

[odczytania]

Paweł Dybel: Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie

Masochista stara się wprowadzić coś do istnienia..., coś, dzięki czemu pragnienie Innego ustanawia prawo.

Jacques Lacan *Seminaire X*

Tam drobnym kroczkiem wychodziła spętana trenem sukni niejaka pani Magda Wang i oświadczała z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery. [...] W tym celu istnieją metody, ciągnęła przez zaciśnięte zęby, niezawodne metody, nad którymi nie chce się rozwodzić, odsyłając do swych pamiętników [...], w których złożyła rezultaty swych doświadczeń kolonialnych w dziedzinie tresury ludzi.

Bruno Schulz *Sklepy cynamonowe*

Galicja jako *genius loci* masochizmu w XIX wieku. Sacher-Masoch oraz psychiatryczne koncepcje Krafft-Ebinga i Freuda

Fenomen masochizmu jest zapewne stary jak świat, ale zwrócono na niego uwagę i podjęto próby jego teoretycznego ujęcia dopiero u progu nowoczesności. Dokonało się to w psychiatrii w drugiej połowie XIX wieku, pierwszym autorem zaś, który użył określenia „masochizm” i stworzył pierwszą jego teorię, był austriacki psychiatra i seksuolog Richard von Krafft-Ebing. Inspiracją była dla niego twórczość pisarska Leopolda von Sacher-Masocha, Austriaka żyjącego – podobnie jak Bruno Schulz – w Galicji, który w po części autobiograficznej powieści *Venus im Pelz* (*Wenus w futrze*) ukazał męczyznę pragnącego być biczowanym i poniżanym przez piękną ko-

stary
jak świat

bietę¹. Teorię swą Krafft-Ebing przedstawił w pracy *Psychopathia Sexualis* (1886), w której pokusił się o podanie własnej definicji masochizmu, wy dobył jego związku z sadyzmem oraz sklasyfikował różne jego odmiany (na przykład masochizm idealny, symboliczny, kobiecy, załączkowy).

Historyk amerykański Larry Wolff w książce o dziewiętnastowiecznej Galicji za czasów panowania Habsburgów wskazał niedawno na to, że podłożem do pojawienia się podobnie perwersyjnych skłonności Sacher-Masocha były feudalne stosunki społeczne panujące na galicyjskiej wsi². Ich znamioną cechą było szczególne okrucieństwo polskiej szlachty wobec chłopów. Znajdowało to swój wymowny wyraz w traktowaniu przez nią poddanych jak zwierzęta oraz w upodobaniu do stosowania wobec nich kar cielesnych w postaci biczowania pejcem lub różgą. Przy czym niekiedy stosowanie owych kar wiązało się z upokorzeniem seksualnym chłopów i ich żon. Wolff przytacza w swojej książce za Sacher-Masochem opowieść rusińskiego chłopca, Onufrego. W tej relacji pewien polski szlachcic polecił chłopkom podnieść do góry sukienki, a następnie rozkazał, aby każdy chłop rozpoznał swoją żonę od tyłu. Jeśli zaś „któryś z nich nie rozpoznał swojej żony, otrzymywał pięćdziesiąt batów od miłościwego pana”³.

Sacher-Masoch był też jako dziecko naocznym świadkiem powstania galicyjskich chłopów pod przywództwem Szeli przeciwko szlachcie, które zakończyło się krwawą rzezią. Te wydarzenia były tematem pierwszej jego powieści, w której pojawia się postać młodej polskiej szlachcianki Wandy, opędzającej się na koniu pejcem przed chcącymi ją zgwałcić chłopami⁴.

Według Wolffa wszystkie te krwawe wydarzenia i opowieści o nich odcisnęły trwale piętno na całej późniejszej historii Galicji i doprowadziły z czasem do trwałego powiązania przez austriackiego pisarza przeżycia seksualnego z poniżeniem przez nagą, ubraną tylko w futro kobietę, czemu dał bezpośredni wyraz we wspomnianej książce *Wenus w futrze*. Tym też należy tłumaczyć fakt, że fenomen masochizmu był później tak popularny w literaturze i sztuce rodem z Galicji na przełomie XIX i XX wieku.

W psychiatrii natomiast kwestia masochizmu zostanie później podjęta przez Freuda, który będzie powracał do niej wielokrotnie w swoich

perwersja,
feudalizm

i Szela

- 1 L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, wstęp K. Imieliński, Ars Polona, Łódź 1989 (tekst według publikacji wyd. „Kultura i Sztuka”, Lwów 1920).
- 2 L. Wolff, *The Idea of Galicia. History and Fantasy in Habsburg Political Culture*, Stanford University Press, Stanford, CA 2010, s. 111–157.
- 3 L. von Sacher Masoch, *Graf Donski: Eine Galizische Geschichte 1846*, 2 Aufl., Friedrich Hurter, Schaffhausen 1864, s. 343.
- 4 Tamże, s. 344–347.

pracach. Intrygował go przede wszystkim związek masochizmu z sadyzmem, który wydawał mu się głęboko dwuznaczny i trudny do rozświetlenia w swej genealogii. Oddaje to wymownie ewolucja jego poglądów w tej kwestii. W początkowym okresie twierdził, że masochizm jest efektem nakierowania przez Ja sadystycznych tendencji, które zwraca ono pierwotnie ku innym, na samego siebie. Ujęcie to zakładało, że masochizm jest fenomenem wtórnym i stanowi swego rodzaju patologię sadyzmu, w wyniku czego dążenie do destrukcji przeradza się w auto-destrukcję.

W późnym okresie, kiedy Freud sformułował wersję teorii popędów opartą na opozycji Erosa i Tanatosa, odwrócił to ujęcie. Doszedł do wniosku, że masochizm jest zjawiskiem pierwotnym w stosunku do sadyzmu. W związku z tym rozróżnił dwie postacie masochizmu. Pierwszą jest masochizm pierwotny, w którym destrukcyjny popęd śmierci łączy się z Erosem, podporządkowując go sobie, i zwraca się przeciwko Ja – stąd doznawanie przyjemności w bólu przez Ja jest fenomenem pierwotnym, nie wtórnym. Drugą postacią masochizmu jest masochizm wtórny, w którym agresja, jaką sadystyczne Ja kieruje ku innym, zostaje przez nie zwrócona przeciwko sobie. Ten drugi masochizm nadbudowuje się nad pierwszym, stanowiąc jego specyficzne odwrócenie. Wywodząc się z sadyzmu, który w tej perspektywie stanowi transformację masochizmu pierwotnego (agresja Ja, którą zwracało ono przeciw sobie, skierowana ku innym), każe on sadystycznemu Ja zwrócić się (ponownie) przeciw sobie. W tym ujęciu wtórny masochizm stanowi zwrócony przeciwko sobie sadyzm. Ma on zatem całkiem innego rodzaju „jakość” niż masochizm pierwotny, chociaż zewnętrznie jego przejawy mogą się od tego ostatniego niewiele różnić.

Późne ujęcie przez Freuda fenomenu masochizmu stanowi nie tyle odrzucenie, ile przeobrażenie pierwszego i „uzupełnia” je o wskazanie na prymarne popędowe podłoże masochizmu, jakim jest Tanatos podporządkowujący sobie Erosa i z nim „sprzymierzony”. To osobliwe przymierze Tanatosa z Erosem w masochizmie, którego efektem jest odczuwanie przyjemności w poniżaniu i bólu, stanowi najbardziej zagadkowe powiązanie, które trudno jest objaśnić za pomocą racjonalnych uzasadnień i argumentów. Jedyne, co pozostaje, to wnikliwe przyjrzenie się ludzkim zachowaniom o charakterze masochistycznym i rekonstrukcja ich genealogii, która miejscami posługuje się czystą spekulacją.

W fenomenie masochizmu tkwi coś głęboko irracjonalnego, trudnego do pojęcia, jeśli chce się go zgłębić i objaśnić zdroworozsądkowo. Stanowi o nim rozkosz seksualna podmiotu, której może on doświadczyć dopiero wówczas, gdy doznaje bólu poniżenia i anihilacji. Freud objaśnia ten fenomen, wskazując na sytuację, w której popęd śmierci łączy

później
Freud

sadyzm
jako
masochizm

się w ludzkiej psychice z Erosem, podporządkowując go sobie. Dzięki temu Tanatos zyskuje również władzę nad podmiotem, który znajdując przyjemność w poniżeniu i w bólu, gotów jest poddać się jego niszczącemu wpływowi. Freud wskazuje również na to, że te sytuacje nie są niczym wyjątkowym. O ludzkiej seksualności stanowi bowiem to, że często gotowa jest tworzyć mocno podejrzane sojusze z Tanatosem, oddając się bezwiednie na usługi jego dzieła zniszczenia.

To twierdzenie Freuda, związane ściśle z jego późną teorią popędów, rodziło zrazu ogromny opór w kręgach naukowych i mieszczańskich. Wskazywało ono bowiem na coś głęboko niepokojącego w samym człowieku, na co do tej pory starano się przemykać oczy, czyniąc z tego tematu tabu: szczególną łatwość, z jaką ludzkie popędy seksualne gotowe są tworzyć różnego rodzaju alianse z popędami śmierci.

Na pytanie, dlaczego tak się dzieje, teoria Freuda nie dawała już jednak odpowiedzi. Wskazywała tylko na popędowe podłoże masochizmu i na różne dodatkowe czynniki, które w określonych okolicznościach mogły działać na rzecz jego ukształtowania. Zapewne w każdym pojedynczym przypadku należałoby szukać odpowiedzi w indywidualnych rysach czyjejs biografii, występujących w niej wydarzeniach, układzie relacji rodzinnych i tak dalej. Ale i w tym wypadku skazani jesteśmy na domysły i hipotezy.

Masochizm indywidualny, rysunkowy i pisarski Schulza

Podobnie jest w przypadku masochizmu Schulza. Możemy przypuszczać, że jego źródła tkwią w jakichś powikłaniach jego życia rodzinnego, ale nic pewnego na ten temat nie wiemy. Nie znaczy to, że niektóre znane nam fakty z życia jego rodziny i z jego dzieciństwa nie pozwalają na snucie hipotez w tej materii. Ale będą to tylko hipotezy, a nie twierdzenia oparte na „twardych”, weryfikowalnych empirycznie danych. Tak czy inaczej, w świetle posiadanych dzisiaj wiadomości na temat biografii Schulza jedno nie ulega wątpliwości: miał on wyraźne skłonności masochistyczne i dawał temu wyraz w swoich rysunkach i opowiadaniach.

Kiedy chcemy pisać o masochizmie Schulza, od razu natrafiamy na problem odniesienia jego „indywidualnego” masochizmu do sposobu, w jaki przedstawia ten fenomen w swoich rysunkach oraz w prozie. Byłoby bowiem sporą naiwnością i uproszczeniem utożsamianie ze sobą tych przedstawień z masochizmem samego pisarza. Zarazem jednak nie znaczy to, że nie mają one ze sobą nic wspólnego. Kiedy studiujemy jego rysunki, w których pojawiają się motywy masochistyczne, nie ulega wątpliwości, że są one artystycznym przedstawieniem jego jak najbardziej „indywidualnego” problemu. Coś podobnego możemy też

powiedzieć o postaci narratora-syna w jego prozie czy postaci ojca, chociaż tu masochizm przybiera bardziej zawoalowaną formę. Te różne przejawy masochizmu w życiu i twórczości Schulza są ściśle splecione ze sobą i nie sposób całkowicie ich od siebie oddzielić.

Twierdząc coś podobnego, wygłaszam zapewne w oczach wielu literaturoznawców prawdziwą herezję. Od razu zarzucą mi anachronizm podejścia, zasadzający się na naiwnym zatarciu granicy między autorem jako żywą osobą z jej własnymi psychicznymi problemami a fikcyjnym narratorem czy bohaterami jego artystycznych przedstawień, wykreowanymi w samym języku. Tymczasem, ich zdaniem, podobne podejście dawno zostało już przewyżnione raz na zawsze w pracach rosyjskich formalistów i w strukturalizmie. W sposób definitywny zaś rozprawiają się z nią post-strukturaliści. Dokonuje się to w takich pracach jak na przykład *Śmierć autora* Rolanda Barthes'a, *Kim jest autor?* Michela Foucaulta czy *Interpretując sygnatury (Nietzsche/Heidegger)* Jacques'a Derridy.

Nie umniejszając w niczym oryginalności tych ujęć, które otworzyły przed interpretacją tekstu literackiego czy filozoficznego nowe perspektywy, twierdzę, że w przypadku twórczości Schulza one zawiodą. Nie sposób jest bowiem przeprowadzić wyraźnego rozgraniczenia między Schulzem jako żywą osobą, autorem omawianej prozy, a fikcyjnym narratorem czy bohaterami, którzy w niej się pojawiają. Podobnie też do jak najbardziej „realnego” problemu Schulza autora odsyłają sceny z motywami masochistycznymi przedstawione na jego rysunkach, w których w dodatku często pojawiają się postacie męskie zdumiewająco do niego podobne. Wszystkie te fikcyjne postacie są ewidentnymi *porte-paroles* samego Schulza, za pomocą których oddaje zarówno własne problemy, jak i spostrzeżenia i refleksje dotyczące bliskich mu osób. Specyfika tej twórczości zasadza się na szczególnej bliskości i głębokim pokrewieństwie tego, co w niej przedstawiane, z realną osobą jej autora i świata, w jakim żyje. Gdyby odczytywać ją zgodnie z Barthes'owską tezą o „śmierci autora” i brać pod uwagę wyłącznie kontekst innych tekstów, do których świadomie lub bezwiednie się odnosi, będąc ich zmodyfikowanym cytatem, z pola widzenia utracilibyśmy znamionujący ją bezpośredni sposób odniesienia do rzeczywistości.

Dodatkowym argumentem na rzecz tej tezy jest sposób, w jaki powstawały opowiadania Schulza. Wiemy skądinąd, że stanowiły one literacko przekształcone relacje o różnych jak najbardziej realnych zdarzeniach z życia rodzinnego, zawarte w listach Schulza do Debory Vogel. Wynika stąd, że związek między fikcyjnymi osobami i zdarzeniami, jakie występują w tych opowiadaniach, a ich realnymi odpowiednikami był bardzo ścisły. Te ostatnie zazwyczaj stanowiły źródło pisarskiej inspiracji Schulza, który następnie przetwarzał je i rozwijał różne ich aspek-

herezja!

„realny”
problem

ty w swojej wyobraźni. Nie było zaś tak, że w swej genezie były to zdarzenia fikcyjne, wymyślone przez pisarza.

W tym punkcie również ceniący sobie bardziej wyrafinowane strategię twórcze literaturoznawca (czy krytyk sztuki) mógłby powiedzieć, że ta genealogia opowiadań Schulza jest zdumiewająco anachroniczna, jeśli nie wręcz prymitywna i prostacka, i że nie dorasta do pięt wyrastającym na podłożu fikcji stylom i konwencjom narracyjnym nowoczesnej prozy. Na ten argument można by odpowiedzieć, że ten anachronizm bliski jest w istocie temu, jak od początku swego istnienia literatura rodziła się na podłożu realnych zdarzeń, będąc niekiedy ich genialnym fantazmatycznym przetworzeniem – jak w *Iliadzie* Homera. Gdzieś tutaj bije po dziś dzień jej źródło, zakorzenia się prawda świata, który przedstawia, i siła jego oddziaływania na wyobraźnię czytelników.

To zatem, co dla jednych jest godnym pogardy anachronizmem, dla drugich jest godnym najwyższego uznania archaizmem. Genealogia świata literackiego jest zakorzeniona w jego archeologii, rodzi się na podłożu jakiegoś pierwotnego doświadczenia rzeczywistości, z którego w sposób organiczny wyrasta. W podobny sposób obraz minionych światów wyrasta na podłożu ich odsłoniętych w archeologicznych pracach ruin i pozostałości. Analogicznie można powiedzieć, że śmierć autora nie następuje w literackim tekście nigdy w pełni. Coś z tego autora jako „żywego” indywiduum o specyficznych osobowościowych rysach zawsze w nim pozostaje. Zresztą dobrze już o tym wiedział Horacy, kierując ku nam swoje słynne przesłanie *non omnis moriar*. W tym wypadku na nic się nie zda mechaniczne powtarzanie jak mantry hasła Barthes’a.

nie-
śmiertelność
autora

Słowo prozy i próg wstydu

Podjmując temat masochizmu w twórczości Schulza, będę starał się uwzględnić tę szczególną bliskość i różnorakie powiązania, w jakich osoba autora pozostaje wobec fikcyjnego narratora i bohaterów jego opowiadań oraz scen ukazanych na rysunkach. Bliższe przyjrzenie się tym dwóm dziedzinom jego twórczości pozwala spojrzeć na samego Schulza poprzez pryzmat pojawiających się w nich męskich postaci. W końcu są one ewidentnie jego własnym *porte-paroles*. Na nich ześrodkowują się wszystkie jego fascynacje, problemy, kompleksy, lęki i fobie, jakich doświadczał w drohobyczańskiej rzeczywistości dnia codziennego. W nich też wątek masochizmu dochodzi do głosu jako pewien tożsamościowy dramat jego samego, który rozgrywa się na naszych oczach w odmiennej scenerii i w różnych odsłonach.

Wyjść należałoby od ciekawej wypowiedzi Schulza na ten temat. Kiedy Józef Nacht w rozmowie z nim stwierdził: „Już dawno zauważyłem, że

w pisaniu wyżywa się pan duchowo, a w rysunku seksualnie”, pisarz miał odpowiedzieć: „Tak też jest. Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydzilibym się”⁵. Komentujący tę wypowiedź Jerzy Ficowski ma bez wątpienia wiele racji, kiedy stwierdza, że nie można odczytywać jej dosłownie, gdyż „w postaci bardziej stonowanej, powiązanej organicznie z innymi elementami rzeczywistości, treści te [treści „bałwochwalcze” – P.D.] są oczywiście obecne także w prozie Schulza, przenikają ją niemal wszechobecnym fluidem, ale nie ośmielają się w nią wkroczyć w całej swej nagości, w dominującym wyrazie i kształcie”⁶. Wypowiedź ta zakłada, że jeśli różnica między rysunkami Schulza i prozą zasadza się na tym, iż w tych pierwszych jego masochizm dochodzi do głosu w sposób jawny, w prozie zaś przybiera postać utajoną, to w obu wypadkach jest on tak czy inaczej w równej mierze obecny.

Nacht
po raz
pierwszy

Centralne znaczenie motywów masochistycznych zarówno w świecie rysunków, jak i prozy autora *Sklepów cynamonowych* nie ulega dzisiaj wątpliwości. Jak pisze Marta Konarzewska: „Nie trzeba wiele, by w dziełach drohobyckiego artysty dostrzec masochizm. On tam po prostu jest – na wierzchu, a także pod spodem. Jeśli nie stanowi przedmiotu przedstawienia, jest jego logiką. Jeśli dominą (ową masochistyczną *femme* w fatalnym futrze) nie będzie kobieta, stanie się nią materia nadmiaru – utrzymana w konwencji wzniosłości «włochatość», która pochłania podmiot, napiera nań i zagarnia”⁷. Czym jest jednak ów masochizm? Na czym konkretnie polega odmienny sposób, w jaki w obu tych dziedzinach twórczości Schulza dochodzi do głosu? Jaka może być genealogia tej różnicy? W dalszej części swojego wywiadu, jak referuje Ficowski, „Schulz, potwierdziwszy, że tu i tam wyraża się ta sama rzeczywistość, dodał, że jedynie odmiennie środki wyrazu i materiał decydują o tym, że «rysunek zakreśla ciaśniejsze granice» i że sądzi, iż w prozie mógł wypowiedzieć się pełniej”⁸.

pewność
Konarzewskiej

Rysuje się tu pewna sprzeczność. Z jednej strony bowiem Schulz stwierdza, że rysunek pozwala mu „wyżyć się” seksualnie – a więc między innymi wyartykułować swój masochizm – z drugiej strony jednak bardziej go ogranicza. Nie pozwala wypowiedzieć w pełni siebie i własnej wizji świata. I analogicznie, w prozie może wypowiedzieć się wprawdzie pełniej, zarazem jednak wstyd nie pozwala mu na ujawnienie w akcie

5 J. Nacht, *Wywiad drastyczny*, „Nasz Opinia” 1939, nr 77.

6 J. Ficowski, *Kobieta – idol i władczyni*, w: B. Schulz, *Księga obrazów, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 520.

7 M. Konarzewska, *On tylko udaje tak? Schulza i Gombrowicza zabawa w doktorową*, w: Schulz, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 91.

8 J. Ficowski, dz. cyt., s. 520.

pisania wszystkich swoich seksualnych fascynacji. Jak w takim razie proza może mu pozwalać na pełniejszą artykulację siebie, skoro nie może w niej pisać w sposób jawny o tym, co stanowi sam rdzeń jego osobowości – o swoim masochizmie? I zarazem: co tkwi takiego osobliwego w rysunku, że kiedy bierze do ręki ołówek, nie odczuwa żadnych zahamowań, aby wyrazić bez ogródek ów masochizm?

Pierwsza myśl, jaka się tutaj nasuwa, to wskazanie na europejską tradycję sztuk wizualnych, w której akty kobiece i męskie uzyskały już dawno prawo obywatelstwa. Dlatego przedstawienie nagiego ciała ludzkiego, w szczególności kobiecego, nie było przez zdecydowaną większość odbiorców traktowane jako coś zabronionego i gorszącego. W końcu sztuki wizualne od czasów antyku z upodobaniem wykorzystywały motywy nagich ludzkich ciał, aby wyeksponować ich piękno jako tworów boskich czy przyrodniczych. Pozwalało to zarazem artystom eksponować bezwiednie własne podejście do seksualności, często pod maską scen z mitologii, z życia świętej rodziny, scen rodzajowych i tak dalej.

W dodatku w sztuce przełomu XIX i XX wieku w przedstawieniach malarskich i rysunkowych pojawiają się już w sposób jawny motywy masochistyczne. W sposób ukryty zaś dochodziły one do głosu wcześniej. Kiedy więc Schulz rysuje nagie ciała kobiet, będące obiektem bałwochwalczego uwielbienia ze strony mężczyzn, jego rysunki nie są tematycznie niczym niezwykłym, ale wpisują się w tę bogatą już w tym czasie tradycję. W dodatku w przypadku rysunku mamy zawsze do czynienia z naskikowanym „schematem” nagiego ludzkiego ciała, pozbawionym swej wizualnej dosłowności, jak w malarstwie przedstawieniowym. Nagie ludzkie ciała na rysunkach to metafora nagości, zawsze łatwiejsza do strawienia przez tych, dla których wszelkie jej ukazywanie w sztuce jest nieprzyzwoite.

Być może ten rysunkowy ekshibicjonizm Schulza był możliwy również dzięki jeszcze jednemu czynnikowi. Otóż w tradycji żydowskiej, której presję, mimo iż wychował się w rodzinie zasymilowanej, o świeckim nastawieniu do życia, tak czy inaczej odczuwał, stosunek do sztuk pięknych określony był przez zakaz tworzenia wizerunków Boga. Jeśli jednak takie wizerunki uchodziły w porządku religijnym za świętokradztwo, to z kolei wszelkie obrazowanie osób i spraw świeckich w sztukach wizualnych było traktowane jako pozbawione istotnego znaczenia. Było rodzajem świeckiego bałwochwaltstwa, bezkrytycznego kultu różnych zastępczych bożków, ustanowionych w miejscu Boga prawdziwego.

Natomiast przedstawianie nagiego ludzkiego ciała w słowach prozy, w których eksponowało się jego seksualność, czy tym bardziej przedstawiało je w różnych erotycznych pozycjach czy pozach, w świetle ortodoksyjnej tradycji żydowskiej było traktowane jako poważne wykroczenie.

Podobnie podchodziło do tego konserwatywnie w tej kwestii nastawione środowisko polskich czytelników, dla których było to po prostu nieprzyzwyczajone. Kiedy na przykład Żeromski próbował w *Przedwiośniu* zamieścić fragment opisujący z detalami scenę miłosną Cezarego Baryki z Laurą Kościeniecką, musiał z niego zrezygnować, dając w jego miejsce ironiczny komentarz na temat tego, o czym nie mógł napisać⁹. Wystarczy też przypomnieć, jakie problemy miał Emil Zegadłowicz (pisarz skądinąd wysoko ceniony przez Schulza) z publikacją swoich powieści *Zmory* czy *Motory*, z racji pojawiających się w nich erotycznych wątków. Niezależnie jednak od tych obiektywnych czynników, związanych z historią rodzaju, istniał powód natury subiektywnej, dla którego Schulz nie był w stanie napisać „masochistycznej powieści”. Był nim... wstyd. Schulz przyznaje to wprost we wspomnianym wywiadzie. Komentując tę wypowiedź, Ficowski przytacza znamienne słowa Schulza z listu do Romany Halpern. Na jej propozycję, aby przeszli na „Ty”, Schulz stwierdza, że wolałby rozpocząć „od ustnego «Ty»”, gdyż pisanie jest dla niego „wstydlwsze od mówienia”¹⁰. Wypowiedź ta pokazuje wymownie, że źródła „wstydu” pisarza dotyczą nie tylko wprowadzania przez niego w prozie wątków masochistycznych – czy w ogóle erotycznych – ale dotyczą pisania w ogóle. Tkwią one zatem znacznie głębiej, wiążąc się z jego podejściem do słowa pisanego.

kłopoty
Żeromskiego

W tym punkcie stosunek Schulza do własnej prozatorskiej twórczości rysuje się całkiem inaczej niż w przypadku Żeromskiego i Zegadłowicza. Jak też w przypadku Witkacego czy Gombrowicza, którzy nie mieli żadnych oporów we wprowadzaniu „drastycznych” motywów o charakterze seksualnym do własnej twórczości. Wydaje się, że bierze się to z bardzo silnej identyfikacji Schulza z narratorem-synem i bohaterami swoich opowiadań, w szczególności zaś z ojcem. W odróżnieniu od rysunków z powracającymi w nich obsesyjnie motywami masochistycznymi, w stosunku do których nie ma dystansu jako ich twórca (wymownym tego świadectwem jest choćby paradoksalny fakt, że nie ma oporów przed wprowadzaniem do nich męskiej postaci o rysach do niego podobnych), w prozie motywy te rysują się w głęboko przeobrażony i wysublimowany sposób. Jeśli więc w rysunkach mamy do czynienia ze swoistym ekshibicjonizmem Schulza, to w prozie „wstyd” przed manifestowaniem jakichkolwiek przejawów własnej seksualności jest posunięty do skrajnych granic.

i Zegadłowicza

Na podstawie różnych relacji biograficznych i autobiograficznych wiemy, że obraz relacji wewnątrzrodziny przedstawiony przez Schulza w prozie nie odbiegał zbytnio od rzeczywistości. Chorowity i skłonny do marzycielstwa ojciec Jakub, drobnej postury i z długimi włosami, tak

9 S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 102.

10 Cyt. za: J. Ficowski, dz. cyt., s. 521.

jak go przedstawia na rysunkach, o bardzo świeckim stosunku do życia, do złudzenia przypomina swoje literackie *porte-parole*. Wiadomo też, że ojciec Schulza miał skłonność do marzycielskich spekulacji i obdarzony był dużym poczuciem humoru¹¹.

Matka z kolei, jak pisze Ficowski, zdawała się mocniej stąpać po ziemi, wychowując dzieci i kierując domem. Odnosić się też miała do Bruna z dużą dozą troskliwości i czułości i go na swój sposób rozpieszczać. Z innych jednak relacji – o czym Ficowski już nie wspomina – wynika, że potrafiła być też w stosunku do syna bardzo surowa. W szczególności karciała go za rysunki z nagimi postaciami kobiet, które wydawały się jej głęboko niemoralne. On zaś ponoć bardzo przeżywał tę krytykę¹².

surowa
matka?

Edypalny trójkąt rodzinny i okrutna niania

Ficowski sugeruje, że kluczowe znaczenie dla ukształtowania się masochizmu Schulza miała postawa niani, która pod nieobecność rodziców karała go bardzo surowo, on zaś z racji wrodzonej nieśmiałości nie miał odwagi, aby się im poskarżyć. Nawet jeśli przyjmujemy, że w tej opowieści tkwi ziarno prawdy, wydaje się, że mógł to być tylko jeden z wielu czynników, które złożyły się na masochistyczne nastawienie pisarza w stosunku do kobiet. Do tego ostatniego zresztą sam się przyznawał we wspomnianym na początku tej rozprawy wywiadzie, zgadzając się z sugestią dziennikarza, że masochizm określa jego stosunek do seksualności¹³.

Jeśli jednak kwestia masochizmu Schulza nie budzi wątpliwości, to otwarte pozostaje pytanie o jego źródła. Odpowiedzi na nie dają jego rysunki, gdyż mamy w nich do czynienia jedynie z artystyczną artykulacją masochizmu ich twórcy, a nie z eksploracją jego genezy. Prędzej taką odpowiedź znajdziemy w prozie. Masochizm twórcy nie przejawia się w niej wprawdzie wprost, ale za to otrzymujemy bogaty obraz życia domowego rodziny Schulzów oraz otoczenia społecznego, w którym pisarz wzrastał. Mimo iż osoby i zdarzenia, które pojawiają się w opo-

surowa
niania

- 11 Jerzy Ficowski pisze, że rodzina Schulzów należała wprawdzie do „żydowskiej gminy wyznaniowej, ale – dalecy tendencjom zachowawczym – bliżsi byli lekturom świeckim niż mojżeszowym, bardziej związani ze sklepowymi liczydłami niż z synagogalną menorą, choć odwiedzali drohobycki dom modlitwy” (J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 21–22).
- 12 Tę informację uzyskałem od uczennicy Schulza z Drohobycza, polskiej Żydówki, która później w międzywojniu wyemigrowała wraz z mężem (obecnie emerytowanym profesorem fizyki na University at Buffalo) do Stanów Zjednoczonych.
- 13 Potwierdzenie masochizmu Schulza znajdujemy we wspomnieniach osób, które go znały, zebranych i skomentowanych przez Wiesława Budzyńskiego w książce *Schulz pod kluczem* (Bertelsmann, Warszawa 2001).

wiadaniach, uległy daleko idącej transformacji, to na podstawie opowiedzianych w nich zdarzeń możemy odtworzyć pewne konstanty „romansu rodzinnego” pisarza. W szczególności zaś specyficzny charakter relacji, w jakiej pozostawał z rodzicami, to znaczy rolę, jaką w ukształtowaniu się jego tożsamości odegrały postacie ojca i matki.

Relacja ta przybrała ewidentnie postać sprzyjającą ukształtowaniu się u pisarza tożsamości perwersyjnej. Znamionowało ją – żeby posłużyć się narracją bliską psychoanalizie Lacana – zastępcze inscenizowanie przez pisarski podmiot działania Prawa, którego apodyktycznego charakteru ojciec nie ustanowił w nim w sposób dostatecznie przekonujący – to znaczy taki, że zyskało ono w oczach syna status niepodważalnej oczywistości. W związku z tym ów podmiot musi wymyślić zastępczy rytuał, w którym to Prawo jest stanowione, oraz powtarzać ten rytuał w nieskończoność. W przypadku Schulza tym rytuałem jest inscenizacja własnego upokarzania przez kobiety, które zarazem uwielbia on w sposób bałwochwalczy jako idealne egzekutorki Prawa. Ponieważ jednak to urzeczywistnienie przez kobiety Prawa zostało zainscenizowane przez niego samego, owo Prawo jest pozorem – efektem obmyślanej przez masochistyczny męski podmiot gry, w której kobieta jest jedynie narzędziem w jego fantazjach. Dlatego scena męskiego upokorzenia musi być odgrywana ciągle na nowo. Nic dziwnego, że w rysunkach Schulza sceny mężczyzn klęczących przed nagimi kobietami i przez nie biczowanymi powracają obsesyjnie z nużącą monotonią.

Te sceny stanowią dla Schulza rodzaj strategii „dodatkowej”, za pomocą której stara się on ocalić we własnych oczach autorytet Prawa. Wraz z tym chce zaś ocalić własną miłość do ojca, poprzez ukazanie go jako upadłego patriarchy, który oddając się swoim fetyszystycznym fantazjom, rozpaczliwie próbuje odzyskać utracone domowe królestwo. Dlatego sceny z ojcem przenika postawa „krytycyzmu miłującego” ze strony narratorsyna¹⁴. Ojciec wprawdzie zawiódł jako przedstawiciel Prawa, w ogóle nie jest postacią, którą można traktować poważnie. Zarazem jednak jest w swym groteskowym szaleństwie postacią głęboko tragiczną, z którą łączy narratorsyna głęboki emocjonalny związek. Podstawą tego związku jest fetyszyzm ojca – on to stanowi o głębokim duchowym pokrewieństwie ojca i syna.

perwersyjna
tożsamość
pisarza

nużąca
monotonia

¹⁴ Określenia tego użył Juliusz Kleiner, nazywając w ten sposób specyficzny stosunek Adama Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* do szlachty, która nie była w stanie wynieść się ponad wewnętrzne waśnie i swary i przeciwstawić razem rosyjskiemu zaborcy. Również w tym wypadku zawiódło poczucie prawa, zamiast tego postanowiono wymierzyć sprawiedliwość rodowi Sopliców na drodze zajazdu. Por. J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

ojciec
za szybą

Za tą interpretacją przemawia w prozie Schulza nie tylko ciągła nieobecność ojca w domu, spowodowana jego chorobą, w wyniku której narrator-syn pozostaje pod wyłączną opieką matki (i Adeli). Istotną rolę odgrywa również jego wycofanie się z wszelkich domowych spraw, podobnie zresztą jak to było w rzeczywistości. Ojciec zajęty jest przede wszystkim prowadzeniem sklepu, przez co izoluje się od życia rodzinnego, ograniczając do minimum swoje kontakty z synem. Żyje on tylko w świecie własnych fetyszystycznych fantazji, który jest światem zamkniętym. Nikt nie ma doń dostępu. Między nim a synem jest coś w rodzaju szyby, nawet kiedy ten odwiedza go w sanatorium, żyje tylko własnym życiem, nie ma czasu, aby sięść z nim i dłużej porozmawiać. Tak naprawdę bowiem to tylko narrator-syn jest zainteresowany kontaktem z ojcem, ojciec zbywa go zdawkowymi zdaniami.

Z tym wycofaniem się ojca ze spraw rodzinnych i jego degradacją jako domowego Patriarchy skontrastowana jest postawa matki prowadzącej dom, odnoszącej się do męża z odcieniem ironii i kpiny. Matka na różne sposoby podważa w oczach syna autorytet ojca, kierując ku niemu porozumiewawcze spojrzenie, kiedy ten robi coś dziwnego, wykrzykuje jakieś słowa, narzeka na subiektów i na cały świat. Między matką i synem zawiązuje się wówczas osobliwy sojusz tych, którzy „wiedzą”. W jeszcze bardziej drastyczny i okrutny sposób autorytet ojca jest podważany przez Adelę, która dokonuje nieustannie „kastracji” jego wybujałej męskości, już to niszcząc miotłą jego ptasie królestwo na poddaszu, już to uderzając w słaby punkt jego fetyszyzmu, kiedy w kluczowym momencie jego patetycznego przemówienia nagle obnaża swoją nogę odzianą w źmijowaty trzewik.

nieustanne
„kastracje”
Adeli

Rozgrywający się zgodnie z podobną logiką „romans rodzinny” domu Schulzów wpisuje się w schemat edypalnego trójkąta w tej postaci, jaka prowadzi do wykształcenia się u syna perwersyjnej formy tożsamości¹⁵. Nawet jeśli, jak sugeruje Ficowski, w ukształtowaniu się masochizmu pisarza jakąś rolę odegrała karząca go w dzieciństwie niania (Adela?), nie

15 W bardzo klarowny sposób rozwój tego dramatu, wychodząc od ujęcia przez Lacana orientacji perwersyjnej u dziecka, ukazuje Bruce Fink. Wskazuje on na specyficzny typ edypalnej relacji, która stanowi jej podłoże: „Gdy między matką a synem istnieje silna więź, ojciec – jeżeli tylko chce doprowadzić do odseparowania syna od matki – musi być dość przekonujący, zarówno w swoich groźbach, jak i obietnicach obdarzenia syna szacunkiem i uznaniem. Ale już sam fakt powstania tak silnej więzi sugeruje, że ojciec bądź jest niezdolny do wypełniania funkcji ojcowskiej, bądź też nie ma ochoty wtrącać się w relacje między matką i synem. [...] Nawet, jeśli ojciec stara się to uczynić, jego wysiłki mogą być «podkopywane» przez matkę chłopca, która – gdy tylko ojciec odwraca się plecami – porozumiewawczo mruga do syna dając mu znać, że ich wyjątkowa relacja potajemnie trwać będzie nadal i nic nie zdoła jej zakłócić” (B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, przeł. Ł. Mokrosiński, Wyd. A. Żórawski, Warszawa 2002, s. 246).

mógł to być jedyny czynnik. Traumatyczne przeżycia pisarza, które były efektem kar stosowanych przez ową nianię, musiały trafić na ukształtowany wcześniej, podatny grunt, jakim w tym wypadku był wspomniany specyficzny edypalny układ ról ojca i matki w domu. Dopiero wówczas owe kary mogły doprowadzić do utrwalenia się u pisarza tendencji masochistycznych. Ten osobliwy edypalny układ wymownie ukazują różne sceny z życia rodzinnego przedstawione przez Schulza w opowiadaniach.

Masochizm i model miłości dworskiej

Na motywy masochistyczne pojawiające się w rysunkach Schulza i – w sposób zakamuflowany – w jego prozie można też spojrzeć jako na perwersyjną wersję modelu „miłości dworskiej”. W modelu tym ubóstwienie kobiety przez mężczyznę wiązało się wszak również z wyniesieniem jej do rangi na wpół boskiego, pięknego obiektu, któremu winno się składać hołdy i wielbić wszelkie jego przymioty. Kobieta zajmowała tu pozycję o b i e k t u m a ł e a, który ze swej istoty jest niedostępny, ale też dzięki temu relacja miłosna zyskuje duchową trwałość¹⁶. W dodatku, podobnie jak w rysunkach Schulza, to wyniesienie kobiety było w tradycji miłości dworskiej dziełem męskich fantazji. Kobieta stanowiła jedynie bezwolny obiekt tych fantazji, który winien posłusznie zająć przeznaczone mu w nich miejsce.

Slavoj Žižek, wskazując w *Metastazach rozkoszy* na kluczową rolę, jaką w ukształtowaniu się w tradycji europejskiej wyobrażeń na temat kobiety i miłości odegrał model miłości dworskiej, twierdzi, że owa rola staje się w pełni zrozumiała, dopiero gdy uwzględnimy jej ścisły związek z masochizmem. Wynika to jego zdaniem z tego, że miłość dworska jest wyłącznie kwestią kurtuazji i etykiety, a nie pierwotnej namiętności, z którą wiążą się „szczerze” uczucia mężczyzn nakierowane na wybrankę ich serca. Ten pogląd na miłość dworską Žižek zaczerpnął od Jacques’a Lacana, który już we wczesnych *Écrits* zamieścił krótką wypowiedź na ten temat¹⁷. Według Žižka w przypadku miłości dworskiej „mamy do czynienia ze ściśle fikcyjną formułą, ze społeczną grą «jak gdyby», w której mężczyzna udaje, że jego ukochana jest nieprzystępną Damą. I ta właśnie cecha umożliwia nam ustanowienie związku między dworską miłością a zjawiskiem, które z początku zdaje się nie mieć z nią nic

kobieta
jako
obiekt małe a

etykieta
vs
namiętności

¹⁶ Termin o b i e k t m a ł e a w ujęciu Lacana oznacza piękny obiekt, który niczym piękna, wysadza na drogimi kamieniami szkatułka rodzi pragnienie podmiotu, aby ją otworzyć, w nadziei, że tam dopiero ukrywa się prawdziwy skarb. Tymczasem po jej otwarciu okazuje się, że jest ona pusta – co każe podmiotowi przenieść swoje pragnienie na inny, podobnie uwodzący go swoim zewnętrznym pięknem obiekt.

¹⁷ J. Lacan, *Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité féminine*, w: tegoż, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.

wspólnego, a mianowicie masochizmem jako szczególną formą perwersji, wyartykułowaną po raz pierwszy w połowie XIX wieku w utworach literackich i praktyce życiowej Leopolda von Sacher-Masocha¹⁸.

W dalszej partii swego eseju Žižek, powołując się na znaną książkę Gilles'a Deleuze'a o masochizmie¹⁹, stwierdza, że w odróżnieniu od sadyzmu, w którym zadawanie bólu i dręczenie innego traktuje się jak najbardziej serio, „w masochizmie negacja przyjmuje formę wyrzeczenia się – to znaczy udawania, pewnego zawieszającego rzeczywistość «jak gdyby»”²⁰. Zatem według autora *Metastaz* zarówno w przypadku miłości dworskiej, jak i masochizmu mamy do czynienia z zachowaniem zdominowanym przez konwencję, polegającym na „udawaniu” miłości lub upokorzenia zgodnie z określonym, zainscenizowanym z góry rytuałem. Innymi słowy, chodzi tu tylko o pewną grę, której nie sposób jest brać na serio, gdyż od początku do końca została ona zaaranżowana przez tych, którzy w niej uczestniczą.

To głębokie pokrewieństwo modelu miłości dworskiej z męską aranżacją w masochizmie według Žižka wynikać ma stąd, że w tym pierwszym przypadku opiewana przez rycerza Dama „nie ma absolutnie nic wspólnego z opozycją między kobietą podporządkowaną fallicznemu znaczącemu a kobietą jako nośnikiem Innej rozkoszy. Dama stanowi projekcję narcystycznego ideału męczyzny, jej postać pojawia się jako wynik masochistycznego paktu, na mocy którego kobieta przyjmuje rolę d o m i n a t r i x w teatrze inscenizowanym przez męczyznę”²¹.

Innymi słowy, Dama nie jest ani zwyczajną „oswojoną” kobietą – żoną, kochanką i tak dalej – z którą męczyzna może seksualnie współżyć, ani mistyczką oddaną Innemu-Bogu. Dama jest wyłącznie produktem męskiej fantazji, w której została podniesiona do rangi niedostępnej Rzeczy. I właśnie owa niedostępność czyni ją w oczach męczyzny szczególnie atrakcyjną. Może on ją wówczas wielbić jako swoją Panią, której rozkazy winien wykonywać bez słowa sprzeciwu.

W świetle tego ujęcia motywy masochistyczne pojawiające się w rysunkach i w prozie Schulza wpisują się bez reszty w tak ujęty model miłości dworskiej. Podobnie bowiem jak tam, również tutaj wszystko zależy od aranżacji przez męczyznę sceny, w której kobieta zajmuje kluczowe miejsce Pani i Władczyni. To utożsamienie możliwe jest dzięki temu, że w oczach Žižka pozycja męskiego podmiotu w modelu miłości dworskiej jest zawsze pozycją masochisty.

18 S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 133.

19 G. Deleuze, *Coldness and Cruelty*, w: tegoż, *Masochism*, Zone Books, New York 1991.

20 S. Žižek, dz. cyt., s. 133.

21 Tamże, s. 132.

Podobny pogląd wydaje się jednak sporą przesadą. Žižek dla uwiarygodnienia własnego stanowiska przytacza, za Lacanem, przykład wiersza, w którym jego autor skarży się, iż jego Dama każe mu liczać tyłek²². Jest to jednak przypadek skrajny, stanowiący w bogatej spuściźnie tradycji miłości dworskiej wyjątek, a nie regułę. W dodatku nawet ten przykład trudno by uznać za świadectwo postawy masochistycznej. Wszak autor wiersza s k a r ż y s i ę na dziwny wymóg swojej Pani, nie czerpie więc ewidentnie żadnej przyjemności ze swej upokarzającej czynności. Ba – to ona jest w dodatku reżyserem całej tej sceny, a nie on!

Žižek
przesadza

W typowych przedstawieniach miłości dworskiej mężczyźni, którzy opiewają zalety swoich wybranek, nie poniżają bynajmniej siebie i nie odczuwają w ogóle takiej potrzeby. Wręcz przeciwnie, czyniąc z nich idealny obiekt swoich lirycznych tyrad i westchnień oraz wykonując ich rozkazy, utwierdzają się w swej męskości²³. Nie występują wobec nich w roli nędznych kreatur, którymi mogą one pogardzać, które mogą bić pejczem i tak dalej. Wręcz przeciwnie, jako ich poddani i słudzy są podniesieni w swej męskiej godności, a zadania, które posłusznie wykonują, są dla nich niezbędnym sprawdzianem.

Jeśli więc Žižek słusznie wskazuje na to, że zarówno w przypadku miłości dworskiej, jak i masochistycznego bałwochwalstwa kobiet mamy zazwyczaj do czynienia z męskimi aranżacjami wyznaczającymi kobietom z góry pozycję władczyń, to nie ma racji, jeśli na tej podstawie utożsamia dwie wersje tej aranżacji. Aranżacja bowiem, która tkwi u podstaw modelu miłości dworskiej, różni się zasadniczo od aranżacji masochistycznej. W tej pierwszej mężczyzna, idealizując Damę, wynosząc ją do duchowego, eterycznego ideału, czyni z kobiety – jak pisze Žižek – zwierciadło, na które „projektuje swój narcystyczny ideał”, utwierdza się w swojej podmiotowości. W ten sposób wprawdzie ukrywa traumatyczny wymiar Damy, wypiera ją samą jako niewyobrażalną, usytuowaną na poziomie Realnego Rzecz. Niemniej jednak, wbrew temu, co utrzymuje słoweński filozof, ta wyobrażeniowa strategia ze strony mężczyzny nie jest bynajmniej niczym drugorzędnym. Właśnie chodzi o to, aby w blasku tego kobiecego ideału mężczyzna utwierdził się w swojej męskości.

i słusznie
wskazuje

22 Tamże, s. 130.

23 Žižek stwierdza dalej: „Stosunek rycerza do Damy jest więc stosunkiem poddanego-niewolnika, to relacja wasala wobec feudalnego Pana-Suwerena, który wystawia go na pozbawione sensu, uwłaczające, niewykonalne, arbitralne i kapryśne próby” (ibidem). Pytanie: na podstawie jakich źródeł historycznych można tak utrzymywać? Wydaje się, że podobnie jak w wielu innych wypowiedziach tego autora to tylko efektowna konstatacja sformułowana naprędce dla poparcia wyściowej tezy, bez rzetelnego sprawdzenia jej wiarygodności. W dodatku warto przypomnieć, że zarówno Lacan, jak i Foucault w średniowiecznej relacji rycerza do Suwerena upatrywali upodmiotowienie, a nie poniżenie tego pierwszego. Innymi słowy, dzięki tej relacji stawał się on podmiotem (*sujet*), a nie przedmiotem władzy.

W kontekście nauczania Lacana model miłości dworskiej zdaje się stanowić jedynie radykalizację tego, jak mężczyźni zwykli się odnosić do kobiet w ramach tak zwanej kultury patriarchalnej. Pozycja kobiety wobec męskiego podmiotu jest w ramach tej tradycji pozycją idealnego „pięknego obiektu” wykreowanego przez wyobraźnię owego podmiotu. Jest ona efektem wyobrażeniowej „gry” między nimi, której reguły określa mężczyzna²⁴. Ta wyobrażeniowa „gra” nie jest jednak tylko kwestią dominacji mężczyzny nad kobietą, ani tym bardziej określonej konwencji, która ukształtowała się w średniowieczu. Stanowi ona niezbędny punkt wyjścia we wszelkich relacjach między kobietą i mężczyzną. Jeśli kobieta nie wejdzie w rolę przepisaną jej przez fantazję mężczyzny, między nimi nic nie „zaiskrzy”. Zakłada to nie tylko, że zawiązujący się między nimi „związek seksualny” (*rapport sexuelle*) ma czysto fantazmatyczne podłoże, ale również że wymaga on tego, aby jeden z partnerów zajął w nim pozycję podmiotu, drugi zaś wielbionego przezeń obiektu.

Natomiast...

Natomiast w relacji o charakterze masochistycznym uwielbienie kobiety przez mężczyznę wiąże się nieodłącznie z oczekiwaniem z jego strony, że zostanie on przez nią poniżony, przy czym sposób tego poniżenia aranżuje od początku do końca on sam. W związku z tym masochistyczne motywy pojawiające się na rysunkach Schulza i w jego opowiadaniach należałoby uznać za zdegradowaną, patologiczną wersję modelu miłości dworskiej. Są one jego swoistą parodią, w której męski podmiot dopiero na drodze poniżenia siebie przez kobietę mógłby nawiązać z nią „związek seksualny”. A jeśli tak, to w czym należałoby upatrywać źródeł owej tendencji podmiotu do samoponiżenia? I czy jego bałwochwalczy stosunek do kobiet jest dokładnie tym samym, co ich uwielbienie w modelu miłości dworskiej?

Trubadur i masochista

Trwałość postawy masochistycznej jako dominującej tendencji w ramach życia psychicznego wiąże się z tym, że podmiot, nie będąc w stanie poddać swego popędu seksualnego Prawu egzekwowanemu przez ojca, i tym samym potwierdzić się we własnych oczach, wiąże asocjacyjnie związaną z tym popędem satysfakcję z dążeniem do samoponiżenia i destrukcji²⁵. Brak poczucia obecności tego Prawa w jego życiu, a zara-

²⁴ W tym sensie, jak powiada Lacan, związek seksualny (a wraz z nim kobieta) „nie istnieje”, gdyż nie odpowiada mu nic realnego; jest on efektem pozorów, męskiej fantazji na temat kobiety.

²⁵ To Prawo wyraża się w bezwarunkowym uznaniu separacji od matki i związanym z tym poczuciem, że w obrębie „gier” seksualnych obowiązują pewne reguły, których nie wolno naruszać. Podmiot znajduje wówczas we własnym poczuciu Prawa oparcie dla wszelkich pytań i wątpliwości.

zem rozpaczliwe starania o jego choćby zastępcze ustanowienie, sprawiają, że kiedy Schulz podejmuje motywy erotyczne w swojej prozie, odczuwa wstyd. Ten zaś ma swoje źródło w jego poczuciu bycia winnym z racji swojej męskiej (czytaj: masochistycznej) natury. Innymi słowy, jest on winnym, dla którego nie ma odkupienia.

To poczucie winy wzmagają fakt, że kobiety, które w miejsce brakującego Prawa ojca czyni zastępczymi, zachowującymi się wobec niego w „okrutny” sposób podmiotami Prawa, są traktowane przez niego jako obiekt – i powód – własnych seksualnych pragnień. Tym samym zaś są one zarazem – faktycznym lub potencjalnym – obiektem jego występkę. Dlatego wielbiąc je bałwochwalczo w sposób jawny, zarazem skrycie nimi pogardza. Jego stosunek do kobiet – i do siebie – jest głęboko ambiwalentny. Przypomina on matnię, z której nie ma wyjścia.

Jeśli więc narrator-Schulz, bałwochwalczo wielbiąc postaci kobiet, w zastępczy sposób inscenizuje działanie Prawa, to ma ono z Prawem ojcowskim niewiele wspólnego. Prawo ojcowskie miało być podstawą jego potwierdzenia się jako podmiotu w oczach samego siebie i innych. Prawo wielbionych w sposób bałwochwalczy kobiet niszczy jego samoistną męską podmiotowość. Jest ono Niby-Prawem, które apodyktyczną oczywistość ojcowskiego Prawa zastępuje niszczącym męski podmiot okrucieństwem. Jego konsekwencje są dla tego podmiotu tragiczne.

Kobiece Prawo, które zjawia się w miejsce Prawa ojca, jest Prawem pozornym. To Prawo, które tylko udaje Prawo. Ale nie dlatego, że jest to Prawo stanowione przez kobiety, lecz dlatego, że zostało ono im nadane, ba – wręcz narzucone siłą, przez masochistyczny podmiot męski. O tym Prawie i własnej w stosunku do niego roli same kobiety nic nie wiedzą. Nic dziwnego, że ich postawę wobec tego Prawa znamionuje wyniosła, wręcz królewska obojętność. Tak naprawdę bowiem to Prawo, jak i sam męski podmiot niewiele je obchodzi. Ba, wręcz irytuje je i złości jego bałwochwalcza w stosunku do nich postawa. Kobiety bowiem intuicyjnie wyczuwają, że są jedynie przedmiotem w tej grze, która tak naprawdę ma dawać jedynie satysfakcję podmiotowi męskiemu. Wymownym świadectwem tej kobiecej irytacji są choćby okrutne zachowania młodych krawcowych i Adeli wobec ojca głoszącego swe wzniosłe tyrady na temat idealnych kształtów kobiecego ciała.

Ostatecznie tragizm masochistycznego podmiotu męskiego bierze się stąd, że umiejscawiając kobiety tam, gdzie dotychczas był ojciec jako „podmiot Prawa”, powiazał egzekwowanie tego Prawa przez kobiety z własnym przez nie upokorzeniem. Zostaje on przez wielbione przez siebie bałwochwalczo kobiety zanegowany w swojej egzystencji, sprowa-

Prawo
ojcowskie

Niby-Prawo
kobiet

dzony do nicości²⁶. Równocześnie owa anihilacja jest dla niego niezbędnym warunkiem pobudzenia jego własnej seksualności. W rezultacie dopiero oddając własne libido na służbę destrukcyjnych mocy Tanatosa – a więc na drodze poniżenia przez kobietę – jest on w stanie osiągnąć seksualną rozkosz i zarazem uznać (jej) Prawo.

Oba te momenty – seksualna ekstaza w wyniku poniżenia przez kobietę i poddanie się (jej) Prawu – są w przypadku masochistycznego podmiotu męskiego ściśle ze sobą splecione. Ponieważ zaś cała ta „gra” bałwochwalczego uwielbienia kobiet i własnego poniżenia została zaaranżowana przez niego samego, uznanie przez niego Prawa ma charakter pozorny i musi być ciągle ponawiane. Od tej pory może on tylko kontynuować w nieskończoność tę grę pozorów, realizując własną strategię zapełniania pustego miejsca po ojcu (Prawie) wielbionymi przez siebie postaciami kobiecymi, nie pytając ich nawet o to, jakie jest ich zdanie na ten temat. Takimi wszak chciałby je widzieć, jest to dla niego jedyna szansa ocalenia siebie i świata bez Ojca, w którym ten nie dorósł do swej przypisanej mu przez tradycję roli bycia podmiotem Prawa.

Tym też Schulz masochista różni się od średniowiecznego trubadura, który wielbiąc swoją Panią i wykonując jej rozkazy, nie restytuował bynajmniej w sposób zastępczy ojcowskiego Prawa. Akceptował to Prawo jako Prawo Suwerena, któremu podlegał, jako coś oczywistego, i był tym samym pewien własnej podmiotowości. Tym samym wielbiąc kobietę, dominował już nad nią w przestrzeni symbolicznej, przypieczętowując niejako dodatkowo własną fantazmatyczną nad nią władzę. Czyniąc z niej we własnych fantazjach wzniosły, nieosiągalny dla siebie obiekt m a ł e a, narzucał kobiecie wytworzony przez własną fantazję jej obraz, do którego musiała się dostosować.

W ten sposób wyznaczał sztywne fantazmatyczne ramy dla manifestowanej przez nią kobiecości. Zarazem to wyniesienie kobiety i uczynienie jej seksualnie niedostępna była pożywką dla jego krążących wokół niej fantazji. Wdawał się on w nich za niedostępnym dlań kobiecym obiektem w niekończący się pościg, uzyskując w ten sposób dla siebie rodzaj niewyczerpanej fantazmatycznej satysfakcji. W wyniku tego utwierdzał się niejako dodatkowo we własnej męskości. Słowem, średniowieczny trubadur nie miał problemu z zaakceptowaniem ojcowskiego Prawa i nie musiał go zastępczo aranżować. Jego poddańczy rycerski stosunek do kobiety nie był tego Prawa substytutem, lecz jedynie fantazmatycznym dopełnieniem.

26 Znakomicie to zresztą uchwycił Gombrowicz w swojej charakterystyce osobowości Schulza: „Bruno był człowiekiem, który wypierał się siebie. Ja byłem człowiekiem, który siebie szukał. On chciał zagłady. Ja chciałem urzeczywistnienia. On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana” (W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 3: 1961–1969, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 11).

Schulz natomiast – autor rysunków z *Xięgi bałwochwalczej* i narrator-syn jego opowiadań – czci kobiety w całkiem inny sposób. Właściwa tradycji miłości dworskiej męska postawa rycerskiej usłużności, w której kobieta zajmuje wzniosłe miejsce o b i e k t u m a ł e a, zamienia się u niego w postawę niewolniczego bałwochwalstwa. Damy będące obiektem męskiego kultu w miłości dworskiej jawiły się – jak choćby Kmicicowa Oleńka – jako istoty uduchowione, żarliwie religijne, odziane w wykwiłtne stroje. Ich ciała zdawały się nie mieć dla męskiego podmiotu żadnego znaczenia. Piękno ich twarzy, biustów, dłoni czy nóg liczyło się dlań jedynie o tyle, o ile stanowiło emanację piękna ich duszy, chociaż naturalnie w ten sposób dokonywał on tylko sublimacji własnego popędu seksualnego, nieświadomie je pożądam. Natomiast kobiety, które pojawiają się na rysunkach Schulza, epatują nagością swych ciał, niekiedy wręcz nachalną seksualnością, którą porażają kłękających przed nimi mężczyzn. Ale zarazem zachowują się jak bezduszne kukły, krawieckie manekiny, pozbawione jakichkolwiek emocji i uczuć. Na ich twarzach rysuje się co najwyżej wzniosła obojętność i pogarda. Są niczym bezwładne złote cielce, wyciągnięte leniwie na swych łożach i z pewnym zaciekawieniem i ironią spoglądające na kłęczących przed nimi mężczyzn. To zimne boginie o posągowych twarzach, na których wiernopoddańcze hołdy mężczyzn zdają się nie robić większego wrażenia.

masochista
nie jest
trubadurem

sposoby
Schulza

Tę sytuację podmiot masochistyczny przeżywa jako głęboki egzystencjalny dramat autonegacji, który ma dla niego jak najbardziej rzeczywisty wymiar. Wprawdzie to on sam zaaranżował ten dramat, narzucając kobiecie postawę poniżenia siebie, zadawania bólu pejczem, niemniej jednak tym, co najbardziej realne w tej scenie, jest sama potrzeba tego typu aranżacji z jego strony. Tutaj gdzieś tkwi prawdziwy „problem” masochistycznego podmiotu, który jedynie na drodze brutalnej negacji siebie przez kobietę, własnego poniżenia i doświadczenia bólu może dojść do ładu z samym sobą.

Zarazem moment doświadczenia tego, co realne, rozpoznawalny jest również po stronie kobiecego „oprawcy”, u którego masochistyczny podmiot stara się wzbudzić lęk. Lęk ten rodzi się w oprawcy w wyniku jego przerażenia tym, co na polecenie masochisty ma wykonać. Na tym też polega swoista „zemsta” masochistycznego podmiotu – odczuwa on swoistą satysfakcję, rozkosz, widząc, jak kobiecie oprawca zaczyna się lękać z powodu tego, co robi²⁷.

27 Bruce Fink w przytaczanej już książce pisze: „Partner masochisty, nim gwałtownie wyrazi swoją wolę w formie rozkazu (na przykład «Stop!»), często musi być doprowadzony do granic wytrzymałości, do punktu, w którym odczuwa silny lęk. [...] Ale zanim Inny zgodzi się ogłosić prawo, musi

Ale na rysunki i prozę Schulza można spojrzeć również z bardziej rozległej perspektywy, wykraczającej poza indywidualny wymiar masochistycznego teatru, który rozgrywa się w nich w sposób jawny i skryty. To perspektywa odchodzącej w bezpowrotną przeszłość, opartej na ojcowskim Prawie męskiej kultury Zachodu, wspomaganej do tej pory przez bogów judaizmu i chrześcijaństwa. Męski masochizm jest aktem konwulsji tej kultury, Prawo kobiece zaś, które wyłania się na jej gruzach, jest rozwiązaniem chwilowym i pozornym. Prawdziwa alternatywa jeszcze się dlań nie pojawiła. Leży ona poza tradycyjnymi podziałami na to, co męskie i kobiece.

być doprowadzony przez masochistę do stanu skrajnego niepokoju” (B. Fink, dz. cyt., s. 265). Ten opis masochistycznego przedstawienia sugeruje wyraźnie, że nie chodzi tu tylko o czysto konwencjonalną aranżację, w której nikt nie traktuje swojej roli poważnie. Nie znajdujemy tutaj jednak odpowiedzi na pytanie, dlaczego właściwie masochista chce doprowadzić Innego do lęku. Wydaje się, że ujmując to z perspektywy masochisty, chodzi tu o swoisty rewanż, odegranie się na Innym-oprawcy.