

Paweł Dybel: Sierpniowe inicjacje. Obrazy kobiet w *Sierpniu* Brunona Schulza

Ojczy, czy nie widzisz, że płonę?
Sigmund Freud *Objaśnianie marzeń sennych*

Jakkolwiek Bruno Schulz sceptycznie wypowiadał się na temat bezpośredniej transpozycji odkryć Freudowskiej teorii w obręb świata literackiej fikcji, to kiedy przyjrzymy się bliżej jego powieściom, będziemy mogli – jak sądzę – bez przesady stwierdzić, że był on jednym z najbardziej „psychoanalitycznych” pisarzy okresu międzywojnia¹. I to z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze, całe jego piarstwo można traktować jako osobliwą wersję „romansu rodzinnego”, w którym wszystko kręci się wokół figur ojca i matki oraz ich różnorodnych męskich i kobiecych „substytutów”. Po drugie, w tym romansie kluczowy problem ma charakter edypalny; wiąże się ze zdegradowaną postacią ojca, który wyraźnie nie dorasta do roli synowskiego Autorytetu, przypisanej mu w ramach tradycyjnego społeczeństwa patriarchalnego. Po trzecie, miejsce tak zdegradowanego ojca zajmuje w oczach syna figura Matki i różne falliczne figury kobiece, wobec których przejawia on skrajne masochistyczne uwielbienie, z silnymi akcentami fetyszystycznymi.

uczeń?
pacjent?

Mamy tu do czynienia z nową postacią dramatu Edypa, o którym Freud pisał, że od czasów powstania mitologii greckiej stanowił niewysychające źródło pisarskich inspiracji. Jego najbardziej wymowne pisarskie ucieleśnienia, pojawiające się w dramatach Sofoklesa, Szekspira czy w powieściach Dostojewskiego, wyznaczają sam rdzeń tego, co literackie. Równocześnie motyw masochistycznego uwielbienia kobiet, połączony z fetyszyzmem, zdaje się stanowić klasyczną egzemplifikację tego, co Freud pisał na temat tych perwersji, upatrując ich genealogii w niemożności zaakceptowania przez męski podmiot kastracji matki.

dramat
Edypa

1 Swojemu po części krytycznemu stanowisku wobec psychoanalizy Bruno Schulz dał wyraz w dwóch recenzjach: powieści Marii Kuncewiczowej *Cudzoziemka* oraz *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Por. B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 456–469, 481–492.

Podkreślić jednak zarazem należy, że wszystkie te motywy przybierają w pisarstwie Schulza postać niezwykle złożoną, która wymaga odpowiedniego rozpoznania i interpretacji. Dopiero gdy to zadanie się powiedzie, można w pełni zdać sobie sprawę z niezwykłości wykreowanych w nim postaci i światów. Wdzięczny punkt wyjścia do podjęcia tego zadania stanowi krótkie opowiadanie *Sierpień*, które otwiera *Sklepy cynamonowe*.

1

centrum
rodzinnego
dramatu

Utwór rozpoczynają zdania, które od razu wprowadzają nas w samo centrum rodzinnego dramatu: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek” [47]².

Zdania te są niczym pierwsze tony utworu muzycznego, sygnalizujące swym zestrojem jego główny motyw, który w różnych wariacjach powracać będzie w dalszych jego partiach. Na pierwszy rzut oka stanowi one relację z realnego zdarzenia z dzieciństwa pisarza. Wiadomo wszak skądinąd, że ojciec pisarza chorował i często wyjeżdżał do sanatorium, zostawiając na jakiś czas żonę z dziećmi. Co więcej, wiadomo również, że pierwsze, znacznie bardziej realistyczne wersje wszystkich tych rodzinnych zdarzeń opisywanych w *Sklepkach cynamonowych* pojawiły się w listach Schulza do Debory Vogel³. Możemy sobie też bez trudu wyobrazić, że w Drohobyczu wszystkie lata musiały być wtedy – i tym bardziej są dzisiaj – szczególnie upalne, choćby ze względu na geograficzne położenie tego miasteczka. Ale czy wszystkie te informacje wystarczają, aby rozjaśnić sens tego fragmentu? Przeczytajmy go jeszcze raz: „W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek” [47].

Mowa jest w nim nie tylko o ojcu, który „wyjeżdża do wód”, ale też o tym, że zostawia on rodzinę „na pastwę” letnich upałów. Pobrzmiewa tu wyraźnie nuta żalu i pretensji wobec ojca, którego wyjazd narrator-syn musi odczuwać szczególnie boleśnie.

2 Wszystkie cytaty z *Sierpnia* pochodzą z: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964. Dalej podaję tylko numery stron, umieszczone w nawiasach kwadratowych.

3 Pisz o tym między innymi Jerzy Ficowski w *Regionach wielkiej herezji* (Kraków 1975, s. 120–134).

Ojciec wszakże, opuszczając rodzinę, zostawia syna samemu sobie. Wydaje go nie tylko „na pastwę” słonecznego żaru, ale też na pastwę własnych namiętności, które w letnie dni i noce rozżarzają do czerwoności umysł i ciało. Nie ma bowiem nikogo, kto by je ograniczył i utemperował. *Sierpień* otwiera więc zdanie-wyrzut pod adresem ojca, którego wyjazd oznacza dla syna coś więcej niż tylko nieobecność w letnie dni.

Inna sprawa, jak czytamy w kolejnym zdaniu, że ten ojcowski wyjazd ma również swoje (pozornie?) dobre strony. Pozostawiona sobie samej rodzina rozkoszuje się przecież wolnością od ojcowskiego nadzoru. Może smakować bez ograniczeń „księgę wakacji”, której karty mają „na dnię słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek”. Księga wakacji to czas dojrzewania, nabierania „słodkości” przez wszystkie rzeczy tego świata. Czas, w którym świat omdlewa, osiągając stan „gruszkowatej” fallicznej pełni.

Ostatecznie czas *Sierpnia* to czas dojrzewania narratora-syna bez ojca, który wyjechał, wydając syna na pastwę żaru kipiących w nim namiętności. Inaczej niż w opowieści o Edypie, to ojciec jest głównym winowajcą, nie syn. To on, wyjeżdżając, unieobecnił się w pamięci syna, stał się permanentnie doznawanym przez niego brakiem samego siebie. Problem syna nie bierze się zatem z „zabójstwa” ojca. To raczej ojciec „zabija” syna swoim odejściem. Odchodzi bez słowa, nie oferując mu żadnej pomocy w obliczu narastającego w nim w letnie upalne dni żaru namiętności. Nie pozwala zachować umiaru w rozkoszowaniu się omdlewająco słodkim smakiem gruszek.

Ojciec, który w ten sposób odszedł, jest Ojcem symbolicznym. W pewnym sensie odszedł na zawsze, gdyż nie ustanowił w oczach syna Prawa, pozwalającego mu radzić sobie z żarem własnego dojrzewania. To Ojciec, którego od tej pory będzie brakować permanentnie. A jeśli wróci, to w odmienionej postaci perwersyjnego starca fetyszysty, zdegradowanego Proroka, rekompensującego własny upadek rozbuchanymi fantazjami na temat rajskich ptaków, kobiecych podwiązek, pończoch i nówek.

Nic więc dziwnego, że świat syna opuszczonego przez Ojca jest światem pogańskim, który zalany słonecznym żarem płynącym z zewnątrz i z wnętrza ludzkich ciał został ogołocony z Prawa. Jawi mu się on niczym „biblijna pustynia”, po której ludzie przechadzają się bez celu, szczerząc w „bakchicznych” rozpustnych uśmiechach lśniąca zęby: „W słoneczne popołudnia wychodziłem z matką na spacer. [...] Przechodnie, brodząc w złocie, mieli oczy zmrużone od żaru, jakby zalepione miodem, a pociągnięta górna warga odsłaniała im dziąsła i zęby. I wszyscy brodzący w tym dniu złocistym mieli ów grymas skwaru, jak

bez
ojcowskiego
nadzoru

świat
ogółocony
z Prawa

gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy [...] pozdrawiali się tą maską, [...] szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego” [48].

Pogańskie maski, jakie nałożyli na siebie wszyscy napotykanii w słonecznym żarze przechodnie, to maski wykrzywione grymasem *jouissance*. Ci, co je noszą, doświadczają bowiem rozkoszy bez miary, w której przyjemność równa się obrzydzeniu, słodkość zaś powoduje mdłości. Rozumiemy teraz lepiej wyrzut syna pod adresem ojca, który pobrzmiwa w pierwszych zdaniach *Sierpnia*. Ojciec, który wyjechał, to tak naprawdę ojciec permanentnie nieobecny. To Ojciec, którego tak naprawdę nigdy nie było. Dlatego nie udało mu się w oczach syna ustanowić do końca Prawa. W wyniku tego świat synowskich fantazji wystąpił ze swych ram i stał się światem pogańskim, który perwersyjnie rozkoszuje się swoim nadmiarem. Wszystko w tym świecie przelewa się poza siebie, doświadczenie rozkoszy zamienia się w nim zawsze w koszmar.

Ludzie w tym świecie, nakładając wzorem aktorów antycznych tragedii słoneczne maski na twarze, w istocie przestali być sobą. Wyobcowali się w stosunku do siebie, zamieniając się w potworne kukły, których wyszczerzone uśmiechy rodzą w narratorze-synu tylko przerażenie i rozpacz. Tak oto ojciec, który odszedł, zostawił syna z nadmiarem własnych fantazji, z którymi ten nie wie, jak sobie poradzić.

2

W tych kilku przytoczonych fragmentach *Sierpnia* rozpoznajemy bez trudu pewien istotny rys „formalny” pisarstwa Schulza. Polega on na umiejętności budowania narracji w taki sposób, że wszystkie przytaczane w niej realne zdarzenia niejako od razu wykraczają poza siebie, zyskując sens symboliczny. Zostają wpisane w nadbudowujący się nad nimi, wykreowany przez pisarza mityczny porządek. Przerastają jakby do wnętrza świata jego fantazji, stając się elementem jego duchowego krajobrazu. Zwraca przy tym uwagę, że Schulz, trzymając się w swojej prozie zasady prawdopodobieństwa⁴, zachowuje w tym wszystkim „realne” relacje przyległości między rzeczami w tej postaci, w jakiej występują one w świecie zewnętrznym. Jeśli zaś owe rzeczy ulegają przeobrażeniu, obrastając w nowe sensy, to głównie za sprawą metaforyzacji.

4 Zasadę tę uznał za podstawowy wyznacznik świata literackiej fikcji, dając temu wyraz we wspomnianej już recenzji powieści Marii Kuncewiczowej. Por. Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 456–469.

Można zatem powiedzieć, że autor *Sklepow cynamonowych* preferuje wyraźnie w swoim piśarstwie metaforyczne relacje przemieszczenia i substytucji „znaczących” nad metonimicznymi relacjami kondensacji, w których zrywane są realne relacje przyległości między rzeczami, a w ich miejsce pojawiają się całkowicie „nierealne” obrazy rzeczy, ciągi zdażeń i postaci. Pod tym względem narracje powieściowe Schulza różnią się z pewnością od narracji marzeń sennych Freuda, gdzie operacje kondensacji „znaczących” wyraźnie dominują nad operacjami substytucji, przynosząc obrazy postaci i wydarzeń, które nigdy nie mogły zaistnieć w rzeczywistości. Nie znaczy to, że w piśarstwie Schulza nie ma żadnego istotnego odniesienia do świata marzeń sennych. Są to jednak zawsze sny „kontrolowane” przez pisarza, które pojawiają się niejako na jawie, wyrastając na podłożu zdarzeń i osób jak najbardziej realnych. Tymczasem narracje marzeń sennych Freuda nigdy nie liczą się z realnymi relacjami przyległości między rzeczami i następstwem zdarzeń, całkowicie swobodnie ustanawiając je niejako od nowa.

inaczej niż
u Freuda

W świecie piśarskim Schulza metaforyka operuje zawsze jakby na progu realności i marzenia sennego, przy czym to ostatnie zaznacza się w nim zazwyczaj bardzo subtelnie, jako swego rodzaju pogłos czy zwielokrotnienie tego pierwszego, w którym przeobrażeniu ulega nie tyle jego struktura, ile sam status. Tak jak w przytoczonych fragmentach, gdzie ludzie i rzeczy pod wpływem letniego upału i słońca złączą się niczym za dotknięciem króla Midasa. Ale zarazem są to ludzie i rzeczy, których napotyka on na jawie, wszystko pozostaje tutaj na swoim miejscu. Innymi słowy, nie ma tu – jak na przykład u Witkacego – miejsca na nonsens i absurd, panuje metaforyczna „cudowność”. Inna sprawa, że jest ona wysoce dwuznaczna w swojej wymowie, rodzi bowiem odrazę i zachwyt.

i Witkacego

Dlatego kiedy czytamy te opowiadania, wszelkie relacje Schulza na temat zdarzeń zachodzących w realnym świecie na zewnątrz i osób w nim występujących równocześnie nadają im status zdarzeń i osób mitycznych. Tak jakby zaczęły się one równocześnie liczyć w ramach całkiem innego porządku, gdzie rządzą odmienne reguły i prawa. Rezultatem jest niezwykle metaforyczna gęstość tych narracji, w których każde opowiedane wydarzenie zawsze ma drugie, mityczne dno, każda osoba zaś przybiera rysy jakiejś mitycznej figury.

Ten sposób narracji przypomina pod pewnym względem narracje Kafki, gdzie wszelkie wydarzenia rozgrywają się jakby równocześnie na apokaliptycznym planie ludzkiego losu. Wielokrotnie już na to zresztą wskazywano. Z jedną wszelako różnicą. Kafka jest niezwykle oszczędny, wręcz kostyczny w kreowaniu na planie swoich opowiadań i powieści wszelkich „cudowności”, a wszystkie sceny o posmaku seksualnym

podobnie
u Kafki

wszechobecna
seksualność

są u niego mocno wyciszone. Proza Schulza natomiast bucha i dusi się seksualnością. Napiera ona na nią ze wszystkich stron tego świata, promieniuje z ciał postaci, które się w niej pojawiają. Wszystko to dzieje się w atmosferze barokowego bogactwa i przesytu⁵. Ubrane zostało w szaty różnego rodzaju cudowności: „Adela wracała w świetliste poranki, jak Pomona z ognia dnia rozżagwionego, wysypując z koszyka barwną urodę słońca – lśniące, pełne wody pod przejrzystą skórką czerśnie, tajemnicze czarne wiśnie, których woń przekraczała to, co ziszczało się w smaku; morele, w których miąższu złotym był rdzeń długich popołudni; a obok tej czystej poezji owoców wyładowywała nabrzmiałe siłą i pożywnością płaty mięsa z klawiaturą żeber cielejących, wodorosty jarzyn, niby zabite głowonogi i meduzy – surowy materiał obiadu o smaku jeszcze nie uformowanym i jałowym, wegetatywne i telluryczne ingrediencje obiadu o zapachu dzikim i polnym” [47].

Adela zajmuje
puste miejsce

Adela w *Sklepiach cynamonowych* to kobiece przeciwieństwo – i substytut zarazem – ojca narratora-syna. Jego wielki antagonista, który brutalnie niszcząc ptasie królestwo jego fantazji, przejmie w końcu władzę nad całym domem i światem. I nie jest chyba przypadkiem, że jej postać zjawia się zaraz po tym, jak narrator-syn opowiedział w pierwszych zdaniach *Sierpnia* o wyjazdach ojca do wód. Jeśli bowiem ojciec „wyjeżdżał”, to Adela „wracała”; wracała, by zająć puste po nim miejsce. To ona stawała się wtedy centralną postacią w świecie wyobraźni narratora-syna.

W tej scenie Adela, przynosząc z targu kosz pełen mięsa, owoców i warzyw, przypomina – rzecz znamienna – Pomonę, rzymską boginię płodności i urodzaju. Znowu więc jesteśmy w pogańskim świecie bez Boga, gdzie jego miejsce zdają się zajmować ubóstwione płody natury. Wszystkie one zarazem swoją dojrzałą surowością i pełnią odsyłają do Adeli jako władającego nimi kobiecego bóstwa, które wracając o świetlistym poranku z targu, zdaje się zstępować ze źródła wszelkiego życia – z ognia samego słońca.

Na pierwszy rzut oka barokowe piękno tego fragmentu przypomina obrazy martwej natury kreślone przez flamandzkich mistrzów. Ale to tylko złudzenie. Tam gra światła i cieni rozgrywa się w półmroku mieszczańskich komnat, barwy są stonowane, warzywa, owoce czy dzbany spoczywają łagodnie w jakimś wielkim, niemalże mistycznym ukojeniu. Tu natomiast z „poezją owoców” skonstrastowane są „nabrzmia-

5 Na pokrewieństwa prozy Schulza z Kafką wskazywało wielu autorów, między innymi: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Warszawa 1992; J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 2000, oraz H. Sussman, *Moder-nist Night: Distortion, Regression, and Oblivion in the Fiction of Bruno Schulz*, [w:] *Bruno Schulz. New Documents*, ed. C. Prokopczyk, New York – Washington 1993.

łe siłą i pożywnością płaty mięsa”, tym z kolei przeciwstawiają się „teluryczne ingrediencje” warzyw „o zapachu dzikim i polnym”. Cały ten obraz żyje jakąś rozsadzającą go od wewnątrz niezwykłą witalną dynamiką, przy czym wszystkie wysypane przez Adelę z kosza owoce, płaty mięsa, warzywa zdają się organiczną częścią jej samej – władczej i surowej bogini ziemi i życia, promieniującej światłem, energią i pełnią.

3

Sierpień można odczytać jako rodzaj inicjacji w całe pisarskie dzieło Brunona Schulza. Jest to inicjacja bolesna, gdyż odbywa się w scenerii świata opuszczonego przez ojca i zaludnionego w fantazjach narratorsyna przez różne postaci kobiece. Ma ona jakby kształt fugi, w której w różnych wersjach powraca ten sam motyw, niczym różne wariacje tej samej melodii. W jej rytmie z zalanego słońcem świata wynurzają się bowiem kolejne demoniczne postaci kobiece, niczym różne wcielenia kobiecości. Pierwsza ukazuje się bezdomna żebraczka Tłuja, po niej jej szalona matka Maria, następnie groteskowa figura ciotki Agaty i jej mała, pulchna córeczka Łucja.

Krytycy, którzy pisali na temat kobiet pojawiających się w opowiadaniach Schulza, zazwyczaj podkreślali ich „ubóstwioną” przez narratora postać, co zresztą miało wyraźnie korespondować z jego rysunkami kobiet, w których pojawiają się one zazwyczaj w scenach masochistycznego uwielbienia ze strony mężczyzn. Trudno odmówić słuszności temu podejściu, wydaje się jednak, że mimo wszystko postacie kobiet z opowiadań autora *Sklepów cynamonowych* są bardziej zróżnicowane charakterologicznie, niż dzieje się to w jego rysunkach. Jeżeli bowiem w tych ostatnich dominuje w zasadzie wyłącznie masochistyczne męskie spojrzenie na kobietę, to w opowiadaniach pojawiają się również całkiem inne akcenty czy perspektywy postrzegania⁶. Przede wszystkim same kobiety reprezentują całkiem odmienne typy osobowościowe.

Na dobrą sprawę do roli kobiecych bogiń, kipiących witalnością i samowystarczalnych, urastają tutaj jedynie postacie Adeli i Tłui. I one jednak różnią się zasadniczo w swojej „faliczności”. Podczas gdy Adela reprezentuje witalną pełnię życia i absolutną nad nim władzę, żebraczka

**Sierpień jako
inicjacja**

6 Wydana ostatnio książka z rysunkami Schulza, gdzie prezentowane są one w powiększonej postaci, każe zmodyfikować tę opinię. Widać na nich wyraźnie, że postacie kobiet i mężczyzn, które się w nich pojawiają, są znacznie bardziej zindywidualizowane, niż ukazywały to dotychczasowe reprodukcje. Zob.: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac., komentarzami opatrzył J. Ficowski, Gdańsk 2012.

Tłuja jawi się głównie jako bogini sił rozpadu, butwienia i śmierci: „Tłuja siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa, jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą. [...] I podczas gdy gałgany zsypują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku, jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietnika; na wpół naga i ciemna kretynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich, dziecinnych nóżkach [...]. Bodiaki, spalone słońcem, krzyczą, łopuchy puchną i pyszną się bezwstydnym mięsem, chwasty ślinią się błyszczącym jadem, a kretynka, ochrypla od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczywością w pień bzu dzikiego, który skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci, zaklinany całym tym nędzarskim chórem do wynaturzonej, pogańskiej płodności” [12].

To jeden z najbardziej niezwykłych obrazów w całym pisarstwie Schulza. Kobieta, która się w nim pojawia, unosząc się w łachmanach z kupy gnijących śmieci i brudu, wydaje się pijana libidinalną energią życia. Mieni się wieloma postaciami: greckiej Kirke, szczura, prostytutki, pijaczki, lunatyczki, pogańskiej bogini, perwersyjnej rozpustnicy. Tak jakby złociste, barbarzyńskie maski przechodniów rozdających w upalne popołudnie pełne grymasu uśmiechy dopiero teraz ujawniły swoją drugą, podskórną stronę, w której rządzi szalony kobiecy Bachus.

Również Tłuja zatem w swym szaleństwie, łachmanach, upadku i brudzie jest boginią życia. Tyle że życia doświadczanego od jego mrocznej, świńskiej i orgiastycznej strony. Tłuję można by porównać do grzesznej biblijnej Ewy, która jednak, w odróżnieniu od tamtej, szczyci się swoim upadkiem i z niego korzysta. Podnosząc się ze stosu gnijącej kupy śmieci, jest orgiastyczną boginią pogańską, w jej ciele połączone zostały siły życia i śmierci, którymi włada. Jest nieśmiertelną kobietą falliczną bez braku, która gdy zajdzie potrzeba, potrafi zająć wobec natury zapładniającą postawę mężczyzny.

Tak ukazana, stanowi ona skrajne przeciwieństwo swej obłąkanej matki Maryśki, która jest „małą, żółtą jak szafran kobietą” [52], żyjącą z wynajmowania się do szorowania podłóg w domach. Sypia w zwykłym chłopskim domu, w skrzyni wypełnionej sianem. Inaczej niż żyworodna, kipiąca pełnią życia Tłuja, jest ona „blada jak opłatek i cicha jak rękawiczka, z której wysunęła się dłoń” [52].

Maryśka to zatem kobieta, z której wyciekło życie i seksualność. To kobieta bez ciała, sucha i pomarszczona, wyrzucona z życia na brzeg

szalony
kobiecy
Bachus

i kobieta
bez ciała

czasu, zmielona przezeń do reszty jak mąka, „głupia mąka wariatów” [53]. To kobieta bez uczuć, nadziei i oczekiwań, która pustkę po sobie zaludnia głośnymi szaleńczymi monologami, gdzie wszystko kręci się beznadziejnie wokół siebie. Można powiedzieć, że jej obłąd bierze się z rozdwojenia, w którym miejsce realności spraw życia zajęły słowa rozbrzmiewające w próżni, kłócące się ze sobą, sycące się własnym brzmieniem.

4

Czwarty obraz kobiety to ciotka Agata, postać „wielka i bujna, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów” [54]. Ta kobieta, jej okrągłe ciało-mięso, również ma w sobie coś magicznego, przytłacza sobą wszystko i wszystkich dokoła, łącznie z chuderlawym mężem.

Na pierwszy rzut oka ciotka Agata stanowi kolejne – po Adeli i Tłui – wcielenie kobiety fallicznej, tryskającej bogactwem sił witalnych. Sił, jak się wydaje, nieznających swej miary, niedających się nigdy zaspo-koić. Ale też właśnie dlatego jest coś głęboko chorego, niepokojącego w tej postaci. To wszak witalność krągłego białego mięsa, nastawiona tylko na siebie, podniecająca się i sycąca wyłącznie samą sobą, zamykająca się i wyczerpująca we własnym kręgu. Z tego powodu jednak jest ciągle nienasycona, niezadowolona z samej siebie i z innych: „Ciotka narzekała. Był to zasadniczy ton jej rozmów, głos tego mięsa białego i płodnego, bujającego już jakby poza granicami osoby, zaledwie luźnie utrzymywanej w skupieniu, w więzach formy indywidualnej, i nawet w tym skupieniu już zwielokrotnionej, gotowej rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę. Była to płodność niemal samoródcza, kobiecość pozbawiona hamulców i chorobliwie wybujała” [54].

Problem ciotki Agaty to zatem problem kobiety narcystycznie fallicznej, której krągłe ciało przegląda się tylko w sobie. Ma ono w sobie coś „samoródczego”, będąc nastawione tylko na siebie, na nieograniczony wzrost swego białego mięsa. Z jednej strony więc to ciało ekspansywne, gotowe w swym zwielokrotnianiu „rozpaść się, rozgałęzić, rozsypać w rodzinę”, z drugiej zaś jest ciałem przerośniętym, które dusi się swoim nadmiarem. Dlatego choć narzuca ono ciotce Agacie władczą postawę wobec życia i innych, dążąc do ostatecznego spełnienia się w sobie, w istocie – podobnie jak wyschłe, starcze ciało szalonej Maryśki – jest ono z owym życiem w permanentnym konflikcie. Doświadcza go z perspektywy braku samego siebie, niemożności dopełnienia się w sobie.

Jeśli jednak wyobcowana ze swego ciała, jak „rękawiczka, która zsunęła się z ręki”, Maryśka potulnie godzi się z owym brakiem, wyra-

witalność
białego
mięsa

kobieta
narcystycznie
falliczna

zając swój bunt jedynie w bezgłośnych szaleńczych monologach, to ciotka Agata komunikuje głośno swoje niezadowolenie innym, ciągle narzekając na wszystko i na wszystkich. Porażka tamtej bierze się z uwiadu jej ciała pożółkłego ze starości i znoju. Frustracja ciotki Agaty natomiast – przeciwnie – ma swoje źródło w wybujałym przeroście jej ciała, jego wiecznym nienasyceniu własnym białym mięsem. Innymi słowy, jeśli ciało szalonej Maryśki oddzieliło się od witalnych sił życia i marnieje w ciszy na brzegu czasu, to ciało ciotki Agaty w swym dążeniu do zespolenia się z życiem na zasadzie mimikry hałaśliwie obwieszcza innym niepowodzenie swego prometejskiego przedsięwzięcia.

I jakkolwiek źródła swojej porażki upatruje w mężu, małym, zgarbionym mężczyźnie „o twarzy wyjałowionej z płci”, to w istocie jest on tylko ofiarą jej przesadnych, niezaspokojonych ambicji. Tak naprawdę bowiem to, czego ciotka Agata pożąda, może uzyskać tylko od samej siebie. Tylko ona, jej pulchne białe ciało, może zrekompensować własny brak. A ponieważ jest to praktycznie niemożliwe, to ostatecznie ona sama jest źródłem swoich frustracji.

W konfrontacji z taką kobietą każdy, choćby najjurniejszy i najprzyzwojniejszy mężczyzna byłby tylko mało znaczącym dodatkiem do jej krągłego ciała. Mógłby on co najwyżej to ciało, to białe mięso, pobudzić do znalezienia zaspokojenia w sobie samym: „Zdawało się, że sam aromat męskości, zapach dymu tytoniowego, dowcip kawalerski mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpustnego dzieworódtwa. I właściwie wszystkie jej skargi na męża, na służbę, jej troski o dzieci były tylko kapryszaniem i dąsaniem się niezaspokojonej płodności, dalszym ciągiem tej opryskliwej, gniewnej i płacziwej kokieterii, którą nadaremnie doświadczała męża” [54].

Dlatego każdy mężczyzna jest w jej oczach wykastrowany, napiętnowany pewnym zasadniczym brakiem nie do usunięcia. I to nie z powodu jakichś własnych indywidualnych wad i niedoskonałości, ale ze względu na samą istotę męskości. Mógłby on być co najwyżej chwilowym medium służącym zaspokojeniu jej pożądania. Ponieważ takich mężczyzn w jej otoczeniu nie ma, nic dziwnego, że całą swoją frustrację wyładowuje na drobnym mężu, oskarżając go o wszystko, marginalizując go, przyciskając do ziemi siłą swego głosu, dźgając słowami pełnymi wymówek i gniewnych gestów.

On zaś nie ma żadnych szans w tej walce, która już na samym wstępie została przegrana. W jej oczach jest wszak tylko nędznym dodatkiem do siebie, tak naprawdę uciążliwym i zbytecznym. Jest uosobieniem męskiej impotencji. I nie może być nikim innym, gdyż w konfrontacji z białym mięsem jej ciała-fallusa każdy mężczyzna prędzej czy później spadłby do tej roli.

W rezultacie po kilku nieśmiałych próbach przeciwstawienia się jej, skruszony jej przygniatającą argumentacją, mąż rezygnuje i pozwala się jej całkowicie zdominować. Ośmieszony i upokorzony, godzi się ostatecznie ze swym losem, wiodąc dalej żywot „w cieniu bezgranicznej pogardy” [54].

Podobny los spotkałby zresztą każdego mężczyznę, bo żaden z nich, stając się obiektem pożądania ciotki Agaty, nigdy by jej w pełni nie zadowolił. Nie zmienia to faktu, że takiego nieistniejącego, niemożliwego mężczyzny jej białe ciało bezwiednie pożąda. Tylko on bowiem mógłby ustanowić dla niego jakąś miarę, jakieś ograniczenie, dzięki któremu mogłaby nad nim zapanować, kładąc kres jej ciąglemu niezadowoleniu z siebie, z innych i ze świata.

Ale chyba najbardziej wymownym świadectwem niezaspokojonej chuci ciotki Agaty jest jej „płodność niechlujna i nieumiarkowana”, „panika macierzyńska” i „szał rodzenia”. Tyle że jej pożądanie, materializując się w potomstwie, „wyczerpuje się w tworach nieudanych, w efemerycznej generacji fantomów bez krwi i twarzy” [55]. Tak oto ponosi ona w swym życiu kolejną porażkę. Jej dzieci bowiem, zamiast być zwielokrotnieniem jej pożądającego ciała, są tylko jego nieudanym przedłużeniem. Poświadczają sobą jego patologię, wiecznie nienasyconą falliczność: „Weszła Łucja, średnia, z głową nazbyt rozkwitłą i dojrzałą na dziecięcym i pulchnym ciele o mięsie białym i delikatnym. Podała mi rączkę lalkowatą, jakby dopiero pączkująca, i zakwitła od razu całą twarzą, jak piwonia przelewająca się pełnią różową. Nieszczęśliwa z powodu swych rumieńców, które bezwstydnie mówiły o sekretach menstruacji, przymykała oczy i płoniła się jeszcze bardziej pod dotknięciem najobojętniejszego pytania, gdyż każde zawierało tajną aluzję do jej nadwrażliwego państwo” [55].

To piąta postać kobieca, która pojawia się w *Sierpniu*. Jej obraz z kolei przypomina owe urokliwe renesansowe obrazy, na których nagie dziewczęta w obronnym geście starają się ukryć przed wścibskim okiem patrzących tajemnicę swej kobiecości. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej tej postaci, zauważymy w niej coś dziwnie chorobliwego. Ciało Łucji bowiem jest białe i mięsiste, podobnie jak owalne ciało matki – oczywisty znak zamieszkującego je pożądania. Dlatego jej nadmierna wstydlivość zdradza nie tylko świadomość własnego braku, ale też braku matki. Tyle że w odróżnieniu od tej ostatniej, pożądanie to jeszcze w niej drzemie. Ale jest już na tyle silne, aby była go świadoma i zarazem nim zawstydzona.

wiecznie
nienasycona
falliczność

5

Sierpień przynosi zatem pięć obrazów kobiet, które następują po sobie w porządku zstępującym. Opowiadanie otwierają dwa obrazy pogańskich bogiń, które na swój sposób uzupełniają się nawzajem. Adela symbolizuje władcze kobiece Nad-Ja (*Über-Ich*) – to kobieta, która rządzi domem, męskością i światem. Tłuja dla odmiany symbolizuje podskórne kobiece To (*Es*), pulsujące libidinalnymi energiami życia i sprzymierzone z siłami rozpadu i śmierci. Po nich następują dwa obrazy kobiet „z brakiem”: Maryśka i ciotka Agata. Pierwsza to kobieta bez ciała, pogodzona z losem i wyrzucona z życia na brzeg czasu. Druga z kolei to kobieta z ciałem w nadmiarze, pulsująca życiem, które nie może w nim znaleźć dla siebie satysfakcji. Tę galerię kobiet kończy urokliwy obraz małej Łucji. Ta ostatnia, nie będąc w stanie ukryć swego zażenowania menstruacją, rumieni się na każde słowo, które pada w rozmowie. Oto bowiem przekroczyła próg kobiecości, zarazem jednak nie potrafi sobie jeszcze poradzić z tą nową wiedzą.

Ale płoniąc się, Łucja zdradza nie tylko własny „brak” czy brak swojej matki. Bezwiednie obnaża czysto wyobrazeniowy charakter wszechwładnych roszczeń Adeli i Łucji. Demaskuje pozorny charakter obranych przez nie władczych strategii wobec życia i mężczyzn. To w końcu ucieczka przed własnym brakiem każe im grać w życiu role zbliżone do tych, jakie w czasach antycznych odgrywały boginie płodności i ziemi. Powracający w nich czas matriarchatu jest przy tym czasem upadłym. To nie jest czas biblijny, w którym rządzi Ojciec, ale czas pogański, w którym zanikło wszelkie Prawo i *sacrum*. Jego miejsce zajęły nadchodzące w blasku słońca wszechwładne falliczne postacie kobiece, odnoszące się do mężczyzn z prawdziwą pogardą, marginalizujące ich i kastrujące.

6

Wszystkich tych pięć postaci kobiet to zarazem postacie głęboko tragiczne. Te, które w oczach narratora-syna uosabiają boską energię słońca i życiodajne siły, kreują świat fallicznego pozoru. To, co jawi się jako oznaka ich mocy, zbudowane zostało w istocie na ich braku i nienasyconym pożądaniu. Te zaś, które źle się czują we własnym ciele, to kobiety szalone i sfrustrowane. Są one samym wyrzutem i chorobliwym przerostem życia, nie mogąc znaleźć w sobie ani w innych ukojenia.

Niewiele lepiej na tym tle wypadają postacie mężczyzn. O jednym z nich, mężu ciotki Agaty, ciągle przez nią upokarzany, była już mowa.

Drugi, ich syn Emil, pojawia się w końcowych partiach opowiadania. Podobnie jak Łucja, stanowi on widmowaty produkt, odrośle matczynej macierzyńskiej pasji. Wszelako inaczej niż siostra, dla której seksualność jest jeszcze zagadką, jako światowy bywalec poznał już wszelkie rozkosze związane z „losami popędów”. Tyle że wypaliły go one doszczętnie.

O ile więc Łucja jest nadwrażliwą dziewczynką, przed którą życie seksualne stoi otworem i zachowało jeszcze urok tajemnicy, o tyle Emil jest dojrzałym, doświadczonym w tej materii mężczyzną, którego twarz została wypalona z wszelkich namiętności i uczuć. Podczas gdy Łucja ciągle się rumieni w zawstydzeniu, „Jego twarz, zwiędła i zmętniała, zdawała się z dnia na dzień zapominać o sobie, stawać się białą pustą ścianą z bladą siecią żyłek, w których, jak linie na zatartej mapie, płątały się gasnące wspomnienia tego burzliwego i zmarnowanego życia” [55].

Trudno o większy kontrast z postaciami Adeli, Tłui, czy nawet ciotki Agaty. Podczas gdy tamte sytuują się po stronie nadmiaru życia, tryskając libidinalną energią, Emil zdaje się bezgranicznie wyczerpany i znużony życiem. Choć może nie do końca. Kiedy znużony rodzinnym przyjęciem bohater, wyraźnie zafascynowany osobowością Emila, podąża za nim do drugiego pokoju, ten: „Wziął mnie między kolana i taksując przed mymi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewiedzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mię dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia” [56].

W tej scenie chłopięcej inicjacji nie ma oczywiście nic niezwykłego. W sytuacji gdy nie ma ojca, rolę wprowadzenia w tajniki seksualności przejmują zazwyczaj inni, albo rówieśnicy, albo dorośli. Nic więc dziwnego, że w tym wypadku rolę inicjującego przejmuje Emil, widmowaty mężczyzna o bladej, pustej twarzy. Pokazując chłopcu zdjęcia z kobietami i mężczyznami w różnych pozycjach seksualnych, wie on dobrze, że istnieje druga, mroczna strona tych doświadczeń. Seksualne rozkosze mogą być jak słońce, które pali i niszczy, jak wspomnienia, po których pozostaje tylko niesmak i pustka. Tak jak po chwili podniecenia pustoszeje jego twarz, zacierając wszelkie swoje rysy.

Dlatego jest to „zła” inicjacja, widmowaty substytut inicjacji prawdziwej, która w życiu narratora-syna nigdy się nie wydarzyła. W tej inicjacji bowiem inicjator-sprawca, zamiast wyźłobić w pamięci chłopca niewymazywalny ślad swego imienia, rozwiewa się w niebyt, jak duch: „Ale tymczasem ta mgiełka uśmiechu, która się zarysowała pod pięknym i miękkim jego wąsem, zawiązek pożądania, który napiął się na

trudno
o większy
kontrast

„zła” inicjacja

jego skroniach pulsującą żyłą, napięcie, trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicość i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiała się” [56].

Dopiero teraz rozumiemy. W miejscu opuszczonym przez Ojca pojawiły się nie tylko różne widmowate postacie kobiet, które zaludniły wyobraźnię narratora-syna, uwodząc go swą falliczną pełnią. Ukazał się również widmowaty niby-ojciec, mężczyzna bez twarzy, który wprowadzając go w tajniki seksualności, od razu odszedł w niebyt i zostawił z horrorem własnych fantazji. Wydał „na pastwę białych od żaru i oszłamiających dni letnich”.

niby-ojciec