pochylona nad stołem, Robin głęboko odchyłona w tył, z nogami splecionymi pod sobą, aby zrównoważyć wygięcie całego ciała, a Jenny podana do przodu tak mocno, że musiała zaczepić swoje małe stopy o oparcie krzesła, wysuwając kostkę i wsuwając palce, żeby nie przewrócić się na błąt – tak prezentowały się niczym dwie połowy ruchu, który, jak w rzeźbie, miał w sobie piękno i absurdalność pragnienia w stanie rozkwitu, lecz bez szansy na wypuszczenie pędu, bez nadziei na wypełnienie swego przeznaczenia. Ruch ten nie mógł być ani ostrożny, ani śmiały, bo ani jedno, ani drugie nie zawierało w sobie podstawowego warunku jego dopełnienia; były jak greccy biegacze, z uniesioną stopą, lecz bez tej ulgi, jaką daje końcowy rozkaz, by opadła w dół – wiecznie gniewne, wiecznie rozdzielone, w kateptycznym, zastygłym geście zapamiętania”<sup>12</sup>.

W opowiadaniach Schulza, w których rządzą Adela i Bianka, w *Nightwood* i w *Dniu szarańczy*, ostatniej powieści Westa, obowiązują w gruncie rzeczy te same reguły związków erotycznych: na plan pierwszy nieodmiennie wysuwają się silne, dominujące kobiety, a wokół nich powstają układy męskie lub – u Barnes – mieszane, poddane identycznej logice traumy, masochistycznego pożądania i cierpienia trwającego tak długo,

#### Jenny i Robin

<sup>11</sup> Ibidem, s. 234.

<sup>12</sup> D. Barnes, op. cit., s. 69.

jak długo pożądaną ofiarą pozostaje w zasięgu ofiary. *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* uzupełnia w dodatku suplement w postaci rysunków i grafik autora, a także wyznaczenie dotyczące jego samego. Uczyniła je po wielu latach Irena Kejlin-Mitelman, jako dziecko portretowana przez Schulza, który rzekomo powtórzył przed nią znaczący gest wielokrotnie przedstawiany na kartach *Xięgi bałwochwalczej* i ilustracjach do *Drugiej jesieni*: „Bruno postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «dla takiej małej dziewczynki». Przemalował kwiaty, ale nie był pewny ręki, więc zbalansował obraz w owalnej ramie na sztalugach i ja «siedziałam do ręki». Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się. Skoczyłam. Bruno został na czworakach. Rysunek 7 (i 6) w *Drugiej jesieni* jest dokładnym, fotograficznym prawie oddaniem jego pozycji i twarzy w owym momencie. Tylko że nie ta pogardliwa, drapieżna kobieta oddalała się od niego, tylko wystraszona dziewczynka o niemodnie rumianych policzkach. – Schulz był potem u nas jeszcze parę razy. Wiedział, że nie powiem nic w domu – nie powiedziałam. Ani w domu, ani nigdy nikomu. Ale wszystko w tym jednym momencie zrozumiałam, mimo że nie widziałam wtedy jeszcze jego rysunków, nie wiedziałam, co oznacza słowo masochizm”<sup>13</sup>.

To, że Schulz włączył swoją własną postać jako element ilustracji do tekstu, pozwala, a nawet każe potraktować go jako ułożonego na pograniczu metaforycznie rozumianej ramy i obrazu, tego, co wewnątrz i na zewnątrz, współgwaranta masochistycznego szyfru, który niekiedy znacząco przebija w jego prozie<sup>14</sup>. W centrum tego szyfru, powiedzmy raz jeszcze, znajdują się Adela i Bianka, tak jak w centrum szyfru Barnes tkwi Robin Vote, a Westa – Faye Greener, dręcząca Homera Simpsona, przybyłego do Hollywood z miasteczka Wayneville w stanie Iowa dla poratowania zdrowia, a także absolwenta Yale, młodego malarza i sce-

te same reguły  
związków  
erotycznych

<sup>13</sup> B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. J. Ficowski, Kraków 1984, s. 49.

<sup>14</sup> Oczywiście po raz pierwszy terminu „masochizm” użył w odniesieniu do dzieła Schulza Artur Sandauer. Zrobił to jednak w sposób tyleż powierzchowny, co niezgodny z genezą i definicją tej perswazyj: „Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie. Światopogląd ten, który tkwi korzeniami w micie o grzechu pierworodnym, w średniowiecznym ascetyzmie, przede wszystkim zaś w idealizmie wagnerowskiego chowu, byłby szczytem staroświecczyny, gdyby nie to, że Schulz unowocześnia go – przez przestawienie w nim uczuciowych znaków. Ze zdrady swej czystości pierwiastek męski czerpie u niego występny rozkosz. Wskazówki idealistycznych wartości zaczynają tu drgać niepokojąco i zmierzać w odwrotnym niż zazwyczaj kierunku: zło nęci nie mimo, ale właśnie dlatego, że jest złem. Zjawisko to, które w średniowieczu nosiło nazwę satanizmu, figuruje dziś w podręcznikach seksuologii jako masochizm”. Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] idem, *Zebrane pisma krytyczne*, t. I, Warszawa 1981, s. 561–562. Gdyby wyciągnąć z wywodu Sandauera ostateczne wnioski, to Adela musiałaby się okazać czymś w rodzaju sukubę, co się jednak wydaje interpretacją przesadą.

nografa Toda Hacketta i Earle'a Shoop'a, prymitywa, melodramatycznego kowboja z Arizony. Erotyka jako źródło cierpień, czy też raczej ból – niekoniecznie fizyczny – jako składnik lub warunek erotycznego spełnienia stanowi wspólny fantazmatyczny mianownik pozornie tak od siebie odległych fikcyjnych światów Schulza, Barnes i Westa. Jak się okaże, determinuje ona także, zgodnie z macierzystym wzorcem przedstawieniowym masochizmu, niektóre inne cechy ich wspólnej poetyki.

Z Wiednia do Lwowa nie jest zbyt daleko, a w epoce Habsburgów, wspomianej przez Felixa Volkbeina z respektem dla upadłego cesarstwa, było jeszcze bliżej. Nici wiodące z Nowego Jorku do Paryża, z Paryża pod Schönbrunn, a stamtąd do miasta Lemberg, położonego siedemdziesiąt kilometrów od Drohobycza, zagarniają również poniekąd twórcę tego wzorca, autora *Wenus w futrze*, Leopolda von Sachera-Masocha, urodzonego w roku 1836 we Lwowie, syna miejscowego szefa policji, przez lata profesora lwowskiego uniwersytetu. *Wenus w futrze*, studium romansu hrabiego Seweryna Kuziemskiego i Wandy Dunajew, jest oczywiście powieścią masochistyczną *par excellence*, zawierającą cały komplet sytuacji i rekwizytów, które składają się na wyobrazeniowy repertuar perwersji opatrzonej nazwiskiem galicyjskiego pisarza. W swej analizie zarówno samej perwersji, jak i bogatej twórczości literackiej Sachera-Masocha Gilles Deleuze, wielokrotnie podkreślający zasadniczą odmienność masochizmu i sadyzmu, stawia psychoanalitycznie umotywowaną tezę, iż postać kochanki nakłanianej przez partnera do okrucieństwa, aby zapewnić mu rozkosz, jest swoistą kontaminacją trzech różnych wersji fantazmatu matki: „Trzy kobiety Masocha odpowiadają trzem podstawowym wyobrażeniom matki: pierwsza z nich to matka prymitywna, maciczna, heteryczna, matka z kloaki i mokradeł, druga jest matką edypalną, obrazem ukochanej, która łączy się z sadystycznym ojcem jako ofiara lub współniczka, a między nimi istnieje jeszcze matka oralna, ze stepów, która żywi i przynosi śmierć. Dajemy jej miejsce pośrodku, ale równie dobrze może się ona pojawić jako ostatnia, gdyż jest zarazem oralna i milcząca, zatem to do niej należy ostatnie słowo”<sup>15</sup>.

W *Sklepkach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się oczywiście kilka razy matka we własnej osobie (o jej rolę w zmityzowanym świecie Schulza upomniała się już przekonująco Małgorzata Kitowska-Łysiak<sup>16</sup>), ale nie o matkę tutaj chodzi. Jak chce Deleuze, praw-

wyobrażenie  
matki

15 G. Deleuze, *Masochism. Coldness and Cruelty [Le Froid et le Cruel]*, transl. by J. McNeil, New York 1991, s. 55. Przeł. M. Wilczyński.

16 Por. M. Kitowska-Łysiak, *Matka wychodzi z cienia*, [w:] *W ulamkach zwierciadła...*, zwłaszcza s. 350–355.



dziwy sens relacji masochistycznej kryje się głębiej i – jak przystało na perwersję – jest też perwersyjny, ponieważ kobieta zadająca ból to bynajmniej nie odwrócony sadystyczny ojciec, lecz swoiście humorystyczny znak „triumfu nad [ojcowskim – M. W.] superego odniesionego przez ego, które zdaje się mówić: «Widzisz, cokolwiek robisz, jesteś już martwy; istniejesz tylko jako karykatura; bijąca mnie kobieta to z pozoru ty, ale naprawdę to ty sam jesteś bity we mnie... Odrzucam cię, skoro negujesz sam siebie»”<sup>17</sup>. U Schulza sytuacja ta jest niebywale zawikłana, znacznie bardziej niż u Sachera-Masocha: układ masochistyczny, przedstawiony na autoportretowych rysunkach, w prozie nie realizuje się między Józefem a Adelą, lecz dotyczy ojca, Jakuba, jak gdyby poniżenie superego przez ego przeniosło się tam o generację wyżej, jakby Schulz postanowił oszczędzić swemu *porte parole* Józefowi tego, w co uwikłał własne wizerunki plastyczne. Oralna – przygotowująca i podająca posiłki – Adela istotnie nie musi nic mówić; wystarczy, że posłuży się palcem. Rozgrywa ona z ojcem grę, na którą Józefowi z *Ptaków* czy *Genialnej epoki* wypadnie jeszcze poczekać. Na własną rękę zagra w nią dopiero bohater *Wiosny*, udręczony i porzucony przez Biankę, na koniec wreszcie zakuty w kajdany przez oficera feldjegrów, który zjawia się nagle, niczym *deus ex machina*, jako wysłannik sfery bytu, gdzie poddaje się kontroli sny i gdzie zapewne władzę wciąż sprawuje superego w postaci patriarchalnego Franciszka Józefa<sup>18</sup>.

poniżenie  
superego  
przez ego

Robin z *Nightwood*, której pozwala się dręczyć Felix Volkbein, ale oprócz niego także kobiety: Nora i Jenny, wprowadza nieco inny rodzaj szyfru. Pozbawiona niemal krągłości, epatująca szczupłymi, chłopięcymi biodrami, jest figurą androginiczną – „heteryczną”, jak pisze Deleuze, ale również lesbijską, dowolnie odwracającą znaki płci w związkach łączących ją z kolejnymi partner(k)ami, które (bądź którzy) mogą obsadzać w konflikcie ego i superego różne fantazmaty rodzicielskie. Tylko cierpienie pozostaje nieodmiennie to samo, dotykając podmiotu w podwójnie masochistycznej relacji z innym i sobą samym, jako że w *Nightwood* „pożądanie jest zawsze niezaspokojone i narcystyczne”<sup>19</sup>. U Westa z kolei sytuacja wraca do heteroseksualnej normy. Wyłącznie

inny rodzaj  
szyfru

17 G. Deleuze, op. cit., s. 126.

18 Por. B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 222.

19 P. Herring, *Djuna. The Life and Works of Djuna Barnes*, New York 1995, s. 208. Przeł. M. Wilczyński. Jak pisze Herring, „w gruncie rzeczy główne postacie *Nightwood* są zablokowane przez pragnienie: pragnienie, aby zmienić własną istotę lub istotę Robin, której problemy nadają rozpędu fabule. Homoseksualizm jest prawie bez znaczenia, gdyż w *Nightwood* nie ma ani jego obrony, ani potępienia, chyba że w pewien sposób nie wprost. Jeżeli życie jest cierpieniem, to największą zbrodnią jest prokreacja, co zdaje się przesądzać o wyższości homoseksualnego sposobu życia, ponieważ sprzyja on wymarciu ludzkiego gatunku” (ibidem, s. 207).

nie rozkosz,  
lecz walka

męski spektakl pożądania kręci się beznadziejnie wokół Faye Greener, trafnie scharakteryzowanej przez zdolnego do zachowania odrobiny dystansu Toda Hacketta: „Zapraszała nie do rozkoszy, lecz do walki, ciężkiej i ostrej, bliższej morderstwu niż miłości. Gdyby się na nią rzucił, byłby to niejako skok ze szczytu drapacza chmur; musiałby krzyknąć. Nie miałby nadziei, że wstanie potem żywy. Zęby wbiłyby mu się w czaszkę niby gwoździe w sosnową deskę; nieuchronnie zdruzgotałby sobie kręgosłup. Nie zdążyłby nawet spocić się ani zamknąć oczu. Zdobył się na śmiech z tego monologu, ale śmiech zabrzmiał fałszem i niczego nie zburzył”<sup>20</sup>.

W nieopublikowanym za życia i przypuszczalnie nieukończonym opowiadaniu *The Adventurer* („Awanturnik”, czy też raczej „Amator przygód”) West stworzył postać ojca narratora (który, podobnie jak Józef zafascynowany jest egzotyką znajduaną w książkach), wyraźnie przypominającą pod pewnym względem Jakuba z Drohobycza. Jako dozorca starej czynszówki przy nowojorskiej Lexington Avenue ma on dostęp do usuwanych za pomocą specjalnych wind śmieci i nie może się oprzeć, by nie zbudować z ich na wpół zużytej materii wielce osobliwej kolekcji: „[Ojciec] nie grzebał w odpadkach, żeby znaleźć coś do jedzenia. Tym, czego szukał, były pamiątki przyjemności. Wachlarze, flakony po perfumach, wyszywany papuść, kotylion ze złotą obwódką, programy teatralne, szczególnie sporządzone *menu*, i inne tego typu rzeczy. Zbierał je do beczek. Kiedy umierał, piąta była już prawie pełna. Nigdy nie widziałem, by spojrzął raz jeszcze na rzecz już odłożoną, ale w chwili, gdy dokonywał odkrycia, pieścił ją i pochrząkiwał”<sup>21</sup>.

pamiątki  
przyjemności

Niedaleko stąd, pomimo oceanu, do przesłania *Traktatu o manekinach* amerykańsko-żydowski ojciec konstruuje, niczym przyzywany w Drohobyczu „Demiurgos”, alternatywną rzeczywistość poddaną zasadzie przyjemności – tandentną, lichą, byle jaką, lecz przecież także przesyconą szukającym zaspokojenia pragnieniem twórczym. Rzeczywistość ta, na znacznie większą skalę, uzyskuje ostateczną sankcję w *Dniu szarańczy*, w momencie, kiedy podczas kręcenia filmu o bitwie pod Waterloo w jednym z hollywoodzkich studiów nagle wali się ogromna płócienna makietka wzgórze Mont-Saint-Jean, niewykończona jeszcze całkiem przez ekipę dekoratorów. West opisuje to zdarzenie w taki sposób, jakby bitwa po części działa się naprawdę, jakby kirasjerzy generała Milhauda faktycznie zaatakowali pozycję bronioną przez siedemdziesiątą piątą pułk szkockich górali i w rezultacie nie wiadomo, co jest bardziej prawdziwe:

<sup>20</sup> N. West, *Dzień szarańczy. Miss Lonelyhearts*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1977, s. 26.

<sup>21</sup> Idem, *The Adventurer*, [w:] idem, *Novels and Other Writings*, ed. S. Bercovitch, New York 1997, s. 446. Przeł. M. Wilczyński.

rozdzierane płótno, pękające deski i sznury czy złudzenie zmagania mas wojska na kalifornijskiej równinie imitującej Niderlandy<sup>22</sup>.

*Dzień szarańczy* jest apokalipsą ery rozrywki masowej – przede wszystkim kina. West pracował w Hollywood jako scenarzysta i świetnie znał warunki wytwarzania oraz naturę produktów „fabryki snów”. W Drohobyczu też przecież działało kino i Schulza fascynowała jego tania ekranowa magia, ale mniejsza nawet o to, bo w *Drugiej jesieni* znaleźć można dość materiału porównawczego w uwagach o prowincjonalnym muzeum, w którym zbiegiem okoliczności „większa część obrazów była treści batalistycznej”<sup>23</sup>. Choć w opowiadaniu nie ma słowa o kinie, to sama definicja tytułowej pory zdradza uderzające powinowactwo z fantasmagorią Westa: „Jesień ta jest wielkim wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. [...] Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła. A o zmierzchu ten wielki nieporządek i gmatwanina kulis, ten zamęt porzuconych kostiumów, wśród których brodzi się bez końca, jak wśród szeleszczących zwiędłych liści. I jest wielkie bezhołowie, i każdy ciągnie za sznury kurtyn, i niebo, wielkie jesienne niebo, wisi w strzępach prospektów i pełne jest skrzypienia bloków”<sup>24</sup>.

Wprawdzie tandentna iluzyjność teatru wędrownego, a więc grającego dla przypadkowej, niezbyt wyrafinowanej widowni, poddana jest u Schulza organicznemu rytmowi pór roku, co sugeruje rozpad dekoracji raczej na skalę kosmiczną niż historyczną, niemniej *Druga jesień* nie jest wcale aż tak odległa w hołdzie złożonym kulturze popularnej od motywów podsuwanych przez tę kulturę pisarzom amerykańskim tej samej dekady. (W *Nightwood* brak, co prawda, kina i teatru, ale jest za to cyrk z klaunami i zwierzętami, w którym spotykają się po raz pierwszy Robin i Nora<sup>25</sup>). Ponadto większość, jeśli nie wszystkie, postaci Schulza, Barnes i Westa zrobiona jest według recepty z *Traktatu o manekinach*: „Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która będzie im do roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę

hołd kulturze popularnej

<sup>22</sup> Por. N. West, *Dzień szarańczy...*, s. 151–154.

<sup>23</sup> B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 239.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 241.

<sup>25</sup> Por. D. Barnes, op. cit., s. 53–55.

nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicję pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor”<sup>26</sup>. W *Dniu szarańczy* są to zresztą aktorzy w sensie jak najbardziej dosłownym: Faye Greener nie ma może szans na zostanie prawdziwą gwiazdą filmu, niemniej z powodzeniem odgrywa swą kosztorną rolę w rodzinnej psychodramie, a jej umierający ojciec Harry to zawodowy komik u schyłku kariery: „Na zakończenie pantomimy Harry stanął z głową odrzuconą w tył, z ręką zaciśniętą na gardle, jak gdyby czekał na opadnięcie kurtyny. [...] Ukłonił się, szerokim ruchem przygarniając melonik do serca i zaczął komedię od nowa. [...] Nagle, jak w mechanicznej zabawce, gdy przekręcono sprężynę, jakieś hamulce puściły w jego wnętrzu i w migawkowym tempie kłown zaprezentował cały swój repertuar. Było to rozpętanie odruchów, taniec paralytyka. Harry tańczył dżigę, żonglował kapeluszem, udawał, że dostał kopniaka, potykał się o własne nogi, wymieniał sam z sobą uściski dłoni. Wszystko to wykonał w zawrotnie szybkich, spazmatycznych drgawkach, potem zatoczył się na kanapę i padł”<sup>27</sup>.

Ojciec, Adela, Józef, subieki i strażacy; Robin, Felix, Nora, Jenny i doktor O'Connor; Faye, Tod, Homer, Earle, karzeł Abe Kusich, Claude Estee i bezimienny, tańczący z Faye Meksykanin – bez względu na dzielące ich akcydentalne różnice należą do groteskowego, Kleistowskiego „teatru marionetek”, w którym odpowiedzialny za dynamikę ruchów lalki jej egzystencjalny środek ciężkości pozostaje całkowicie pod kontrolą pisarza manipulatora. Jak tłumaczy w słynnym, lapidarnym szkicu Kleista pan C.: „Widzimy, że im bardziej w świecie organicznym mętnieje i słabnie refleksja, tym przemożniej i promienniej występuje wdzięk. Lecz podobnie jak gdy przecięcie dwóch linii z jednej strony punktu przeszedłszy nieskończoność raptem odnajdzie się na powrót z drugiej strony, albo obraz w krzywym zwierciadle oddalwszy się w nieskończoność, nagle staje znowu tuż przed nami, tak i gdy poznanie przejdzie jak gdyby w nieskończoność, wtedy z powrotem zjawia się wdzięk. I najczystszy ukaże się on w konstrukcji ludzkiego ciała nie mającej świadomości albo mającej świadomość nieskończoną – czyli w kukle albo w bóstwie”<sup>28</sup>.

Późny modernizm nie wierzy już w bóstwa, na biegunie przeciwnym do kukły ukazuje się więc w zastępstwie zwierzę lub owad: ojciec zmienia się najpierw na krótko w karakona, a potem już na zawsze w wielkiego raka i, ugotowany przez matkę, znika bez śladu; w *Sanatorium*

26 B. Schulz, *Opowiadania...*, s. 37.

27 N. West, *Dzień szarańczy...*, s. 73.

28 H. von Kleist, *O teatrze marionetek*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 581.

pod Klepsydrą pojawia się proteuszowo zmienny, agresywny człowiek-pies; w garażu domu wynajmowanego przez Homera Simpsona dochodzi do brutalnej walki kogutów, które metaforycznie reprezentują mężczyzn ogarniętych pożądaniem, a *Nightwood* kończy się niesamowitą sceną pantominy z udziałem Robin i czarnego psa, odegranej u stóp ołtarza w starej, opuszczonej kaplicy na terenie posiadłości Nory: „Potem i [Robin] zaczęła szczekać, pełznąć [za psem] na czworakach, i było to szczekanie przypominające śmiech, ohydne i wstrząsające. Pies zaczął ujadać, chodząc za nią krok w krok na łapach miękkich i uważnych, jakby chciał ją przechytrzyć. Biegał w tę i z powrotem, szczekając nisko, gardłowo, ona, szczerząc zęby, ujadała wraz z nim; szczekała teraz już w coraz dłuższych odstępach, aż w końcu przestała, położyła się z rękami wyciągniętymi wzdłuż ciała, z twarzą odwróconą i zapłakaną; i pies przestał, położył się, z oczami nabiegłymi krwią, z głową na płask, tuż przy jej kolanach”<sup>29</sup>.

między kukłą  
a zwierzęciem

Postacie-marionetki Schulza, Barnes i Westa rozpięte są między kukłą a zwierzęciem. Wewnętrznym motorem ich działania jest masochistyczne pragnienie doznawania bólu – nawet Robin, która najczęściej sama ból zadaje, nie jest od niego wolna, choć kiedy budzi się z tajemniczego omdlenia w pokoju paryskiego hotelu Récamier, twierdzi, że cały czas „czuła się dobrze”<sup>30</sup>, nie cierpiała. Rozpięcie to – od człowieka do karakona, raka, koguta albo psa – otwiera czas niezbędny do oczekiwania na zaspokojenie, pozwala bólowi, będącemu jego warunkiem *sine qua non*, wybrzmieć w napięciu. Pisze o tym Deleuze: „Z formalnego punktu widzenia masochizm jest stanem oczekiwania; masochista doświadcza oczekiwania w jego czystej formie. Czyste oczekiwanie dzieli się w naturalny sposób na dwa jednoczesne nurty: pierwszy reprezentuje to, na co się czeka, coś, co jest ze swej istoty opieszale, zawsze spóźnione, zawsze odwleczone; drugi natomiast – to, co ma się stać i od czego zależy szybsze pojawienie się przedmiotu oczekiwania. To nieuniknione, że taka forma, taki rytmiczny podział czasu na dwa strumienie, musi być «wypełniona» przez osobliwą kombinację przyjemności i bólu, gdyż w tym samym czasie, kiedy ból wypełnia to, co nadejdzie, przyjemność może wypełnić to, na co czekamy. Masochista czeka na przyjemność jak na coś, co się musi spóźnić, i spodziewa się bólu jako warunku, który w końcu zagwarantuje (zarówno fizycznie, jak i moralnie) nadejście przyjemności. Dlatego odkłada on przyjemność na później, ze świadomością nadchodzącego bólu, który umożliwi za-

pisze o tym  
Deleuze

29 D. Barnes, *Zstąp, Mojżeszu* (fragment *Nightwood*), przeł. R. Hammer, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4 (24), s. 173.

30 Por. idem, *Nightwood*, s. 35.

spokojenie. Stąd też niepokój masochisty dzieli się na nieokreślone oczekiwanie przyjemności i intensywne spodziewanie się bólu<sup>31</sup>.

podwójne  
oczekiwanie

To podwójne oczekiwanie nadało prozie Sachera-Masocha szczególny rys obrazowej statyczności. Jego powieści składają się z nasyconych wyobraźnią *tableaux vivants* i w dużej mierze to samo można powiedzieć o opowiadaniach Schulza i *Nightwood*, a nawet o bliższym konwencjonalnej rzeczywistości *Dniu szarańczy*. Randall Reid zwrócił uwagę na malarski styl prezentacji świata przedstawionego u Westa, podkreślając przy tym, że Tod Hackett jest przecież nie tylko scenografem czy dekoratorem, ale przede wszystkim malarzem, który cały czas pracuje nad wielkim wizyjnym płótnem, zatytułowanym *Pożar Los Angeles*. Myśli on też często o artystach bliskich jego sposobowi postrzegania, wymieniając najpierw Daumiera i Goyę, później Salvatora Rosę, Guardiiego i Desideria, a w końcu, po odrzuceniu Daumiera i Hogartha, mistrza epoki późnego baroku Alessandra Magnasco<sup>32</sup>. Barnes także posługuje się wizualnym kodem malarstwa, kiedy umieszcza leżącą na hotelowym łóżku Robin w dżungli Celnika Rousseau, wśród fantastycznych mięsożernych kwiatów. Schulz wreszcie opatruje *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* ilustracjami bez potrzeby przywoływania cudzych wyobrażeń. Jego własne są dostatecznie wymowne. Nie pozostawiają wątpliwości co do masochistycznego szyfru *Ptaków* czy *Wiosny*, uzupełnionego nagłą rysunkową eksplozją wyobraźni Józefa w *Genialnej epoce*.

W rozważaniach poświęconych bezpośrednio „sztuce Masocha” Deleuze sporządza w języku psychoanalizy zwięzły katalog wyróżników prozy masochistycznej:

Deleuze cd.

„Zaprzeczenie, napięcie, oczekiwanie, fetyszym i fantazje tworzą łącznie specyficzną konstelację masochizmu. Rzeczywistość [...] nie podlega negacji, lecz zaprzeczeniu [w sensie specyficznym freudowskim, odnoszącym się do psychozy bądź fetyszymu – M. W.], które przekształca ją w fantazję. Napięcie pełni tę samą funkcję w stosunku do ideału, również zepchniętego w sferę fantazji. Oczekiwanie reprezentuje jedność idealnego i realnego, formę lub czasowość fantazji. Fetysz jest przedmiotem fantazji, fantazjowanym obiektem *par excellence*”<sup>33</sup>.

Schulz, Barnes i West nie dają się oczywiście po prostu wtłoczyć w tak precyzyjnie zarysowaną perspektywę. Niemniej jednak ich dzieła, charakterystyczne dla antymimetycznego kursu późnego modernizmu, jaki przyjęła w latach trzydziestych minionego wieku literatura

31 G. Deleuze, op. cit., s. 71.

32 Por. R. Reid, *The Fiction of Nathanael West*, Chicago 1967, s. 118.

33 G. Deleuze, op. cit., s. 72.

amerykańska i literatury europejskie, pozwalają dopatrywać się wspólnoty „zaprzeczenia” i dominacji fantazji w tekstach wywodzących się z różnych lokalnych tradycji, pisanych w różnych językach i odczytywanych w ramach różnych stylów odbioru. Być może przekonującym dowodem tej wspólnoty jest międzynarodowa kariera bliskiego znajomego Schulza Witolda Gombrowicza, „odkrytego” wszak po wojnie we Francji i w Niemczech i postawionego przez krytykę obok Becketta, egzystencjalistów czy autorów z kręgu *nouveau roman*. Ponadto gdyby ująć masochistyczne napięcie i oczekiwanie na spełnienie po bólu bardziej historycznie, w kategoriach czasu poprzedzającego kataklizm wojny i Szoah, wynik nie byłby chyba całkiem niedorzeczny: Schulza „porwało”, niczym emeryta w jego proroczym opowiadaniu, West zginął, zanim Stany Zjednoczone zrzuciły na Hiroszimę i Nagasaki bomby atomowe, a Barnes, choć żyła długo, po sukcesie *Nightwood* nie ogłosiła już nigdy nic znaczącego. Może więc momentem masochistycznym, szczególnie sprzyjającym kontynuacji impulsu Sachera-Masocha, była właśnie czwarta dekada stulecia? Jeśli ktoś nadal nie jest przekonany, że Bruno Schulz, polski Żyd z Drohobycza, Djuna Barnes, kosmopolityczna dekadentka, i Nathanael West, amerykański Żyd z Nowego Jorku, nie mieli ze sobą nic wspólnego, to przypominam, że autor *Ulicy Krokodyli* utyskiwał na „pseudoamerykanizm” borysławskiej gorączki naftowej, którą porównał do gorączki złota w Klondike, a Adela wyjechała do Ameryki. Wielka szkoda, że nie pisała stamtąd listów jak Robin Vote, pamiętająca o przyjaciółkach i przyjaciółach w Paryżu.

wspólnota  
„zaprzeczenia”  
i dominacji  
fantazji