

Stanisław Rosiek: Odcięcie. Siem fragmentów

Fragment 1. Założycielska autokastracja (i jej skutki)

„Śni mi się – pisze Schulz w liście do Stefana Szumana – 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, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, że go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuje z rozpaczą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne. Jestem jak gdyby już p o z a c z a s e m, w o b l i c z u w i e c z n o ś c i, która dla mnie nie będzie już niczym innym, jak straszną świadomością winy, uczuciem niepowetowanej straty przez całą wieczność. Jestem na wieki potępiony i wygląda to tak, że zamknięto mnie egzemplarycznie w szklanym słoju, z którego już nigdy nie wyjdę. Tego uczucia męki nieskończonej, wieczystości potępienia – nigdy nie zapomnę. Jak wytłumaczyć w tym wieku ten ładunek symboliczny, tę potencjalność znaczeniową tego snu, której dotychczas nie zdołałem wyczerpać?”¹

„odcinam
sobie nożem
penis”

Osobliwy sen. Trudny do zrozumienia i skomentowania, nic dziwnego zatem, że dla autora trudny także do „wyczerpania”. Nie wiadomo przy tym, czy jest autentyczny. Nie można wykluczyć, że Schulz na jawie wymyślił swój sen, wiedząc, że list kieruje do Stefana Szumana, profesora psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, autora takich książek jak na przykład *O psychicznych czynnikach zachowania się w rozwoju dziecka* (1927) czy *Analiza formalna i psychologiczna widzeń meskalinowych* (1930). Schulz chciał sobą Szumana zainteresować. Poznał go jako wykładowcę w Żywcu podczas letnich kursów dla nauczycieli rysunku. Był wówczas jeszcze przed debiutem literackim. Wiązał z Szumanem pewne nadzieje. Liczył na jego pomoc w wydaniu *Sklepów cynamonowych*. Z kolei Szuman, zachwycony pokazanym mu przez Schulza manuskryp-tem², dał mu w rewanżu do czytania tom swoich (zresztą bardzo lichych)

prawda?
zmyślenie?

- 1 B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzupełnił S. Danecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 34–35 (jako 5 tom *Dzieł zebranych*) – podkreślenie S. R. Cytaty z tego wydania oznaczone są dalej skrótem KL.
- 2 Por. list Szumana do Ficowskiego z 25 stycznia 1968 roku – KL, s. 336.

wierszy. Opis snu w liście był reakcją na jeden z tych wierszy, noszący tytuł *Taniec ze sobą samym*, w którym Schulz dostrzegł bliskie mu „zakłęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania, rozkosz i tragizm tego”³. Ile w jego wyznaniach było prawdy, ile zmyślenia – trudno dzisiaj rozstrzygnąć. Ale jeśli nawet opisany Szumanowi sen – „najistotniejszy i najgłębszy [...], sen antycypujący mój los” – był od początku do końca wymyślony, to i tak skonstruowany w taki sposób przez Schulza m i t w ł a s n e g o p o c z ą t k u jest godny najwyższej uwagi. Nie jesteśmy freudystami ani tym bardziej samym Freudem, by dyskwalifikować przekaz świadomy, zamierzony, spreparowany na użytek odbiorcy. Deklarujemy akces do zakonu tych hermeneutów (to znaczy: podejrzliwych czytelników), którzy bez żadnych wstępnych założeń i uprzedzeń pytają o „ładunek symboliczny”, o „potencjalność znaczeniową” wypowiedzi. I warstwa po warstwie odsłaniają ukryte w liście znaczenia. Przyjmijmy więc, że Schulz świadomie chciał, by inni – Szuman i wszyscy, którzy kiedykolwiek po list sięgną – tak właśnie wyobrażali sobie sposób jego osadzenia w libido, w cielesności, w seksualności.

W t a k i s p o s ó b, czyli – jak?

Michał Paweł Markowski dziwi się, że tak „rzadko krytycy odwołują się do tego kluczowego listu”⁴. Nie ma racji. Sen z listu do Szumana nieraz już był przedmiotem egzegez⁵. Prawdą jest jednak, że nikt chyba dotąd (nawet Paweł Dybel⁶) nie przeprowadził przekonującej psychoanalizy snu Schulza o autokastracji. Nie byłoby to zresztą łatwe. Wojciech Owczarski przytomnie zauważa, że „interpretacja tego snu – z powodu braku niezbędnych materiałów w postaci autorskich asocjacji czy komentarzy – wydaje się prawie niemożliwa”⁷. Zmieniam w tym zdaniu „wydaje się” na „jest” i „prawie” na „absolutnie”, ponieważ wypowiedzi oddzielonej – przez czas i śmierć – od swego autora, wypowiedzi pozbawionej więc kontekstu biograficznego i egzystencjalnego, nie można, nie powinno się poddawać psychoanalizie. Sam tekst, tekst osamotniony, nie ma własnej podświadomości (choć może mieć swój mrok i swoją głębię). P ę p o w i n a łącząca dzieło sztuki z „całością naszej

3 KL, s. 37.

4 M. P. Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 79.

5 Najobszerniejszą, choć nieco meandryczną interpretację tego snu przedstawił Wojciech Owczarski (*Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006). Na sen zwracają ponadto uwagę: T. Olchanowski, *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*, Trans Humana, Białystok 2001 (por. zwłaszcza s. 73–76); M. Zaleski, *Masochista na Cyterze*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 184–203.

6 Choć miał niejedną okazję. Na przykład w szkicu *Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 204–218.

7 W. Owczarski, dz. cyt., s. 103.

problematyki”, z „żelaznym kapitałem ducha”, o którym Schulz pisał, że jest „dany nam bardzo wcześnie w formie przeczuc i na wpół świadomych doznań”⁸, zostaje nieuchronnie przerwana. Pragnienie źródłowości (źródłowej więzi z przed-słownym), personalnego zakotwiczenia złożonego ze słów tekstu, wyrażane parokrotnie przez Schulza, który najwyraźniej nie czytał książek Derridy, jest nieziszczalne, co my, uważni czytelnicy *Gramatologii*, dobrze wiemy. Nie ma powrotu do źródeł. Zgoda, lecz tekst nie jest jednak pozbawiony swojej głębi, tego wszystkiego, co wydaje się nam mroczne, nieokreślone i – właśnie „podświadome”. Głębina tekstu jest (wtórnym) produktem powierzchni – jedynie semantycznym efektem gry słów, z których się składa.

Schulz
nie czytał
Derridy

Tak myślę, bo inaczej dzisiaj nie wypada. Pozostawiona przez Słowackiego słynna kartka też już łez nie roni. Skrycie rozważam czasem jednak inną dynamikę znaczeń, znaczeń nielegalnie przemycanych, które w sposób niezauważalny dla piszącego ustanawiają jakiś wewnętrzny wymiar tekstu, ukryty przed piszącym, niewywodliwy z tego, co legalnie wnoszą (znaczą) słowa osadzone (jak więźniowie) w celach systemu językowego. Ten ukryty wymiar wypowiedzi ustanawiają znaczenia do tekstu przemycone, przeciskające się przez kraty – znaczenia ukryte jak Grecy w koniu trojańskim, znaczenia doklejone, nieuporządkowane, niezależne od jakichkolwiek systemów, które w mowie żywej intonacja objawia (czy może raczej zdradza) wahaniem, zawieszeniem głosu, niespodziewanym przyspieszeniem tempa mówienia, nagłym wzmocnieniem akcentu. Niestety, tekst nie oddycha. W poszukiwaniu jego ukrytych wewnętrznych wymiarów (owej „głębiny”) musimy więc czytać, co nienapisane, rozumieć – co nie zostało wyartykułowane czy nawet jeszcze pomysłane przez piszącego, lecz miało jedynie status owych „przeczuć i na wpół świadomych doznań”.

tekst
nie oddycha

Czy pozwala na to tekst będący dla nas – jak choćby list Schulza do Szumana – jedyną realnością? Tak, jeśli przyjmiemy za Tadeuszem Peiperem, że jest miejscem samozdrady. Jedną z największych intuicji papieża awangardy to właśnie przeświadczenie, że pod tekstem ukrywa się inny tekst, i że można przeczytać tę podskórną wypowiedź. Jego buńczuczne wezwanie: „Podajcie mi trzy metafory w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż, co najobszerniejszy jego biograf”⁹, zapowiadało możliwość innej seman-

8 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Ossolineum, Wrocław–Kraków 1998 (BN I, 264), s. 475. Cytaty z tego wydania oznaczone są dalej skrótem OP.

9 T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, przedmowa, komentarz, nota bibliograficzna S. Jaworski, opracowanie tekstu T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 306.

tyki – takiej, która pozwala przejść od konfiguracji metafor nie tylko (i nie przede wszystkim) do poetyki, lecz do biografii – a więc poza tekst. Układ figur poetyckich, związki między nimi pozwalają odsłonić tajemnice duszy poety. Tyle za Peiperem (za którym, nawiasem mówiąc, warto by dalej iść). Obok biograficznej logiki figur inna semantyka powinna uwzględniać relacje między znaczeniem i kontr-znaczeniem, a nawet znaczeniową pustką, ponieważ dopiero wtedy staje się możliwa identyfikacja uniwersum, w jakim tekst tkwi, a pośrednio także – klatka znaczeń, w której piszący został uwięziony.

Nim jednak ta nowa semantyka powstanie, pozostaje nam jedynie – uznając wagę listu Schulza do Szumana – stopniowo odkrywać kolejne jego warstwy znaczeniowe. I uznać, że odcięty we śnie przez Schulza i zakopany w ziemi penis nie jest symbolem jakichś ukrytych treści z psychoanalitycznego indeksu (na przykład „znakiem Ojca”¹⁰ lub przejawem „lęku kastracyjnego, świadczącego o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego”¹¹), lecz że ten odcięty penis – jest penisem, jest penisem, jest penisem...

Co to znaczy (i jakie ma skutki), że ktoś – na przykład Schulz – imaginacyjnie dokonuje autokastracji i komunikuje to innym? Jakie jest znaczenie (jakie są następstwa) tego aktu?

Pierwsza odkrywka semantyczna wychodzi od oczywistego spostrzeżenia, że opisane przez Schulza działanie senne to drastyczny akt pozbawienia się własnej przyrodzonej płci. Nie ma w tym biologicznym okaleczeniu niczego pozytywnego. Pozbawiając się we śnie penisa, Schulz nie przemienia się w kobietę. Umieszcza się poza dychotomią płci. Nie jest już ani w pełni mężczyzną, ale też nie staje się dzięki temu kobietą. Jego autokastrację trudno też uznać za próbę osiągnięcia androgynii, archaicznej formuły boskości, o której tak pisał Mircea Eliade, godny najwyższego zaufania w tej sprawie: „mentalność mityczna i religijna, zanim potrafiła wyrazić pojęcie boskiej dwu-jedni w terminach metafizycznych (*esse – non esse*) lub teologicznych (objawione i nie objawione), użyła najpierw języka biologicznego (obojnactwo)”¹². Przedstawiając w liście do Szumana swój sen, Schulz przemawia wprawdzie językiem biologicznym, ale jest to język negatywny. Nie staje się androgynem, bo być androgynem na wzór mitologiczny to łączyć w jednym płeć męską (na którą podniósł rękę, pozbawiając się penisa) z płciowością żeńską

penis
jest
penisem

Schulz nie
staje się
androgynem

10 Por. na przykład wykład Jacques’a Lacana wygłoszony w 1958 roku w Berlinie, opublikowany w tomie *Écrits* (Paris 1966) i jego polski przekład pod tytułem *Znaczenie fallusa*, w wolnym dostępie na <http://www.fppl.pl/wp-content/uploads/2013/04/Znaczenie-Fallusa.pdf> (dostęp: 8.11.2016).

11 T. Olchanowski, dz. cyt., s. 76.

12 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. Jan Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 414.

– która pozostaje nadal niedostępna, odległa i dla niego nieosiągalna. Poza zasięgiem (auto)kastrata jest zatem „doskonałość i integracja totalna”¹³. Odcinając i zakopując penisa w jamce, Schulz nie osiąga boskiej pełni, nie przewyższa więc różnicy płci w akcie pojednania, lecz ją uchyla i unieważnia. Staje poza płciami.

I płaci za to wysoką cenę, ponieważ pozbawia się możliwości prokreacji, co oznacza: własnowolnie wyłącza ze strumienia życia, według Schopenhauera (i licznych sukcesorów jego filozofii) jedynej formy nieśmiertelności. Autokastracja jest bowiem również dobrowolnym wyjściem poza czas, poza historię – to druga odkrywka. Kastrat nie ma przyszłości (rodzinnej). Historia rodu, choćby najwspanialszego, na nim nieuchronnie i nieodwołalnie się kończy. Wyłącza się przecież z następstwa pokoleń. Żadnej nie ma po nim sukcesji, dalszego ciągu – żadnej też, jak się niegdyś mówiło, progenitury. Pozbawiając się we śnie penisa, Schulz wypada z kolein czasu. Banalna linearność życia, którą dobrze znamy i która tak często nas nuży, przestaje mu być dostępna. Jako imaginacyjny kastrat wkracza w mit – w jego cykliczność, jego powtarzalność, jego wieczne teraz (czego dobrym chyba odpowiednikiem jest filmowa pętla, o której pisał Marek Sobczyk w autokomentarzu do swojego obrazu z 1986 roku *Bruno Schulz obcina i zakopuje penisa w jamce*¹⁴).

Schulz, pozbawiony imaginacyjnie penisa, przechodzi od historii (której „małą” formą jest biografia własna) – do mitu. Nie ma już odtąd dla niego przyszłości innej niż ta, którą zapewnia sztuka, literatura. 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 w obrazie).

To przejście jest dla Schulza grzechem – potwornym, strasliwym i nieodwołalnym. Przerażony tym, co we śnie zrobił, ma „strasliwą świadomość winy”. Czuje się potępionym „na wieki”. I to „wieczyste potępienie” jest miarą wielkości grzechu, który właśnie popełnił.

odcięcie
historii

¹³ Tamże, s. 416.

¹⁴ Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Na stronie znajduje się odautorska interpretacja: „Bruno Schulz w montażu filmowym dwóch kadrów, w jednym zobaczeniu na obrazie: naraz obcina i zakopuje penisa w jamce. Przy takim ujęciu mniej ważny wydaje się psychoanalityczny aspekt, możliwy do rozważenia poprzez analizę Lacana (penis zajmuje specjalne miejsce w relacji rozkoszy, organ erekcyjny zaczyna symbolizować miejsce rozkoszy, nie jako on sam, ani nawet nie jako obraz, lecz jako brakująca część pożądanego obrazu), ważniejsze staje się przejście ponad ograniczeniami konwencji filmowej i malarstwa, i ostatecznie, nie brak pożądanego obrazu, a jego nadmiar. Dodatkowo nieruchomy obraz malarski można oglądać tak długo jak film, po czym wrócić do niego i ponownie oglądać tak samo długo jak film” (<http://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/sobczyk-marek-bruno-schulz-obcina-i-zakopuje-penisa-w-jamce>, dostęp: 8.11.2016).

Fragment 2. Wyznania drastyczne

Wszyscy grzeszymy. Jedni mniej, inni bardziej, chętniej i częściej – z radosną przyjemnością, ale też nieraz z poczuciem winy. Schulz nie jest w tym względzie kimś wyjątkowym. Grzeszność Schulza wlewa się w wielką rzekę ludzkich grzechów, której źródła – jak wiadomo – biją w Raju, w grzechu pierworodnym.

Dlaczego więc pytać o grzech Schulza, a nie o swoje własne grzechy? Dlaczego zajmować się tym właśnie grzesznikiem, a nie innymi, których wokół pod dostatkiem? Czy jego grzech wyróżnia się czymś szczególnym i niepowtarzalnym na tle wszystkich grzechów świata?

Tak, z całą pewnością. Schulz jest artystą, którego grzeszność jest podszewką jego dzieła i jawnie manifestuje się w grafikach i rysunkach lub skrycie przenika jego prozę. Można by nawet rzec, że *S c h u l z a r t y s t a w y r a s t a z g r z e c h u*, z poczucia bycia grzesznym, więc zarazem – winnym, godnym kary. I że artyście udaje się nadać banalnej grzeszności każdego z nas rangę niezwykłą, przekraczającą pospolitość codziennego schodzenia z drogi cnoty kontrolowanej przez religie, przez społeczny obyczaj, a na koniec przez prawo.

Nie jest to łatwe. Nic bowiem banalniejszego niż grzech. Ujęty w teologiczną systematykę (siedem grzechów głównych, grzechy śmiertelne, grzechy pospolite...), sprowadzony do konfesjonału, nie zostawia zbyt wiele miejsca na zaznaczenie indywidualności i wyjątkowości. W grzechu jesteśmy do siebie podobni. I trzeba istotnie niezwykłych zdolności oraz inwencji w łamaniu tych czy innych zakazów, by przekroczyć trywialność (i stadność) codziennego grzeszenia. Schulz jest w tych transgresjach mistrzem. Cykl jego grafik, które tworzą *Xięgę bałwochwalczą*, setki rysunków w taki czy inny sposób dokumentujące jego grzeszne poczynania, nadają im wymiar symboliczny (to znaczy umożliwiający swobodne przemieszczenia i zakorzenienia w nowych miejscach), a czasem nawet metafizyczny (to znaczy wykraczający poza bezpośredniość biograficznego zdarzenia).

Zgoda, ale czy podzielane przez wielu intuicyjne przekonanie o grzeszności dzieła Schulza daje nam prawo do wkraczania w życie intymne artysty?

Usprawiedliwieniem (i argumentem za) niech będzie to, że Schulz sam nas zachęca do tego rodzaju niestosownej ciekawości. „Wie pan – mówił Józefowi Nachtowi w *Wywiadzie drastycznym* z 1937 roku – zawsze marzyłem o tym, aby rysunki moje dotarły do rąk ludzi, którzy odczują

banalność
grzechu

Nacht
powtórnie

ich treść”¹⁵. Ma na myśli rysunki „masochistyczne”, rysunki, w których – inaczej niż w prozie – dochodzą do głosu z całą siłą jego skryte pragnienia seksualne.

Trudno zliczyć, ile razy rysował tę samą scenę: on w pozie bałwochwalczej, ponad nim naga lub na wpół ubrana kobieta o długich szczupłych nogach, niekiedy z pejcem w dłoni. We wszystkich znanych nam wariantach i odmianach bez trudu dostrzec można jednak zasadniczą cechę wspólną: uległość, poddaństwo, niewola, oddanie, podporządkowanie. Nie ma żadnych wątpliwości, według psychiatrycznej taksonomii – są one przejawem masochizmu. Jeśli jeszcze niedawno Ficowskiemu z trudem przychodziło użyć w odniesieniu do Schulza tego zgrabnego i użytecznego terminu wprowadzonego przez Richarda von Krafft-Ebinga w pionierskim dziele *Psychopathia Sexualis. Eine klinisch-forensische Studie* z 1886 roku, to dzisiaj z postawieniem psychiatrycznej diagnozy nikt nie ma już chyba kłopotu. Ostatnio Marta Konarzewska krzykliwe sformułowała ją w taki sposób: „Nie potrzeba 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”¹⁶. Na tego rodzaju pewność złożyły się liczne wypowiedzi tworzące masochistyczną tradycję odczytywania Schulza. Należy do tej tradycji z całą pewnością Artur Sandauer, Janis Augsburg, Marek Zaleski, Agata Araszkiwicz i wielu innych, których tu nie wymieniam z nazwiska. U początków tej tradycji stoi jednak sam Schulz – nie tylko jako rysownik, lecz również jako interpretator swojego dzieła (i siebie samego). W wywiadzie Nachta odsłania swoje najskrytsze pragnienia wprost: „Cały świat przecież żyje po to tylko, aby panować lub znosić panowanie. Wszędzie są władcy i niewolnicy. Już we wczesnej młodości łąpałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć. Bolesną rozkosz sprawiał mi triumf kobiety”¹⁷.

Ile jest warte to drastyczne wyznanie? Dla Ficowskiego niewiele, skoro ostrzega przed Nachtem: „Skandalizująco-pozerski ton *Wywiadu* przeprowadzonego przez niedowarzonego debiutanta, płytkość i symplifikująca tendencja tekstu każą traktować go ostrożnie, nie darzyć zbytnim

znowu
Konarzewska

masochistyczna
tradycja
czytania
Schulza

¹⁵ J. Nacht, *Wywiad drastyczny. (Rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5; cyt. za: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, pod red. J. Jarzębskiego, T.I.C., Kraków 1994, s. 106.

¹⁶ M. Konarzewska, *On tylko udaje tak? Schulz i Gombrowicza zabawa w doktorową*, w: *Schulz. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 91.

¹⁷ J. Nacht, dz. cyt.

zaufaniem”¹⁸. Ale nawet on, autor *Regionów wielkiej herezji*, umieszczonych w wysokich regionach duchowości, przyznaje, że w tym dziwnym, w tym osobliwym wywiadzie znajduje się „parę informacji, które w zasadzie wydają się prawdziwe”¹⁹. Dotyczy to przede wszystkim deklaracji na temat różnicy między pisaniem a rysowaniem. Nie chodzi już tylko o „ciaśniejsze granice”, jakie w porównaniu z prozą zakreśla ekspresji rysunek²⁰. Zwracał na nie uwagę Schulz w wywiadzie udzielonym Witkacemu. W wywiadzie udzielonym Nachtowi nakłada na swoje dzieło siatkę wstydu i otwartości: „Nie potrafiłbym napisać masochistycznej powieści. Zresztą wstydziłbym się”²¹. W rysowaniu tego wstydu nie odczuwa. W rysowaniu jest bezwstydnym – to znaczy dosłowny, odważny, precyzyjnie ustanawiający kierunki międzyludzkich relacji i kreślący kontury zdarzeń.

Fragment 3. Wstyd i szczeliny literackiego dyskursu

Trudno temu zaprzeczyć. W opowiadaniach autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* – istotnie – nie pozwala dojść do głosu własnej seksualności. Gdy pisze, wstyd włącza mechanizm autocenzury. Przenika on całe literackie dzieło Schulza. Na ogół ten osobliwy *pudor poetae* płynie nurtem podziemnym. Jak ciemna rzeka wstydu, której źródła biją w podświadomości. Ale zdarza się, że skrywane przez pisarza mechanizmy autocenzury organizują (i niewolą) powierzchnię literackiego dyskursu. W takich wypadkach możemy być pewni, że Schulz nieostrożnie wszedł w strefę tajemnic swojego grzesznego ciała.

Rzecz nie poddaje się jednak jednoznacznym ujęciom. Proza Schulza nie jest pozbawiona erotyzmu – i to niekiedy bardzo drastycznego²². Autocenzura włącza się selektywnie. Na ogół pisarz nie ma z seksualnością swoich bohaterów żadnego kłopotu. Już w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych* przedstawia galerię postaci o seksualności jawnej, ostentacyjnej – czasem nawet drastycznie wyeksponowanej. Należy do tej galerii – przypomnijmy najważniejsze postaci – zwierzęca (i na wpół boska) Tłuja, która „ochrypła od krzyku, w konwulsji dzikiej uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczliwością w pień bzu dzikiego”

18 Por. *Komentarze i glosy*, w: B. Schulz, *Księga obrazów*, zebrał, oprac. i komentarzami opatrzył J. Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 520.

19 Tamże.

20 Por. odpowiedź Schulza na pytanie Witkacego, które brzmiało: „czy w rysunkach [...] przejawia się ten sam wątek, co w prozie” (OP, s. 475–476).

21 J. Nacht, dz. cyt.

22 Zawsze zastanawiało mnie, w jaki sposób na lekcjach języka polskiego omawia się epizod z Tłują. W polskiej literaturze mało jest równie drastycznych scen.

(a pień „skrzypi cicho pod natarczywością tej rozpustnej chuci”), a obok niej Łucja „o mięsie białym i delikatnym”, która płoni się z byle powodu, odsłaniając w ten sposób swoje „nadwrażliwe paniństwo”, kuzyn Emil o już ledwie zarysowującym się, „zużyтым” libido, zdolny jedynie do pasywnego obcowania z pornograficznymi fotografiami, którymi inicjuje chłopięcego narratora, a dalej, w innym opowiadaniu – rozpustny wuj Karol, „wdowiec słomiany [...] sponiewierany i spustoszony przez nocne pohulanki”. W *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawiają się kolejne postacie o wyraźnie określonych profilach: fetyszysta Szłoma (kradnący pantofelki, suknię i korale Adeli), kaleka Edzio o nogach „zwyrodniałych i bezkształtnych”, pozbawiony przez rodziców szczudeł, pełzający po schodach, by przez okno podglądać nocą śpiącą Adelę, wreszcie sama Adela, promieniująca seksualnością na wszystkie strony, i jej igraszki z subiektami...

Czy to mało? Z życiem seksualnym w prozie Schulza nie jest – jak widać – najgorzej. Autocenzura (a więc poczucie grzechu i wstyd) pojawia się dopiero wtedy, gdy Schulz niebezpiecznie zbliża się do własnych (występnych) pragnień. W prozie nigdy nie wypowiada ich wprost. Zdaje się przy tym, że w niemałym stopniu podziela je z Jakubem, swoim literackim ojcem, którego w tym względzie można uznać za erotyczne *porte parole* autora, będącego w świecie przedstawionym większości opowiadań chłopcem o seksualności jeszcze niezdefiniowanej, więc pasywnej, skazanej na obserwację seksualności cudzej.

W kolejnych odsłonach mikrocyklu opowiadań rozpoczynających się *Traktatem o manekinach* toczy się gra między tym, co w literackim dyskursie przedstawione, a tym, co ukryte w niedopowiedzeniach i przemilczeniach. Nie ma więc innego sposobu. Po to, by zlokalizować i opisać serię tych niedopowiedzeń i przemilczeń, trzeba raz jeszcze przejść szlak zdarzeń opowiedzianych – tylekroć już przemierzany przez interpretatorów prozy Schulza. Oto zatem raz jeszcze sceny kobiecej dominacji – sceny o coraz bardziej nasilającej się drastyczności.

„Triumfującą kobietą”, sprawczynią „bolesnej rozkoszy” jest w nich Adela. Przedmiotem jej działań – Ojciec. W opowiadaniu *Manekiny* dominacja tej służącej przybiera jeszcze niewinną formę: „Podeszła do ojca i dała mu pstryczka w nos”. I na razie tylko tyle. Nie uruchamia się jeszcze mechanizm cenzury.

W *Traktacie o manekinach* Adela posuwa się znacznie dalej: „podniosła brzeg sukni, wystawiła powoli stopę, opiętą w czarny jedwab, i wyprężyła ją, jak pyszczyk węża [...]. Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód jak automat i osunął się na kolana. Lampa syczała w ciszy, w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szepty jadowitych języków, gzyg-

życie
seksualne
w prozie

raz jeszcze?

zaki myśli...”. W tym miejscu załamuje się tok narracji, opowiadanie – nagle urywa. Schulz s t a w i a t r z y k r o p k i. Reszta jest przemilczeniem. Narracyjnym niedopowiedzeniem.

W kolejnej części cyklu – noszącej tytuł *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy* – Adela nasila formy swojej dominacji („wstała z krzesła i poprosiła nas o przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie. Potem podeszła do ojca i z rękami na biodrach, przybierając pozór podkreślonej stanowczości, zażądała bardzo dobitnie...”). Poczucie wstydu i grzeszności wzrasta. Schulz pisarz znajduje w tym miejscu mocniejszą formę typograficznego przemilczenia – bardziej pojemną niż wielokropki. W pierwodruku następują po nim d w i e l i n i j k i w y p e ł n i o n e m y ś l - n i k a m i. Kryją one jakieś zdarzenie. Coś się wtedy dzieje – ale co? Dokładnie nie wiadomo. Na wszelki wypadek dokładnie zacytuję ten fragment:

— — — — —
— — — — —

Opowiadanie kończy się zdaniem: „Panienki siedziały sztywno ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości...”.

Co kryje się w szczelinach literackiego dyskursu Schulza? Co znajduje się za granicą wstydu (więc i grzechu), do której pisarz zbliża się, lecz której w pisaniu nie przekracza? Nie jesteśmy panienkami z *Traktatu o manekinach*. Najwyższy czas otrząsnąć się z odrętwienia, podnieść wzrok po to, by później dokładnie opisać swoimi słowami to, co pisarz w opowiadaniach ocenzurował – co przemilczał.

Fragment 4. Bezwstyd rysowania

O czym nie należy pisać, to można narysować. Znamy już tę zasadę. W szczelinach – to tu, to tam pojawiających się w prozie Schulza – znajdują się skryte przejścia do światów przez pisarza rysowanych. Pójdźmy tym tropem i zobaczmy, czego autor *Sklepów cynamonowych* nie mógł napisać i dlatego musiał narysować. Wkraczamy w inny świat – w świat obrazów, które wydają się w pierwszej chwili bezgrzeszne. Wstyd traci tam swoją intensywność i siłę. Znika lęk i poczucie winy. Rysowanie jest dla Schulza sferą niczym nieskrępowanej wolności.

Tak było już w dzieciństwie. Pierwszą epokę rysowania Schulz opisał w *Genialnej epoce*: „Było to rysowanie pełne okrucieństwa, zasadzek i napaści. [...] Było to mordercze polowanie, walka na śmierć i życie” (134). Świat – dany rysownikowi jako wizja, jako „powódź obrazów” – przeszedł wtedy przez jego ręce, „ażeby się odnowić” (141). Rysownik

ma jednak poważne wątpliwości, czy naprawdę jest autorem swoich rysunków. „Czasami – zwierzy się Szłomie, nim ten ukradnie pantofelki Adeli – wydają mi się mimowolnym plagiatem, czymś, co mi zostało podpowiedziane, podsunięte... Jak gdyby coś obcego posłużyło się mym natchnieniem dla nieznanymi mi celów” (142). Ślady tego rodzaju rysunków (genezyjskich czy też może ontologicznych) odnajdziemy dzisiaj w tak zwanym „młodzieńczym szkicowniku”, w którym Schulz rysował – podobnie jak w *Genialnej epoce* – „w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i zapisane stronicie” (133). Inne rysowanie rozpocznie się kilka lat później²³.

Schulz nie jest już wówczas dzieckiem. Znajduje się w trzeciej dekadzie życia. Ma za sobą lata spędzone w Wiedniu, gdzie uczęszcza na zajęcia malarstwa i rysunku w Akademii Sztuki. W tym czasie powstają między innymi takie rysunki jak: *Scena na schodach tarasu*, *Swawolne kobiety* (1916), *Kobiety sadyстки* (1919), *Bachanalia*, *Kobieta z pejczem*, *Nagi mężczyzna u stóp nagiej kobiety* (1920), *Autoportret z dwiema nagimi modelkami i Stanisławem Weingartenem*, *Święto bałwochwalców* (1921), *Bałwochwalczy przed dwiema kobietami* (1922). To już nie „anagramy wizyj” ani „rebusy świetlistych objawień”, zesłanych przez Boga. Rysunki i prace Schulza z tej nie-genialnej epoki nie przedstawiają świata zewnętrznego, lecz fantazmatyczny świat wewnętrzny. Zmienia się kierunek inspiracji. Świetlisty słup znika, blask gaśnie, jasność świata – rozprasza. Schulz nie rysuje „oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów”. Jego wzrok obraca się ku własnemu wnętrzu, pogrąża się w mroku. Spogląda w głąb siebie bez lęku, z niemałą odwagą czy nawet z ryzykowną brawurą. I bez wstydu rysuje, co zobaczył. Komunikuje to światu – z dumą? z ulgą? z triumfem? Bo przecież nie ze wstydem.

Jak rozumieć te rysunki i grafiki? W jaki sposób wypełnić wskazanie autora, by „odczuć ich treść”? Z całą pewnością nie należy rozpoczynać od umieszczania „mrocznych” prac Schulza w tradycji sztuki ani też wywodzić ich z epoki definiowanej z jednej strony przez Rodina, Kubina i Schilego, z drugiej – przez surrealistów czy artystów z kręgu *Neue Sachlichkeit*. Trzeba je raczej o s a d z i ć n a o s i p r a g n i e n i a²⁴,

rysunki
całkiem
dorosłego
Schulza

²³ Por. M. Kitowska-Lysiak, *Uwagi w sprawie kanonu. Brunona Schulza szkicownik młodzieńczy i freski w willi Landaua*, „Schulz/Forum” 2, 2013, s. 63–78.

²⁴ Nie ma co ukrywać. Odwołuję się w tym miejscu do interpretacji Freuda, którą przed laty przedstawił Paul Ricoeur w książce *Le conflit des interprétations* (1969). Esej *Wyzwanie semiologiczne. Problem podmiotu* w przekładzie Ewy Bienkowskiej (i opracowaniu Stanisława Cichowicza) ukazał się w czasach mojej młodości (w zbiorze *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Pax, Warszawa 1975) i od tego czasu wyłożone w nim tezy stale mi towarzyszą jako układ odniesienia. Dzi-

które sprawiło, że powstały. Mnożenie odniesień do dawnej i nowej sztuki pozwoli co najwyżej zrozumieć i opisać język, którym Schulz artykułuje swoje ukryte „ja”.

Zwrócił na to uwagę już Adolf Bienenstock, gdy w 1922 roku pisał o pracach wystawionych przez Schulza we Lwowie: „Postacie, krajobraz, architektura, a nawet drugorzędne akcesoria tych kompozycji – to oryginalnie przetworzone elementy dzieł dawniejszych lub nowszych epok (rococo, Goya, Rops). Schulz operuje tymi elementami jako stałymi, powszechnie zrozumiałymi znakami porozumiewawczymi, celem uzewnętrznienia intensywnych swych przeżyć i fantastycznych marzeń”²⁵. W ogóle pierwsi komentatorzy twórczości graficznej (późniejszego) pisarza najczęściej świetnie zrozumieli jego usytuowanie w sztuce: jego zakorzenienie w tradycji – i zarazem jego samotność, obcość, wyjątkowość. „Jest on tak różnym od innych – pisał Aleksander Stewe – tak opanowany wizjami własnej nieokiełznanej fantazji i tak nadzwyczajnym wprost zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej, że sam zupełnie stoi i na wystawie tej, i wśród współczesnych malarzy”²⁶. Cytowany fragment pochodzi z recenzji wystawy kilku młodych artystów zorganizowanej w maju 1921 roku – gdzie? W auli drohobyckiego gimnazjum!

Schulz widziany jest przez pierwszych recenzentów jako mistrz formy, ale formy gotowej, zastygłej. Jego prace ujawniają „wybitny talent graficzny”. Autor tej opinii, Bienenstock, sam artysta malarz, wymienia (z zazdrością?) zalety rysunków Schulza: „Łatwość w ujmowaniu form ludzkiego ciała, ornamentalna płynność linii, dekoracyjny polot w kompozycji grup i rozkładzie światłocienia”, ale równocześnie zauważa, że

siaj wiele z nich zyskało status oczywistości. „Zanim podmiot ustanowi siebie świadomie i własnowolnie, jest już ustanowiony w bycie na poziomie popędów” (s. 197). Zdanie to mogłoby być mottem mojego szkicu. Przypominam wyłożoną przez Ricoeura tezę o „pierwotności”, o „archaizmie” pragnienia, bo bywa ona w interpretacjach literatury i sztuki często puszczana w niepamięć (lub odrzucana jako przejaw nowego naturalizmu). Tymczasem przecież pragnienie – lepiej lub gorzej przez podmiot uświadamiane – nieuchronnie zaznacza się w aktach jego ekspresji artystycznej. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy działania artystyczne są pojmowane jako czysta gra konwencji.

- 25** A. Bienenstock, *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza, „Chwila”* (Lwów) 1922, nr 1213, s. 5.
- 26** A. Stewe, *Z wystawy obrazów, „Świt”* 1921, nr 11, s. 6–7. Dwutygodnik, ukazujący się na początku lat dwudziestych, był „organem urzędników naftowych w Borysławiu”. Podobnie pisał Artur Lauterbach: „Chciano twórczość Brunona Schulca wywieść z Ropsa, Lautreca czy Goi, ale zdaniem moim paralele tego rodzaju chromają na obydwie nogi” (*Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca, „Chwila”* (Lwów) 1929, nr 3740, s. 5), a także Maksymilian Goldstein i Karol Dresdner: „Sztukę Brunona Schulza porównywano nieraz z upiorną grafiką Goyi lub z makabryczną pornografią Ropsa. Analogie są tu zbędne. Schulz posiada całkowicie własny światopogląd artystyczny i oryginalną logikę twórczości” (*Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiljana Goldsteina*, Lwów 1935, s. 97–98).



Kobieta z biczem i trzech nagich mężczyzn,
1920, akwarela, gwasz, 25,5 × 25, Muzeum
Literatury w Warszawie



Procesja, z cyklu **Xięga bałwochwalcza**,
1920–1922, cliché-verre, 17×23

Święto wiosny (Wiosna), z cyklu **Xięga
bałwochwalcza**, 1920–1922, cliché-verre,
11,6×17

warsztatowa biegłość i łatwość rysowania prowadzi Schulza na manowce. „Prace jego mają za dużo technicznej skończoności” – pisze. Zdaniem recenzenta Schulz nie pracuje nad środkami wyrazu artystycznego. Nie poszukuje „swoistej formy jako zmysłowego równoważnika wewnętrznych stanów psychicznych”. Zadowala się efektem osiągniętym dzięki talentowi. A przecież – recenzent zdaje się nie mieć żadnych wątpliwości, gdy konkluduje – „Człowiek o pewnej kulturze artystycznej szuka w tych pracach czegoś więcej, jak plastycznego uzmysłowienia erotycznych marzeń”²⁷. Czego mianowicie? Szuka formy i estetycznych doznań.

erotyka
vs
estetyka

Pierwsi recenzenci i krytycy trafnie identyfikowali masochistyczny temat rysunków i grafik Schulza, co nie było i nadal nie jest przecież trudne. Na ogół prędko przechodzili do porządku nad kwestią formy Schulza i jej oryginalności czy nowatorstwa, co – mówiąc nawiasem – ważne, bo umieszcza artystę poza historią sztuki, poza estetyką. Pierwsze reakcje na rysunki i grafiki Schulza są próbami – raz mniej, raz bardziej trafnymi – „odczucia ich treści”. Oto kilka takich prób, zdradzających różny stopień aprobaty (a częściej dezaprobaty) dla odkrytych („odczu-tych”) treści:

S. N-owa: „U stóp [...] kobiet czołgają się mężczyźni, z których wykrzywionych twarzy bije cała ohyda i zatracenie świata zmysłów. [...] Ani w jednej z tych widzianych postaci nie ma radości życia, jest tylko chęć zatracenia siebie, a pomimo forsowanej świadomości siebie zdradzają ruchy niepewność poprzez narkozę wyuzdanej rozkoszy”²⁸.

Artur Lauterbach: „Chory Eros, nakryty haraczem nieludzkiej udreki, wgnieciony w nielitosne jarzmo pierwotnych instynktów wrogiej płci, składa u jej stóp całopalenie swego tętniącego serca”²⁹.

chory
Eros

I ostatnia w tej sekwencji, znacznie późniejsza wypowiedź osobliwej pary autorów – kolekcjonera Maksymiliana Goldsteina i doktora Karola Dresdnera – w książce opisującej zbiory tego pierwszego: „Demoniczne władztwo płci żeńskiej wkracza czasem w sferę zboczeń: na kilku rysunkach widzimy sadystki, znęcające się nad spragnionym razów wielbi-cielem”³⁰.

27 Podobną opinię o Schulzu wypowiedział po kilku latach Artur Lauterbach: „Doskonały rysownik i jeden z najlepszych grafików Polski, nie kusi się bynajmniej o nowatorstwo techniczne czy ekstrawagancję form; prosty i bezpretensjonalny w środkach artystycznych umie Schulz wyczarować magiczny nastrój wizji, umie przykuć i oczarować głębią myśli i potęgą uczucia” („Chwila” (Lwów) 1930, nr 4005, s. 7).

28 S. N-owa, *Wrażenia z wystawy (wystawa obrazów Schulza)*, „Świt” 1921, nr 6, s. 2–3.

29 *Talent w ukryciu. O grafikach Brunona Schulca*, „Chwila” (Lwów) 1929, nr 3740, s. 5.

30 M. Goldstein, K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina*, Lwów 1935, s. 97–98.

Fragment 5. Emblematy masochizmu. Kompulsywność

Nie bez racji pierwsi recenzenci zwrócili uwagę na doskonałość rysunku i świetne opanowanie przez artystę techniki. Schulz rysuje w tej epoce perfekcyjnie, pewną ręką, bez gorączkowości, bez wahań i rozterek. Z mroku wyłaniają się w pełni zdefiniowane formy i figury człowiecze. Jakby stał na granicy świata zastygłego, który się rozpościera nie przed nim, lecz w nim samym. A on jedynie odtwarza statyczne i nieruchome obrazy, przypominające dziewiętnastowieczną praktykę przedstawiania w teatrze scen zaczerpniętych z wielkiej literatury, które wbrew świadectwom oczu nazywano „żywymi obrazami”³¹. Masochistyczny teatr? Z całą pewnością. Sceny poddaństwa i bałwochwalstwa zastygają w emblematy – w emblematy masochizmu. Narysowane postacie odgrywają powierzone im przez Schulza role ze skwapliwością, na jaką je stać. Jedną z tych postaci jest sam Schulz. Przedstawia na nich siebie jako poddanego kobiety – jako bałwochwalcę, jako masochistę kornie chylącego głowę przed potężniejszą od niego siłą.

Od 1920 do 1922 roku, zapewne już w Drohobyczu, tworzy cykl grafik składających się na *Xięgę bałwochwalczą*. Przedstawiają one szereg scen, w których Schulz ponownie obsadza siebie w roli wyznawcy tajemnego kultu pięknej i władczej kobiety. Bez trudu znajdziemy go w niejednym orszaku bałwochwalców, w niejednej procesji. To jego głowa z wyciągniętym językiem zbliża się do pantofla siedzącej na krześle (na tronie!) kobiety, która trzyma w dłoni pejc. Jeszcze chwila i zrobi z niego użytek. Czy ta najdrastyczniejsza chyba rycina całego cyklu mogłaby stać się ilustracją sceny z Adelą i ojcem? Nie wiadomo. Panienki, które były jej świadkami, siedziały – przypomnę – „sztywno ze spuszczonej oczyma, w dziwnej drętwości...”. Nic nie zobaczyły. Nic nam nie powiedzą.

Ustalenie chronologii jest w przypadku graficznego dzieła Schulza na ogół niemożliwe, prawie zawsze – niepewne. Trudno też ustalić, jaka część jego spuścizny ocalała. Ustanawiamy więc wewnętrzne granice i cezury dzieła fragmentarycznego, opierając się na przypadkowo zachowanych pracach, które nie układają się w wyraźny bieg jego twórczości. Innego wyjścia jednak nie ma. Jesteśmy skazani na mniej lub bardziej niepewne hipotezy, na intuicyjne rozpoznania³². Jedna cezura nie bu-

żywe
obrazy
masochistyczne

31 Por. na ten temat świętą książkę Małgorzaty Komzy *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995), gdzie mowa między innymi o kryptoerotycznym charakterze żywych obrazów (s. 118–119).

32 Pisałem o dobrych i złych konsekwencjach takiej sytuacji w szkicu *Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?*, w: *Bruno Schulz jako filozof i teoretyk literatury. Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*, pod red. W. Meniok, Drohobycz 2014, s. 96–116.



dzi jednakże zasadniczych wątpliwości. Oto większa część znanych dzisiaj rysunków z lat trzydziestych, mimo iż przesiąknięta erotyzmem, skupiona wokół tego samego, masochistycznego tematu, wydaje się inna niż erotyczne emblematy *Xięgi bałwochwalczej* i rysunków z drugiej dekady. Na ogół są to właściwie szkice, rysunkowe notatki, co najwyżej studia przygotowawcze do przyszłych prac. Brak im wykończenia, brak sygnatury – wydaje się, że zatrzymały się w pół kroku przed artystyczną definitywnością, jakby bardziej należały jeszcze do artysty niż do potencjalnych odbiorców. Znamienne, że Schulz nie pokazywał tych szkiców na wystawach. Musiał jednak przywiązywać do nich niemalą wartość, skoro w 1942 roku, w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia, powierzył je aryjskim depozytariuszom, którzy mieli większe szanse na przetrwanie. A zatem chciał, by te pospieszne szkice żyły dłużej niż on sam?

Dokumentuje w nich Schulz swoje grzeszne upadki – w blisko stu zachowanych rysunkach podejmuje ten sam temat w kilku ujęciach. Już nie teatr namiętności, masochizm spętany przez konwencje, lecz pragnienia uwolnione spod rygoru formy. Inna jest w tych rysunkach kreska, uderza brak dbałości o materiał (strzępy zwykle bardzo lichego papieru), ołówek, rzadziej kredka, wyjątkowo piórko i tusz. Widać w tych szkicach pośpiech, gorączkowość – kto wie, czy nie kompulsywność, przymus rysowania, nad którym trudno zapanować. Podobnie było w zmitologizowanym dzieciństwie genialnej epoki. Tyle że tam obrazy napływały z zewnątrz. Podobnie było w epoce bałwochwalstwa – tyle że w projekcji fantazmatów zaznaczał się wyraźny dystans między rysownikiem a rysunkiem (skończonym, oprawionym, podarowanym lub sprzedanym, wieszanym na ścianie) lub grafikami odbijanymi z wydrapanych klisz w fotograficznej ciemni, a potem w różnych konfiguracjach umieszczanych w tekach. Teraz – w epoce rysunku kompulsywnego – Schulz redukuje dystans. Można odnieść wrażenie, że jego ręka nie odrywa się od papieru. Rysowana scena nie jest dana z zewnątrz (jak w powodzi obrazów w *Genialnej epoce*), nie jest też projekcją wnętrza (jak w *Xiędze bałwochwalczej*), lecz s t a j e s i ę dopiero w czasie rysowania, nabiera szczególnej realności – dotykanej, dostępnej na wyciągnięcie ołówka. W akcie rysowania zaciera się granica między fantazmatem a rzeczywistością. To już nie (artystyczna) projekcja mrocznych pragnień, które płyną (jak chcą) z głębi „ja” autora *Xięgi bałwochwalczej* i objawiają się w widzialnym świecie dzięki emblematom znajdującym się w powszechnym obiegu. W chwili gdy ołówek dotyka papieru, pospieszne szkice masochistyczne stają się dla Schulza tym, co przedstawiają. Zupełnie tak, jak zwierzęta w genialnej epoce, które rysujący powoływał do istnienia. Jest w takim (ustanawiającym, ontologicznym) rysowaniu pewien rodzaj definitywności – spełnienie, które nie jest jednak zastępcze czy

to nie
teatr

ręka,
ołówek,
papier



Kobieta z biczem i uchylający się przed ciosem mężczyzna, przed 1933, ołówek, 13×16,5, Muzeum Literatury w Warszawie
na poprzedniej stronie: **Bestie**, z cyklu **Xięga bałwochwalcza**, 1920–1922, cliché-verre, 22,5×17

kompensacyjne, ponieważ nie zakłada żadnej realności jako swego warunku.

domysły

Narysowane jest dla Schulza tym, co narysowane. Nie pretenduje do tego, żeby być reprezentacją zdarzeń, które nie doszły do skutku, ani sublimacją mrocznych pragnień seksualnych rysownika.

i słowo
świadka

Nie ma rzecz jasna żadnego dowodu, że tak właśnie było. Przedstawiam tu tylko ryzykowne, być może zbyt śmiałe domysły. Rysownik nader skąpo wypowiadał się na temat swoich szkiców z lat trzydziestych. Istnieje jedynie świadectwo „osoby drugiej”, złożone przez Tadeusza Lubowieckiego (Izydora Friedmana), przyjaciela Schulza z ostatnich lat jego życia, który w liście z 1947 roku do Jerzego Ficowskiego pisał: „Opowiadał mi kiedyś [Schulz], że gdy ogarnia go chuć, wtedy zamiast iść do dziewczki, rysuje i znajduje w tym zadowolenie seksualne”. Dalej następuje komentarz: „Mam wrażenie, że było to regułą wobec niesłuchanej nieśmiałości. Stąd moje określenie «sublimacja»”³³.

Lubowiecki jest – jak widać – pilnym uczniem Freuda. W kompulsywnym rysowaniu Schulza dostrzega bowiem coś w rodzaju zaspokojenia zastępczego: kompensację i sublimację (lub odwrotnie). Być może jego świadectwo jest prawdziwe – a rozpoznanie trafne. Być może Schulza zadowalała taka forma masochistycznych spełnień. I były one pełne. Nie przeczy temu nawet mnogość i niekończąca się powtarzalność aktów rysowniczych. Wprost przeciwnie. Szkic – podobnie jak akt seksualny – daje zaspokojenie krótkotrwałe. Pragnienie odnawia się prędko. Jakby spełnienie zawsze było niepełne. I dlatego domaga się powtórzeń bez końca. Schulz sięga po kolejną kartkę. Rozgląda się wokół. Znajduje wreszcie ołówek. Stawia pierwsze, pospieszne kreski. Rysując, wchodzi do pokoju, w którym na kanapie spoczywa piękna bezlitosna pani. Pada przed nią na kolana. Pochyla głowę...

Tak to mogło wyglądać. A jeśli tak – to czy w tego rodzaju zdarzeniach Schulz istotnie odnajdywał spełnienie seksualne, które w rzeczywistym świecie były dla niego nieosiągalne? Myślę, że nie.

Fragment 6. W pochodzie perwersji

Schulz nie jest dzieckiem Kaina. Nie idzie drogą zbrodni. Nie przeciwstawia się życiu, choć sam nie chce wziąć udziału w jego odtwarzaniu. Afirmuje je we wszystkich jego przejawach, posuwając się nawet – jak chce sentymentalna legenda – do karmienia much cukrem³⁴. Grzechy

³³ List Tadeusza Lubowieckiego do Jerzego Ficowskiego – por. s. 206–214 w niniejszym numerze.

³⁴ Opowiadał o tym David Grosman w powieści *Patrz pod: miłość*, przeł. M. Sommer, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 130.

Szulza to grzechy ciała. Z dwóch zasadniczych rodzajów grzeszności – związanych ze śmiercią i zabijaniem z jednej strony, z drugiej: z życiem i płodnością – Schulz wybiera (?) ten ostatni. Jego niewzruszona cnota w przestrzeganiu nakazu „Nie zabijaj” nie budzi żadnych wątpliwości. W świecie przedstawionym w prozie (i w świecie narysowanym) śmierć jest w defensywie. Gorzej z szeregiem przykazań związanych z ciałem i jego dekalogowym przeznaczeniem. Tu grzeszne odstępstwa są na porządku dziennym. Jako rysownik Schulz złożył na siebie donos. Jest wielkim grzesznikiem – notorycznym i bezwstydnym. Jest mężczyzną, który nie dąży do prokreacji. Pragnie być przez kobietę dominowany. Nie może tego ukryć. Jest „masochistą”. To znaczy kim? Kim j e s t masochista?

Należałoby najpierw zapytać raczej: kim masochista b y ł w czasach Schulza (gdy on sam „był masochistą”)? A dokładniej: co znaczyło między dwiema wielkimi wojnami być masochistą – nie tylko w Europie, w Paryżu czy w Berlinie, lecz także w Warszawie, w Zakopanem, w Drohobyczu?

kim był
masochista?

Poszukując odpowiedzi na te pytania, trzeba by na początek przywołać, co mówiły o Schulzu „bogobojne plotkary od świętego Wincentego a Paulo” z książki drohobyczanina Andrzeja Chciuka, a także przypomnieć „litość dla zbrojeńca” prostytutki rzekomo czytającej napisane przez niego *Sklepy cynamonowe*³⁵. Ważne też okażą się słowa wymyślonej przez Witolda Gombrowicza (lecz mimo to godnej uwagi) „doktorowej z Wilczej”, według której Schulz to „albo chory zbrojeniec, albo pozer”³⁶. Wypowiedzi te mieszczą się w horyzoncie epoki, w której oburzeniu i moralistycznym naganom towarzyszyły wcale często rozmaite formy rozumiejącego przyzwolenia, nieraz przybierającego formę litości. Przecież już nawet Krafft-Ebing rozgrzeszał w pewien sposób Sacher-Masocha, pisząc, że ten „b e z w ł a s n e j w i n y cierpiał na anomalię swoich uczuć płciowych”³⁷. W późniejszych latach rozpocznie się proces relatywizacji granicy między normą i zbrojeniem. Taki na przykład doktor Pierre Vachet, francuski seksuolog, idąc śladem Freuda, wypowie w szeroko czytanej w Europie książce, której polski przekład ukaże się we Lwowie w 1928 roku, opinię: „i u ludzi normalnych, szczególnie u kobiet, spotykamy się często z [...] pociągami do upokorzeń i cierpień fizycznych”³⁸. Ale ten rówieśnik Schulza nie głosił poglądów powszechnie

35 A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, LTW, Łomianki 2015, s. 63; tenże, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księstwie Bałaku*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1972, s. 79.

36 W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, „Studio” 1936, nr 7.

37 R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis. Eine Klinisch-Forensische Studie* (1886), por. fragmenty w przekładzie Marka Chojnackiego w niniejszym numerze na s. 121–155.

38 P. Vachet, *Niepokój płciowy (L'inquiétude sexuelle, 1927)*, przeł. K. Rychłowski, Ateneum, Warszawa–Lwów 1928, s. 86.

wówczas przyjętych i akceptowanych. Nawet u permissywnego autora *Wstępu do psychoanalizy*, uwikłanego w grę z sobą samym i z dyskursywnymi naciskami epoki (od moralnych po naukowe), masochista idzie w „długim szeregu ludzi nienormalnych, których czynność seksualna oddala się coraz bardziej od tego, co człowiekowi rozsądnemu wydaje się godne pożądania”³⁹. Wszystkie te „perwersyjne jednostki” przypominają Freudowi groteskowe potwory z *Kuszenia św. Antoniego* Breughla. Budzą w nim obawę. „Ich rojowisko – wykląda we *Wstępie do psychoanalizy* opublikowanym w czasie, gdy Schulz rysował *Kobiety sadyстки* – wymaga pewnego uporządkowania, jeśli nie ma zmącić naszych zmysłów”⁴⁰. Porządkujmy zatem! W pierwszym szeregu „osobników perwersyjnych” Freud umieszcza tych, którzy wybierają „usta, otwór odbytowy – zamiast pochwy”, następnie tych, których najbardziej seksualnie ekscytują „funkcje wydalnicze”. Dalej idą ci, „którzy w ogóle porzucili narząd płciowy jako obiekt, na jego miejsce zaś wysuwają jako przedmiot pożądania inną część ciała, pierś kobiecą, nogę, warkocz. Są tacy, dla których nawet żadna część ciała nie posiada znaczenia, natomiast jakaś część ubrania, bucik, część bielizny zaspakaja ich wszystkie pragnienia – to fetyszyści”⁴¹. Pochód zamykają osobnicy najbardziej odrażający, dla których obiekt seksualny musi „stać się bezbronny trupem”.

„Dość tych okropności!” – powtórzmy za Freudem i z pewną obawą spójrzmy na drugi szereg. Otwierają go voyeuryści i ekshibicjoniści. „Dalej następują dziwni sadyści, których tkliwe dążenie nie zna innego celu ponad przyczynianie bólów i mąk swemu obiektowi, od oznak upokorzenia aż do ciężkich uszkodzeń cielesnych; a jakby dla wyrównania, jako przeciwieństwo – masochiści, których jedyną rozkoszą jest znoszenie od ukochanego obiektu wszystkich upokorzeń i męczarni zarówno w postaci symbolicznej, jak realnej”⁴².

Wedle świadectwa, jakie Schulz – rysując – pozostawił nam do interpretacji, jego twarz mogłaby dwukrotnie pojawić się w tym pochodzie perwersji. Najpierw gdy przechodzili fetyszyści, i później, gdy pojawili się w nim masochiści. Freud jest wobec nich wszystkich zewnętrznym obserwatorem. Przygotował dla „normalnych” słuchaczy swoich wykładów (i dla nas, którym nie pilno do pochodu perwersji) wygodne i bezpieczne miejsce obok siebie. Nie ma jednak w jego słowach moralnego

39 Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy* (pierwodruk: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917; pierwsze wydanie polskie 1935), przekł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 1982, s. 305.

40 Tamże.

41 Tamże.

42 Tamże, s. 306.

potępienia „zbozczeńców” (co najwyżej wstręt i obrzydzenie, gdy zauważa, że „te szaleństwa, osobliwości i okropności” są „po większej części spotęgowane aż do ohydny”⁴³). W punkcie krytycznym wykładu stawia kluczowe pytanie: „A więc, panie i panowie, jak odnosimy się do tych niezwykłych rodzajów zaspokożenia seksualnego?”. I odpowiada: „Obruszenie się, objawianie naszej osobistej niechęci i zapewnienie, że nie podzielamy tych chuci, nie na wiele się zda. [...] Jeśli nie rozumiemy tych chorobliwych ukształtowań sfery płciowej i nie możemy powiązać ich z normalnym życiem seksualnym, znaczy to, że nie rozumiemy właśnie i normalnej seksualności”⁴⁴. Kilkanaście chwil później stawia kropkę nad i: „W normalnym życiu płciowym rzadko brak tego lub innego rysu perwersyjnego”⁴⁵.

w normie
(ukryta)
perwersja

Schulz znał koncepcje Freuda. Ślady lektur jego książek odnaleźć można w szkicach i recenzjach pisanych do „Wiadomości Literackich” czy „Tygodnika Ilustrowanego”. Mógł nawet Freuda spotkać osobiście podczas swojego pobytu w Wiedniu, mógł słuchać jego wykładów. Przez pewien czas mieszkał kilka minut drogi od gabinetu psychoanalityka⁴⁶. Wątpliwe jednak, by Freudowska relatywizacja normy seksualnej dawała grzesznikowi z Drohobycza nadzieję. Można odnieść wrażenie, że Schulz nie potrzebował, więc też nie szukał rozgrzeszeń ani usprawiedliwień. Powtarzalność i ostentacja w przedstawianiu swojego wizerunku w rysunkowych scenach masochistycznych skłania, by widzieć w nim kogoś, kto z pewnego rodzaju dumnym heroizmem, z odsłoniętą twarzą idzie w pochodzie perwersji. Duża część jego dzieła przedstawia sceny bałwochwalcze, w których Schulz – jako ikona siebie samego – gra główną rolę. Żadnych kamuflaży, żadnych uników. Schulz rysownik puszcza w obieg sztuki niezliczone świadectwa swego masochistycznego sposobu istnienia.

z odsłoniętą
twarzą

Czy pragnie w ten sposób na nowo zdefiniować to, co ludzkie? Czy domaga się uznania dla swojej grzesznej natury?

Jako masochista (i artysta zarazem) Schulz miał nad Freudem nie małą przewagę. Freud, a wcześniej Krafft-Ebing i inni zawodowi psychiatrzy, byli skazani na świadectwa swoich pacjentów, wedle których ustalali poglądy na temat masochizmu. Inaczej Schulz. Jego *Xięga bałwochwalcza* i kompulsywne szkice rysunkowe z lat trzydziestych wyłaniają się z samego środka perwersji. Nie są ilustracjami. Nie są w szcze-

43 Tamże.

44 Tamże, s. 306–307.

45 Tamże, s. 320.

46 Co ustaliła Joanna Sass podczas swoich wiedeńskich kwerend.

gólności ilustracjami do *Wenus w futrze* Sacher-Masocha⁴⁷, co zdaje się mówić światu obronnie sam autor, lecz masochistyczną ekspresją ich autora. Masochizm, ujawniający się w niezliczonych scenach bałwochwalczych, nie był też dla Schulza artystycznym tematem przejętym z tradycji od innych artystów, takich jak Rops czy Klinger, lecz osobistym wyznaniem rysownika, angażującym najgłębsze pokłady jego „ja” i wydobywającym na zewnątrz owe „ciemne fluidy”, o których pisał w wywiadzie udzielonym Witkacemu⁴⁸.

Schulz niewiele o tym mówił. Dlatego, podejmując temat masochizmu, kto wie czy nie fundamentalny dla zrozumienia twórczości autora *Xięgi bałwochwalczej* (ale też jego biografii, osadzenia w istnieniu), jesteśmy skazani na domysły i spekulacje. Szczęśliwy traf rzadko przychodzi im w sukurs – czasem jednak przychodzi. Zwłaszcza jeśli mu trochę pomóc.

Gdy pisałem te słowa, pomyślałem, że warto wreszcie sięgnąć do dawnego artykułu z 1946 roku, opublikowanego w „*Psychoanalytic Review*” pod tytułem *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz*. Autorem tekstu był kapitan Henry J. Wegrocki, doktor psychiatrii, który przez dwa lata, między rokiem 1933 i 1935, przebywał na stypendium w Warszawie i tam prawdopodobnie zetknął się z twórczością Schulza oraz – jak wynika z informacji zawartych w artykule – także z nim samym. Na prośbę Wegrockiego autor *Sklepow cynamonowych*, wskazując na rangę obrazu „dorożki z płonącymi lampami, ciągniętej przez wychudłego konia, która wyjeżdża z ciemnego lasu”⁴⁹, pospiesznie mu ją naszkicował (reprodukcja tego rysunku została dołączona do artykułu)⁵⁰. Schulz musiał znać opinię młodego psychiatry na temat swojej twórczości, być może nawet czytał jakąś wstępną wersję jego artykułu – tak czy inaczej odniósł się do niej w liście, którego fragment został zacytowany przez Wegrockiego w przypisie. Brzmi on tak:

„Moja twórczość wykracza pod tym względem poza stereotypy dominujące w twórczości takich dewiantów jak Sacher-Masoch lub de Sade, gdyż nie wyczerpuje się w pospolitym powieleniu konwencjonalnych

47 Raz na zawsze przebić należy osinowym kołkiem uparcie głoszoną tezę, że grafiki z *Xięgi bałwochwalczej* to ilustracje do *Wenus w futrze* Sacher-Masocha. Teza ta – zrozumiała jako wygodny kamuflaż – jest nie do utrzymania jako dyrektywa interpretacyjna. Można wytłumaczyć jakoś Serge’a Fauchereau, że w książce prezentującej francuskiej publiczności dzieło Schulza przyjmuje ją za dobrą monetę (*Le livre idolatre de Bruno Schulz*, Denoël, Paris 2004). Polskiej interpretatorce, która ma pod ręką prace Ficowskiego czy Kitowskiej-Łysiak, wybaczyć nie można, gdy powtarza opinię o ilustracyjności kliszewców Schulza (por. M. Konarzewska, dz. cyt., s. 92, przyp. 8).

48 KL, s. 107.

49 H. J. Wegrocki, *Masochistic motives in the literary and graphic art of Bruno Schulz*, „*The Psychoanalytic Review*” 1946, No. 33, s. 154–164.

50 Rysunek trzeba wpisać na listę poszukiwanych prac Schulza. Być może znajduje się w archiwum Wegrockiego.

etykietek. Nie jest prostym rozładowaniem spalonego popędu płciowego za pomocą artystycznej wyobraźni, ale raczej odzwierciedla całą głębię mojego jestestwa, jego rdzeń, który utworzył się pod wpływem określonego odchylenia od normy. Wyrażam twórczo tę dewiację w wysublimowanej postaci kategorii filozoficznych jako fundament określający całościowy *Weltanschauung* jednostki wraz ze wszystkimi jego rozgałęzieniami⁵¹.

Dobrze byłoby znać cały list⁵², z którego pochodzi cytowany fragment. Jeszcze lepiej, gdyby można było przeczytać go w wersji oryginalnej, ale i ten fragment, zapośredniczony przez podwójny przekład, ma niebywałą rangę. Jest to bowiem wyznanie złożone przez dojrzałego mężczyznę i dojrzałego artystę, który już dobrze zna siebie i swoje usytuowanie – w ciele, w świecie rzeczywistym, ale też w świecie wyobrażonym. Jego twórczość wyrasta z najgłębszych pokładów „ja”, które – zwracam uwagę na tę okoliczność – uformowało się pod wpływem „odchylenia od normy”. Schulz *a k c e p t u j e t ę a - n o r m a l n o ś ć*, bo na niej ufundował swój światopogląd. Ale też dlatego, że wyrasta z niej całe jego dzieło.

Przychodząc na ten świat po rewelacjach romantyków, którzy nieraz wstępowali na ciemne drogi szaleństwa, po skandalach naturalistycznych teorii łączących geniusz z obłąkaniem, po odkryciach psychoanalizy – Schulz idzie krok dalej. Inaczej niż Freud łączy seksualność z artystyczną (i światopoglądową) ekspresją. Zdaje się, że Wegrocki – zdeklarowany psychoanalityk – niezbyt dobrze rozumiał, co Schulz do niego mówił i co mu w liście wyznał. W przedstawionej autoanalizie seksualna kompensacja zostaje przez artystę kategorycznie odrzucona, a mimo to w konkluzji swojego wywodu Wegrocki sprowadza Schulza do psychoanalitycznego szablonu, pisząc, iż jego „twórczość literacka i plastyczna jest bezpieczną przystanią, która pozwala mu na zastępcze zaspokojenie potrzeb masochistycznych bez towarzyszących temu nieprzyjemności⁵³”. Jakbyśmy czytali słynny – kto wie czy nie wiodący od ponad stu lat na manowce – artykuł Freuda *Pisarz i fantazjowanie*. Wegrocki nie słyszał zapewne o skandalu, który wybuchł w Truskawcu po tym, jak pewien senator, goszczący w uzdrowisku na wakacjach, trafił przypadkiem na wystawę prac Schulza i zażądał jej natychmiastowego zamknięcia. To

to!

fundamentalna
a-normalność

51 Translatologom badającym dzieje obecności Schulza w angielszczyźnie zwracam uwagę na obszerne fragmenty jego prozy, które we własnym przekładzie Wegrocki zacytował w swoim artykule. Prawdopodobnie to pierwsze próby wprowadzenia Schulza do angielszczyzny. Fragment listu Schulza cytuję w przekładzie Piotra Millatiego, który spolszczył angielski przekład Wegrockiego.

52 Warto podjąć poszukiwania i ustalić, czy ten list lub może jeszcze inne listy zachowały się w papierach po Wegrockim – być może obok rysunku dorożki?

53 Por. s. 197–204 w niniejszym numerze.

sensacyjne i – z dzisiejszego punktu widzenia – barwne zdarzenie z biografii autora *Xięgi bałwochwalczej* dla początkującego nauczyciela rysunków w Drohobyczu było groźne. Mogło przekreślić jego pedagogiczną karierę. Decydując się na wystawianie, a później również publikowanie w czasopiśmie i książkach swoich masochistycznych obrazów, Schulz opuszczał „bezpieczną przystań”. Odsłaniał się, wystawiał na zewnętrzny atak – na karę za grzech.

Fragment 7. Sceny z życia drohobyckiego nauczyciela rysunków

Schulz masochista nie został napiętnowany przez zbiorowość, w której żył, choć nieraz musiał czuć nad sobą jej baczne oko. Pod względem moralnym ten nauczyciel rysunków w drohobyckim gimnazjum nie budził zastrzeżeń współczesnych. W społecznej optyce był bezgrzeszny. Świadczy o tym choćby notatka sporządzona 15 listopada 1924 roku przez policję na wniosek Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego z sierpnia tego roku. Można w niej przeczytać: „Po przeprowadzeniu dochodzeń przez przod. Jana Siarę donosi się, że Bruno Schulz zam. przy ul. Floriańskiej l. 10 w Drohobyczu zachowuje się tak pod względem politycznym, jako też moralnym bez zarzutu i w gronie tut. profesorów gimnazjalnych cieszy się dobrą opinią”⁵⁴. Nota została podpisana przez kierownika komisariatu (nazwisko nieczytelne).

Starania władz oświatowych o uzyskanie tego rodzaju opinii przed zatrudnieniem nauczyciela w szkole nie były niczym nadzwyczajnym. Wobec Schulza nie zastosowano więc żadnej specjalnej procedury. Zgodnie z obowiązującymi przepisami przodownik Siara zasięgnął o nim języka w jego środowisku. Jak widać, twórczość plastyczna autora *Xięgi bałwochwalczej*, która w tamtym czasie była już niekiedy znana dzięki wystawom⁵⁵, nie wpłynęła na jego reputację negatywnie. Już 3 września 1924 roku rozpoczął pracę w gimnazjum jako nauczyciel rysunków. Nawet późniejszy skandal wywołany przez „pornograficzne” – zdaniem pewnego senatora Chrześcijańskiej Demokracji – grafiki wystawione kilka lat potem w Domu Zdrojowym w Truskawcu nie przeszkodziły Schulzowi awansować w 1929 roku na nauczyciela etatowego. Wygląda na to, że dla Kuratorium nie były ważne masochistyczne manifestacje Schulza w grafice i rysunkach, lecz – jak to sformułowano w jednym z pism w tej sprawie – jego „moralne i polityczne zachowanie

dochodzenie
przodownika
Siarę

⁵⁴ Wniosek z 3 XII 1924 roku (nr L 1729) znajduje się w CPAHU we Lwowie.

⁵⁵ Na przykład w maju i czerwcu 1922 roku podczas Salonu Wiosennego w Towarzystwie Sztuk Pięknych we Lwowie Schulz wystawił dziesięć grafik z *Xięgi bałwochwalczej* – por. *Katalog Salonu Wiosennego*, Lwów 1922.

się”⁵⁶. I właśnie tam – w codziennych zachowaniach Schulza niczego naganego się nie dopatrzone.

Dzisiaj, po prawie stu latach, które dzielą nas od tamtej epoki, trudno podważać wyniki dochodzenia przeprowadzonego przez przodownika Siarę. Stworzona przez niego opinia o Schulzu stała się już zresztą „twardym faktem” – świadectwem nie tyle sposobu życia twórcy *Xięgi batwochwalczej*, ile wykładnią oficjalnej o nim opinii. Kłopot w tym tylko, że nie jest to opinia jedyna. Inni świadkowi – mniej lub bardziej wiarygodni – inaczej rzecz przedstawiają. Co mówią? Jak według nich drohobycki nauczyciel rysunków zachowywał się „pod względem moralnym”?

Przed laty głośne i burzliwe spory wywołały książki Andrzeja Chciuka. Zwłaszcza to, co napisał na niespełna jednej stronie w *Ziemi księżycowej*. Mowa tam o pewnym grudniowym zdarzeniu z życia Schulza. Chciuk tak je przedstawia: „Brak mu było wtedy kobiety, otchłań, w którą wpuścił go masochizm, wabiła i kusila samobójstwem. To wszystko wyгнаło go w grudniowy wieczór z domu. Pod płaszczem chował pejcz. Poszedł do prywatnej kurewki mieszkającej naprzeciw Hotelu Europejskiego, na rogu rynku przy dworcu autobusowym stali jego uczniowie, wracali z Borysławia z meczu hokejowego, udawał, że ogląda fotosy koło kina «Wanda», chował ten swój pejcz, akcesorium do zboczenia, musiał znaleźć kobietę, która go zbije, schwyciła go otchłań wstydu i otchłań pożądania właśnie tego. Zaszedł do niej, ale ta prostytutka akurat czytała jego *Sklepy cynamonowe* wtedy, kiedy zapukał do jej pokoju”⁵⁷ – i tak dalej w podobnym stylu. Ficowski podważał prawdziwość tej i innych relacji Chciuka, nazywając je „na wół beletryzowanymi wspomnieniami”⁵⁸. Trudno się z taką oceną nie zgodzić. Rewelacje Chciuka wymagają krytycznego sprawdzenia (i warto by wreszcie dokonać gruntownej weryfikacji wszystkich jego wypowiedzi o Schulzu), lecz nawet jeśli ten beletrysta zbiera jedynie pogłoski, nawet jeśli po latach powtarza krążące po Drohobyczu plotki, to przecież także w ten sposób składa świadectwo godne uwagi. Tyle że tym pogłoskom i plotkom trzeba nadać właściwą rangę. W żadnym razie nie należy ich traktować jako informacji o zdarzeniach z biografii Schulza, lecz jako środowiskowe wyobrażenia na jego temat. Stanowią one realność bardziej ulotną, lecz jednak realność.

W sprawie Schulzowskiego masochizmu głos mężczyzn – ujmując rzecz ogólniej – nie ma wysokiej ceny. Świadectwa pozostawione przez Chciuka, Friedmana i innych należy traktować ostrożnie. Bo nawet jeśli

pejcz pod
płaszczem

jednak
realność

56 Por. pismo Kuratorium Okręgu Szkolnego Lwowskiego do Starostwa w Drohobyczu z 6 X 1924 roku, CPAHU we Lwowie.

57 A. Chciuk, *Ziemia księżycowa*, s. 78–79.

58 RWH, s. 136.

mówią prawdę, jest to „prawda z drugiej ręki”, prawda zasłyszana, a następnie przetworzona na potrzeby własnej narracji. Znacznie ciekawsze i bardziej wiarogodne świadectwa złożyć mogą w tej sprawie kobiety Schulza – kobiety przez niego adorowane, którym dawał nad sobą władzę i które zajmowały (lub tylko miały zająć) miejsce owej Pięknej Bezlitosnej Pani o zmieniającym się na przestrzeni dziejów imieniu: Salome, Wanda, Adela...

Zacznijmy przegląd od świadectwa Zofii.

świadcstwo
Zofii

W swoim dzienniku Zofia Nałkowska zapisuje kolejne fazy Schulzowskiej adoracji, która zrazu wydaje się jej „dziwaczna”, choć przyjmuje jej pocztowe manifestacje „oburącz”⁵⁹. „Jestem otoczona jego listami, z których czerpię wiele zgody na siebie” – zapisuje w dzienniku pod datą 10 września 1933 roku⁶⁰. W styczniu następnego roku, po wyjeździe Schulza z Zakopanego, gdzie wspólnie spędzili kilka dni, konstatuje zaś: „Odpowiadam sobą jego najżywszej potrzebie, wydaję się na jego adoracje – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się przebóstwiać [...]. Jeśli nie wszystko dopowiedziane zostało erotycznie, to psychiczne węzły są mocno zaciągnięte. Długie drogi i rozmowy w śniegu i słońcu, rozległy luksus wymienianych myśli, pośród żałosnego ubóstwa życia, zewsząd otamowanego i zwężonego”⁶¹. Następny akt dokonuje się w kwietniu. Po tygodniowym pobycie Schulza w Warszawie Nałkowska zapisuje: „Nie myślałam, że to się stanie. Ale jestem spokojna. Pochwalam ten wybór swój czy ten los. Znowu rozstanie”⁶². Hanna Kirchner, autorka biografii Nałkowskiej, przypuszcza, że „W czasie tego tygodnia musiało nastąpić «dopowiedzenie erotyczne» tej bliskości z autorem *Xięgi bałwochwalczej*”⁶³. Z Drohobycza nadchodzą teraz nieprzerwanie listy „darzące dawną cichą słodyczą, nieśmiałą rozkoszą, szczęśliwe od uwielbienia” – notuje ich adresatka i stwierdza: „Ale mnie już nie ma na tym miejscu”⁶⁴. Emocje Nałkowskiej kierują się ku Bogusławowi Kuczyńskiemu. Dziennikowy zapis z 19 maja 1934 roku (po otrzymaniu od Schulza bukietu kwiatów z odległego Drohobycza) nie pozostawia żadnych wątpliwości – to już koniec. Pisząc o swoim związku z Schulzem, używa czasu przeszłego: „Nie jestem oczywiście treścią jego istnienia w tym stopniu, jakby się to wydawało z jego listów, z jego ślicznych słów. Nie nazywało się to nawet miłością. Było raczej s p r a w o w a n i e m k u l -

59 Zapis z 11 VII 1933; cyt. za: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. IV: 1930–1939, cz. 1: 1930–1934, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 380.

60 Zapis z 10 IX 1933; cyt. za: tamże, s. 388.

61 Zapis z 16 I 1934; cyt. za: tamże, s. 398–399.

62 Zapis z 15 IV 1934; cyt. za: tamże, s. 441.

63 H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, W.A.B., Warszawa 2011, s. 406.

64 Zapis z 10 V 1934; cyt. za: Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. IV, cz. 1, s. 447.

tu, g ł o s z e n i e m m o j e j c h w a ł y. I wynikało nie z mojej jakości, lub nie tylko z niej – ale z jego natury, łaknącej pokory i zaguby w uwielbieniu i tutaj znajdującej wreszcie jakby obiektywne uzasadnienie (w mojej «doskonałości») tych grzesznych pragnień, okazję do wyżycia się ich w wyższej sferze erotycznej. [...] Przy całym smutku, którym przejmuję mię ta nagła krzywda, właśnie teraz, po roku trwania tej sprawy i p o j e d y n e j w s p ó l n e j n o c y – tak nieoczekiwana, nie wspominam o mej obawie, wciąż groźniejszej w miarę mijających dni»⁶⁵. I to wszystko. Rzecz skończona.

W opisach „bałwochwalczych” zachowań Schulza nie ma niczego, co dla kuratora oświatowego byłoby powodem jego dyskwalifikacji jako nauczyciela. Schulz traktuje Nałkowską jak przedmiot kultu – odległy i niedostępny. Jeśli wierzyć świadectwu adorowanej kobiety, do zbliżenia dochodzi tylko raz. I o jeden raz za dużo. Adoracja zakłada (i utwierdza) dystans między ciałami. Ten, kto podejmuje rolę bałwochwalczy, na zawsze odcina się od swojego idola. Jest poza jego światem, na zewnątrz – w pozycji klęczącej.

Inaczej swoje spotkanie z autorem *Xięgi bałwochwalczej* przedstawiła Irena Kejlin-Mitelman. W liście do Ficowskiego⁶⁶ po latach powraca do tego, co wydarzyło się w roku 1923 (lub 1924). Schulza poznała rok lub dwa wcześniej w Kudowie, gdzie była razem z matką na kuracji. Akcja opisywanej sceny rozgrywa się w warszawskim mieszkaniu Kejlinów. Schulz – namówiony przez matkę Ireny – zgodził się sportretować całą rodzinę. Po namalowaniu rodziców przyszła kolej na córkę. Irena miała wówczas trzynaście lub czternaście lat. Wyglądała na jeszcze mniej (a mimo to portret Schulza ukazywał ją jako szesnastolatkę)⁶⁷. Dziewczynka została na obrazie przedstawiona z czerwoną różą. Rekwizyt ten nie spodobał się artyście. „Bruno – jak wspomina portretowana – postanowił zmienić czerwoną różę trzymaną przeze mnie – na bez, który się właśnie ukazał, jako bardziej nadający się «do takiej małej dziewczynki». Przemalował kwiaty, ale nie był pewny ręki, więc zbalansował obraz w owalnej ramie na sztalugach i ja siedziałam do ręki. Mama wyszła gdzieś na posiedzenie. Nagle Bruno odkłada paletę, klęka przede mną, pochyla się i całuje mnie w nogi, gdzieś koło pęciny, nieruchomy. Tylko dłonie żyją samodzielnym życiem i suną coraz wyżej po łydkach, sięgają kolan. Od pierwszej chwili tak zastygłam, że nawet tego bzu z ręki nie wypuściłam. To było moje pierwsze zetknięcie z mężczyzną – nie tylko

sprawowanie
kultu

świadectwo
Irenki

65 Zapis z 19 V 1934; cyt. za: tamże, s. 449 (pierwsze podkreślenie – S.R.).

66 List ten został przez Ficowskiego opublikowany z licznymi opuszczeniami – por. B. Schulz, *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrali i oprac. J. Ficowski, WL, Kraków 1984, s. 45–51.

67 Portret Ireny Kejlinówny nie zachował się. O jej wyglądzie daje wyobrażenie fotografia z tamtych lat znajdująca się w zbiorach rodzinnych. Por. w tym numerze na s. 228.

pierwsze tego rodzaju, ale pierwsze w ogóle. Ale gdy poczułam ręce pod sukienką, skoczyłam na równe nogi. Przeszyła mnie straszliwa myśl – nie strach, nie bałam się Bruna – myśl, że Bruno odkryje, że ja, niby dorosła panienka, noszę jeszcze teraz, na wiosnę, ciepłe, wełniane majtki. Skoczyłam, nie było rąk, nie było ust. Bruno został na czworakach na dywanie. Rysunek N° 8 w *Drugiej jesieni*⁶⁸ jest dokładnym, fotograficznym prawie oddaniem jego pozycji i twarzy w owym momencie. Tylko że nie ta pogardliwie drapieżna kobieta oddała się od niego, tylko wystraszona malutka dziewczynka o niemodnie rumianych policzkach. Byłam rozwinięta umysłowo, ale nie seksualnie, bez cienia kokieterii⁶⁹.

Dziewczynka nikomu nie opowiedziała o tym, co się wydarzyło podczas seansu malarskiego. Zdaje się, że milczała także później. Aż do 1980 roku. Gdy pisała list do Ficowskiego, była już kobietą dojrzałą i doświadczoną. Wyjaśnia tam, że nie może pominąć „bardziej osobistego wspomnienia o Schulzu – bo zazębia się ono o całe jego jestestwo”⁷⁰. Ma więc świadomość wagi zdarzenia i tego, że jest ono czymś więcej niż obyczajowym ekscesem. Rozumie, że była – przerażonym! – świadkiem odsłonięcia, ryzykownego obnażenia Schulzowskiego „ja”. W osobliwym hołdzie, który jej złożył, Schulz z całą pewnością przekroczył dopuszczalne granice. Utracił kontrolę nad swoimi pragnieniami, a przy tym także – poczucie rzeczywistości. Gdyby sprawa się wydała, w najlepszym razie musiałby się pożegnać z myślą o posadzie nauczyciela. A w najgorszym? Uratowało go milczenie „wystraszonej malutkiej dziewczynki”, która wówczas nie w pełni jeszcze rozumiała, co się wydarzyło („nie wiedziałam nic o dewiacjach”⁷¹). Znalazła wyjaśnienie dopiero później, po obejrzeniu grafik z *Xięgi bałwochwalczej*, które pokazała jej matka, mówiąc: „Teraz rozumiesz, jaki on jest nieszczęśliwy”⁷². We wspomnieniu, napisanym więcej niż pół wieku później, sięga po Schulzowskie klisze bałwochwalcze i z ich pomocą chce Ficowskiemu zdać relację z dawnych doświadczeń. Ale te porównania w pewnym aspekcie jednak zawodzą. Przedstawiane przez Schulza na rysunkach sceny masochistyczne wykluczają jakąkolwiek ekspansję bałwochwalczy, który kuli się kornie przy stopach kobiety i rzadko pozwala sobie podnieść na nią wzrok. Cóż dopiero rękę.

całe jego
jestestwo

68 Autorka odnosi się do wydanej i zapewne wysłanej jej przez Ficowskiego książki *Druga jesień* (WL, Kraków 1973), zawierającej, obok faksymilowych podobizn jedyne rękopisu Schulza, album z jego rysunkami. Pod numerem 8 – a właściwie chyba 9 – zreprodukowany został rysunek znajdujący się dzisiaj w zbiorach Muzeum Literatury (por. na sąsiedniej stronie).

69 Rękopis w zbiorach Ossolineum we Wrocławiu.

70 Tamże (podkreślenie – S. R.).

71 Tamże.

72 Tamże.



**Mężczyzna na czworakach i odbiegająca
kobieta**, ok. 1934 (?), czarna kredka, 16 × 20,
Muzeum Literatury w Warszawie

Opisane zdarzenie nie dobiegło swego końca. Zamiar Schulza, jakkolwiek był, został przez małą Irenkę udaremiony. Nie wiemy, w jakim kierunku rozwinęłyby się bałwochwalcze działania. Czy Schulz poszedłby śladem Jakuba, który adorował Paulinę i Poldę – a obydwie „dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek”⁷³? Czy po odsunięciu „pończoszki z kolana” podziwiałby „rozmiłowanymi oczyma zwięzłą i szlachetną konstrukcję przegubu”⁷⁴? Nie wiadomo, czy ten literacki scenariusz byłby zrealizowany. Zastanawiające jest w tym rzeczywistym zdarzeniu przekroczenie zasad idolatrii. Wystarczy jednak rzut oka na fotografię małej Kejlinówny z początku lat dwudziestych, by zrozumieć, dlaczego mogło do tego dojść. Jej ciało jest pre-seksualne, znajduje się jeszcze poza płciami – dlatego chyba możliwa była ekspansja, dotknięcie, próba zbliżenia, o którym nie wiemy, czy miało być erotyczne.

Alicja Mondschein-Dryszkiewicz, autorka ostatniego świadectwa w tym krótkim przeglądzie, „nie była bynajmniej nieśmiałą dziewczeczką”⁷⁵, gdy po raz pierwszy zetknęła się z Schulzem. Ich osobliwe spotkanie, w którym miała odegrać szczególną rolę, zostało wyreżyserowane przez Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kim była? Dwudziestoparoletnia wówczas Alicja, choć należała do kręgu bliskich znajomych Witkacego, w biografach i kronikach jego życia jest prawie nieobecna⁷⁶. Także w świecie schulzologów jest praktycznie nieznaną. A przecież – jak głosi literacka plotka – Witkacy chciał ją nawet wyswatać z Schulzem. Ona sama zaś uważała się za przyjaciółkę autora *Xięgi bałwochwalczej*. I chyba nią istotnie była.

O swoim pierwszym spotkaniu z Schulzem mówiła wielokrotnie⁷⁷. Zdaje się jednak, że nie pozostawiła żadnego pisanego świadectwa. Wyręczył ją Jerzy Pomianowski, mając przy tym świadomość, że to „ona powinna tę historię opowiedzieć”⁷⁸. Pomianowski utrzymuje, że jej re-

73 *Manekiny*, OP, s. 33.

74 Tamże.

75 Sformułowanie Jerzego Pomianowskiego – por. *To proste. Opowieści Jerzego Pomianowskiego nagrane przez Joannę Szwedowską dla Programu II Polskiego radia*, red. E. Jogała, Austeria, Kraków–Budapeszt 2015, s. 216.

76 W książce Janusza Deglera *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)* pojawia się tylko raz w przypisie (PIW, Warszawa 2009, s. 428). Najobszerniejszą notę na jej temat znaleźć można w: S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2010, s. 574–575. Także Joanna Siedlecka w swojej reportażowej książce *Mahatma Witkac* (pierwsze wydanie w 1992 roku) nie dotarła do Alicji Dryszkiewicz, mimo iż ta zmarła w 2011 roku.

77 Między innymi Henrykowi Berezie, z którym pozostawała przez wiele lat w przyjacielskich relacjach – najpierw bezpośrednich, a po jej wyjeździe do Francji w korespondencyjnych, ale także Allanowi Kosko czy Jerzemu Pomianowskiemu.

78 J. Pomianowski, dz. cyt., s. 216.

lację usłyszał w 1939 roku, gdy spędzał ostatnie wakacje przed wojną w Zakopanem. Zaproszony przez Witkacego, przysłuchiwał się zorganizowanym przez niego wieczorem rozmowom istotnym. „Tym rozmowom – wspomina po latach – towarzyszyła piękna Alicja Dryszkiewicz. [...] Miała tylko dwa zadania: dbać o to, aby szklanki nie były ani pełne, ani puste, po drugie zaś co pięć minut wybuchać perlistym śmiechem niezależnie od tematu rozmowy”⁷⁹. Pewnego dnia – relacjonuje dalej Pomianowski – Witkacy i Dryszkiewicz zniknęli. Wrócili następnego dnia i wtedy:

„Alicja powiedziała, że Witkiewicz zawiózł ją do Drohobycza, ponieważ wysłała właśnie druga książka Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Witkiewicz już w pociągu powiedział jej:

– Alicjo, kiedy pójdziemy do domu pana Brunona Schulza, ja zapukam i się cofnę. Kiedy tylko otworzy drzwi i cię zobaczy, na powitanie masz go spoliczkować.

– Nigdy tego nie zrobię – powiedziała Alicja, która nie była bynajmniej nieśmiałą dziewczeczką, czytała książki Schulza i była już intymną, powiedziałbym, znawczynią literatury.

– Jeśli nie zgadzasz się, to wyjdiesz z tego pociągu, nie dojeżdżając do stacji – powiedział na to Witkiewicz.

Zgodziła się zatem i udali się do słynnego domu i słynnej oficyny, w której Schulz mieszkał i którą tak pięknie opisał Jerzy Ficowski, najlepszy w świecie znawca jego twórczości. Zapukali do drzwi, Witkiewicz cofnął się o dwa kroki i wypchnął Alicję do przodu. Drzwi się otworzyły i stanął w nich niewielki człowiek, pochylony do przodu, patrzący spod brwi, spod pochylonej głowy. Nie zdążył się nawet odezwać, kiedy Alicja jak automat wykonała polecenie Witkiewicza i spoliczkowała Brunona Schulza. Ten padł jej do nóg z okrzykiem «królowo».

Tyle było opowieści Alicji. Myślę, że opowiedziała całą prawdę. Może się ona wydawać wstydliwą anegdotą, a także bluźnierstwem tym znawcom twórczości Schulza, którzy go uwielbiają i którzy wymagają od niego szacunku do tego widzianego na obchodach świąt narodowych, które w Polsce są najbardziej ponurymi na świecie”⁸⁰.

Tyle było relacji Pomianowskiego – relacji „z drugiej ręki”. Nie wszystko w niej budzi zaufanie. Trzeba więc wprowadzić dwie konieczne korekty. Przede wszystkim przenieść akcję o trzy lub cztery lata wstecz. W 1939 roku Alicja Mondschein wychodzi za mąż za rotmistrza Dryszkiewicza i wkrótce potem przychodzi na świat jej córka Ewa. Trudno

świadcstwo
Alicji

korekty

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 217–218. Por. dalej interesujące rozważania Pomianowskiego na temat masochizmu Schulza.

sobie wyobrazić, by w tej sytuacji była skłonna brać udział w tych czy innych inscenizacjach Witkacego. Najżywsze kontakty z panną Mondschlein – co wynika z lektury jego listów do żony – Witkacy miał pomiędzy rokiem 1934 a 1937⁸¹. I wtedy prawdopodobnie mogło dojść do jej pierwszego spotkania z Schulzem. Mało też prawdopodobne, by Witkacy ciągnął ją aż do Drohobycza. Miejscem jego sadomasochistycznej inscenizacji było raczej Zakopane. Świadczy o tym ślad pozostawiony – na papierze! – przez bohaterkę zdarzenia w liście do Henryka Berezy. Niestety, jest to ślad odsyłający do jakiegoś śladu wcześniejszego (którego nie znamy): „Pewno Ci pisałam, jak i dlaczego poznał mnie Witkacy z Brunem Schulzem. Jak wyglądało moje 1.wsze poznanie Bruna Schulza – i następne w dwa tygodnie albo tydzień później – czego zażądał ode mnie Witkacy – i jakie miał zamiary Witkacy w stosunku do mnie – przysyłając Bruna do domu, w którym mieszkałam z moim małym psem Puzkiem – sama. Dlaczego żądał Witkacy, bym np. włożyła pantofelki na b. wysokich obcasach – gdy ja po domu kręciłam się zawsze boso! I raczej nosiłam sandały. Uważałam, że Witkacy szykuje mi jakąś «hecę», zabawę, które uwielbiał robić – zresztą często wraz ze mną!”⁸². Być może w setkach listów Dryszkiewicz do Berezy zachował się list, do którego odsyła. Dopóki archiwum krytyka nie zostanie uporządkowane, można się jedynie domyślać, jak przebiegało to pierwsze masochistyczne spotkanie. Schulz – wysłany przez Witkacego pod jakimś pretekstem do domu, w którym mieszkała Alicja – zastaje Piękną Bezlitosną Panią... Czy odległy reżyser zdarzenia kazał jej także – jak w wersji Pomianowskiego – bez jakichkolwiek wyjaśnień spoliczkować Schulza?

Jeśli Witkacy zakładał, że aranżowane przez niego zdarzenie ma dać początek miłosnego związku obydwójga – poniósł kompletne fiasko. Scenariusz autora *Nadobniś i koczkodanów* sytuuje się dużo poniżej wyrefinowanych nieraz scen z *Xięgi bałwochwalczej*, zakłada się w nim bowiem, że masochizm Schulza jest taki, jak go przedstawiają podręczniki seksuologii i psychiatrii (lub wręcz potoczne opowieści), co dziwi, gdy pamięta się, że o sadyzmie i masochizmie w grafikach Schulza pisał on: „doprowadził wyraz tych psychicznych kombinacji do ostatnich granic napięcia i potwornego niemal patosu”⁸³. Czy Witkacy inaczej traktował masochizm samego artysty? Zdarzają mu się nieraz w tej sferze daleko posunięte trywializacje. Przykład pierwszy z brzegu. W liście do Schulza z 23 kwietnia 1938 roku, przedstawiając swój stan psychiczny po rozstaniu z kochanką, pisze: „Wypuszczono mi wnętrzości i uderzono batem

81 Wiadomo ponadto, że Witkacy w 1939 roku odwiedził Alicję w Ligocie na Śląsku i namalował jej portret znany jedynie z fotografii.

82 List z 15 X 1992 roku, autograf w Dziale Rękopisów BN w Warszawie.

83 S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, OP, s. 471.

w pysk. (Ty byś to lubił)⁸⁴. Wygląda na to, że nawet mała Kejlinówna rozumiała Schulza lepiej i głębiej. On sam zaś – przypomnę – traktował swój masochizm nie (tylko) jako okładanie batem, lecz jako coś, co stanowi „całościowy *Weltanschauung* jednostki wraz ze wszystkimi jego rozgałęzieniami”. A ten z kolei sposób myślenia był Witkacemu bliski. By się o tym przekonać, wystarczy przeczytać jego wnikliwy artykuł *Twórczość literacka Brunona Schulza* z 1935 roku.

Alicja wymyka się w końcu z teatru Witkacego, staje się przyjaciółką i powiernicą Schulza. Po latach w jednym z licznych listów do Henryka Berezy wyznaje: „byłam pod jego urokiem, mimo że mnie przerażał”. I dalej: „Nasza przyjaźń trwała dość długo – ale widywaliśmy się częściej w Zakopanem i trochę w W-wie⁸⁵. Jak wyglądały ich spotkania? W jaki sposób spędzali wspólnie czas? Ile tam było „sadyzmu”, ile „masochizmu”?

Z niepublikowanych listów Dryszkiewicz wybieram kilka fragmentów, które rzucają światło na ich relacje. Pierwsze opisują ich spacer w Zakopanem: „Moi koledzy – widząc mnie idącą z Brunem S. – patrzyli z zainteresowaniem na mnie wysoką wtedy dziewczynę (i koleżankę od nart), przy której mały człowieczek w beret schowany – szedł jakby był na smyczy! Tworzyliśmy zaiste przedziwną parę – chociaż nią nie byliśmy, bo to nie było możliwe”. Scena trochę jak z *Xięgi bałwochwalczej*. Ale podobieństwa są powierzchowne. Tonacja listowej relacji prędko się odменя: „Często graliśmy w klasy (na moim podwórku), dziecinna zabawa. Albo idąc – popychaliśmy do siebie i od siebie jakiś kamyczek – i takim zygakiem spacerowaliśmy ku zgorszeniu ludzi. Poza tym nasze stroje?”. Tu kolejna zmiana: „Bruno w jakiejś kurtce albo za krótkiej, albo za długiej, a ja przy nim – czy to było latem, czy jesienią – w pomarańczowej spódnicy, dość krótkiej, rozciętej od pasa w dół – pod nią widoczne w chodzie takie same majteczki – brzuszki goły, a nad nim – coś w rodzaju staniczka na szeleczkach – również koloru pomarańczy. Kreację tę sama uszyłam i gdyśmy byli poza miastem – gdzieś na spacerze w dolinach, których jest niezliczona ilość w Zakopanem – wystarczyło mi odpiąć dwa guziki, by paradować bez spódnicy. Byłam zawsze b.b. opalona i miałam długie i b. ładne nogi. Wszyscy nas oglądali – i stukali się w czoło, że «dwoje zwiariowanych dziwaków» – przechodzi”.

Zadziwiające sceny. Zbliżający się do pięćdziesiątki mężczyzna i dwudziestoparoletnia kobieta. Raz bezgrzeszna gra w klasy, raz grzeszne zabawy, w których tkwi mniej lub bardziej skryty erotyzm. I ani śladu masochizmu?

„Ty byś to lubił”

przedziwna para

84 KL, s. 289. Inny przykład to nieopublikowany dotąd kuplet Witkacego na Schulza z 31 grudnia 1934 roku (w zbiorach Stefana Okołowicza).

85 List z 15 X 1992 roku.

Ale czy Alicji można wierzyć? Nie zachowały się inne – prócz relacji Pomianowskiego – świadectwa mówiące o jej spotkaniach z Schulzem. Bereza, któremu wielokrotnie o nim opowiadała, a później też pisała, nie ma w tym względzie żadnych wątpliwości. Zapewnia, że Dryszkiewicz „bardzo twórczo pamięta, dba o pewne efekty narracyjne. Ale przy pewnych pozorach niewiarygodności wszystko w jej opowieściach jest absolutnie poza jakimikolwiek podejrzeniami”⁸⁶. Jeśli tak – jeszcze jeden fragment z jej listu:

„Kiedyś na jakiejś hali w Zakopanem, gdyśmy leżeli [z Schulzem] w słońcu, zapytał mnie: «A co ja tak naprawdę o nim myślę – czy jest może wariatem? A może tylko *illumine*, to znaczy nawiedzony» – Oczywiście zgodziłam się, że jest Nawiedzonym. – «A czy myślisz, że będę kiedyś sławnym i bogatym, i szczęśliwym?» Oczywiście, że tak, ale po śmierci. Przeleżałam się tego, co palnęłam, bo on jakby chore zwierzę skulił się w kłębek, zbladł – ale to skulenie się jego – było jakby płodu w brzuchu matki – oglądałam w tym czasie, jak to robią dziewczyny – książkę lekarską, w której była jedna karta – można ją było rozłożyć i to była kolorowa strona – i była rycina kobiety w ciąży z płodem w brzuchu. Tak się on skulił i stał się podobny do brzydkiego tego płodu i twarz zawsze jakoś trójkątna – z za dużą głową, z ciasnym i spiczastym dołem – wtedy mnie przeraziła. Podniósł ręce i nimi objął głowę. Rozpaczliwie odrywałam mu te ręce – przepraszałam za to, co powiedziałam. Nie chciał patrzeć na mnie – nie chciał się rozprostować – przez dłuższy czas. Był po prostu zwitkiem cierpienia!”

I ja wierzę tym poruszającym opowieściom. Po cóż przyjaciółka Schulza z drugiej połowy lat trzydziestych miałaby je u schyłku życia wymyślać i umieszczać w prywatnych listach do Berezy. Zainteresowanie adresata swoją osobą wzbudziła dużo wcześniej. Obydwoje od lat pięćdziesiątych pozostawali w związkach przyjacielskich, które przetrwały próbę kilku tysięcy kilometrów oddalenia. Wydaje się, że Bereza pełnił jedynie funkcję medium, dzięki któremu dawne spotkania z Schulzem powracały do niej z całą intensywnością⁸⁷.

86 A. Wiedemann, P. Czerniawski, *Końcówki. Henryk Bereza mówi*, Ha!art, Kraków 2010, s. 63. W innym miejscu podobnie: „Wszystkie opowieści o Witkacym, o Schulzu słyszałam wielokrotnie. Ja jestem dość przenikliwym słuchaczem i wiem, jaka jest rzeczywista podstawa jej wersji narracyjnej; w każdym razie ci, którzy kwestionują prawdziwość jej znajomości, to czysta bzdura [...]. Dla mnie zupełnie wiarygodną jest historia swatania Alicji z Schulzem. To, co Alicja ma do powiedzenia o Schulzu, czy to, co opowiada, czy to, co w listach do mnie opisywała, ma oczywiście podstawy w jej osobistych kontaktach z Schulzem” (s. 63). Tu także informacja, że nagrywano jej opowieści (s. 66).

87 Bezpośrednim powodem powrotu do Schulza były artykuły Janusza Rudnickiego na jego temat, które w 1992 roku publikowała „Twórczość”. Dryszkiewicz przeczytała je w wielkim wzburzeniu – w listach do Berezy polemizowała z Rudnickim. Wątek ten zawieszam do czasu, gdy cała jej korespondencja ujrzy światło dzienne.

A więc były to spotkania niewinne? Spotkania bezgrzeszne? Na to wygląda. Tak jak je Dryszkiewicz przedstawia, w niczym nie przypominały one masochistycznych scen, które pojawiają się w wielu relacjach mężczyzn, świadków życia Schulza „z drugiej ręki”. Zastanawiające, że także sama Dryszkiewicz, gdy zmienia perspektywę, natychmiast wpada w schemat, który rządzi opowieściami Chciuka czy Friedmana na temat seksualności Schulza. Co więcej, jej relacja drastycznością szczegółu przekracza nawet ten masochistyczny schemat. A wtedy jej słowa brzmią tak: Bruno „prosił swoje prostytutki – a miał ich kilka – by go biły, pluły na niego, by go w rynsztok pełen błota wkopywały nóżkami (często jak kłody), by na niego kupy robiły, by mu od żydów parchatych wymyślały!”⁸⁸.

„prosił swoje
prostyutki”

Nic już nie zostaje z aury niewinnych spotkań, ze wspólnych spacerów (i zabawnych ulicznych teatralizacji), z ciszy wzajemnych zwierzeń, z niedopowiedzeń. Kończy się bezgrzeszne lato. Zaufana przyjaciółka Schulza – prowadzona przez niego za rękę – staje wreszcie na krawędzi jego mrocznych doświadczeń. Powtarzając, co Schulz jej mówił, oddaje go w ręce Kraffta-Ebinga.

■

Można tak ciągnąć w nieskończoność. Można przemieszczać się od obrazów do słów i złożonych z tych słów opowieści, a następnie od opowieści znanych do nieznanych, które – wypływając nagle i niespodziewanie – burzą uspokajającą się powoli powierzchnię dyskursu schulzologów o masochizmie Schulza. Najwyższy czas postawić kropkę. Jak zawsze – apodyktyczną.

apodyktyczna
kropka

O d c i ę c i e – pojawiające się pod tyłoma postaciami, przybierające w życiu i twórczości autora *Xięgi bałwochwalczej* tak wiele różnych (opisanych tu i nieopisanych) form: autokastracji, pokłonu, dystansu, zerwania, nieśmiałości, adoracji, idolatrii, masochizmu, chodzenia „jak na smyczy”, gry w klasy, odwracania się twarzą do ściany⁸⁹ – jest dobrym punktem wyjścia do zrozumienia zajmowanego przez Schulza miejsca w świecie i do jego światopoglądu. Nieraz pojawia się w obrazowych przedstawieniach (w masochistycznym teatrze *Xięgi bałwochwalczej* i w kompulsywnych rysunkach z lat trzydziestych), a także w literackich fabulacjach (jako zamurowanie w ciele, jako zamknięcie

⁸⁸ List do Berezy z 24 XII 1992 roku.

⁸⁹ W liście z 24 XII 1992 roku Dryszkiewicz zapewnia, że Bruno „sypiał [...] z a w s z e skulony i odwrócony do ściany, do tapet – które może były jego ratunkiem i jego schronieniem czy chronieniem się przed światem”.



K. 449
MUSEUM LITERATURY
WARSZAWA

**Szkic kłęczącej postaci męskiej –
człowieka-psa**, ok. 1936, ołówek, 15 × 18,
Muzeum Literatury w Warszawie

w szklanym słoju lub w pokoju bez drzwi i okien). Rozmaite akty odcięcia znajdziemy też w codziennych zachowaniach Schulza. Niektóre z nich nazywa się „masochistycznymi”. I słusznie. Masochizm w ogólności – a zatem także masochizm Schulza – by się umocnić i spełnić, potrzebuje odcięcia, wyklucza zatem jakąkolwiek cielesną bliskość. Nic dziwnego, że nie ma jej także w tych pracach graficznych Schulza, w których manifestuje się jego masochizm. Ten brak bliskości cielesnej dostrzegł Władysław Panas: „Obraz normalnego zbliżenia erotycznego i bezpośredni kontakt fizyczny (uściski, pocałunki itp.) kobiety i mężczyzny możemy zobaczyć tylko w [...] ekslibrisach [...]. Natomiast pozostała twórczość plastyczna i literacka pokazuje zupełnie inną wizję damsko-męskich stosunków”⁹⁰. Jaką? Tego już Panas nie wyjaśnia, poprzestając na wskazaniu ich „patologicznego charakteru”.

W świecie Schulza bliskość nie istnieje. Akty bałwochwalcze zakładają dystans, którego pod żadnym pozorem nie należy skracać ani tym bardziej likwidować. Podobnie w scenach masochistycznych. Każde uderzenie pejcem wzmacnia i utwierdza granice między podmiotem i przedmiotem działań. Masochizm tak samo jak sadyzm – obydwa sposoby bycia opisane w *Psychopathia Sexualis* – są pochwałą odcięcia i dystansu. Idol powinien pozostać dla bałwochwalczy odległy i niedostępny (i odwrotnie). Ten osobliwy – „zбочony”, „perwersyjny”, „patologiczny” – wzór seksualności wyklucza prokreację (i dlatego jest piętnowany jako grzeszny). Gorzej jednak, że wyklucza także innych z ich cielesną konkretnością. W kontakcie z kobietami Schulz nie dąży do wnikięcia i penetracji, nie pragnie cielesnego spełnienia. Jeśli kto nadal w to wątpi, niech raz jeszcze przeczyta uważnie abiektualne opisy ciał kobiet z opowiadania *Sierpień*. Odcięcie we śnie penisa prefiguruje wszystkie jego „masochistyczne” zachowania. W akcie symbolicznej autokastracji Schulz odcina się od seksualnych potrzeb swego pierwotnego ciała – ciała biologicznego. Jego ciało wykastrowane symbolicznie znacznie lepiej czuje się w świecie rysowanym, który staje się dla niego światem pierwszym. Niczego nie naśladuje, nie przedstawia, nie udaje. Jest tym, czym jest. Miejscem pełnego istnienia.

Patrzącemu na grafiki i rysunki Schulza wydaje się, że jego odcięcie od cielesności własnej (i cudzej), a w konsekwencji odrzucenie biologicznego wymiaru istnienia jest ostateczne, że artysta nie potrafi już przejść drogi powrotnej: od obrazu ciała do ciała, od

bliskość nie
istnieje

⁹⁰ W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 42. Podobne spostrzeżenie przedstawił Marek Zaleski: „Schulz w kontaktach ze wszystkimi tymi pięknymi i mądrymi kobietami spełnia się w dyskretnych inscenizacjach, ale unika zbliżeń” (*Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2007, s. 191, podkreślenie – S.R.).

nagle

f a n t a z m a t u d o a k t u, że każda próba uchylenia dystansu, przekroczenia granicy, każda próba zbliżenia skończy się fiaskiem, że pozostaje mu twórczość – rysowanie nie z a m i a s t, l e c z j a k o akt seksualny, pisanie jako uwodzenie i adoracja. Ale nie. W pewnej chwili – zawsze nagle, zawsze jako przymus, zawsze jako pragnienie, któremu nie można się oprzeć – Schulz porzuca (bezsilne) słowa i (kłamliwe) obrazy. Wspaniałe masochistyczne emblematy *Xięgi bałwochwalczej*, podobnie jak kompulsywne rysunki, w których zaciera się granica między byciem a przedstawieniem, tracą wówczas swoją moc.

Schulz idzie na spotkanie... Z kim? Z sobą samym?

Seksualność nie jest obrazowa. Prędko przekracza początkową ikonizację. Widok ciała erotycznego, które wywołuje pożądanie i wzmacnia popęd, prowadzi jedynie do tego ciała (wcześniej dostrzeżonego lub wyobrazonego) w całej jego konkretności biologicznej. W akcie seksualnym ten inicjalny obraz ciała erotycznego rozpada się. Wzrok traci wówczas swoje uprzywilejowane miejsce. Kochankowie – którzy wiele obrazowi siebie samych zawdzięczają – zamykają w akcie seksualnym oczy. Obraz doprowadził ich do siebie. Ale teraz, gdy są już razem, powinien zniknąć. Ich oczy są zamknięte (nawet wtedy, gdy jeszcze wpatrują się w siebie, nie mając ciągle pewności, czy już są razem – ze sobą, w sobie...). W pewnej chwili jednak świat widzialny nieodwołalnie znika. Nie potrzeba już świadectwa oczu. Otwarcie kochanków jest bezwarunkowe. Zgoda na czyjąś bliskość nie wymaga już uzasadnień. Kochankowie bez zastrzeżeń akceptują nawzajem swoje ciała – i ich nie-obrazowe manifestacje: zapachy i smaki, dotknięcia skóry, jej wilgotność, ślinę, pot, spermę...

„Odcięta” (to znaczy masochistyczna) seksualność Schulza nie zna tego stanu – stanu zespolenia. Jest bałwochwalcza, a zatem nieodwołalnie ikonizująca. Spełnia się w tym, co widzialne – a zatem odległe, odcięte, zdystansowane.

bez dostępu

Ale ta seksualność ma też swoją ciemną stronę. Słowa i obrazy Schulza prowadzą do krawędzi, za którą otwiera się mroczna i niewyraźna przestrzeń jego istnienia. Nigdy jej nie próbował przedstawić wizualnie ani tym bardziej opisać. Nie ma do niej żadnego dostępu? Nie ma. Schulz odwraca się od świata i od kobiety, która zadaje mu ból. Zamyka w swoich granicach, chowa w zakamarkach swojego ciała, którego granice utwierdzają się tym bardziej, im cierpienie staje się dotkliwsze. W jaki sposób może się ono zmienić w rozkosz? Nie wiem.

Teraz i wy widzicie, „jaki on [był] nieszczęśliwy”.

Niektóre przykłady i tezy pojawiające się w tych fragmentach zostały wypowiedziane podczas spotkania w Dworcu Sierakowskich w Sopocie 9 czerwca 2015 roku w ramach cyklu „Istnienie i grzech”, zorganizowanego przez Tomasza Kopczyńskiego.