

Jakub Orzeszek: Płeć i słowa. Różnicowanie Schulza

Męślikacje

W ciekawym i pod pewnymi względami nowatorskim szkicu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze”, Henryk Vogler nazywa Schulza „najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem k o b i e c o ś c i w naszej literaturze”¹. Ta intuicja z pewnością zasługuje na przypomnienie. Nie tylko dlatego, że Vogler jako jedyny spośród krytyków międzywojnia i jeden z nielicznych w ogóle² próbuje uczynić z płci (płciowości) kategorię estetyczną, za pomocą której można odczytać pisarstwo Schulza. Także dlatego, że przeczuwaną „kobiecość” tej prozy wartościuje dodatnio.

przedstawiciel
kobiecości

Jego artykuł jest tekstem pochwalnym. Już w pierwszym zdaniu Vogler powie o Schulzu i Gombrowiczu: „dwaj najwybitniejsi i najbardziej charakterystyczni młodzi prozaicy polscy”³. Z kolei mianowanie Schulza „jedynym przedstawicielem kobiecości” oraz następujący bezpośrednio po nim zarzut: „Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą”⁴, nawet jeśli są przesadzone, skrywają w sobie niechęć do obowiązujących wzorców męskości i tęsknotę za gruntowną feminizacją literatury polskiej.

Nie była to oczywista postawa⁵. Równoległe z rozwojem ruchów feministycznych i kryzysem męskości, który z całą mocą ujawnił się w literaturze i sztuce po doświadczeniach Wielkiej Wojny (deheroizacja okaleczonego męskiego ciała, trauma i nerwica frontowa, pacyfizm), w dwudziestoleciu nadal obecne były tendencje przeciwne. Dążyły one nie tylko do zakonserwowania, ale i do wzmożenia hegemonicznego

- 1 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938, z. 99/101, s. 248. Podkreślenie Voglera.
- 2 Motyw wojny płci w twórczości Schulza był przedmiotem namysłu, już od interpretacji Artura Sandauera, jednak niewiele jest takich ujęć, które próbowałyby spojrzeć na związki między płcią, cielesnością i samym procesem twórczym.
- 3 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 246.
- 4 Ibidem, s. 248.
- 5 Zob. H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 222–234.

męskie
fantazje
po polsku

modelu męskości. Jak wielka była kulturowo-polityczna sprawczość tych „męskich fantazji”, pokazali między innymi Klaus Theweleit, na przykładzie nazistowskich Niemiec⁶, a na gruncie polskiego literaturoznawstwa Maria Janion⁷, Tomasz Tomasiak⁸ i Wojciech Śmieja. Ten ostatni zwraca uwagę na postępującą w Polsce lat trzydziestych „faszyzację męskości” (w wariacie sarmacko-ułańskim), która miała być zbiorową rekompensatą za lęk przed kastracją, spowodowany śmiercią Piłsudskiego⁹.

Znamienne są pod tym względem dzieje wydawnicze *Płci i charakteru* Ottona Weininger. Książka od momentu premiery w 1903 roku aż do wybuchu II wojny światowej właściwie nie straciła w Europie na popularności. Jej niesłabnącą poczytność można oszacować kilkudziesięcioma edycjami w różnych językach – w tym pięcioma¹⁰ polskimi z lat 1911, 1921, 1926, 1932 i 1935. Z dzisiejszej perspektywy rozprawa Weiningera wydaje się wprost klasycznym przykładem narracji, w której mizoginia, osadzona wśród nobliwych cytatów literackich i bogatych odniesień filozoficznych, a więc poparta autorytetem kultury, pretenduje do rangi obiektywnego makrosystemu (albowiem „Są dwa pojęcia, należące do najstarszych pojęć ludzkości, którymi ona od prapoczątków łąta swe życie umysłowe. [...] dwa te starożytne pojęcia, które tu mamy na myśli, pojęcia mężczyzny i kobiety”¹¹).

Oprócz zasadniczego dla Weininger założenia o biseksualności i bipłciowości każdego człowieka, które samo w sobie mogłoby sugerować pewną subtelność jego myśli, większość ideologicznych („przeprowadziłyśmy więc dowód ze wszech miar wszechstronny, że *K* jest bezduszna, że nie posiada jaźni i indywidualności, ani osobowości i wolności, ani charakteru i woli”¹²) i pseudonaukowych (zapłodnienie na odległość poprzez szczególnie intensywne „zapatrzanie się” mężczyzny w kobietę¹³) twierdzeń *Płci i charakteru*, podawanych z podejrzaną stanowczością, jest co najmniej bezpodstawnych. Z kolei psychobiografia zaledwie dwudziestotrzyletniego autora, obfitująca w brutalne akty samozaprzeczeń (żydowskie pochodzenie *versus* radykalny antysemityzm, steatralizowane

jaka jest *K*

6 Zob. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, t. I–II, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2016.

7 Zob. M. Janion, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.

8 Zob. T. Tomasiak, *Wojna – męskość – literatura*, Słupsk 2013.

9 W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, w: *Formy męskości 2*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 276 i dalej. Zob. też: idem, *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*, Warszawa 2016.

10 A właściwie sześcioma, jeśli dodać streszczenie tej rozprawy, opracowane przez Felicję Nossig i opublikowane w 1909 roku nakładem Księgarni H. Altenberga we Lwowie.

11 O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, t. I, Warszawa 1935, s. 16.

12 Ibidem, t. II, s. 44.

13 Ibidem, s. 97–98.

samobójstwo wkrótce po debiucie), skłania, by – przynajmniej do pewnego stopnia – interpretować *Płeć i charakter* na tle jego osobistych uwarunkowań, zahamowań i doświadczeń egzystencjalnych.

Z pewnością jednak nie należy bagatelizować roli, jaką książka Weininger odgrywała w procesie restytucji patriarchy w pierwszych dekadach XX wieku. Hans Mayer pisze, że: „Z perspektywy socjologicznej Weininger nie jest przypadkiem nieistotnym, lecz reprezentatywnym”¹⁴. „Nie chodzi tu bynajmniej o majaczenia nieszczęśliwego geniusza, jak czasem twierdzi feministyczna krytyka, lecz, czego dowodzi recepcja, o traumatyczny stan świadomości europejskiego społeczeństwa mieszczańskiego”. Jak zauważa Mayer, groteskowy mizoginizm *Płci i charakteru* „związany jest z analogicznymi i nasilającymi się w tym samym okresie tendencjami, które nazwać by można z m o w ą m ę z c z y z n”¹⁵.

„Przedstawiciel kobiecości”, choćby nawet „najtęższy”, do tej zmowy mężczyzn przynależeć nie mógł. Czytając artykuł Voglera, nietrudno wyobrazić sobie tekst sobowtórowy, którego autor – jak pewien młody filozof z powieści Virginii Woolf *Do latarni morskiej*, piszący monumentalną rozprawę o „wpływie czegoś tam na kogoś” – konstatuje, pykając z fajki: „Kobiety nie umieją malować, kobiety nie potrafią pisać”¹⁶. Czy nie to właśnie powiedział Ostap Ortwin, polski tłumacz Weininger, późniejszy znajomy Schulza, gdy w 1923 roku recenzował debiutancki tomik Marii Pawlikowskiej *Niebieskie migdały*? Protekcyjną, utrzymaną w tonie persyflażu recenzję Ortwina można by uznać za doskonały przykład takiego komunikatu, jaki Rebecca Solnit nazywa męsplikacją¹⁷. Znacząca jest w niej nawet nie tyle bezwzględnie negatywna ocena/pouczenie *Niebieskich migdałów*, ile to, że krytyka Ortwina bardziej niż w zaproponowany przez Pawlikowską model poezji uderza w ujawniane w jej wierszach kobiece Ja. Zdyskredytowana zostaje zatem nie tekstualność poezji, lecz jej płciowość („Paciorkowa to, gustowna robótka bieglej w dyletanckim hafciarstwie rymów, w kostium neomarkizy przybranej damy”¹⁸).

zmowa
mężczyzn

¹⁴ H. Mayer, *Odmierńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 140.

¹⁵ Ibidem, s. 139.

¹⁶ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Warszawa 1962, s. 72.

¹⁷ Neologizm „męsplikacja” (*mansplaining*) zapożyczam od Rebeci Solnitt. W polskim tłumaczeniu jej eseju *Mężczyźni objaśniają mi świat* Anna Dzierzgowska zaproponowała słowo „panjaśnienie”. „Męsplikacja” (autorką tego tłumaczenia jest Agnieszka Graff) wydaje mi się jednak bardziej dobitna, a przez to bliższa intencjom „męsplikowania”. Zob. R. Solnitt, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Kraków 2017, s. 20. Zob. też A. Graff, *Męsplikacja: to, co powie mężczyzna, będzie ciekawsze*, „Wysokie Obcasy”, 16.04.2016.

¹⁸ O. Ortwin, *Niebieskie migdały* (recenzja), „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23, s. 254.

„metafora
żydowska”

I Schulza nie ominęła krytyka tego rodzaju, ulokowana poza tekstem – w mętnych rojeniach o rasie, płci i seksualności. „Według Peipera, specjalny rodzaj metafory to metafora żydowska. Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana. Jest w ogóle pewien specyficzny arsenał figur i tropów – obrazowań, porównań, epitetów, mający zapach, barwę i smak żydowski”¹⁹. W tej recenzji *Sklepów cynamonowych*, opublikowanej w 1935 roku w jednym z warszawskich dzienników, pobrzmiewa wyraźna nuta faszyzmu, ale pewnie też echo antysemityzmu o rodowodzie Weiningerowskim, w którym kategorie „żydostwa” i „kobiecości” spotykają się w pogardliwym obrazie żydki/biety – zniewieściałego „Żyda homoseksualisty”²⁰.

egzorcyzmo-
wanie autork

Na zupełnie innym poziomie intelektualnym i stylistycznym rozgrywa się słynny *Dwugłós o Schulzu* Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego. A przecież także tu – choć ani Wyka, ani Napierski nie posługują się argumentem płci wprost – można odnaleźć ślady „męskiej teorii” (pod tym pojęciem rozumiem za Elaine Showalter „koncepcję twórczości, historii literatury oraz literackiej interpretacji opartą na doświadczeniu męskim, choć potraktowanym jako doświadczenie uniwersalne”²¹). Spośród wielu metafor krytycznych, którymi owa „męska teoria” literatury deprecjonowała („egzorcyzmowała”) autorki na początku XX wieku, Krystyna Kłosińska podaje trzy stosowane najchętniej. Zgodnie z nimi kobiety piszące to: (1) „przędki banalnej rzeczywistości” oraz (2) „płaczki literackie”, których utwory nie są pełnoprawnymi tekstami, lecz (3) „płodami grafomanii”²². Trudno byłoby podejrzewać Wykę czy Napierskiego o świadome nawiązanie do tej metaforyki. Lecz zarazem trudno zignorować podobieństwo między nią a ich krytyczno-literackim pamfletem.

19 J. Bielatowicz, *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiech cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935, nr 7, s. 4.

20 W tym kontekście analizuje problem nie-męskości Schulza Wojciech Śmieja w artykule *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, zaliczając „męskosc żydowską” do męskości marginalizowanych. Od siebie dodam, że o aktualności tego obrazu świadczy na przykład *Adam Grywałd* Tadeusza Brezy z 1936 roku. Złośliwe plotki, przytaczane przez narratorkę tej powieści, nazywają homoseksualizm tytułowego bohatera „upodobaniami mossek sualnymi”, co odnosi się zapewne i do nazwiska Mosse, które nosi obiekt pożądania Adama Grywałda, Edmund, i do lekceważącego, antysemitycznego przezwiska „mosiek”. Jeszcze inaczej pisze o tym Małgorzata Ogonowska (w artykule *Mężczyzna Bruno Schulz*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 150–167), pokazując, jak silnie „biografem” o nie-męskości Schulza zapisany jest w jego pośmiertnej legendzie – i jak bardzo jest redukujący.

21 E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 120.

22 K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 97–98.

O Schulzu Wyka i Napierski powiedzą bowiem – z równie pogardliwą intencją, z jaką Ortwin pisał o Pawlikowskiej – że jego proza jest przesycona (1) „banałem rekwizytorni”, że (2) „W głosie tego ckliwego sentymentalisty ciągle pobrzmiwa łezka, liryczne tremolo” i że (3) „zamiast nowel [Schulz] pisuje traktaty pięknoducha”²³.

Delikatne odchylenia

Co jednak Vogler rozumie pod pojęciem „kobiecości” w literaturze? I czy takie rozpoznanie pisarstwa Schulza można rzeczywiście uzasadnić, odnosząc się do samego tekstu opowiadań? Oddam głos Voglerowi: „Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz c i a ł u [podkreślenia w całym cytacie – J. O.]. W zbiorze *Sanatorium pod Klepsydrą* Dodo ma olbrzymią głowę, Edzio bezwładne nogi, starcze ciało Emeryta kurczy się z wolna do dziecięcych rozmiarów, aż zostaje porwane przez wiatr. Świat Schulza ulepiony jest z najbardziej konkretnej gliny i wszystko, co istotne i ważne, dokonywa się na owej cielesnej platformie. [...]

Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa p ł e ć i jej sprawy. [...] Na pozór jest inaczej. Żaden motyw treściowy nie wskazuje na jakiegokolwiek zainteresowanie się autora tymi sprawami. Ale gdzieś głęboko na spodzie, w gąszczu gałęzi drzewnych, których śliskie odnogi płaczą się i obejmują jak nagie ramiona, gdzieś wśród wiosennego rozkwitania czy dojrzałości letniego «martwego sezonu» – pulsuje z siłą gorącego źródła płodna moc żywotna, ze wszystkich stron zdaje się dochodzić głuche wołanie namiętności.

Schulz jest piewcą tego s e n s u a l i z m u, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw. Dlatego Schulz jest najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem kobiecości w naszej literaturze, reprezentantem żeńskiego sposobu ujmowania świata. Bo tak obfita u nas ilościowo literatura kobiet nie jest w rzeczywistości literaturą kobiecą. Nałkowska, Boguszevska, Krzywicka czy Dąbrowska, jeżeli nawet zajmują się w swych utworach problemami kobiet, ujmują je po męsku, świat jest u nich zawsze światem ducha, nie m a t e r i i, która – jak u mężczyzny – [...] nie jest sama w sobie biologicznie pierwszorzędną, jedynie istotną wartością, ale jest – jak u mężczyzny – poddana sprawom intelektu, k r y t e r i o m s t w o r z o n y m p r z e z s p e k u l u j ą c y m ę s k i m ó z g. Natomiast

Vogler
o kobiecości

świat Schulza jest na wskroś kobiecy, kołyszący się do zdumiewającej muzyki słów w zmysłowych tanecznych przegięciach²⁴.

To interesujące zdania. Z jednej strony bowiem – sama charakterystyka twórczości Schulza wydaje się trafna. Słowa kluczowe, które podkreśliłem u Voglera: ciało, płeć, sensualizm, materia, istotnie odsyłają do najważniejszych cech świata przedstawionego w *Skleпах cynameonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Można by do nich zresztą dopisać kolejne, spokrewnione z nimi poprzez nadrzędną kategorię cielesności, jak choćby: seksualność, metamorfoza, forma (i bezformie²⁵), materializm (i nowy materializm) czy wreszcie kategoria najszersza – transgresja.

„Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić²⁶ – deklaruje Schulz w słynnym liście do Witkacego. A że to prawda, przekonują niezrównane Schulzowskie opisy przenikania się (stawania-się i od-stawania-się) bytów ludzko-zwierzęco-roślinnych, rozmaite zagęszczenia substancji, ożywione i nie-ożywione „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne²⁷, którymi tak fascynuje się Jakub (jeszcze inaczej ów „skrajny monizm substancji²⁸ widać w indeksie części ciała i wydzielin do *Sklepow cynameonowych*. Ciała Schulza, rozpisane jak w anatomicznym atlasie wyobraźni, objawiają się w indeksie „w formie zatomizowanej, pierwotnej, bliskiej wyobraźniowym źródłom [...], gdy *textum* jeszcze nie było gotowe”. Indeks bowiem – jak to zaproponował Stanisław Rosiek – jest „lustrem, w którym przegląda się wyobraźnia pisarza²⁹).

Na uwagę zasługuje też krytyczny i demaskatorski stosunek Voglera do literackiego fallogocentryzmu (do „kryteriów stworzonych przez spekulujący męski mózg”). Zastanawiające przy tym, że w jego eseju Helena Boguszewska, Maria Dąbrowska, Irena Krzywicka i Zofia Nałkowska pojawiają się właśnie jako pisarki falliczne, uprzywilejowane strażniczki patriarchy (można by powiedzieć za Luce Irigaray:

ciała Schulza

strażniczki patriarchy

24 H. Vogler, *Dwa światy romantyczne*, s. 248.

25 Rozumiane w tradycji Bataille'owskiego *informe*. Zob. szkic Hélène Martinelli *Bruno Schulz i informe* w numerze.

26 B. Schulz, *Dziela zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, opracowanie edytorskie W. Bolecki, komentarze M. Wójcik, opracowanie językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 9. Dalej: SK.

27 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 43. Dalej: OP.

28 Ibidem.

29 S. Rosiek, *Radość indeksowania* (*Sklepow cynameonowych i nie tylko*), „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 166. Zob. też: J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzielin. Indeks do Sklepow cynameonowych*, „Schulz/Forum” 2019, nr 13, s. 172–190.

„usłużne Ateny, zrodzone jedynie z umysłu Ojca-Króla”, „Ateny na służbie”³⁰). Czy słusznie Vogler stawia je w tej dwuznacznej roli, czy ten zarzut nie jest jednak próbą „przyprawiania» męskich głów tym pisarkom, którym udaje się wejść do kanonu”³¹ – to osobne zagadnienie. Z pewnością jednak trzeba podejść z rezerwą do jego definicji „kobiecości”.

Bo choć zasadnicze u Voglera połączenie pisarstwa kobiecego z doświadczeniem i ekspresją cielesności, z somatopoetyką, jak byśmy ją dzisiaj nazwali, rzeczywiście jest jednym z wielkich tematów krytyki feministycznej („Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne”³² – nawołuje Hélène Cixous w słynnym manifestie *écriture féminine*), a przy tym – jak myślę – stanowi inspirującą intuicję co do pisarstwa Schulza, to zarazem jego ujęcie wydaje się niebezpiecznie esencjonalizujące, uwikłane w szereg binarnych schematów, takich jak: ciało–intelekt, płeć–duch, materia–idea, sensualizm–spekulacja. To, co kobiece, istnieje u Voglera tylko naprzeciw męskiego. Natomiast poza tą opozycją okazuje się autorytatywnym i raczej redukującym uogólnieniem. I jeszcze te „zmysłowe taneczne przegięcia”, w których najwyraźniej dochodzą do głosu sentymentalne, pogrobowe fantazje Młodej Polski.

W tym miejscu rozdzielają się ścieżki moje i Voglera. Schulz – tak mi się przynajmniej wydaje – w swojej twórczości nie jest ani „mocnym” dualistą, ani „mocnym” esencjalistą. Jeśli korzysta z takiego modelu przedstawiania, to nie w geście „mocnej” reprezentacji, lecz niemal zawsze po to, by go przewartościować lub przełamać – niedopowiedzeniem, melancholią, groteską, ironią czy kampowym nadmiarem. To, co w jego twórczości charakterystyczne, to raczej niedefinitywność, „programowy eklektyzm” i idący za nim potencjał subwersywny, owa nieustanna „atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról”³³.

Jeśli zatem proza Schulza rzeczywiście ma w sobie coś z praktyk pisarstwa kobiecego – i jeśli to porównanie może nam cokolwiek powiedzieć o pisarstwie Schulza – to najbliższe byłyby mu nie te style, które ustanawiają się w radykalnej opozycji do (a więc również w zależności od) męskiego języka, ale te, które działają na „delikatnych

niebezpieczeństwa
esencjalizmu

30 L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 11.

31 M. Świerkosz, *Arachne i Atena. W stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 82. Autorka polemizuje między innymi z Grażyną Borkowską, która w ten właśnie sposób interpretuje pisarstwo Dąbrowskiej (w książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

32 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasitowska, „Teksty Drugie” 1994, nr 4/5/6, s. 152.

33 SK, s. 9.

granice *écriture féminine*

odchyleniach³⁴ jakby od środka, destabilizując go i otwierając na nowe konteksty – jak proponowała Patricia Meyer Spacks. D e l i k a t n e niekoniecznie jest tu synonimem n i e w i e l k i e g o. Wskazuje raczej na trudno uchwytny, niejednorodny rytm *écriture féminine*, a także na to, że pytając o związki między płciowością a sposobami ekspresji, zawsze poruszamy się na delikatnej granicy między egzystencją, estetyką, etyką i polityką. To zaś – jak dodaje Elaine Showalter – „zmusza nas do odpowiedzi z równą delikatnością i precyzją³⁵. Myślę, że w przypadku Schulza zamiast o twardych opozycjach, lepiej mówić o ruchu³⁶. Zamiast o biegunowych pozycjach męskiego i kobiecego, o płynnym i niedokończonym nigdy procesie r ó ż n i c o w a n i a.

Orlando Schulz

„Wszelka twórczość odwołuje się nie do różnicy, ale raczej do różnicowania seksualnego między tymi dwoma biegunami³⁷. A jeśli to założenie Kristevej jest słuszne, to nie płeć biologiczna autora czy autorki byłaby decydująca w procesie pisania, ale miejsca odsłaniania się p o d m i o t u w t e k ś c i e, owe szczeliny, w których mniej lub bardziej dosłownie i intencjonalnie „podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji³⁸. (Stąd między innymi także Kleist, Hölderlin, Joyce, Proust, Rilke czy Genet bywają zaliczani do tradycji *écriture féminine*). Czy u Schulza dokonują się takie gesty samoidentyfikacji? Z pewnością tak, choć zarazem rzadko można rozstrzygnąć, co w nich jest odsłonięciem, a co maską.

pierwsze odsłonięcie

Jeden z najśłynniejszych i najbardziej bezpośrednich pochodzi z listu do Stefana Szumana z 1932 roku, w którym Schulz opisał „najistotniejszy i najgłębszy” sen, jaki miał w dzieciństwie: „Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność,

34 Zob. P. M. Spacks, *The Female Imagination. A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing*, London 1976.

35 E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, s. 124.

36 To kolejny punkt styku. „W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem [...]. «Ruch» ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w «istocie» *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia”. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 406.

37 *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1998, nr 3/4, s. 278.

38 G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 71.

straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę uwierzyć, że go naprawdę popełnił i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już poza czasem w obliczu wieczności, która dla mnie nie będzie już niczym innym jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty na całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda to tak, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju³⁹, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę⁴⁰.

straszliwy
grzech
kastacji

Na pierwszy rzut oka list ten może się wydać gestem nie tyle odsłonięcia, ile ekshibicjonizmu, zwłaszcza jeśli uświadomić sobie, jak wielką wagę Schulz przywiązuje do ładunku symbolicznego owego snu i jak bardzo intymne pokłady się w nim zawierają (zadeklaruje z emfazą, że jest to: „sen antycypujący mój los”⁴¹, a jak można się domyślać, także los artystyczny). Z drugiej strony cały kontekst listu, jak i relacja Schulza z Szumanem w ogóle, skłania raczej, by owo odsłonięcie traktować jednocześnie w kategoriach literackiej autokreacji, by widzieć w nim próbę zaprezentowania siebie-jako-autora przed potencjalnym promotorem *Sklepow cynamonowych*.

Schulz poznał Szumana zaledwie kilkanaście dni wcześniej w Żywcu, podczas letniego kursu dla nauczycieli robót ręcznych, w ramach którego ten znany i poważany profesor psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a przy tym znajomy Witkacego, prowadził gościnne odczyty. „Podniecony” i „wzburzony” atmosferą jego prelekcji – jak sam napisał – Schulz pokazał mu rękopis swoich opowiadań (prawie dwa lata przed ich wydaniem). Szuman z kolei, olśniony ich lekturą, przesłał Schulzowi swoje niepublikowane wiersze. Opowieść o śnie Schulz rozwija – niby na marginesie – między kolejnymi mikrorecenzjami liryków profesora. Recenzjami skrajnie pochlebnymi i egzaltowanymi, które muszą wzbudzić podejrzliwość u postronnego czytelnika (a prawdę mówiąc, powinny chyba zakłopotać samego Szumana).

Najwyraźniej też – jak pisze Ficowski – dochodziła w nich do głosu „szczególna skłonność Schulza [...] do szukania siebie samego w utworach cudzych i umiejętność odnajdywania w nich odskoczni do warstw wyobraźni będących elementami tworzywa i pożywką własnej sztuki”⁴².

39 Zofia Ziemann zwraca mi uwagę, że „szklany kloz”, „szklany słoje” (*bell jar*) to jeden z powracających motywów w literaturze pisanej przez kobiety. Można go znaleźć oczywiście u Sylvii Plath, ale też u Virginii Woolf czy Anaïs Nin. Jest to jednak temat na osobny szkic.

40 List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 36–37. Dalej: KL.

41 Ibidem, s. 37.

42 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 205.

Szuman, Rilke,
Schulz

Można by odnieść wrażenie, że Schulz nie tylko próbuje sobie zjednać wpływowego protektora, ale i podpowiada mu, jak ów powinien interpretować jego pisarstwo. „Jedynym porównaniem, jakie mi się nasuwa, to [sic!] Rilke, boski Rilke. To jest bardzo cichy, zamknięty w sobie świat, trzeba odejść bardzo daleko od zgiełku i zejść bardzo głęboko, ażeby usłyszeć tę poezję, Narcyzizm, samotność, zamknięcie w s z k l a n e j b a n i [podkreślenie – J.O.]. To zakłęcie we własną s a m o t n o ś ć, o d c i ę c i e s i ę o d ż y c i a, od działania, rozkosz i tragizm tego”⁴³. Tak Schulz komentuje wiersz Szumana pod tytułem *Taniec ze sobą samym*, by zaraz sięgnąć po to samo porównanie w opisie swojego snu („zamknięto mnie egzemplarycznie w s z k l a n y m s ł o j u”), w jednym akapicie nawiązując nić między poetycką wyobraźnią Szumana, Rilkego i swoją. Ale chyba głównie swoją i Rilkego, którego szczerze podziwiał⁴⁴. Te same słowa powrócą w późniejszej o trzy lata autocharakterystyce pisarza, która ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jako list otwarty do Witkacego: „W jakiś sposób «historie» te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególnie. Dominantą tego losu jest głęboka s a m o t n o ś ć, o d c i ę c i e o d s p r a w c o d z i e n n e g o ż y c i a”⁴⁵.

Ile w tym śnie z odsłonięcia, a ile z ukrycia, z przebrania? Nie sposób odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Ale chyba też wcale nie trzeba na nie odpowiadać. Przekonuje mnie Stanisław Rosiek. Nawet jeśli autorytatywnie uznamy, że sen jest w całości mistyfikacją lub, co bardziej prawdopodobne, konfabulacją (a jak nauczył nas Freud, innych snów nie ma), będzie on nadal godny uwagi jako „m i t w ł a s n e g o p o c z ą t k u”⁴⁶, w którym Schulz pisarz samoidentyfikuje się w doświadczeniu cielesności, seksualności, płci. Trudniejsze pytanie brzmi: co ten sen właściwie mówi o jego osadzeniu w tych sprawach? I czy rzeczywiście jest tak – jak podejrzewa Wojciech Owczarski – że „umiejętne zinterpretowanie” owego snu może okazać się kluczem do jakichś decydujących sekretów w twórczości Schulza?⁴⁷

U m i e j ę t n e, czyli jakie? Pierwsza pokusa, jaka się narzuca, to zinterpretować go za pomocą toposów psychoanalitycznych. Nie ma nic

mit początku
pisarza

⁴³ List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 lipca 1932 roku, s. 36.

⁴⁴ W innym liście, do Romany Halpern z 16 sierpnia 1936 roku, Schulz na podobny komplement odpowie z kokieterią: „Ze ja mogę dla kogoś reprezentować to, co Rilke dla mnie – wydaje mi się zarówno wzruszające i zawstydzające, jak niezastężone” (KL, s. 133).

⁴⁵ SK, s. 11.

⁴⁶ S. Rosiek, *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 26.

⁴⁷ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 103.

dziwnego w tym, że większość komentatorów poszła tym tropem. Tomasz Olchanowski pisze, że sen Schulza mówi o „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego”⁴⁸. Marek Zaleski: „informacją istotną w zapisie snu z listu do Szumana jest chyba przyznanie się do lęku przed ojcem. Lęk kastracyjny ma związek z ojcem, jako że jego źródłem jest zakaz kazirodztwa. Ma jemu zapobiec i jest zapowiedzią kary za nie”⁴⁹. Paweł Dybel: „w śnie tym ujawnia się z całą wyrazistością podstawowy problem tożsamościowy autora *Sklepów cynamonowych*. Jest nim jego niemożność akceptacji siebie, u której podstaw tkwi przytłaczające go poczucie winy. Związane jest ono z symbolicznym aktem wyrzeczenia się własnej męskości [podkreślenie – J.O.], który przybrał tu postać aktu samokastracji”⁵⁰. Alexander Lindskog: „Owo przekleństwo kastracji jest jednocześnie połączone z rozkoszą świata macierzyńskiego. Z jednej strony owa rozkosz na miejsce kastracji jest strukturalnie masochistyczna [...], ale równocześnie pokazuje ambiwalencję, chęć rozbicia «szkła» i ustalanie języka”⁵¹.

Druga pokusa podpowiada właśnie, by związać sen Schulza z masochizmem, rozumianym nie tyle – a może nie tylko – jako praktyka seksualna, ile nadrzędna kategoria, która org(n)anizuje pracę jego języka i wyobraźni. Pracę ciągle odwlekaną, opierającą się na pulsowaniu bez-sensu, na inscenizowaniu sytuacji niespełnień, na natrętnie powtarzalnych fantazmatach przepływu i zamurowania⁵², jak rozkosz masochisty – rytualnie odwlekana, a dzięki temu wciąż intensyfikowana. „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu i domy, sklepy, ludzie wydają się niekiedy dreszczem na jej gorączkującym ciele, gęsią skórką na jej febrycznych marzeniach. Nigdzie, jak tu, nie czujemy się tak zagrożeni możliwościami, wstrząśnięci bliskością spełnienia, pobladli i bezwładni rozkosznym struchleniem ziszczenia. Lecz na tym się też kończy”⁵³. Bywalcy i bywalczyńie ulicy Krokodyli potwierdzą pewnie, że w tym ostatnim zdaniu Józefa nie ma skargi. Prawdziwie zagrażająca jest bowiem możliwość dokonania się fantazmatu, a nie trwanie w oczekiwaniu.

48 T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Białystok 2001, s. 73.

49 M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 193.

50 P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Kraków 2017, s. 48.

51 A. Lindskog, *Subwersja seksualności. Komentarz o różnicy seksualnej i męskości u Brunona Schulza w kontekście nowoczesnej heteroseksualności*, w: *Przed i po. Bruno Schulz*, red. J. Olejniczak, Kraków 2018, s. 93.

52 Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995.

W podobnym stylu Marek Zaleski napisze, że *Wiosna* to dziennik „szalonego tropiciela i konstruktora sensu (do tego sprowadza się w ostateczności jego, jak ją określa, «najświętsza misja») i zarazem masochistyczny, narcystyczny mit erotyczny, a właściwie autoerotyczny”⁵⁴. Zaś Michał Paweł Markowski nad snem o autokastracji zbuduje pomost między późniejszą poetyką masochizmu i poetyką melancholii: „Jeżeli twórczość jest według Schulza jedynie ciągłą egzegezą «zadanych wersetów», to cała twórczość Schulza może być rozumiana w świetle tego listu jako zdawanie sobie sprawy z własnej utraty”⁵⁵. Umiejętne zinterpretowanie, czyli jakie?

Wydaje się, że każdy z przywołanych badaczy⁵⁶ ma rację w ramach swojej perspektywy, a jednocześnie każdy z nich jest jakby pod wpływem autowykładni Schulza, potwierdza właśnie te tropy, które on sam podsuwa na marginesie listu do Szumana. Intencjonalnie lub nie – uczestniczy w jego „micie założycielskim”. I obiektywizuje go. Stanisław Rosiek, który bardzo starał się zachować powściągliwość, w swoim odczycaniu snu Schulza także ulega jego perswazji: „Autokastracja ze snu opisanego Szumanowi – to symboliczny akt przejścia od życia biologicznego (i biologicznej wieczności) do życia w literaturze i sztuce, od życia w ciele do życia w słowie (i obrazie)”⁵⁷ (Schulz: „To zakłęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania, rozkosz i tragizm tego”).

Sen Schulza jest pułapką, w którą wpadamy – nieświadomi swojej roli ofiary – ilekroć próbujemy go interpretować. Nie posiadamy bowiem dostatecznie dużo materiałów, by poddać go psychoanalizie. Możemy albo narazić swoje interpretacje na zarzut dowolności, albo iść za tym, co sam Schulz odsłonił przed Szumanem (i przed nami). A odsłonił dokładnie tyle, ile chciał odsłonić. Czy nie dlatego właśnie Jerzy Jarzębski w *Słowniku schulzowskim* powstrzymał się od jakiegokolwiek komentarza, zamieszczając w haśle *Autokastracja* jedynie cytaty ze sceną samo-okaleczenia?

pułapka
Schulza

53 B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: OP, s. 80.

54 M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, s. 193.

55 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 79. Zob. też wcześniejszy tekst, w którym Markowski pisze – podobnie jak później Marek Zaleski – o autoerotyzmie twórczości Schulza: „*Wiosna*”: między retoryką a erotyką, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 286–295.

56 Ciekawe – i być może znaczące – jest to, że zwykle ten sen Schulza interpretują mężczyźni. Ta uwaga dotyczy także mojego pisania.

57 S. Rosiek, *Odcięcie*, s. 29.

Również moja interpretacja będzie spekulacją. A chętnie bym zobaczył to tak, że w śnie Schulza dokonuje się odcięcie od fallogocentryzmu. Że w jamce razem z penisem został pogrzebany ciemną nocą Fallus, „Wielki Integrator świata i podmiotu”⁵⁸. I chętnie bym powiedział, że jest to dla Schulza gest oswobodzicielski, otwierający, afirmatywny. Ale niestety tak nie jest. Fantazmatyczna kastracja staje się w jego śnie źródłem „męki nieskończonej”. Na miejscu odciętego penisa nie pojawia się też łono. Schulz nie budzi się ze swojego snu jako kobieta, niczym jeden z bohaterów Virginii Woolf o egzotycznym imieniu Orlando, lecz jako potępieniec uwięziony w „świadomości winy”. Mit początku pisarza nie jest mitem o boskim hermafrodytyzmie ani o queerowych ponownych narodzinach, lecz mitem o zranieniu. Widać nad śniącym Brunonem, inaczej niż nad Orlandem, zabrakło opiekuńczych muz. Kiedy tak spał i spał siedmioletni, nie czuwały nad nim, jak nad śpiącą Orlandą – Czysta, Niepokalana i Cnotliwa. Na surmach grały wtedy Grzech, Wina, Strata.

źródło „męki
nieskończonej”

Mityzacja impotencji

W jego prozie próżno byłoby szukać silnych, dominujących postaci męskich. W pierwszym zbiorze opowiadań właściwie chyba tylko subiekci ze sklepu Jakuba spełniają się w prostym modelu męskości. Jest to jednak męskość niesłuchanie zredukowana, skarykaturyzowana, której „spełnianie się” polegać by miało na zgodności między (heteroseksualnym) pożądaniem a nocnymi schadzkami z Adelą, jak w *Nocy Wielkiego Sezonu*, gdy Józef podgląda „gonitwę subiektów za Adelą” (zamiast pomóc biednemu Jakubowi w sklepie, choć nadciąga szturm ludu Baala). Scena ta kończy się groteskowym uprowadzeniem Adeli i zapowiedzią jakiejś orgii w głębi domu, gdzie subiekci, „te urodziwe cheruby”, jak nazywa ich z drwiną narrator, grzeszą „z córami ludzi”⁵⁹. Trudno jednak potraktować subiektów jako znaczącą reprezentację męskości w prozie Schulza. Zwykle pojawiają się oni tylko w tle opowieści – jako anonimowa masa⁶⁰ – i jeśli można na podstawie tych kilku fragmentów stwierdzić cokolwiek o męskości, jaką reprezentują, to że jest ona dość nieciekawa, raczej skompromitowana, usatysfakcjonowana sobą w kilku pustych automatyzmach.

prosty model
męskości

58 Zob. W. Śmieja, *Męskości dwudziestolecia międzywojennego i ich reprezentacja w literaturze (wybrane przykłady)*, s. 328.

59 B. Schulz, *Noc Wielkiego Sezonu*, w: OP, s. 98.

60 W *Edziu* są dwa zdania o subieckie Leonie, który pijany „co nocy wraca z lunaparu” (s. 291).

W *Sanatorium pod Klepsydrą* podobnie. Mało tu fallocentrycznych mężczyzn. Jedyną prawdziwie patriarchalną postacią w tym zbiorze jest doktor Gotard z tytułowego opowiadania. Ze swoją samozwańczą władzą nad królestwem śmierci, ze swoją groźną niedostępnością („Doktor Gotard jest nieuchwytny”⁶¹) i protekcyjnością („Nie rozumie mnie pan – odrzekł tonem pobłażliwego zniecierpliwienia”⁶²), ze swoimi ezoterycznymi metodami cofania czasu staje się dla Józefa fallicznym ojcem – zupełnie nie takim, jakim jest Jakub, nawet gdy z gorejącym obliczem naucza w *Traktacie o manekinach*. Nie bez znaczenia są nieokreślone, choć zapewne podszyte erotyzmem, stosunki doktora Gotarda z pielęgniarkami, ustanawiające isticie samczą hierarchiczność między nim a Józefem (który pielęgniarki chętnie podgląda, ale tylko z oddalenia – lunetą otrzymaną zamiast pornograficznego druku). Mocno podkreślał ten aspekt Wojciech Has w filmowym *Sanatorium*. W jednej z ostatnich scen, gdy zdesperowany Józef wpada do gabinetu Gotarda, by raz jeszcze zażądać („po męsku”) objaśnień i uwolnić się z tej matni – on siedzi na szezlongu, dopinając guziki kamizelki, cały dystyngowany, ona za parawanem nieśpiesznie zakłada bieliznę. Zaraz oboje metaforycznie kastrują Józefa, nakładając mu płaszcz ślepego kolejarza.

druga strona
patriarchatu

Po drugiej stronie patriarchatu znajdują się u Schulza – też zresztą nieliczne – transgresywne, „queerujące” postaci męskie, jak „miękczy do efemizacji” subiekci z ulicy Krokodyli, którzy kuszą Józefa, Szłoma, który w zakończeniu *Genialnej epoki* zabiera „wprawnymi ruchami pantofelki, suknię, korale Adeli”⁶³ i oddala się rozkołysanym krokiem (niczym jedna z pierwszych *drag queens* w polskiej literaturze⁶⁴), a może i Bianka, której nieustalona płciowość („To byłam ja – rzekła, chichocząc – tylko że byłam jeszcze wówczas chłopcem. Czy podobałam ci się wtedy?”⁶⁵) równie dobrze może być ironicznym odesłaniem do znanego poglądu Freuda, że w dzieciństwie dziewczynka identyfikuje swoją płeć jako męską (ale bez penisu)⁶⁶, co otwiera pole do interpretacji genderowych w duchu Judith Butler. Bianka jest w ogóle postacią grającą swoją seksualnością i płcią. Widać to zwłaszcza w scenie XXXIX

61 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: OP, s. 268.

62 Ibidem, s. 254.

63 B. Schulz, *Genialna opoka*, w: OP, s. 133.

64 Nie zauważyli tego potencjału u Schulza, albo uznali go za zbyt mało przekonujący, redaktorzy monumentalnej antologii *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, wstęp, wybór i oprac. A. Amenta, T. Kaliściak, B. Warkocki, Warszawa 2021. Co zresztą mówię bez intencji zarzutu, a raczej z poczuciem ulgi, że nawet w tak wielkim tomie jest nadal miejsce na luki i uzupełnienia.

65 B. Schulz, *Wiosna*, w: OP, s. 200.

66 Por. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej oraz O seksualności kobiecej*, w: idem, *Dzieła*, t. 5: *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

Wiosny, gdy w jednej chwili, „taka zawsze opanowana i poważna, samo uosobienie karności”, zaczyna epatować erotyczną perwersją i staje się podobna do dziewcząt z ulicy Krokodyli (ta sama skaza na nosie i cerze)⁶⁷.

Zdecydowanie więcej uwagi natomiast Schulz poświęca kalekim, zranionym, nieuzgodnionym w sobie formom męskości i męskiego pożądania. Te postaci kreśli z zaangażowaniem, z pisarską fascynacją, a najczęściej też z empatią, nawet jeśli te studia kryzysu zwykle nie są pozbawione tragiczomizmu. Myślę, że w ich portretach dokonuje się coś, co można by nazwać – analogicznie do znanego postulatu Schulza – *m i t y z a c j ą i m p o t e n c j i*. Bywa, że portrety udręki rozrastają się na całe opowiadania, jak w przypadku „znękanego nadużyciami płciowymi”, starzejącego się wuja Karola, zamurowanego w sobie Doda (co z jego seksualnością? czy też jest zamurowana?) lub inwalidy Edzia, który noc w noc podkrada się na czworaka pod okno Adeli, by podglądać jej nagie, uśpione ciało (na ilustracji do tego utworu twarz i dłonie Edzia są przyciśnięte do szyby i zdeformowane niezaspokojoną żądzą). Innym razem Schulz kreśli te portrety jakby na marginesach, ale tak intensywnie, że tworzą się z nich samodzielne mikrohistorie, jak choćby w *Sierpniu*, gdzie cały końcowy fragment zdominowany jest przez jałową aurę męskości wuja Marka i kuzyna Emila.

Najwcześniejszy spośród znanych utworów literackich Schulza, *Undula* opublikowana pod pseudonimem w 1922 roku, jest być może tekstem założycielskim dla tych powtarzalnych fantazmatów. Jej bohater i narrator, uwięziony w pokoju niczym narrator *Samotności*, doprowadza się do maligny, marząc o ciele Unduli, do której jednak nie śmiał przystąpić nawet wtedy, gdy leciał za nią – jak mówi – „skróś jakich bładych, prze hulanych nocy [...] jak ćma”. W jego wyobraźni Undula, tak baczenie i zachłannie obserwowana, gdy pada w ramiona innych bakchantów, pozostanie poza zasięgiem jego dotyku. Rola kochanka zostaje przyznana w tym tekście nie marzycielowi, lecz ciemności, która jakby w jego imieniu zdobywa – to właśnie odpowiednie słowo – jej ciało. A ileż w tym obrazie gwałtownej, by nie powiedzieć gwałcącej chuci: „Bezładne i miękkie jej ciało, wyluskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze

fascynacja
zranioną
męskością

Undula = tekst
założycielski

67 B. Schulz, *Wiosna*, w: OP, s. 199.

68 M. Weron [B. Schulz], *Undula*, „Schulz/Forum” 2019, nr 14, s. 6.

69 B. Schulz, *Edzio*, w: OP, s. 292.



Śpiąca Adela – ilustracja do opowiadania **Edzio**, około 1934, ołówek, czarna kredka. Rysunek zaginiony

Ogiery i eunuchy, około 1922, cliché-verre, 15,7×23,5 cm. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie



swym purpurowym językiem”⁶⁸. Ten sam schemat „przeniesionego” erotyzmu został zastosowany w *Edziu*, gdzie bezwładna Adela „nie ma sił nawet, by wciągnąć kołdrę na obnażone uda”⁶⁹, zaś zbliża się do niej (nie jak „wielki futrzany niedźwiedź”, lecz „wielki biały pies”) Edzio. Jej śpiące ciało jednak zostaje oddane, jak w *Unduli*, ciemności i pluskwom. Podobnie na grafice *Ogiery i eunuchy z Xiegi bałwochwalczej*, na której grupa ukrytych za baldachimem mężczyzn niby z przestrachem, ale chyba bardziej z podnieceniem podgląda to, co dzieje się między końmi i obnażoną kobietą.

Władca spojrzeń

Aktorem pierwszego planu w Schulzowskim teatrze męskości jest, rzecz jasna, Jakub. Cała ta epopeja o starciach „metafizycznego prestidigitatora” z Adelą, rozpisana z tragikomiczną przesadą w kolejnych nowelach *Sklepow cynamonowych*, to przecież także opowieść o atrofii męskiego libido i rozpaczliwych próbach jego rozbudzania. Te próby w końcu opowiadają wyobraźnię Jakuba, który na młode ciało Adeli nie jest w stanie patrzeć inaczej niż jak na źródło rozkoszy. Widać to dobrze w *Ptakach*. Patrząc z lubością na młode, prężące się w różnych pozycjach ciało Adeli, która sprząta pokoje (zupełnie tak, jak w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* Polańskiego⁷⁰ oberżysta patrzy na służącą, która szoruje podłogi), Jakub „Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiały mi ruchami posuwała szczołkę 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 [podkreślenia – J.O.]”⁷¹.

znaczenie
ruchów Adeli

W tym fragmencie pod „symboliczne” podstawiam „erotyczne znaczenie”. Upoważnia do tego nie tylko kontekst sytuacji, ale i leksyka, użyta przez Schulza w ten sposób, by przenieść – zgodnie z ruchem wyobraźni Jakuba – pozornie neutralną czynność sprzątanania w pole fantazmatów seksualnych. Nie wydaje mi się przy tym, wbrew zwodniczym zapewnieniom narratora, by w tej monomanii Jakuba było cokolwiek degradującego dla „sprawy poezji”, której „broniał ten mąż

⁷⁰ Ten film Polańskiego zresztą w ogóle jest jakby z ducha schulzowski, nie tylko pod względem erotyzmu (Schulz/Polański to paralela do rozwinięcia, ale w innym miejscu).

⁷¹ B. Schulz, *Ptaki*, w: OP, s. 22.

⁷² Idem, *Maniekiny*, w: OP, s. 26.

⁷³ Zob. W. Wyskiel, *Adela czyli Minotaur*, „Teksty” 1974, nr 1, s. 128–135.

przedziwny⁷², a której przeciwniczką rzekomo miała być Adela. Myślę, że Adela nie jest u Schulza żadnym Minotaurem⁷³. Nie jest też reprezentantką „chamskiego istnienia”⁷⁴, „wulgarną służącą”⁷⁵ ani uosobieniem „przeciętności i prozy życia”⁷⁶, zagrażającej „sprawom poezji” – jak chętnie twierdzą męscy komentatorzy⁷⁷, którzy chyba zbyt szybko zaakceptowali demiurgiczną pompatyczność Schulza, nie zauważając w niej autoironii („Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach – panowie demiurdzy”⁷⁸).

Jeśli już sięgać po mocne porównania i słowa w opisie relacji Jakuba i Adeli, warto byłoby może spojrzeć – przy zachowaniu wszelkich proporcji – na Bataille’owską wrażliwość erotyczną. Oświetlona tym światłem Adela jest dla Jakuba „żywym źródłem”⁷⁹. Adela bowiem jest dla Jakuba, jak madame Edwarda czy Dirty dla Bataille’owskich bohaterów, jedyną szansą, by podtrzymać pulsowanie libido, a z nim pulsowanie życia. Tylko to urywane pulsowanie oddziela Jakuba od rozpacz i rozpadu, nawet jeśli pogrąża go w obłędzie. Nagłe przypiły rozkoszy, niczym owe „krótkie spięcia sensu” z *Mityzacji rzeczywistości*, utrzymują go w słodko-gorzkim splocie cielesnej nędzy, pożądania i zachwytu. „Gloryfikują jego byt” (tak jak z trudem osiągnany orgazm gloryfikuje w *Błękitcie nieba* Troppmanna, którego jedynie pogoń za „małą śmiercią” powstrzymuje przed samobójstwem). Jest w tym stanie rzeczy „bolesna rozkosz” i „męczące poczucie cudu”⁸⁰ – jak pisał Bataille.

Żywym źródłem są także Polda i Paulina, młode szwaczki, przed którymi Jakub odprawia „wielce ciekawe i dziwne prelekcje” z trzech części *Traktatu o manekinach*. Nie zamierzam zajmować się filozoficzną treścią tych prelekcji. Zwracam natomiast uwagę na erotyczne napięcie,

w świetle
Bataille’a

74 A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: B. Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 32.

75 S. Barańczak, *Twarz Brunona Schulza*, w: idem, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 110.

76 J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 27.

77 Właśnie komentatorzy męscy z y n i szczególnie lubią moralizować na temat Adeli, na co zwrócił uwagę Stanisław Rosiek w *Słowniku schulzowskim*, a rozwinęła jego intuicję Zofia Ziemann w tekście: „Wulgarna służąca” czy „niebieskooka akolitka domu”? *Męskie i kobiece spojrzenie na Adelę w interpretacjach prozy Brunona Schulza*, w: *Punkt widzenia w literaturze, kulturze i języku*, red. E. Muskat-Tabakowska, G. Borowski, A. Cierpich, K. Wąsala, Kraków 2015, s. 93–100. Tam również celne zdanie Ziemann, polemiczne wobec słynnej formuły Sandauera o „rzeczywistości zdegradowanej”: „równie dobrze można na twórczość Schulza patrzeć z innej perspektywy, mówiąc o rzeczywistości uwznioślonej, o zachwycie nad codziennością, o bogactwie realności, która jest magiczna i mityczna, a niekoniecznie magii i mitowi przeciwstawiona”.

78 B. Schulz, *Manekiny*, w: OP, s. 31.

79 G. Bataille, *Madame Edwarda*, w: idem, *Historia oka i inne historie*, przekład i wstęp T. Komendant, postłowie T. Swoboda, Gdańsk 2010, s. 156.

80 Ibidem.



Naga kobieta, manekin, mężczyzna na klęczkach – szkic ilustracji (?) do opowiadania **Traktat o manekinach**, przed 1933, ołówek, 16,3x16,3 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie



Mężczyzna (autoportret) klęczący przed nagą kobietą, około 1930, ołówek, papier kremowy, 16×18 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

Mężczyzna na klęczkach i trzy kobiety – szkic ilustracji (?) do opowiadania **Traktat o manekinach**, przed 1933, ołówek, 16×20 cm. W zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie

które zawiera się w samej mowie Jakuba, w samym akcie wykładu – jest to składnik nie mniej istotny, niż słowa i idee w nim przedstawiane. Tak czytany *Traktat o manekinach* nie jest wykładem jakiejś spójnej doktryny (jak głosi patetyczny podtytuł: „Wtórej Księgi Rodzaju”). A przynajmniej nie tylko. Staje się traktatem u w o d z i c i e l s k i m, którego zadanie polega na pobudzaniu sytuacji erotycznej między Jakubem a jego słuchaczkami. Jakub uwodzi słuchaczki i dopóki tli się w nim ta żądza uwodzenia, dopóki toczy się e r o t y c z n a g r a⁸¹, dopóty trwają chwile jego świetności.

traktat
uwodzicielski
Jakuba

Jakub odgrywa tutaj rolę „libertyna pedagoga”. I może Sade, którego nazwisko pojawia się w *Traktacie o manekinach*, będzie dobrym punktem odniesienia. Podobnie jak w jego lubieżnych seminariach, w których tyrady filozoficzne są jedynie przerywnikami w długich i groteskowych scenach pornograficznych, tak w tyradach ojca najistotniejsze rozgrywa się na początku, kiedy Paulina i Polda uwiedzione (czy też – jak pisała Irigaray o pozycji kobiet w sadycznych traktatach – „pokonane przez teoretyczną i praktyczną potęgę jego mowy”⁸²), odsłaniają przed Jakubem łydki i uda, oraz na końcu każdej części, w miejscach ocenowanych (bynajmniej nie z powodu pruderii⁸³), w których dochodzi do masochistycznych seansów z udziałem Adeli. Niewątpliwie są to jedne z ostatnich momentów „genialnej epoki mego ojca” – jak powiada Józef. Po zakończeniu tych spotkań zaczyna się stopniowa degradacja, „długie tygodnie depresji, ciężkie tygodnie bez niedziel i świąt”⁸⁴. Zwijanie się Jakuba w sobie, złączanie w formach zastępczych i zredukowanych – kondora, karakona, gotowanego kraba.

początek
i koniec gry

A zatem – nie Minotaur, lecz żywe źródło. Czy oznacza to, że w prozie Schulza postaci kobiece są uprzywilejowane? Że w *Sklepkach cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* dochodzi do przewartościowania matrycy patriarchy? Z pewnością można by odpowiedzieć na te pytania twierdząco. Zresztą nie raz już próbowano⁸⁵. Przekonują o tym choćby przywołane tu nowele, w których fabularna zależność postaci męskich od kobiecych jest dość oczywista. Jeśli jednak te same pytania

81 A jak wiadomo, właśnie „Rozkosz jest założonym rezultatem erotycznej gry” (G. Bataille, *Łzy Erosa*, wstęp J. M. Lo Duca, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 52).

82 L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 167.

83 W innym tekście próbowałem pokazać, że ukrywając te sceny, Schulz w istocie intensyfikuje ich ładunek erotyczny. Nazwałem ten zabieg „poetyką perwersji”. Zob. J. Orzeszek, *Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6, s. 293–313.

84 B. Schulz, *Karakony*, w: OP, s. 81.

85 Zob. ostatnio: M. Całbecki, *Zgodnie z naturą, ale wbrew prawu. Kilka uwag o „Traktacie o manekinach” Brunona Schulza*, „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 5–16.

przenieść na poziom reprezentacji – odpowiedź będzie bardziej złożona i nie tak spójna.

Kluczowa wydaje się postać Józefa jako *d e p o z y t a r i u s z a s p o j r z e ń*. To jego oko prowadzi nas po świecie i ciałach *Sklepów* i *Sanatorium*, a ja nie bez powodu podkreślałem w cytowanych fragmentach voyeurystyczną skłonność tego spojrzenia. Zwykle sytuacje erotyczne obserwowane i opisywane są przez Józefa z daleka. Czy także z ukrycia? W jakiej pozycji na przykład sytuuje się narrator wobec sensów z *Traktatu o manekinach*? Jest ich jawnym uczestnikiem czy ukrytym widzem-podglądaczem?

W *Manekinach* Józef mówi o zawstydzeniu ojca, który został przyłapany przez domowników („My wszyscy, którzy asystowaliśmy przy tym spotkaniu”⁸⁶) w momencie, gdy ściągał pończochę z łydki Pauliny, ale przecież oko Józefa śledziło jego ruchy od samego początku tej sceny, na długo przed ową demaskacją. W drugiej części traktatu Adela „poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie”⁸⁷ – jak zapewnia Józef, sugerując, że Jakub prowadził swe seminaria na oczach rodziny. Dlaczego jednak, jeśli tak było, ojciec zwraca się tylko do Pauliny, Poldy i Adeli? W *Edziu* voyeurystyczna narracja ulega podwojeniu – Józef podgląda obnażoną Adelę, ale i Edzia podglądającego ją z podwórza. W *Sierpniu* oko Józefa podpatruje, z nieujawnionego miejsca, masturbującą się krzakiem bzu Tłuję.

I czy nie jest tak, że pod presją tego Schulzowskiego voyeuryzmu ciała kobiece stają się erotycznymi przedmiotami? Zaś sam Józef, który niewątpliwie bywa czułym narratorem swojego świata, czy nie bywa zarazem, gdy idzie o ciała kobiet, owym (by sięgnąć po znane określenie Laury Mulvey) w ł a d c ą s p o j r z e n i a? Spojrzenia takiego, które fragmentaryzuje i fetyszyzuje ciało, by pojąć je jako produkt-rzecz i spektakl odgrywany dla zaspokojenia pożądania widza (w ujęciu Mulvey widza męskiego⁸⁸)? Ciała Adeli, Poldy i Pauliny, tak jak ciała dziewcząt z ulicy Krokodyli, istotnie są fetyszami. Jak manekiny z traktatu Jakuba, otrzymały od narratora Schulza zaledwie „jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, [...] która im będzie w ich roli potrzebna”⁸⁹. Pouczająca będzie znowu lektura cielesnego indeksu do *Sklepów cynamonowych*. Smukłonoga Adela to właśnie: „smukłe nogi

historie
oka Józefa

erotyczne
manekiny

86 B. Schulz, *Manekiny*, w: OP, s. 32.

87 Idem, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: OP, s. 40.

88 Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków–Warszawa 2010, s. 33–47.

89 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: OP, s. 35.

90 J. Orzeszek, *Ciało / części ciała / wydzielin*, s. 176.

w jedwabnych pończochach”, pantofelek, stopa opięta w czarny jedwab, palec, którym dziewczyna łaskocze erotyczną wyobraźnię Jakuba⁹⁰. Jej twarz, opisana w *Nocy Wielkiego Sezonu* jako kolorowa, uszminkowana „twarz z trzepocącymi oczyma”, jest konwencjonalną maską – tak daleką od fizjonomicznych studiów twarzy Jakuba, kuzyna Emila czy człowieka psa z *Sanatorium pod Klepsydrą*⁹¹.

Ciało Adeli jest erotycznie sfunkcjonalizowane. Takie ciało kobiece najbardziej interesuje Schulzowskiego narratora. Również w *Xiędze bałwochwalczej*, gdzie ciała kobiece, na pierwszy rzut oka suwerenne i dominujące, posłusznie realizują fantazmat celebrujących je mężczyźni-masochistów. Z drugiej strony są u Schulza ciała kobiece, które nie dają się podporządkować formie erotycznego fetysza. Te Józef opisuje protekcyjnie, ze strachem lub z odrazą. Dość spojrzeć, jego oczami, na chorobliwie płodne mięso ciotki Agaty czy nabrzmiałe żądzą wargi Tui.

Matkocholia

W liście do Szumana można odnaleźć jeszcze jedno odsłonięcie Schulza, zakamuflowane w ten sam sposób – jakby na marginesie omawianych wierszy. Jest ono o tyle istotne, że przenosi nas od razu na poziom autotematyzmu. W tym odsłonięciu Schulz feminizuje proces twórczy metaforyką rodzenia tekstów literackich: „Pan sięga do jakichś p ę p o w i n o w y c h praobrazów, do tych głębi, kiedy byliśmy najbliżsi bytu, do obrazów tych długich nieuleczalnie chorych nocy zimowych, kiedy zawodziliśmy bez końca jątrzącym się kapryszeniem nad u r w a n y m k o ń c e m p ę p o w i n y”⁹². Metaforyka feminizująca proces twórczy powraca także w innych krytycznych tekstach Schulza.

W liście do Witkacego Schulz pisze: „W dziele sztuki nie została jeszcze przerwana p ę p o w i n a, łącząca je z całością naszej problematyki, krąży tam jeszcze krew tajemnicy”⁹³, a w *Mityzacji rzeczywistości*, gdzie mowa o „i n t e g r a l n y m o r g a n i z m i e słowa”, że istotą poezji jest „dążność słowa do m a t e c z n i k a”⁹⁴. W szkicu *Wolność tragiczna* ideałem jest taka twórczość, która pozwala urodzić opowieść z „łona” mitu, ale zarazem „nie przerwać p ę p o w i n y mitu, nie zamknąć go przedwcześnie w kształt jednoznaczny”⁹⁵. Z kolei gdy pisze o powieści Mauriaca *Genitrix*, Schulz wspomina o „odwrotnej stronie

drugie
odsłonięcie

91 Zob. S. Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: idem, *[nienapisane]*, Gdańsk 2008, s. 107–120.

92 KL, s. 37.

93 KL, s. 107.

94 SK, s. 49.

95 SK, s. 55.

kompleksu Edypa”. Dochodzi do niej, gdy „tragiczne zapatrzenie się matki w syna” jest tak intensywne, że nie znajduje ona siły, aby „przeciąć pępowinę łączącą ją z dzieckiem”⁹⁶. I dopiero śmierć tego drugiego oswobadza oboje z duszącego uścisku.

brzemienne
ciało pisarza

To tylko metafora? Jednak gdy Schulz-matka pisze w listach o powstawaniu, a raczej obumieraniu *Mesjasza*, wcale nie czuje się metafory. Czuje się przejmujące fizyczne cierpienie i rozpacz organizmu twórcy, który nie potrafi oddzielić się od swego dzieła. Nieposkromiona płodność, samoródtwo materii, którą Schulz tak afirmował w liście do Witkacego, jakoś nie działa, nie pączkuje w sprawie *Mesjasza*.

Mesjasz, którego Schulz nosił w sobie, nie urodził się z jego brzemiennego ciała. Podszedł na brzeg horyzontu, a potem zawrócił. Tam, gdzie i my byliśmy, choć tego nie pamiętamy – gdy nie znaleźliśmy spojżenia i płci, i oddechu.