

Kapitan Henry J. Wegrocki, wojskowe służby medyczne¹: Motywy masochistyczne w prozie i rysunkach Brunona Schulza²

Dzieła Brunona Schulza są interesujące z punktu widzenia psychoanalizy nie tylko dlatego, że są przykładem na to, iż sztuka odzwierciedla głębokie tendencje osobowościowe i często przedstawia sublimowane zaspokojenie nieodpowiednio ukierunkowanych popędów instynktownych, ale również z tego powodu, że Schulz jest pisarzem i artystą grafikiem i na obu tych polach ujawnia motyw, który wyraźnie odgrywa dominującą rolę w jego naturze – jest nim intensywna tendencja masochistyczna. Swoim fantazyjnym zbiorem opowiadań autobiograficznych *Sklepy cynamonowe*³ ten młody polski pisarz wywołał bardzo duże zainteresowanie ze względu na niezwykły styl, jak i niepokojącą treść. Silne wrażenie wywołują te fragmenty książki, które zawierają wymyślne opisy ojca przeżywającego ciężki epizod schizofreniczny. Na tym tle jednak, choć w bardziej subtelny sposób, Schulz ujawnia mocno rozwiniętą bierną tendencję masochistyczną.

Wrażliwy i obdarzony niezwykłą wnikliwością autor przenika poza pierwsze wytwory swojej wyobraźni. W artykule opublikowanym w czasopiśmie literackim⁴ tak komentuje doświadczenia warunkujące jego kreatywność:

„Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. Do tych obrazów należy jeszcze u mnie obraz dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością. Ojciec tuli je, zamyka w ramionach, odgradza od żywiołu, który mówi i mówi, ale dla dziecka ramiona te są przezroczyste, noc dosięga je w nich i poprzez pieszczoty ojca słyszy ono nieustannie jej straszliwe perswazje. I zńęka-

1 Przerwa w wykonywaniu pracy w St. Elizabeth's Hospital w Waszyngtonie na okres służby wojskowej.

2 Artykuł ukazał się w „Psychoanalytic Review” 1946, No. 33, s. 154–164 (przyp. tłum.).

3 Tłumacząc cytaty z języka polskiego, starałem się być tak wierny oryginałowi, jak to możliwe.

4 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, 28 kwietnia 1935, w: tegoż, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 105–106 (wszystkie przypisy bibliograficzne pochodzą od tłumaczki).

ne, pełne fatalizmu, odpowiada na indagacje nocy⁵, z tragiczną gotowością, całkiem zaprzędane wielkiemu żywiolowi, od którego nie ma ucieczki.

Są treści niejako dla nas przeznaczone, przygotowane, czekające na nas na samym wstępie życia. Tak recypowałem balladę Goethego w wieku 8 lat z jej całą metafizyką. Poprzez na wół zrozumiałą niemczyznę pochwyliłem, przeczułem sens i wstrząśnięty do głębi płakałem, gdy mi ją matka czytała.

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha, dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuć i na wół świadomych doznań. Zdaje mi się, że cała reszta życia upływa nam na tym, by zinterpretować te wglądy, przełamać je w całej treści, którą zdobywamy, przeprowadzić przez całą rozpiętość intelektu, na jaką nas stać. Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń. Nie odkrywają już potem nic nowego, uczą się tylko coraz lepiej rozumieć sekret powierzony im na wstępie i twórczość ich jest nieustanną egzegezą, komentarzem do tego jednego wersetu, który im był zadany. Zresztą sztuka nie rozwiązuje tego sekretu do końca. Pozostaje on nierozwikłany. Węzeł, na który dusza została zasupłana, nie jest fałszywym węzłem, rozchodzącym się za pociągnięciem końca. Przeciwnie, coraz ciaśniej się zwężła. Manipulujemy przy nim, śledzimy bieg nici, szukamy końca i z tych manipulacji powstaje sztuka”⁶.

Innym obrazem, który ma dla Schulza specjalne, podświadome znaczenie, jest obraz dorożki z płonącymi lampami, ciągniętej przez wychudłego konia, która wyjeżdża z ciemnego lasu. Gdy był sześć- lub siedmioletnim chłopcem, ten motyw wciąż powtarzał się w jego rysunkach i wywarł na niego zadziwiający wpływ. Schulz pisze: „Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy”⁷.

Innymi słowy: Schulz z pewnością zdaje sobie sprawę, że jego kreatywność artystyczna jest integralnie związana z doświadczeniami z okresu dzieciństwa. Czuje tę więź, chociaż nie jest w stanie nadać jej systematycznego, logicznego usprawiedliwienia. W swojej świadomości potwierdza w pewnym sensie teorię psychoanalityczną, że sztuka jest przekształceniem popędu libidinalnego w nowe formy ekspresji, uznając dziecięce fiksacje i zachowania jako czynniki napędzające i determinujące wybór problematyki w sztuce.

Czytając niektóre fragmenty jego utworów, można odnieść silne wrażenie obecności wspomnianych determinantów. Na przykład wtedy, gdy wypowiada

5 Tłumacząc artykuł z „Tygodnika Ilustrowanego” na język angielski, Wegrocki użył sformułowania „Erlkönig” (przyp. tłum.).

6 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 105–106.

7 Bruno Schulz był na tyle uprzejmy, że pobieżnie naszkicował ołówkiem typ dorożki, o którym wspomina (zob. rysunek *Dorożka*).

się o sztuce i filozofii: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana pępowina, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”⁸.

Można zauważyć, że kluczowy w tym obrazowym fragmencie jest temat tajemniczej ciemności, nieznaney i niepoznawalnej, z której wypływa istota naszego życia. Pamięć o Królu Olch i wspomnienie dorożki, wraz z ich kontekstem przerażającej ciemności okalającej centralny azyl lub schronienie, korzystają z tego motywu przewodniego i wydaje się, że schemat symboliczny w tym wypadku został zdeterminowany przez obrazy z wczesnego dzieciństwa.

Jednak wspomnienia z dzieciństwa utrzymują się nie dlatego, że doświadczenie miało w sobie coś wyjątkowo fascynującego. Tak wyraźnie zapamiętane obrazy, których z pozoru nie łączy żaden kontekst, mogą być albo *Deckerinnerungen*⁹, albo wspomnieniami fantazji. Na prawdopodobne źródło silnej trwałości wspomnienia o dorożce naprowadza nas opis ojca Schulza: „Wówczas bywało, że zbiegał po cichu z łóżka w kąt pokoju, pod ścianę, na której wisiał zaufany instrument. Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”¹⁰.

Czytając ten opis, można się zastanawiać, w jaki sposób niewyjaśniony motyw dorożki łączy się z kloacznymi fantazjami: dorożka reprezentuje oazę spokoju i schronienie przed otaczającym strachem, powrót do prenatalnej fazy egzystencji w łonie, z którego prawdopodobnie zostało się wydalonym przez odbyt.

Bierna, fatalistyczna uległość wobec sił natury w balladzie Goethego, która miała tak duży wpływ na Schulza, wskazuje na predylekcje do masochizmu. Widać to w używanej przez niego metaforyce: „Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezgwiezdną nicość”¹¹.

Schulz jednak nie tylko nie przejawia oporu wobec zewnętrznych agresywnych sił, ale wręcz przeciwnie – z radością je akceptuje. To, że w znacznym stopniu można usprawiedliwić obecność tej cechy charakteru u Schulza, zostało w pełni dowiedzione nie tylko w różnych fragmentach jego szkiców autobiograficznych, lecz nawet bardziej bezpośrednio w jego twórczości plastycznej. Chociaż Schulz nie miał wykształcenia malarskiego, jego rysunki reprezentują bardzo wysoki poziom artystyczny. Jednak ich treść jest bardziej interesująca niż ich forma. W sposobie przedstawiania ludzkiej natury pod niemal demoniczną postacią,

8 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 107.

9 Wspomnienia przesłonowe (przyp. tłum.).

10 Tenże, *Nawiedzenie*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrzone i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 15.

11 Tenże, *Manekiny*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 28.

jako ucieleśnienie wszelkiego zła, widać podobieństwo do twórczości Goi. Pod tym względem polski krytyk sztuki, Witkiewicz, porównuje Schulza do Cranacha, Dürera i Grünewalda¹². Głównym motywem jego prac jest męski masochizm, któremu towarzyszy sugerowany sadyzm kobiecy. Mężczyzna jest zawsze w pozycji uległej, upokorzony i zdominowany przez kobietę. Głównym atrybutem kobiecej dominacji, poza takimi akcesoriami jak pejcz (zob. rysunki *Pokora* i *Xięga bałwochwacza*), jest stopa. Jak opisuje to Witkiewicz: „Nogami dręczą, depczą, doprowadzają do ponurego, bezsilnego szału kobiety Schulza jego skarłałych, spokorniałych w erotycznej męce, upodlonych i w tym upodleniu znajdujących najwyższą, bolesną rozkosz – mężczyzn-pokrak”¹³.

Schulz ma ze stopą niezwykle erotyczne skojarzenia, na co prawdopodobnie po części wpłynęła jego podświadoma relacja ze służącą Adelą. Pokazane jest to w następującym fragmencie: „W chwili, gdy mój ojciec wymawiał słowo «manekin», Adela spojrzała na zegarek na bransoletce, po czym porozumiała się spojrzeniem z Poldą. Teraz wysunęła się wraz z krzesłem o pięćdziesiąt naprzód, podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczyk węża. [...] Wszystkie trzy patrzyły rozszerzonymi oczami na ojca. Mój ojciec chrząknął, zamilkł, pochylił się i stał się nagle bardzo czerwony. W jednej chwili lineatura jego twarzy, dopiero co tak rozwichrzona i pełna wibracji, zamknęła się na spokorniałych rysach. [...] Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał, jak języczek węża”¹⁴.

Odkładając na bok rozważania dotyczące fallicznego znaczenia stopy, która „błyszczała jak języczek węża”, lub bardziej bezpośrednie sadystyczne skojarzenie z narzędziem tortur, można zauważyć, że Schulz w swoich grafikach używa stopy, by wyrazić pragnienie bycia upokorzonym przez inne kobiety, tak jak jego ojca upokorzyła Adela¹⁵. Czytając uważnie fragmenty książki poświęcone ojcu, wydaje się oczywiste, że ten element identyfikacji jest w niej niezmiernie ważny. Gdy Schulz pisze o relacji Adeli i ojca, można odnieść wrażenie, że sam chciałby być na jego miejscu: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu

12 St. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany”, 28 kwietnia 1935, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 469.

13 Tamże, s. 471.

14 Tenże, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 38–39.

15 E. Morton Jellinek zwrócił uwagę (w osobistej rozmowie) na fakt, że używanie stopy jako symbolu władzy jest dosyć popularne. Na przykład członkowie wielu plemion australijskich stają na przedmocie, gdy chcą wejść w jego posiadanie. Japończycy okazują szacunek dla miejsca modlitwy, ściągając buty, a więc metaforycznie pozbawiając się władzy. Według żydowskiego zwyczaju lewiratu, gdy mężczyzna odmawia poślubienia wdowy po swoim bracie, kobieta ściąga mu but na znak, że traci on nad nią władzę.

i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. [...] 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 doń palec ruchem, oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując 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 oprzeć¹⁶.

Analiza reakcji ojca, przedstawiona minuta po minucie, pokazuje, jak bardzo Schulz wszedł w świat jego odczuwania, odzwierciedlając tym samym własne pragnienia. W książce znajduje się interesujący fragment, w którym autor wkłada w usta ojca aplogię sadyzmu z ledwo zauważalnymi aluzjami do masochizmu:

„Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania. W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekać na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłizn i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza.

Pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi ona teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbronnejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu¹⁷.

Oczywiste jest, że personifikując materię, artysta podświadomie opisuje siebie. Jak materia chciałby być „lubieżnie podatny, po kobiecemu plastyczny, uległy wobec wszystkich impulsów”. Nie zrezygnowałby także z aktów przemocy, ponieważ są potrzebne, gdy panujące „formy bytu [...] przestały być zajmujące” (por. społeczny ideał agresywnego człowieka jako formy, która „przestała być

16 B. Schulz, *Ptaki*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 22.

17 Tenże, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*, s. 35.

zajmująca”). Tym razem odchodzi od moralnych i kobiecych akcentów masochizmu na rzecz akcentów erotycznych, niemniej jednak można zauważyć, jak bardzo w cieniu dominacji masochistycznej leży nie tylko jego *vita erotica*, ale także jego charakter, który jest tą dominacją przepełniony. Schulz stwarza fantazyjną metafizykę, by się usprawiedliwić.

Kolejne fragmenty świadczą o tym, że nawet w użytych metaforach przeważa to, co związane z masochizmem. Na przykład w opisie wycieczki na wzgórze Schulz pisze: „Powietrze dyszało jakąś tajną wiosną, niewypowiedzianą czystością śniegu i fiołków. Wjechaliśmy w teren pagórkowaty. Linie wzgórzy włochałych nagimi różgami drzew podnosiły się, jak błogie westchnienia w niebo”¹⁸.

Gałązki i drzewa porównane do różg, które „podnosiły się, jak błogie westchnienia, w niebo”, z pewnością są zarówno projekcją pragnień artysty, jak i bezpośrednim przedstawieniem sceny masochistycznej. Podobne elementy można odnaleźć w następujących opisach:

„Ojciec nie wychodził już z domu. Palił w piecach, studiował nigdy nie zgłębianą istotę ognia, wyczuwał słony metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodną pieśczętę salamander, liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina”¹⁹.

„Młody jeszcze, mętny i brudny ogień w piecu lizał zimne, błyszczące narosłe sadzy w gardzieli komina”²⁰.

Prawdopodobnie źródłem tej projekcji jest czynność lizania czegoś brudnego jako wyraz posłuszeństwa. W tym miejscu przypominają się średniowieczne siostry zakonne, które czerpały perwersyjną przyjemność z lizania ran trędowatych.

Motyw lizania występuje także w kompozycjach graficznych, na przykład w *Zuzannie*, gdzie Schulz narysował element, który według niego najlepiej wyraża sposób upokorzenia mężczyzny – kobiecą stopę.

Ten motyw został przedstawiony w bardziej subtelny sposób w *Pokorze*, na której przyczajony, skarcony pies, wyraźnie zastraszony przez swoją panią, idzie obok jej stopy – jest to scena służalczej uległości. Kobieta z zarozumiałym wyrazem twarzy i pejczem w dłoni idzie przed swoim skromnym mężczyzną – sługą.

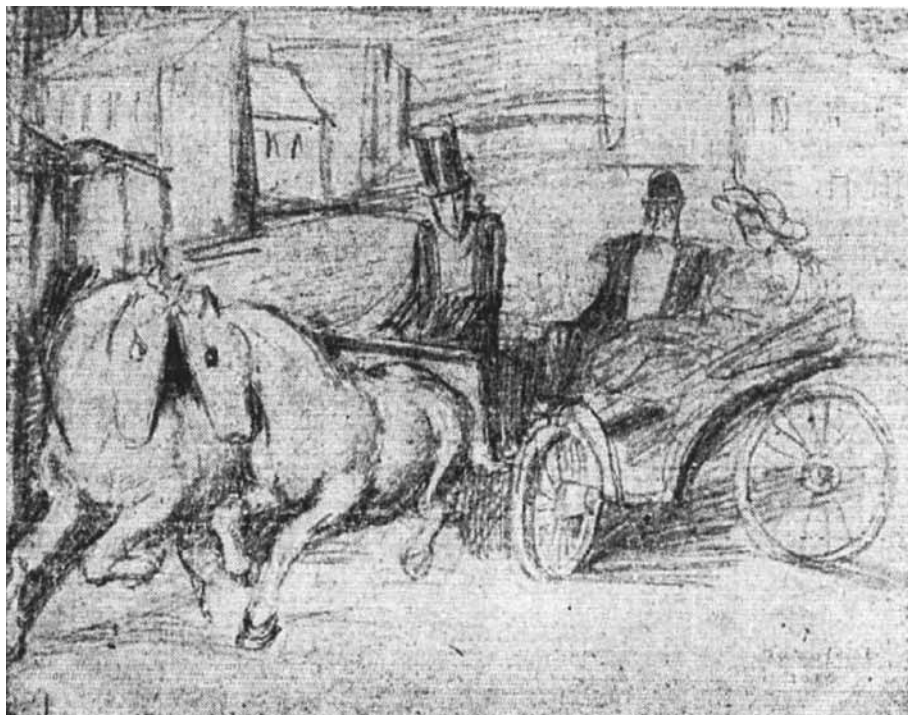
Na okładce *Sklepów cynamonowych* pojawia się ten sam pies, znów w pozycji uległej, podczas gdy autor i jego ojciec siedzą przy dwóch przeciwległych krańcach stołu. Pomiędzy nimi siedzi kobieta – nonszalanckie ułożenie jej rąk sugeruje, że dominuje na tym obrazku.

Na *Autoportrecie* Schulz także narysował siebie w pozycji unижonej, uległej, gdy nachyla się i ofiarowuje koronę – symbol władzy nad nim samym, którą pragnie przekazać innym.

¹⁸ Tenże, *Sklepy cynamonowe*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 72.

¹⁹ Tenże, *Ptaki*, s. 21.

²⁰ Tenże, *Manekiny*, w: tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, s. 28.



„Bruno Schulz był na tyle uprzejmy, że pobieźnie naszkicował ołówkiem typ dorożki, o którym wspomina”. Reprodukacja rysunku opublikowana w „Psychoanalytic Review” 1946, No. 33

Na wszystkich rysunkach artysta przedstawia motywy o silnym charakterze masochistycznym w stosunku do kobiet, co można łatwo zaobserwować na dołączonych do artykułu ilustracjach. Głównym środkiem wyrazu uległości mężczyzn wobec kobiet jest u Schulza kobieca stopa. Z tego, co pisze o swoich doświadczeniach rodzinnych, wynika, że bardzo prawdopodobne jest założenie, jakoby stosunek do służącej Adeli miał ogromny wpływ na uwarunkowanie jego masochizmu²¹.

Okolicznością sprzyjającą rozwijaniu się tematu masochistycznego była „głęboka samotność, odcięcie od spraw codziennego życia”²², które towarzyszyły mu od dzieciństwa. Według niego „Samotność jest tym odczynnikiem, doprowadzającym rzeczywistość do fermentacji, do strącenia osadu figur i kolorów”²³. W swoim wymyślonym świecie Schulz odnalazł rekompensatę za brak współczucia i zrozumienia, którymi obdarowało go życie. Jego twórczość literacka i plastyczna jest bezpieczną przystanią, która pozwala mu na zastępcze zaspokojenie potrzeb masochistycznych bez towarzyszących temu nieprzyjemności²⁴.

Przełożyła Katarzyna Kaszorek

21 W prywatnym liście Schulz skomentował niniejszy artykuł i dodał, że ma także starszą siostrę, która odegrała bardzo ważną rolę w kształtowaniu jego osobowości.

22 B. Schulz, *Bruno Schulz do Stanisława I. Witkiewicza*, s. 109.

23 Tamże.

24 W tym samym liście Bruno Schulz pisze: „Moja kreatywność różni się od schematycznej wyobraźni takich dewiantów jak Sacher-Masoch czy de Sade, gdyż nie posiłkuje się prostymi aluzjami do umownych etykietek. Nie stanowi zaspokojenia jakiejś perwersyjnej potrzeby na poziomie bepośredniej fantazji, ale jest raczej odbiciem mojego życia wewnętrznego, którego punktem centralnym jest konkretna perwersja. W swojej twórczości wyrażam tę perwersję w jej najbardziej wzniosłej i filozoficznie zinterpretowanej formie, która stanowi fundament determinujący całkowity *Weltanschauung* jednostki w całej jego złożoności”.