

[paralele i konteksty]

## Serge Fauchereau: Miasta, manekiny i maszyny metafizyczne

Co najmniej od niemieckich romantyków i, trochę później, Gérarda de Nerval'a marzenia senne oraz rojenia wyobraźni przeciwstawiano rzeczywistości, starając się przy tym zmniejszać dzielący je dystans. Wiek XX, zainaugurowany pracami Freuda, oddał się badaniom i wyzyskiwaniu zależności między oboma światami. Temat ten stał się głównym konikiem surrealistów, ale tak naprawdę zajmował żywo całą epokę. Już w 1909 roku Kubin oświadcza: „Życie normalne i świat snu stanowią prawdopodobnie sprzeczność, i ta odmienność właśnie czyni porozumienie tak trudnym”<sup>1</sup>. „Prawdopodobnie” – powiada Kubin. Dlatego też Schulz będzie miał poczucie istnienia światów równoległych, „poczucie, że świat mój graniczy, dotyka się z innymi światami, że na tych granicach światy te przenikają się i krzyżują, że wymieniają między sobą prądy i dreszcze”<sup>2</sup>. Poczucie to nieobce jest Franzowi Kafce czy mówiącemu o „bliskiej nierzeczywistości” Maksowi Blecherowi, a nawet Witoldowi Gombrowiczowi, który rozpoznaje w nim źródło towarzyszących mu jako młodemu pisarzowi egzystencjalnych niepokojów: „To poczucie nierzeczywistości nie odstępowało mnie i teraz, zawsze «pomiędzy», nigdy w czymś”<sup>3</sup>.

prawdopodobnie

1 A. Kubin, *Po tamtej stronie*, tłum. A. M. Linke, posłowie P. Huelle, Kraków 2008, s. 12.

2 B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, w: idem, *Księga listów*, wybrał i przygotował do druku J. Ficowski, wyd. 3, Gdańsk 2008, s. 33.

3 W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 2012, s. 21.

To w Sanatorium – świecie równoległym, gdzie czas ulega zawieszeniu – Józef odwiedza rzekomo zmarłego ojca, który tymczasem odnalazł tam nowy sklep, zaledwie nieco skromniejszy niż ten z poprzedniego życia, co wyjaśnia poczucie *n i e s a m o w i t o ś c i*, jakie ogarnia Józefa. *Po tamtej stronie* Kubina w dużej mierze opiera się na owym silnym wrażeniu *déjà vu*, którego nieustannie doświadcza narrator: „Wtem zwróciłem uwagę na niezbyt wielki dwupiętrowy dom z wykuszami. Wydał mi się naraz jakby znajomy z dzieciństwa”; „Wydało mi się, że znam to miejsce od zawsze, jakbym nigdy nigdzie indziej nie mieszkał, było mi przytulnie”; „Naraz poznałem to wszystko. Oto miejsce, gdzie przeżyłem dzieciństwo. Znałem dobrze każdego z tych ludzi, w jednej z par z radosnym przestraczem rozpoznałem rodziców”<sup>4</sup>. W sumie narrator wraca do swego dzieciństwa. Jeśli Kubinowi czy Blecherowi tak drogie są młodzieńcze lata, to dlatego że dziecko nie rozróżnia tego, co jest, od tego, w co wierzy lub pragnie wierzyć. Schulzowi natomiast godnym zazdrości wydaje się nie tyle dzieciństwo jako takie, ile właściwy dzieciństwu stan, w którym – jak egocentryczny demiurg – można przekształcać świat wedle własnego uznania w tytułową „republikę marzeń”: „Chcieliśmy poddać nasze życie temu strumieniowi fabulizującego żywiołu, natchnionemu przyływowi dziejów i zdarzeń [...]. Postanowiliśmy stać się samowystarczalni, stworzyć nową zasadę życia, ustanowić nową erę, jeszcze raz ukonstytuować świat na małą skalę wprawdzie, dla nas tylko, ale podług naszego gustu i upodobania”<sup>5</sup>. Następnie Schulz przechodzi do stwierdzeń zasadniczych dla zrozumienia nie tylko jego dzieła, ale także jego – a prawdopodobnie i naszej – epoki: „Nie bez przyczyny powracają dziś te dalekie marzenia. Przychodzi na myśl, że żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdalne i niedorzeczne, nie marnuje się w wszechświecie. W marzeniu zawarty jest jakiś głód rzeczywistości, jakaś pretensja, która zobowiązuje rzeczywistość, rośnie niedostrzegalnie w wiarygodność i w postulat, w kwit dłużny, który domaga się pokrycia. [...] a oto po latach znalazł się ktoś, kto je podchwycił, wziął na serio, ktoś naiwny i wierny w duszy, kto je przyjął dosłownie, za dobrą monetę, wziął do ręki, jak rzecz prostą i nieproblematyczną. Widziałem go, mówiłem z nim. Miał oczy nieprawdopodobnie błękitne, nie stworzone do patrzenia, tylko do bezdennego zniebieszczenia się w marzeniu”<sup>6</sup>. Nie dziecko, lecz dorosły wypowiada te słowa; dorosły, któremu udało się zachować swe marzenia, „suwerenne tery-

jak  
egocentryczny  
demiurg

4 A. Kubin, op. cit., s. 55, 120, 218.

5 B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 329.

6 Ibidem, s. 331.

torium poezji”<sup>7</sup>. Chłopak wypatrujący na początku *Sklepów cynamonowych* fantastycznych kształtów na tapecie jest tym samym Józefem, który udaje się do *Sanatorium pod Klepsydrą*, by spotkać się z umierającym (albo żyjącym) ojcem. To właśnie dlatego na rysunku Schulza ma on posturę dziecka i twarz dorosłego, oddającą zresztą rysy autora. Czy i Bianka nie marzy, jak czynią to dzieci? Czy dziewczynka przyjmująca w *Xiędze Bałwochwalczej* „pariasów” pedofilów nie wydaje się uciekać myślami od żalosnej ceremonii? Bianka przejeżdża z ojcem w dorożce, a na innym rysunku zastępuje ją naga kobieta, która jednak najprawdopodobniej jest wciąż nią samą. Undula i te władające szpicrutą, nadstawiające stopy do lizania kobiety były – tak jak Bianka – małymi dziewczynkami. Kto wie, czy i one nie marzą o wczesnym dzieciństwie, w którym rzeczywistość była cudownie nierzeczywista, a one same czuły się w zgodzie ze światem?

Schulz odwiedzał metropolie takie jak Wiedeń, Paryż i, oczywiście, Warszawa, lecz w żadnej z nich nie zabawił na dłużej. Jan Brzękowski, który spotkał go w Paryżu w 1938 roku, wyjaśnia: „Mam wrażenie, że Schulz nie czuł się jednak dobrze w Paryżu, może mu było brak atmosfery prowincjonalnego miasteczka i tęsknił za Polską. W każdym razie jego pobyt w Paryżu trwał krótko”<sup>8</sup>. Chodziło więc o atmosferę i można by się założyć, że tak samo było w wypadku Blechera w Roman czy Giorgia de Chirico, który „malarstwo metafizyczne” odkrywał w Ferrarze, a zatem w prowincjonalnym mieście. Jego klimat de Chirico oddał nie tylko w swych obrazach metafizycznych, ale i w pierwszych zdaniach powieści *Hebdomeros*: „Choć nie była to ani niedziela, ani dzień świąteczny, sklepy były zamknięte i nadawało to tej części ulicy charakter melancholijnej nudy, pewnego spustoszenia, tej szczególnej atmosfery, właściwej niedzielom w anglosaksońskich miastach”<sup>9</sup>. Wieże i zegary de Chirico, dzwonnice i kopuły Schulza, place i arkady. W niektórych przedstawiających ulice rysunkach Schulza, zwłaszcza tych z parą koni (drogich de Chirico), wcale nie ma mniej składników „metafizycznych”. Podobnie w dokonanej w *Sanatorium pod Klepsydrą* transpozycji Drohobycza: „Chodniki były prawie puste. Żałobny i późny półbrzask nieokreślonej pory prosił z nieba o niezdefiniowanej szarości. Czytałem z łatwością wszystkie afisze i szyldy, a jednak nie byłbym zdziwiony, gdyby mi powiedziano, że to noc głęboka! Tylko niektóre sklepy były otwarte. Inne miały na wpół zasunięte żaluzje, zamykano je pośpiesznie. Tęgie i bujne powietrze, powietrze upojne i bogate pochłaniało miejscami część widoku,

składniki  
„metafizyczne”

7 Ibidem.

8 J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 79.

9 G. de Chirico, *Hebdomeros*, Paris 1983, s. 5.

metafizyczna  
pustka Kafki

zmywało jak mokra gąbka parę domów, latarnię, kawałek szyldu”<sup>10</sup>. Ledwie zauważalne, niepokojące wrażenie obcości pojawia się, ponieważ pora – jak precyzuje Schulz – jest „nieokreślona”. Przestrzeń i czas zegarów zastygły, wywołując uczucie *n i e s a m o w i t o ś c i*, o którym mówił Freud, czy też opisane przez Marcela Lecomte’a wrażenie *s u s p e n s u*. Kafka zaś przywołuje metafizyczną *p u s t k ę*, która z pewnością była Schulzowi znana: „Cechą charakterystyczną tego miasta jest jego pustka. Wielki plac centralny na przykład zawsze jest pusty. Tramwaje, które się na nim mijają, zawsze są puste. Ich dzwonek dźwięczy wysoko i przejrzysto, wyzwolony z konieczności chwili. Wielki targ, który zaczyna się na placu i prowadzi poprzez liczne budynki aż do bardzo dalekiej ulicy, jest zawsze pusty. Przy całej masie stolików kawiarnianych, rozciągających się na zewnątrz po obu stronach targu, nie ma ani jednego klienta. Obydwa skrzydła wielkiego portalu kościoła, który zajmuje środek placu, są otwarte, ale nikt nie wchodzi i nie wychodzi. Marmurowe stopnie prowadzące do portalu z siłą naprawdę nieokiełznaną odbijają słońce, które na nie pada. To moje stare, rodzinne miasto i powolnym, niepewnym krokiem wałęsam się po jego ulicach”<sup>11</sup>. Świat jest w stanie martwej natury, „*martw[ej] natur[y]* – pisze Schulz – doprowadzon[ej] swą intensywnością do migotania metafizycznego, do sekretnego mrugania zakłętých rzeczy chcących przemówić – tendencja analogiczna do «*Neue Sachlichkeit*» niemieckiego malarstwa”<sup>12</sup>. Widzimy, że Schulz był na swej prowincji dobrze poinformowany. Nawiązując do włoskiego malarstwa metafizycznego, do nowej rzeczowości i realizmu magicznego w Niemczech, odsyła nas do butelek i manekinów Giorgia Morandiego albo niepokojąco precyzyjnych doniczek Alexandra Kanoldta. Samego Schulza martwa natura jednak wcale nie pociągała i wołał przedstawiać sceny własnego pomysłu lub te zaczerpnięte ze swych opowiadań.

dobrze po-  
informowany  
prowincjusz

„Dziwne owoce rosną na drzewie żydostwa!”<sup>13</sup> – zdumiewa się jedna z postaci Gustava Meyrinka (a autor ten lepiej niż którykolwiek inny austro-węgierski pisarz wycisnął z owych owoców naukę). Bardzo możliwe, że to właśnie tradycja żydowska ukształtowała dwie przeciwstawne i uzupełniające się ramy przestrzenne, które szczególnie wyraźnie widać w dziele Meyrinka: dzielnica żydowska i zamek na Hradczanach, te dwa uprzywilejowane fantazmatycznie miejsca, wywołujące osobliwe metafizyczne wrażenie, zabarwione kabałą i wszelkiej maści okultyzmem. U Kafki – od

<sup>10</sup> B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 258.

<sup>11</sup> F. Kafka, *Préparatifs de nocé à la campagne*, trad. de M. Robert, Paris 1985, s. 336. Max Brod dopowiada w komentarzu: „Bez wątpienia oniryczne wspomnienie placu Katedralnego w Mediolanie”.

<sup>12</sup> B. Schulz, List do Stefana Szumana z 24 VII 1932 roku, s. 36.

<sup>13</sup> G. Meyrink, *Golem*, tłum. A. Lange, Kraków 1992, s. 179.

*Zamku* po labirynt *Schronu* – zostanie to doprowadzone do granic. I rzeczywiście liczni pisarze wiele zawdzięczają tym dwuznacznym miejscom, poczynając od poety najwyższej cenionego przez Schulza, Rainera Marii Rilkego, którego szlacheckie siedziby będzie później mityzować Pierre Klossowski: „w 1912 roku, w mniej lub bardziej regularnych odstępach czasu, do zamku w Duino wdzierają się ciemne moce, zmuszając poetę do poddania się ich urywanemu dyktandemu, raz w Toledo, innym razem w Rondzie czy w Paryżu, następnie zaś uczestniczą w jego milczeniu, które zostanie przerwane dopiero po wielkiej wojnie. Wówczas to – w obliczu widma ich grożącego powrotu – poeta zamyka się w samotności zamku w Muzot, do którego powracają wreszcie z niemal destrukcyjną siłą na początku zimy przełomu 1921–1922 roku; i właśnie to ostateczne natarcie niesie ze sobą zwycięskie rozstrzygnięcie”<sup>14</sup>. Czyżby więc Rilke padł ofiarą ciemnych mocy czających się w zamkach? Jeśli chodzi o Schulza, to owa podwójna tematyka znajdzie u niego subtelniejszy wyraz, rozpinając się pomiędzy labiryntem okolic Ulicy Krokodyli (oddalonej od sklepów cynamonowych) a Sanatorium, okazałym i skomplikowanym budynkiem usytuowanym pośród gęstego parku: „Nad całą dzielnicą unosi się leniwy i rozwiązły fluid grzechu”<sup>15</sup>, ale w zamkniętych pomieszczeniach Sanatorium dzieją się rzeczy dziwne, ukryte „w tym labiryncie drzwi, framug i zakamarków”<sup>16</sup>. A to jeszcze nic: „Wiedzą panie – mówił mój ojciec – że w starych mieszkaniach bywają pokoje, o których się zapomina. Nie odwiedzane miesiącami, więdną w opuszczeniu między starymi murami i zdarza się, że zasklepiają się w sobie, zarastają cegłą i, raz na zawsze stracone dla naszej pamięci, powoli tracą też swą egzystencję”<sup>17</sup>. Inna wersja „pokoju bez wejścia”<sup>18</sup> z *Golema*? W każdym razie pomieszczenie o wątpliwej egzystencji odnajdujemy także – pod koniec lat trzydziestych – w zamku z *Opętanych*, gdzie Gombrowicz odnawia gatunek powieści „gotyckiej” i gdzie nie brak ani ciemnego lasu, ani podziemi i tajemnych przejść, ani pewnej liczby sobowtórów. Zamkiem idealnym jest jednak, oczywiście, ten z *Republiki marzeń*: „forteca, blockhaus, ufortyfikowana placówka opanowująca okolicę – na wpół twierdza, na wpół teatr, na wpół laboratorium wizyjne”<sup>19</sup>.

Władać nad czasem: stare marzenie okultystów zyskało znów na sile wraz z wiarą w nowoczesną naukę. Jeszcze przed końcem XIX wieku Herbert

a to jeszcze  
nic

<sup>14</sup> P. Klossowski, *Rainer Maria Rilke et les Élégies de Duino*, w: idem, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936–1983*, éd. de P. Mauriès, Paris 2001, s. 47–48.

<sup>15</sup> B. Schulz, *Ulica Krokodyli*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 80.

<sup>16</sup> Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 257.

<sup>17</sup> Idem, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 42.

<sup>18</sup> Por. G. Meyrink, op. cit., s. 107 (przyp. tłum.).

<sup>19</sup> B. Schulz, *Republika marzeń*, s. 329–330.

George Wells wymyśla wehikuł do podróży w czasie, fikcję, która odbije się echem na całym świecie. Na początku następnego wieku natomiast teoria względności czas powiąże z przestrzenią. Od tej chwili nauka i fikcja mogą się mieszać. W szczelnie zamkniętym państwie z *Po tamtej stronie* Kubin zakłada nową religię, której wyznawcy modlą się przed zegarami. Są one jednak niewzruszone i działają tylko wedle własnego widzimisię. U Kubina poczynają ewentualnie „pełza[ć] jak żółwie po łące”<sup>20</sup> – albo sflaczały zegary Salvadora Dalego; u Alberta Savinia (właściwie Andrea de Chirico) chodzą doskonale, choć wskazują zawsze 9.45, „nieuchronną godzinę, godzinę stałą i niezmienną”<sup>21</sup>. . . Starając się unikać podobnych niedogodności, Schulz, aby „opóźnić czas”, zdaje się raczej na naukę niż religię. Doktor z Sanatorium nie udziela jednak żadnych wyjaśnień w kwestii swej nowej, wellsowskiej technologii: „Cały trick polega na tym – dodał, gotów mechanizm jego demonstrować na palcach, już ku temu przygotowanych – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła”<sup>22</sup>. Dwa miejsca, tu i tam, usytuowane są w czasach równoległych i konstytuują dwa odrębne, lecz podobne światy. Prześlizgując się między jednym i drugim, Józef gubi się w domysłach, ale przyznaje: „Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały”<sup>23</sup>. To nieustanne prześlizgiwanie się czasu i przestrzeni tłumaczy w dużej mierze urzekający wpływ opowiadań Schulza.

prześlizgiwa-  
nie się

„Cel nienasyconej ciekawości, egzemplifikacje zagadki życia, jakby stworzone po to, by człowiekowi pokazać człowieka, rozkładając jego bogactwo i komplikację na tysiąc kalejdoskopowych możliwości, każdą doprowadzoną do jakiegoś paradoksalnego krańca, do jakiejś wybujałości pełnej charakteru”<sup>24</sup>. To nie jakimś przedmiotem albo niespotykanym stworzeniem pokroju pełzającego zegara entuzjazmuje się w ten sposób mały Józef, lecz szczeniakiem, którego przed chwilą dostał. Choć u Schulza pojawiają się często ptaki, konie, owady, widzieliśmy, że rozpoznaje się właśnie w psie. W rysunkach psy stanowią jego alter ego, towarzyszą mu na autoportretach (*Święto wiosny z Xięgi Bałwochwalczej*), a niekiedy nawet w sposób oczywisty go zastępują – tak jak pies biegnący za dorożką zaprzęzoną we wspańnię konie (ogierzy?), w której obnoszą swe wdzięki

20 A. Kubin, op. cit., s. 131.

21 A. Savinio, *Toute la vie*, trad. de N. Frank, Paris 1975, s. 244.

22 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 254.

23 Ibidem, s. 265.

24 Idem, *Nemrod*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 47.

nagie piękności. Pies jest zwierzęciem najbardziej „uczłowieczonym”, najbardziej podporządkowanym (jedynie Max Blecher i później, w *Mieście*, Clifford Simak mogli sobie wyobrazić rebelię psiego ludu).

Zwierzę jest lustrem, poświadcza to Rilke: „nieme zwierzę / patrząc spokojnie na wskroś nas przeziera”<sup>25</sup>. Lepiej jeszcze: to były człowiek, co ułatwia metamorfozy. Tak jak Gregor Samsa Kafki staje się robakiem, tak Jakub, ojciec Józefa, przeobraża się w ptaka (*Sklepy cynamonowe*) lub w skorupiaka (*Sanatorium pod Klepsydrą*). Gdy metamorfoza nie dokona się w pełni, otrzymujemy byty mieszane. Ludzie-psy, obecni już u Kafki („Dziwne – powiedział pies, dotykając dłonią czoła”<sup>26</sup>), pojawiają się także w *Sanatorium pod Klepsydrą*, ale u Schulza ich stan nie jest nieodwracalny; powrót do normalności wciąż jest możliwy: „– Niech się pan uspokoi, ja pana odcepnię. Na to twarz jego posiekana drgawkami, wzburzona wibracją warczenia całkuje się, wygładza i z głębi wynurza się oblicze niemal zupełnie ludzkie. Podchodzę bez obaw i odcepiam sprzączkę na jego karku”<sup>27</sup>. Dowodzi to, że dystans między człowiekiem, z zawodu intrologiatorem, i zdziczałym psem stróżującym, który atakuje Józefa, jest nieznaczny. Schulz – wyjaśnia Józefina Szelińska – każdego człowieka kojarzył z jakimś zwierzęciem i uważał, że on sam przypomina psa<sup>28</sup>. W *Xiędze Bałwochwalczej* spotykamy ludzi-psy, ale także tresowanych ludzi-tygrysy czy ludzi-ropuchy. W podobnym odruchu inny artysta-pisarz, Alberto Savinio, chętnie zaludnia hybrydami swe obrazy i opowiadania<sup>29</sup>. U obydwu twórców nie są to baśniowe istoty, jakich wiele w mitologii czy folklorze; nie mają aury centaury albo syreny, wilkołaka czy wampira. Nie przynależą też bynajmniej do fantastyki: nie mają nic wspólnego z potworami rysowanymi przez Kubina czy *Alraune* niemieckiego pisarza Hannsa Heinza Ewersa, które Schulz dobrze znał. Na wpół ludzie, na wpół zwierzęta – stworzenia Schulza są upadłe, nie dość już ludzkie, by były ludźmi, nie dość zwierzęce, by stać się zwierzętami. Nie objawiają nawet absurdalności przeciętnej i pozbawionej ideału egzystencji takiego Gregora Samsy.

Kobiety z opowiadań Schulza, nawet rozwiązłe sprzedawczynie z ulicy Krokodyli, nie podlegają zwierzęcym metamorfozom: z twarzy kilku

zwierzę jako  
lustro

25 R. M. Rilke, *Elegie Duinejskie*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1962, s. 39 (Fauchereau cytuje Rilkego za Klossowskim, *Tableaux vivants...*, s. 55, przyp. tłum.).

26 F. Kafka, op. cit., s. 435. Jak też nie wspomnieć egzekucji Józefa K. na końcu *Procesu*: „«Jak pies» – powiedział do siebie: było tak, jak gdyby wstyd miał go przeżyć” (idem, *Proces*, tłum. B. Schulz i J. Szelińska, Warszawa 2007, s. 241).

27 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 274.

28 Por. J. Ficowski, *Wprowadzenie do „Księgi listów”*, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 18.

29 Na przykład: „Wchodzi Niobe otoczona swymi dziećmi. Jest to kobieta mniej więcej czterdziestoletnia, okazała i dostojna. Coś pośredniego między indykiem i perliczką. Ma na sobie bardzo obszerną suknię, przystrojoną kaskadami falban”. A. Savinio, *Vie des fantômes*, trad. de A. Pieyre de Mandiargues, B. de Pisis, H. Parisot, Paris 1965, s. 47.

dręczycielek z *Xięgi Bałwochwalczej* przeziara co najwyżej pewne okrucieństwo (*Bestie*). Dotknąć je mogą jedynie transformacje związane z gigantyzmem. Naturalnie musieliśmy wcześniej przywołać Baudelaire'owską olbrzymkę, lecz poeta widział w niej wyłącznie dobroć i przychylne nastawienie. Olbrzymka Schulza, przeciwnie, jest więcej niż obojętna – lekceważąca. Podobnie jest u Alberta Savinia, który raz po raz okazuje się bliski polskiemu pisarzowi: „Kiedy już raz spojrzy na ciebie swymi powolnymi, spokojnymi, cielęcymi oczami, kiedy już raz zatrzyma na tobie wzrok, nie zmieniając przy tym ani intensywności, ani ostrości tego spojrzenia, i kiedy wreszcie skieruje uwagę na inne przedmioty, inne widowiska – nie łudź się dłużej, mężczyzno, że olbrzymka raczy znów obdarzyć cię zainteresowaniem”<sup>30</sup>. Różnica polega na tym, że olbrzymkę Savinia cechuje beznamiętność robota, u Schulza zaś pragnie ona upodlić, poniżyć mężczyznę. W wizji z rysunków i grafik obok postawnych i pięknych dominujących kobiet znajdują się niemal zawsze zawstydzeni, cherlawi i skarłali mężczyźni. Fizjonomia i infantylne zachowanie mężczyzn są unaoczną konsekwencją ich dobrowolnego upokorzenia.

Artysta metafizyczny, taki jak Giorgio de Chirico, czerpie przyjemność z „życia w świecie jak w wielkim muzeum osobliwości, pełnym dziwnych, pstrokatych zabawek, które zmieniają swój charakter”<sup>31</sup>. Przedstawiając „traktat o manekinach”, Jakub posuwa się dużo dalej i stwierdza, że zmienianie świata leży na wyciągnięcie ręki każdego, kto tego zechce: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadał monopolu na tworzenie – tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa [...]. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie organizacje materii są nietrwałe i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania. Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i nowych”<sup>32</sup>. Owe sensacyjne odkrycia, poczynione przed audytorium złożonym z Adeli i młodych szwaczek, spotykają się z drwiącym rozprężeniem – tak jakby, gdy mowa o tworzeniu, kobiety wrażliwe były jedynie na kwestie związane z macierzyństwem, opierając się wszystkiemu, co zmienia wygląd i bieg świata.

Temat metamorfoz i erzaców istoty ludzkiej – któremu długo ton nadawały wielkie dzieła literatury anglosaksońskiej XIX wieku (*Fran-*

zawstydzeni,  
cherlawi  
i skarłali

30 Ibidem, s. 107. Savinio opisuje jednak spółkowanie z obojętną olbrzymką w *Toute la vie*, s. 241; konkluzja daje tu do myślenia: „Tam, gdzie nie ma zła, nie ma też duszy”.

31 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia. 1911–1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino 1985, s. 18.

32 B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 33.



kenstein, Doktor Jekyll i pan Hyde, Dracula) – cieszył się popularnością wśród współczesnych Schulzowi pisarzy z Europy Środkowej. Oczywiście zalicza się do nich Kafka, ale także jego przyjaciel Kubin, którego *deus ex machina* z *Po tamtej stronie* zmienia do woli płeć, wiek, wygląd, osobowość... Wymienić można także intrygującego, wysoko cenionego przez Kafkę, Meyrinka, który zdobył sławę dzięki *Golemowi* (1915)<sup>33</sup>. Wedle starego żydowskiego podania golem jest „owym sztucznym człowiek[iem], którego niegdyś tutaj, w mrokach Getta, pewien rabin, znawca Kabały, utworzył z elementów i przywołał do automatycznego, bezdusznego bytu, wsuwając mu za zęby kartkę z magicznym słowem liczebnym”<sup>34</sup>. Golema szeroko spopularyzowały dwa filmy Paula Wegenera, pierwszy z 1914 roku i drugi, bardziej znany, z roku 1920. Wbrew całej tej magii w artykule *Twórczość Brunona Schulza* z 1938 roku Gombrowicz podejmuje próbę racjonalnego uzasadnienia schulzowskich metamorfoz poprzez przemiany, jakie zaszły lub dopiero zajdą we wszechświecie: „Czyż bowiem formy dzisiejszego świata nie są tymczasowe i przejściowe? [...] Czyż cały układ społeczny naszych form i norm kulturalnych nie jest przemijającym jeno momentem w rozwoju, czymś jak najbardziej niestałym i płynnym, w wiecznym duchu?”<sup>35</sup>. Nie tłumaczy to dostatecznie fantazmatycznych wizji z *Xięgi Bałwochwalczej*, w której kobiety paradują po ulicach mniej lub bardziej obnażone albo kopulują z ogierami, mężczyźni zaś mają aparycję zwierząt cyrkowych. W opowiadaniach panuje wcale nie mniejsza dwuznaczność. Oto antykwariat z ulicy Krokodyli okazuje się sklepem z pornograficznymi przedmiotami i wydawnictwami, oto zakład krawiecki zmienia się w *peep show*: subiekt przeistacza się w zniewieściałego transwestytę, panienki sklepowe zaś rozkładają się w lubieżnych, niepokojących pozach; i wszystko to współgra. Dzieło Schulza nie zmierza w jednym, dobrym kierunku, wszystkie kierunki są równie dobre. A interpretowanie go w kategoriach rozumowych wiąże się z ryzykiem zniesienia owej mityzacji, która stanowiła sedno jego pracy.

Aby wytłumaczyć „nieskończoną skalę form i odcieni, jakie przybierała wielokształtna materia”, Jakub, cechujący się zarówno naukowymi preten-

erzace istoty  
ludzkiej

równie dobre  
kierunki

**33** Gustav Meyrink chciał, aby Kubin, który zrobił już okładkę do *Tristana* Thomasa Manna, zilustrował jego *Golema*. Redakcja powieści rozciągnęła się na wiele lat i autor wysyłał Kubinowi rozdział po rozdziale. W obliczu braku weny Meyrinka współpraca została zerwana i rysownik wykorzystał część ilustracji przewidzianych do *Golema* we własnej powieści, *Po tamtej stronie*; sam *Golem* ukazał się dużo później z ilustracjami Steinera-Praga. Z Kubinem prowadzono skądinąd rozmowy w sprawie dekoracji do filmu *Gabinet doktora Caligari* Roberta Wienego, projekt nie został jednak zrealizowany. Szczegóły te nie są bez znaczenia, jeśli weźmiemy pod uwagę zainteresowanie, jakim Schulz darzył wymienione książki i kino.

**34** G. Meyrink, op. cit., s. 30.

**35** W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*, w: idem, *Czytelnicy i krytycy. Varia I*, Kraków 2004, s. 300–301.

sjami, jak i magiczną mentalnością, powołuje się na spirytystyczne „formy graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ekto plazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kateleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uspiętego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha”<sup>36</sup>. Co do Józefa, tak jak dzieci czy twórca golema, wierzy on raczej w moc słów i to za ich pomocą stara się zbudzić figury woskowe: „Nachylałem się nad nimi, wymawiając szeptem słowa dla nich najistotniejsze”<sup>37</sup>. Magia słów: manekiny w efekcie ożywają! Józef realizuje więc ambicję wyrażoną przez ojca przed lekceważącym i roztrzępłym żeńskim audytorium: „chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina”<sup>38</sup>. Jeśli jednak Bóg stworzył człowieka na swój obraz, to czy Jakub nie zastępuje go w tej chwili manekinem? Uważajmy, aby nie przypisywać Schulzowi myśli jego postaci, z których się przyjaźnie naśmiewa.

Dehumanizacja człowieka jest propozycją wysuwaną przez wielu artystów i pisarzy międzywojnia. W sposób jasny została ona najpierw sformułowana przez Giorgio de Chirico, który zaleca kontemplację posągów, „abyście się trochę zdehumanizowali, ponieważ – mimo waszych dziecinnych psot – byliście wciąż l u d z c y, a r c y l u d z c y”<sup>39</sup>. Niewzruszoność posągów wcześniej jeszcze uwiodła Kubina, który Paterę<sup>40</sup>, władcę państwa z *Po tamtej stronie*, przedstawił na rysunku jako klasyczną rzeźbę o pustych oczach. Rzeczywiście we włoskiej szkole metafizycznej (de Chirico, Savinio, Carrà, Morandi, de Pisis...) – ale i u tych, na których wywarła ona wpływ, jak Max Ernst czy René Magritte – jest bez liku posągów, lalek i manekinów. Także Schulz jest wrażliwy na ten „liryzm bezruchu”<sup>41</sup>; toteż Józef oddaje się marzeniom przed odlewami klasycznych rzeźb, zgromadzonymi obok sali rysunku, pośród „gipsowych marzeń, pustych spojrzeń, blednących owali i zamyśleń odchodzących w nicłość”<sup>42</sup>. Oto właśnie „smutny i jałowy Olimp”<sup>43</sup> braci de Chirico. Podobne, utrzymane dokładnie w ich stylistyce wizje pojawiają się u Maksa Blechera; przykładowo ta wydrążona statua: „Śniłem, że znalazłem się na ulicach jakiegoś zakurzonego miasta, pełnego słońca i białych domów; być może miasta orientalnego. Szedłem obok kobiety

## liryzm beZRUCHU

36 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Dokończenie*, s. 43–44.

37 Idem, *Wiosna*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 202.

38 Idem, *Traktat o manekinach*, s. 36.

39 G. de Chirico, op. cit., s. 97 (podkreślenie de Chirico).

40 Jak sugeruje samo nazwisko, Patera jest figurą ojca, będąc zarazem szkolnym kolegą narratora. Jednym z jego ostatnich wcieleni, gdy królestwo chyli się już ku upadkowi, jest woskowa lalka.

41 G. de Chirico, op. cit., s. 175.

42 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 64.

43 Ibidem, s. 63.

w czerni, osłaniającej twarz woalką na znak żałoby. Co dziwne jednak, kobieta nie miała głowy. Tiul woalki był bardzo dobrze ułożony tam, gdzie powinna była być głowa, ale na jej miejscu widniał tylko rozwarty otwór, pusta przestrzeń aż do karku<sup>44</sup>. Uobecniona melancholia nieobecności, którą później usystematyzuje Magritte.

nb. Blecher

Jeśli posągi same w sobie mają coś, co przykuwa uwagę, to naprawdę niepokojące stają się one wtedy, gdy ożywają (jak Wenus z Ille Mériméego). Fascynują wówczas, ponieważ przedstawia się je tak, że ich kształty i ruchy zachowują coś niedokończonego i sztucznego. Savinio zainscenizował to następująco: „Dwóch mężczyzn z marmuru wolno kroczy po scenie. Są to raczej dwie masywne formy, w których rysy ludzkiego ciała zostały zaledwie naszkicowane. Zdają się skrajnie wyczerpani, idą z trudem<sup>45</sup>. Jednakże tym, co najbardziej frapuje w posągach, które stały się golemami, albo w ludziach, zredukowanych do tego stanu, jest brak życia wewnętrznego, duszy: „Były to automaty, maszyny, które puszczono w ruch i pozostawiono samym sobie – umysł przebywał gdzie indziej!”<sup>46</sup>. Po siedemnastowiecznym z w i e r z ę c i u - m a s z y n i e pora teraz na c z ł o w i e k a - m a s z y n ę: od *Ewy przyszłości* Villiers de L’Isle-Adama po roboty Czecha Karela Čapka, a od tej chwili także przez kino, w którym urzędują magicy, pokroju rabina Loewa, ożywiającego w *Golemie* gliniany posąg, oraz mniej lub bardziej szaleni naukowcy, jak ten projektujący robota w *Metropolis*, przy czym wszystkie te twory podlegają nieskończonym wariacjom. Schulz potrafił wykorzystać tradycje opowiadania fantastyczno-przygodowego, wyjmując je z kontekstu i redefiniując wedle własnego zamysłu.

frapujący brak duszy

Manekin, nie tak dostojny jak posąg, jest przedmiotem – stwierdza de Chirico – jednocześnie irytującym i niepokojącym, ponieważ jest on rzeczywisty, a jego egzystencja jest trwalsza od ludzkiej. Schulz podziela tę opinię i czyni z niego rodzaj idola w naładowanej znaczeniem scenie: niczym kapłanki, „Polda i Paulina, dziewczęta do szycia, rozgospodarowały się w niej [jadalni] z rekwizytami swego fachu. Na ich ramionach wniesiona, wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się panią sytuacji. Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski, przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklekały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego

44 M. Blecher, *Zdarzenia w bliskiej nierzeczywistości*, tłum. J. Kornaś-Warwas, Sejny 2013, s. 91–92.

45 A. Savinio, *Vie des fantômes*, s. 31.

46 A. Kubin, op. cit., s. 185.

nic zadowolić nie mogło. Ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią<sup>47</sup>. Obie szwaczki zachowują tu religijną cześć, reakcje milczącego, bezwzględnego i stale niezadowolonego manekina zaś odzwierciedlają dokładnie zachowanie kobiet z *Xięgi Bałwochwalczej*.

Istnieją inne rodzaje manekinów, które – zdaniem Józefa – są nieszczęśliwe; na przykład wypchane zwierzęta, „okazy gabinetu szkolnego, które, choć wypatroszone i łysiejące, uczuwały w tę białą noc w swym pustym wnętrzu głos starego instynktu, głos rui”<sup>48</sup>. A gdy nie targają nimi porywy płci, przygniata je poczucie rozkładu; tak jak tego wypchanego kondora, który stał „jak za życia, na jednej nodze, w pozie buddyjskiego mędrca, a gorzka jego, wyschła twarz ascety skamieniała w wyraz ostatecznej obojętności i abnegacji. Oczy wypadły, a przez wypłakane, łzawe orbity sypały się trociny”<sup>49</sup>. W tym momencie nie wiemy już, czy mamy do czynienia z ptakiem czy osobą. Na szczyty tragizmu wspinają się jednak figury woskowe.

Wystawione na stałe w Muzeum Grévin czy obnoszone po jarmarkach gabinety figur woskowych były bardzo powszechne i karmiły fantazmaty wielu młodych głów. Na początku wieku Meyrink publikuje *Gabinet figur woskowych* (1907), na podstawie którego w 1924 roku powstanie słynny film Paula Leniego, przedstawiający w formie scenek sensacyjne epizody z życia sułtana Haruna ar-Raszida, cara Iwana Groźnego i Kuby Rozpruwacza, co znacznie przyczyniło się do kolejnego wzrostu zainteresowania muzeami figur woskowych. Figury woskowe – w odróżnieniu od zwykłych manekinów – wywołują wrażenie *déjà vu*, ponieważ roszczą sobie pretensje do maksymalnego realizmu i to w kopii, która nie może nas zwieść. To właśnie ta drobna niedoskonałość w połączeniu z bezruchem czyni je niepokojącymi, wywołując najpierw „prawdziwy postrach” Blechera, który doskonale zanalizował przewrót, jaki dokonuje się wówczas w głowie dziecka: „Był to rodzaj strachu przemieszanego z mglistą przyjemnością i poniekąd z tym dziwnym uczuciem, które miewa czasami każdy z nas, że żył już kiedyś w podobnej scenerii. [...] W ponurym świetle lampek karbidowych czułem, że naprawdę przeżywam swoje życie w jedyny i niepowtarzalny sposób. [...] W panoptikum, i tylko tam, nie istniała żadna sprzeczność między tym, co robiłem, i tym, co się działo. Woskowe postaci były jedyną autentyczną rzeczą na świecie, tylko one ostentacyjnie falsyfikowały życie, stanowiąc część, za sprawą ich dziwnego i sztucznego bezruchu, prawdziwego obrazu świata. Mundur podziura-

manekiny  
nieszczęśliwe

figury  
woskowe

47 B. Schulz, *Manekiny*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 29.

48 Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 65.

49 Idem, *Karakony*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 81. Ilustrując hiszpańskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych*, malarz Vlady narysował wiele wersji przemiany Jakuba w ptaka.

wiony kulami i splamiony krwią jakiegoś austriackiego arcyksięcia, o smutnej i żółtej twarzy, był o wiele bardziej tragiczny niż jakakolwiek realna śmierć”<sup>50</sup>. Wszystko tu przypomina scenę – przypadkiem identyczną – z *Sanatorium pod Klepsydrą*, w której pojawia się ten sam przykład austriackiego arcyksięcia oraz głęboki smutek figur, opanowujący ostatecznie małą Biankę, a wreszcie także obserwującego ją Józefa. Rzeczywiście w *Traktacie o manekinach* z poprzedniego zbioru Jakub wyraził patos nieodłącznie wpisany w sytuację figur woskowych: „Czy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych [...]?”<sup>51</sup>. Zauważa go także Józef: „W głowach ich nie było już od dawna żadnej myśli, tylko nawyk pokazywania się ze wszech stron, nałóg reprezentowania swej pustej egzystencji, który ich podtrzymywał ostatnim wysiłkiem. [...] Było nadużyciem trzymać ich jeszcze tak późno w noc na ich wąskich postumentach i krzesłach, na których sztywnie siedzieli, w ciasnym lakierowanym obuwiu, dalekich o mile od swej dawnej egzystencji, błyszczących oczami i całkiem zbytych pamięci”<sup>52</sup>. Dzieje się wtedy coś zadziwiającego i, nawet jeśli Józef wie, że „nie był to cud, był to zwykły trick mechaniczny”, wciąż pozostaje to cudem. K o b i e c e spojrzenie Bianki ożywia arcyksięcia: „czy doszła ona do jego serca?”<sup>53</sup>. Woskowe postaci nie są nieczułe, ale jakiś wypadek albo ich ewolucja mogą uczynić je niebezpiecznymi. Jeśli ludzka maszyna zakocha się, musi to się źle skończyć dla niej lub dla przedmiotu jej pożądania (Nadsamiec Jarry’ego umiera z tego powodu). Jej machinalne życie skazane jest na porażkę. Schulzowskie figury – tak jak roboty z *R.U.R.* Čapka – zbuntują się. Józefa spotkają w ich świetle niezwykle przygody, ale ostatecznie straci Biankę.

Czy figury woskowe nie pojawiają się tu, by ucieleśnić brak, głos starego instynktu (jak czytaliśmy wcześniej)? Czy to aby nie seksualność, tu konkretnie – kobieta, gnębi amatora figur woskowych? Czym jest Olimpia E. T. A. Hoffmana, czym – Ewa przyszłości Villiers de L’Isle-Adama, jeśli nie symulakrem? Ojciec Józefa – podporządkowany dziewczętom, swym pracownikom, na których stara się zrobić wrażenie „traktatem o manekinach”, gdy tymczasem one nieustannie podniecają go swoimi gestami i pozycjami – przeczuwa, że zanosi się tu na coś seksualnego. Jedyne protagonisty *Zdarzeń w bliskiej nierzeczywistości* jest tego w pełni, wściekle świadomy: „Pozostaje mi w życiu niepowtarzalne i najwyższe pragnienie: by asystować pożarowi panoptikum; widzieć

scena  
przypadkiem  
identyczna

coś  
seksualnego

50 M. Blecher, op. cit., s. 43–44.

51 B. Schulz, *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 39.

52 Idem, *Wiosna*, s. 183.

53 Ibidem, s. 184–185.

powolne i odrażające topienie się woskowych ciał, patrzeć z przerażeniem, jak żółte i piękne nogi panny młodej ze szklanej skrzyni zwijają się w powietrzu i chwytają między uda prawdziwy płomień, który pali jej narządy”<sup>54</sup>. Panna młoda... czy samo to wyrażenie nie nakazuje zwrócić się ku *Wielkiej Szybie* Marcela Duchampa, *Pannie młodej rozebranej przez swych kawalerów, jednak*, którą należy uzupełnić instalacją przestrzenną *Étant donnés...*, czyli nagim, kobiecym manekinem z ostentacyjnie wyeksponowanymi narządami, trzymającym w dłoni zapaloną lampę gazową...? Jak nie odwołać się do „maszyn kawalerskich”<sup>55</sup>? Ta z *Chants de la mi-mort* (1914) Alberta Savinia jest antropomorficzną maszyną do pragnienia, jak „okrutna mechanika Hortensji”<sup>56</sup> Rimbauda. „O niepokojący krajobrazie, żelazna roślinności; / wróć, o ty, moja RZECZO z tamtej nocy; / miałaś dziwne ciało, smutne jak maszyna, / skomplikowany bycie, dziwne zwierzę, / o kobieto! Kobieto mej tęsknoty”<sup>57</sup> – pisze Savinio.

Liczne ruchy estetyczne z początków XX wieku, na czele z futuryzmem, opiewały mechanizację w imię postępu, szybkości, a nawet piękna. Różni intelektualści, od filozofa Bergsona po pisarza Duhamela, starali się przestrzec przed jej zagrożeniami. Rilke w swych *Sonetach do Orfeusza* denuncjuje maszynę, która tworzy i niszczy zarazem (sonety XXIII i XXIV)<sup>58</sup>. Ich młodszy koledzy zaczęli traktować ją jako coś nieuniknionego, wyobrażanie sobie jej niesłychanych zalet lub niebezpieczeństw pozostawiając fantastyce naukowej. Bardzo szybko znaleźli się pisarze, którzy te optymistyczne i pesymistyczne podejścia zaczęli wyśmiewać. Pozostając przy tych, których już tu przywołał, zacytujmy na przykład Maksa Blechera, który we śnie odkrywa maszynę tworzącą drogą radiową w jednej chwili wszystko, czego można zapragnąć – czy to puszkę sardynek, czy rower<sup>59</sup> – albo Alberta Savinia, którego fotel pewnego dnia przemienia się w straszną maszynę kawalerską: „Stalowe sprężyny jego trzewi prze-

54 M. Blecher, op. cit., s. 46.

55 *Les Machines célibataires* (Paris 1954) – „maszyny kawalerskie” – to tytuł ważkiego eseju Michela Carrouges’a, w którym, wychodząc od estetycznego i psychoanalitycznego studium *Wielkiej Szyby* (*Panna młoda...*) Duchampa oraz *Kolonii karnej* Kafki, analizuje on nowoczesny mit maszyny jako seksualną projekcję, która oddaliła się od swego przedmiotu. Autor bierze na warsztat specyficzne dzieła Raymonda Roussela, Alfreda Jarry’ego, Edgara Allana Poe’go, Villiersa de L’Isle-Adama i kilku innych; nie przywołuje ani Savinia, ani Schulza, którego twórczość nie była wówczas dostępna.

56 Przybliżony cytat z *Iluminacji* Rimbauda; por. „Każda potworność wymusza na Hortensji okrutne gesty. Jej samotność jest erotyczną mechaniką”. A. Rimbaud, *H*, w: idem, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum. i posłowie A. Międzyrzeczki, Kraków 1980, s. 181 (przyp. tłum.).

57 A. Savinio, *Vie des fantômes*, s. 24.

58 Wydaje się, że to twierdzenie lepiej ilustruje sonet X z części drugiej. Por. R. M. Rilke, *Sonet do Orfeusza*, tłum. i wstęp M. Jastrun, Kraków 1961, s. 62: „ona, co równie stanowczo rozrządza, tworzy, w gruz wali” (przyp. tłum.).

59 M. Blecher, *La Tanière éclairée*, [w:] idem, *Aventures dans l’irréalité immédiate*, suivi de *La Tanière éclairée*, trad. M. Sora, G. Horodincea, H. Henry, Paris 1989, s. 232.

biegało drżenie. Wyściółka nabrzmiewała jak stymulowana seksualnie kobieca pierś. Jego ramiona obejmowały moje biodra i uda. Ostatnim razem wyrwanie się z tego uścisku kosztowało mnie dużo wysiłku. Chwila dłużej i umarłym uduszony”<sup>60</sup>. Czarny humor, który odtąd – gdy napotkamy jedną z tych maszyn – należy właściwie oceniać. Podobne niepokojące meble nie należą u Schulza do rzadkości, i naturalnie wiążą się z kobietą i celibatem. Spójrzmy najpierw na niezwykle łoża z *Xięgi Bałwochwalczej*, na których pyszni się Undula, „odwieczna baśń”. Czy nie powiedzielibyśmy, że ich rzeźbione i przesadnie wysokie nogi wspinają się po stopniach schodów jak wielki, mechaniczny czworonóg? Na szczycie tego dziwnego przyrządu wyciąga się naga kobieta, drażniąc koniuszkiem stopy bałwochwalcę, który spoczywa poniżej, na stopniach. Tylko pod nieobecność kobiety mężczyzna ośmiela się wstąpić na wysokości, które wydają się kobiecym przywilejem; wtedy jednak oddaje się temu całym sercem. Tak też robi ojciec w *Sklepiach cynamonowych*: „O każdej porze dnia można go było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną, jak ogromnymi szczudłami”<sup>61</sup>. W ten sam sposób w *Sanatorium pod Klepsydrą* „subiekci wlatywali z rozwianymi połami, jak prorocy, w krótkotrwałych wniebowstąpieniach”<sup>62</sup>, na które matka reaguje w znaczący sposób: „Matka patrzyła przez palce na te figle, rozluźnienie tych godzin sjesty usprawiedliwiała w jej oczach najgorsze wybryki”<sup>63</sup>. Czy i w *Casanovie* Federico Felliniego nie odnajdujemy podobnej sceny z drabinami?

łoża jako  
mechaniczny  
czworonóg

Najbardziej tajemniczym przyrządem jest, być może, przywołana już *time machine*, maszyna czasu działająca w *Sanatorium pod Klepsydrą*. Francuski tytuł – *Le Sanatorium au croque-mort*<sup>64</sup> – jest tu mylący, nie oddaje bowiem wiernie dosłownego i podstawowego sensu oryginalnego wyrażenia „Sanatorium pod Klepsydrą”. Tytuł odpowiednio przetłumaczono natomiast między innymi na hiszpański, angielski, rosyjski. I w tych językach wszystko jest dla czytelnika jasne; jeśli nie udzielono żadnego wyjaśnienia w kwestii maszyny, to dlatego że została już ona opisana we wcześ-

60 A. Savinio, *Toute la vie*, s. 240.

61 B. Schulz, *Ptaki*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 21.

62 Idem, *Martwy sezon*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 237.

63 Ibidem.

64 Francuski tytuł w ogóle pominął słowo „klepsydra”, zastępując je rzeczownikiem *croque-mort* (karawaniarz, żałobnik), powstałym przez połączenie czasownika *croquer* – pierwotnie oznaczającego „sprawić, by coś znikło”, ale i „chrupać”, „gryźć” – oraz rzeczownika *mort* – „zmarły” – który brzmi jednak tak samo jak rzeczownik „śmierć”, różniący się od niego tylko rodzajem. Przekład ten odwołuje się więc, być może, nie tyle do rytuałów pogrzebowych, ile do pobrzmiewającej w nim idei pożerania, znoszenia śmierci (przyp. tłum.).

zaufany  
instrument  
ojca

niejszych *Sklepacek cynamonowych* jako „zaufany instrument” ojca. „Był to rodzaj klepsydry wodnej, albo wielkiej fioli szklanej, podzielonej na uncje i napełnionej ciemnym fluidem. Mój ojciec łączył się z tym instrumentem długą kiszka gumową, jakby krętą, bolesną pępowiną, i tak połączony z żalonym przyrządem, nieruchomiał w skupieniu, a oczy jego ciemniały, zaś na twarz przybladłą występował wyraz cierpienia czy jakiejś występnej rozkoszy”<sup>65</sup>. W sumie wyraz orgazmu, małej śmierci. Domyślamy się, że zarząd Sanatorium „cofa czas”, posługując się maszyną tego samego rodzaju. Józef czuje się przez to zbity z tropu: „Skutkiem tego gubią się kędyś po drodze mimochodem całe interwały czasu, tracimy kontrolę nad ciągłością dnia”<sup>66</sup>. Owa nieciągłość czasu następuje po czasach równoległych (jak wedle głośnej wówczas teorii Johna Williama Dunne’a). Józef stwierdza, że czas ojca i jego własny już do siebie nie przystają: „Jak to pogodzić? Czy ojciec siedzi w restauracji, ogarnięty niezdrową ambicją żarłoczości, czy leży w swoim pokoju, ciężko chory? Czy jest dwóch ojców? Nic podobnego. Wszystkiemu winien jest prędki rozpad czasu, nie nadzorowanego nieustanną czujnością”<sup>67</sup>. Dziecinna „niezdrowa ambicja żarłoczości” zastąpiła zatem dorosłą „występną rozkosz”: czyżby maszyna do opóźniania czasu dała mu substytut Adeli, której stopy całował na kolanach, szwaczek, którym lubił zdejmować pończochy? Józef nie sięga wzrokiem tak daleko i oburza się na tych, którzy manipulują tą wymykającą się kontroli maszynierią: „Dość tego, waram od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować!”<sup>68</sup>. To, że Józef przyłącza się do ostrzeżeń Rilkego, nie znaczy jeszcze, że jego opinie przypisać mamy samemu Schulzowi. Nie zapominajmy też o udziale czarnego humoru.

występna  
rozkosz

Józef jest coraz bardziej zagubiony w mrocznym świecie Sanatorium: niespodziewanie spotyka matkę, która do tej pory pozostawała w ukryciu, matkę, wciąż bezimienną, wycofaną, ale odgrywającą bez wątplenia dwuznaczną rolę, zwłaszcza wobec swego męża – czyż na koniec go nie ugotuje? Innym alarmującym spotkaniem jest to ze zdziczałym psem, który okazuje się człowiekiem. Tego już za wiele i Józef traci grunt pod nogami: „Gdzież jestem? Co się tu dzieje? W jaką matnię wplątałem się?”<sup>69</sup>. Pozostaje mu tylko ucieczka. Ale czy można naprawdę uciec przed czasem? W drodze do Sanatorium spotkał tylko pracownika kolei; opuszczając zakład, to on sam przeistacza się w kolejarza, bez wyraźnego powodu ani wytłumaczenia. Toteż, przybywając do Sanatorium, spotkał samego siebie: kolistość czasu.

65 B. Schulz, *Nawiedzenie*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 15.

66 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 262.

67 Ibidem, s. 264.

68 Ibidem, s. 268.

69 Ibidem, s. 269.



Jeśli chodzi o Jakuba, jego ojca, to zostawiono go na prawdopodobną śmierć. Chroniony przez swe kolejne czy równoległe żywoty (dzięki klepsydrze?), doświadczy jeszcze wielu śmierci, w tym najstraszliwszą na koniec *Sanatorium pod Klepsydrą*: przemieniony w wyniku kolejnej metamorfozy w skorupiaka zostanie rozmyślnie przyrządzony i podany na talerzu. Bez wątpienia niedogotowany, ożyje, by opuścić rodzinę, dla której nie mógł nic zrobić i której nie w smak były on sam i jego kaprysy.

Widzieliśmy znaczenie dorożek w rysunkach i opowiadaniach Schulza. On sam był go świadom, ponieważ wyznaje Witkiewiczowi: „Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. Widok konia dorożkarskiego nie stracił po dziś dzień dla mnie na fascynacji i wzburzającej mocy”<sup>70</sup>. Koń jest równie ważny jak sam pojazd i tworzy z nim całość, prawdziwą maszynię, którą Schulz opisuje następująco: „Schizoidalna jego anatomia pełna na wszystkich końcach rogów, węzłów, sęków i sterczyn została jak gdyby wstrzymana w rozwoju w chwili, gdy chciała się jeszcze dalej rozrósć i rozgałęzić. A i powóz jest wytworem schizoidalnym, wynikłym z tej samej zasady anatomicznej – wielocłonkowy, fantastyczny, zrobiony z blach powyginanych jak płetwy, ze skóry końskiej i ogromnych kół-klekokotek”<sup>71</sup>. Ta podwójna maszynia działa. Przybywa na ratunek młodemu Józefowi, który zgubił się w zwodniczej dzielnicy sklepów cynamonowych. Nie wie on jeszcze, że jeździ ona tylko tam, gdzie chce: „Powóz zadygotał we wszystkich stawach i przegubach swego wielocłonkowego ciała i ruszył na lekkich obręczach. Ale kto w taką noc powierza się kaprysom nieobliczalnego dorożkarza?”<sup>72</sup>. Jednakże czy dorożkarz jest tu czemuś winien? Później przekonamy się, że w podejrzanym otoczeniu ulicy Krokodyli woźnice znikli: „Osobliwością dzielnicy są dorożki bez woźniców, biegnące samopas po ulicach”<sup>73</sup>. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby konna maszynia miała za zadanie doprowadzić go w miejsce, w którym skonfrontuje się z podniecającymi seksualnie sytuacjami: niespodziewanie stając oko w oko z córką dyrektora szkoły lub trafiając w towarzystwo prostytutek i transwestyty.

W *Sanatorium pod Klepsydrą* pojawia się najdziwniejsza spośród wymyślonych przez Schulza maszyn kawalerskich, której rysunek nam zresztą pozostawił. Podczas gdy Józef spodziewa się dostać książkę pornograficzną – istotny szczegół – oto, zamiast złożonego zamówienia, otrzymuje mały

konna  
maszynia

70 Idem, List do Stanisława Ignacego Witkiewicza, w: idem, *Księga listów*, s. 100.

71 Ibidem.

72 Idem, *Sklepy cynamonowe*, s. 67.

73 Idem, *Ulica Krokodyli*, s. 77.



pakunek, zawierający „pewien artykuł, dla którego przewidywano moje niewątpliwe zainteresowanie. Następował teraz zawiły opis składanego refraktora astronomicznego, o wielkiej sile świetlnej i rozlicznych zaletach. Zaciekawiony, wy dobyłem z koperty ten instrument zrobiony z czarnej ceraty, lub sztywnego płótna złożonego w płaską harmonijkę. Miałem zawsze słabość do teleskopów. Zaczęłem rozkładać wielokrotnie złożony płaszcz instrumentu. Usztywniony cienkimi pręcikami rozbudowywał mi się pod rękami ogromny miech dalekowiedza, wyciągający na długość całego pokoju swą pustą budę, labirynt czarnych komór, długi kompleks ciemni optycznych wsuniętych w siebie do połowy. Było to coś na kształt długiego auta z lakowego płótna”<sup>74</sup>. Jedynie przez freudowskie wypaczenie obrazów teleskop może – ze względu na swój falliczny kształt – zastąpić książkę pornograficzną, i tylko wyobraźnia może sprawić, że z paczki niewiele większej od listu wyciąga się tak wielką maszynę. Nie wiemy, czy dla Schulza pojazd ten był równie „metafizyczny” jak dorożka. Przywodzi raczej na myśl sprzęt, który Jarry przygotowuje dla Nadsamca i który to sprzęt także przypomina „magiczny teleskop”, „zawrotny zegarowy montaż”, działający „bez szmeru”<sup>75</sup>. Kafka w *Kolonii karnej*, opisując własną wersję maszyny kawalerskiej, precyzuje, że jest cicha i nie wydaje żadnego szmeru, gdy torturuje więźnia<sup>76</sup>. Samochód-teleskop pomoże w realizacji zamiarów Józefa, w pierwszej kolejności zaspokajając jego voyeuryzm: „Spojrzałem w czarny lejek okularu i ujrzałem w głębi za ledwie majaczące rysy podwórzowej fasady Sanatorium. Zaciekawiony, wsunąłem się głębiej w tylną komorę aparatu. Śledziłem teraz w polu widzenia lunety pokojówkę idącą półciemnym korytarzem Sanatorium z tacą w ręku. Odwróciła się i uśmiechnęła – Czy ona mnie widzi? – pomyślałem sobie”<sup>77</sup>. Mowa o kroczącej wyzywająco kobiecie, na którą wcześniej zwrócił uwagę. Jest ona poza jego zasięgiem, jak Undula na wyżynach czworonożnego posłania z *Xięgi Bałwochwalczej*, ale pozostaje prowokująca. Zauważmy, że – tak jak w wypadku dwóch omówionych przez Michela Carrouges’a prototypów maszyn kawalerskich (z *Panny młodej rozebranej przez swych kawalerów*, jednak oraz *Kolonii karnej*) – w miejscu, gdzie znajduje się maszyna, nie ma żadnej kobiety, jednakże to właśnie oddalenie bądź nieobecność kobiet uruchamia cały fantazmatyczny proces.

refraktor  
astronomiczny

por. Jarry

74 Idem, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 261.

75 A. Jarry, *Nadsamiec. Powieść nowoczesna*, tłum. W. Brzozowski, J. Gondowicz, Kraków 2011, s. 89–90 (przyp. tłum.).

76 Czysta ma duży udział w urzekającym wpływie niektórych maszyn. Na przykład powolny i regularny ruch niezliczonych pomp szybów naftowych: wahacz i korbwoody pracujące w zupełnej ciszy stanowią imponujące widowisko, zwłaszcza nocą w świetle samochodów (od dawna już tam nie mieszkam, ale rozmieszczone wzdłuż dróg szyby powracają niekiedy w moich snach).

77 B. Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 261.

Jak wszystko w Sanatorium i jego okolicach maszyna Józefa jest podwójna. Jest zarazem lunetą astronomiczną i samochodem: „Siedziałem właściwie w tylnej komorze lunety jakby w limuzynie wozu. Lekkie poruszenie dźwigni i oto aparat zaczął szeleścić łopotem papierowego motyla i uczułem, że porusza się wraz ze mną i skręca ku drzwiom. Jak wielka czarna gąsienica wyjechała luneta do oświetlonego sklepu”<sup>78</sup>. Po raz kolejny osoba wystawiona na działanie maszyny nie tyle ją kontroluje, ile jej ulega. Jest ona środkiem transportu, uniesień: porywa człowieka i odkrywa przed nim fascynujące rzeczy, które do tej pory były ukryte.

wspólna pasja

Astronomia, wspólna pasja Jakuba i Józefa, ma wyjaśnić mechanikę nieba i wiele więcej. Wszechświat w *Kometcie* postrzegany jest niczym układ nieskończonych astrolabów: „O, gwiazdna arena nocy, porysowana aż po najdalsze krańce przez ewolucje, spirale, arkany i pętle tych jazd elastycznych, o cykloidy i epicykloidy egzekwowane w natchnieniu po przekątniach nieba, gubiące drucziane szprychy, tracące obojętnie lśniące obręcze, dobiegające już nagie, już tylko na czystej idei bicyklicznej do mety świetlanej! Z tych dni wszak datuje się nowa konstelacja, trzynasty gwiazdozbiór przyjęty na zawsze w poczet Zodiaku, świetniejący odtąd na niebie naszych nocy: «Cyklista»”<sup>79</sup>. Konstelacja Cyklisty! Sam Alfred Jarry mógłby pozazdrościć podobnego wynalazku.

świat jako maszyna

Wiemy, że w erotycznej symbolice młynek do czekolady Duchampa albo maszyna do szycia surrealistów wychodzą na jedno. W tej „republice marzeń”, ustanawianej przez dzieło Schulza, w której czas i przestrzeń podlegają wahaniom, a znaki ukradkiem zmieniają znaczenie, trzeba zachować ostrożność. Kiedy w nią wkraczamy, lepiej nie ufać pozorom ludzi i przedmiotów, ani też – bynajmniej – dziewczętom do szycia, które „furko[czą] maszyną, depcąc pedał lakierkową, tanią nóżką”<sup>80</sup> czy Adeli, mielącej „kawę na młynku, przyciskając go do białej piersi, od której ziarna nabierały blasku i gorąca”<sup>81</sup>.

Czy świat Schulza nie jest przypadkiem wielką maszyną w teatralnym sensie słowa? A może też machinacją, która ma nam dać do patrzenia, myślenia, marzenia?

Przełożyła Paulina Tarasewicz

78 Ibidem, s. 261–262.

79 Idem, *Kometa*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 349–350.

80 Idem, *Manekiny*, s. 29.

81 Idem, *Noc wielkiego sezonu*, w: idem, *Opowiadania...*, s. 104.