
Schulz jako pornograf. Spojrzenia/spekulacje

Jakub Orzeszek

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 6, S. 293–313

DOI: 10.18318/td.2021.6.18 | ORCID: 0000-0002-7724-0876

Uśmiech losu

O ile wiadomo, Schulz został publicznie oskarżony o „szerzenie pornografii” tylko raz. Doszło do tego latem 1930 roku w Truskawcu w związku z ekspozycją jego prac (i płaskorzeźb Joachima Kahanego) w Domu Zdrojowym. Zdaje się, że była to także jedyna za życia Schulza próba ocenzurowania jego twórczości z powodów obyczajowych. Historia znana jest dzięki Juliuszowi Flaszenowi, doktorowi chemii i dawnemu koledze Schulza, który w liście do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948 roku opisał swoją rolę w zdarzeniu (miał pomóc Schulzowi w zorganizowaniu wystawy) i reakcję samego artysty:

Pewnego dnia wpada do mnie poirytowany Schulz i woła: „Niech Pan sobie wyobrazi, wezwano mnie do Zarządu Zdrojowego i oświadczone, że jakiś bawiący tutaj na kuracji senator zażądał kategorycznie zamknięcia mojej wystawy, będącej jego zdaniem

Jakub Orzeszek

– doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji półrocznika „Schulz/Forum”. Interesuje się tanatologią, antropologią literatury i kulturą popularną. Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Dwutygodniku”, „Kontekstach” i „Twórczości”. Pracuje w Fundacji Terytoria Książki.

ohydną pornografią! Wniósł skargę na ręce starosty drohobyckiego, żądając natychmiastowej interwencji!”¹

Ów senator to siedemdziesięciosiedmioletni Maksymilian Thullie, lwowski radny, profesor i dawny rektor Politechniki Lwowskiej, jeden z przywódców Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji (a zatem: „Państwo winno zapobiegać szerzeniu się literatury i sztuki o podkładzie pornograficznym”²). O samej ekspozycji jednak wiemy niewiele. Flaszen wspomina, że składała się z kilkudziesięciu „prac malarskich i rysunkowych”, spośród których „Najliczniejsze były szkice piórkiem i ołówkiem, przypominające techniką i tematem Ropsa”³. Z kolei w notach prasowych pisano o „obrazach i grafikach” (chyba więc znalazły się tam również *cliché-verres* z *Xięgi bałwochwalcze*)⁴ oraz o „rysunkach tuszem, akwafortach i obrazach olejnych”⁵. Pewne jest tylko to, że „Ponad całą kompozytorską twórczością artysty ciążyła dyktatorska władza ciała kobiecego nad w psiej uległości będącą męską niewolą seksualną”⁶.

Flaszen relacjonuje Ficowskiemu: „Uspokoilem Schulza i sprawę całą nazwałem uśmiechem losu, o ile oczywiście wszystko rozwinię się o tyle pomyślnie, że starosta istotnie zarządzi przymusowe zamknięcie wystawy z tych, a nie innych motywów [...]. Niestety stało się inaczej”⁷. Protest Thulliego nie przyniósł spodziewanego rezultatu. W obronę wziął Schulza burmistrz Drohobycza i właściciel Truskawca Rajmund Jarosz, a skandal, który – co ironicznie, ale i przytomnie sugeruje Flaszen – mógł zadziać

-
- 1 List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948, w: Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia, relacje, oprac. J. Kandziora, słowo/obraz terytoria, Gdańsk [w druku].
 - 2 Program Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji, uchwalony na II Ogólnopolskim Kongresie Stronnictwa z dn. 31 maja i 1 czerwca 1925 roku, Nakładem Zarządu Głównego Polskiego Stronnictwa Chrześcijańskiej Demokracji 1925, s. 18.
 - 3 List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948.
 - 4 Niezwykła impreza artystyczna w Truskawcu, „Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborsko-Stryjski” 1930 nr 15, s. 5. Cytowana tu przedwojenna recepcja Schulza została zebrana i opracowana przez Piotra Sitkiewicza w tomie: Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920–1939, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021 [w druku]. Za udostępnienie roboczych plików dziękuję redaktorowi tomu.
 - 5 J. Kleczyński Wrażenia artystyczne z Truskawca, „Kurier Warszawski” 1930 nr 235, s. 8.
 - 6 List Juliusza Flaszena do Jerzego Ficowskiego z 1 czerwca 1948.
 - 7 Tamże.

jak marketingowa trampolina, został unieważniony, zanim się na dobre rozpoczął.

A przecież niezupełnie. Choć po interwencji polityka nie zachował się żaden ślad w prasie, a najpóźniejszym⁸ świadectwem tego zdarzenia (dzisiaj właściwie nieweryfikowalnym) jest list napisany po osiemnastu latach, antypornograficzne oskarżenie z 1930 roku stało się popularnym biografemem, do którego chętnie powraca się w narracjach biograficznych o Schulzu⁹. Z jego pomocą możliwe było stworzenie (na przykład w *Regionach wielkiej herezji*¹⁰) zmitologizowanego portretu bohatera, rozpiętego niczym doktor Jekyll i pan Hyde między figurami „skromnego nauczyciela” i „pornografa”. Jest to także zgrabna figura biograficzna, która pozwala przedstawić Schulza jako twórcę prowokatora, skłóconego ze światem wartości propagowanych przez katolickie mieszczaństwo. Istotnie, złośliwi czytelnicy Schulza w oburzeniu cnotliwego senatora dosłyszają może „gniew boży świętych mężów” (a dokładnie mężów z Sodalicji Marjańskiej we Lwowie, którzy w roku 1909 opublikowali broszurę *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*¹¹).

Juliusz Flaszyn jednak miał rację, mimo że nie mógł znać pojęć takich, jak „system sławy” i „kultura obnażania”¹², spopularyzowanych na przełomie XX

-
- 8 Drugim jest krótkie hiperbolizowane wspomnienie Jakuba Schulza w rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim z 1992 roku. Zob. *Ostatni z Schulzów. Z Jakubem Schulzem rozmawia Krzysztof Miklaszewski*, „Rzeczpospolita” 1992 nr 162, https://schulzforum.pl/pl/zalacznik/1992-07-11-12_rzeczpospolita_nr_162.
- 9 Zob. S. Rosiek *Biografia Schulza jako wyzwanie (rzucone historii)*, „Schulz/Forum” 2016 nr 6, s. 71-81.
- 10 Jerzy Ficowski odwołuje się do tego zdarzenia trzy razy w: *Regiony wielkiej herezji i okolice*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2002, s. 52-53, 248-249, 492. Wspomina o nim też Wiesław Budzyński w dwóch książkach: *Miasto Schulza*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 362, i *Schulz pod kluczem*, Świat Książki, Warszawa 2013, s. 126-130. Epizod został wpisany także w mitologię miejsca: S.S. Nicieja *Kresowe Trójmiasto. Truskawiec – Drohobycz – Borysław*, Wydawnictwo MS, Opole 2009, s. 40-42.
- 11 Maksymilian Thullie jest jednym ze stu sygnatariuszy tej ankiety antypornograficznej; zob. *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*, Lwów 1909, s. 62. Swoje stanowisko upublicznili tam [wyrazili w niej] również ludzie pióra, między innymi Władysław Bogusławski, Józef Kallenbach, Juliusz Kleiner, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus czy Henryk Sienkiewicz.
- 12 Zob. P.D. Marshall *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, s. 185-202; B. McNair *Kultura obnażania*, w: tegoż *Seks, demokracja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, przeł. E. Klekot, Muza, Warszawa 2004, s. 179-218.

i XXI wieku. Skandal – choćby nawet niedokonany, choćby ledwie zasugerowany – jest skutecznym narzędziem powiększenia „kapitału uwagi”. Także po śmierci pisarza. Zdaje się, że podobne nadzieje miał wydawca książki Anny Kaszuby-Dębskiej *Bruno. Epoka genialna*, umieszczając na czwartej stronie okładki między innymi takie zdania o charakterze reklamowym: „Jako nauczyciel: nieznoszący swojej pracy. Za sprawą *Xięgi Bałwochwalczej*: nazywany przez niektórych szerzycielem pornografii”¹³.

Pornografia funkcjonuje w recepcji Schulza najczęściej jako biograficzna anegdota lub powabne hasło marketingowe. Wciąż brakuje natomiast krytycznego namysłu nad nią jako pewną kategorią estetyczną i strukturą wyobraźni. A dopiero takie spojrzenie pozwoliłoby zapytać, na ile (jeśli w ogóle) pornografia może być kluczem (jednym z kluczy¹⁴) do trudnego tematu, jakim są przedstawienia seksualności w dziele Schulza.

Schulz versus Schulz

Niedostępność tego tematu odsłania się już w pierwszych tekstach krytycznych o Schulzu. Ich lektura pokazuje, że zasadniczy problem od początku sprawiała tu „dwujęzyczność” Schulza – operującego w twórczości zarówno obrazem, jak i słowem. Gdyby polegać jedynie na głosach z dwudziestolecia, można by odnieść wrażenie, że w kontekście przedstawiania seksualności między Schulzem a r t y s t ą a Schulzem p i s a r z e m zachodzi poważna asymetria, jeśli nie wręcz zerwanie.

Do „seksualnego opętania”¹⁵ artyści odnosili się bowiem niemal wszyscy recenzenci i krytycy, którzy przed rokiem 1939 pisali o rysunkach, grafikach czy obrazach Schulza. Recenzując jego kolejne ekspozycje (było ich za życia

13 A. Kaszuba-Dębska *Bruno. Epoka genialna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2020. W książce, która na okładce jest reklamowana jako „niepokojący, barwny, niepokorny portret Schulza”, epizod z Thulliem pojawia się aż cztery razy. Poświęcony mu rozdział *Ohydna pornografia* składa się jednak tylko z kilku fragmentów listu Flaszena i w sumie powtarza narrację Ficowskiego. To również znaczące, że biografia Kaszuby-Dębskiej zaczyna się od fantazjowania o Schulzu, który w 1938 roku snuje się – oszołomiony i seksualnie podniecony – po nocnym Paryżu w okolicach placu Pigalle, gdzie „sutenerzy i naganiacze czyhają na klientelę poszukującą mocnych wrażeń” (s. 23).

14 Innymi są na przykład „męskość” i „masochizm”. Do obu tych kategorii będę się oczywiście pośrednio odnosił, choć pozostaną one w tle rozważań o pornografii.

15 W. Kozicki *Z Salonu Wiosennego (Wystawa ogólna: grafika i rzeźba. Lewe skrzydło)*, „Słowo Polskie” 1930 nr 141, s. 7.

artysty prawdopodobnie dziesięć)¹⁶, mówiono o „tajemniczej [...] atmosferze buduaru”¹⁷ (1921), o „seksualno-satyrycznych”¹⁸ kompozycjach, które opiewają „demonizm kobiety, [...] władczyni seksualnie obłąkanych męskich błaznów”¹⁹ (1922) czy o „demonicznie rozpasanej cielesności”²⁰ kobiet (1930). Artur Lauterbach, który w 1929 roku poświęcił Schulzowi entuzjastyczny szkic w „Chwili”, oprócz techniki chwalił w jego pracach „niemiłosierną prawdę” objawiającą się w erotycznym monotematyzmie: „Jeden z najzasadniejszych motorów twórczości Schulza – erotyzm, przenika swą energią każde pociągnięcie rylca, znajduje swe dobitne akcenta w każdej frazie i tonacji płyty”²¹.

Te żywiołowe i niekiedy skrajne reakcje krytyków były oczywiście podsypane sadomasochistycznym zabarwieniem Schulzowskich erotyków. Mogło ono przywołać na myśl pornograficzną ikonosferę (sadosochizm istotnie należy do kanonu przedstawięń pornograficznych). Wydaje się, że tak właśnie – niedaleko pornografii – sytuował sztukę Schulza na przykład malarz Adolf Bienenstock, gdy w 1922 roku, nie bez protekcyjnego tonu, recenzował jego prace pokazane na Salonie Wiosennym we Lwowie. To, co dla Lauterbacha i innych przychylnych Schulzowi krytyków było znakiem indywidualizmu („krwawiącym fetyszem serca”²²), w oczach Bienenstocka stanowiło naiwny ekshibicjonizm i rodzaj przepokupstwa, które w gruncie rzeczy miało polegać na podniecaniu widza erotycznymi obrazami:

Sfera uczuć o podłożu seksualnym posiada bardzo silne powinowactwo z pierwiastkami estetycznej wrażliwości, gdyż uczucia te związane

16 Najpełniej o ekspozycjach Schulza pisała dotąd Urszula Makowska w dwóch tekstach: „Dziwna awersja”. *O wystawach Schulza*, „Schulz/Forum” 2019 nr 13, s. 5–34, oraz *Schulz Bruno*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 10: *Sa–Się*, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 285–299. Badaczka koryguje lub uściśla przy tym niektóre informacje i daty podawane w pracach Jerzego Ficowskiego czy Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak.

17 A. Stewe *Z wystawy obrazów*, „Świt” 1921 nr 11, s. 7.

18 W. Kozicki *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1922 nr 117, s. 5.

19 W. Kozicki *Życie sztuki we Lwowie. Wystawa wiosenna III*, „Słowo Polskie” 1922 nr 138, s. 5.

20 D. Vogel *Bruno Schulz*, „Cusztajer” 1930 nr 2, s. 57.

21 A. Lauterbach *Talent w ukryciu: O grafikach Brunona Schulza*, „Chwila” 1929 nr 3740, s. 5, podkreślenie moje – J.O.

22 Tamże.

są w świadomości każdego człowieka z intensywnymi wyobrażeniami przedmiotu erotycznego pożądania, z którego czerpią swe soki żywotne. Ta wyłączność tematowa artystycznej inspiracji Schulza jest jego najsilniejszą, ale pod pewnymi względami i najsłabszą stroną. Z jednej strony przyciągają i fascynują uwagę naiwnego widza, który „czyta” te obrazy jak sensacyjną opowieść erotyczną, z drugiej jednak strony maści czyste źródło bezinteresownej kontemplacji estetycznej, wprowadzając do niej pierwiastki czystej sztuce zgoła obce. Człowiek o pewnej kulturze artystycznej szuka w tych pracach czegoś więcej, jak plastycznego uzmysłowienia erotycznych marzeń.²³

Na tle tych głosów, nieważne nawet – piętnujących czy afirmujących Schulza za nienormatywne przedstawienia seksualności – zastanawiające są intuicje krytyki literackiej. Temat w pierwszej recepcji *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* właściwie nie zaistniał. A jeśli już, to na marginesie głównego nurtu, w niewiele mówiących ogólnikach, takich jak: „Wydobywanie z duszy ludzkiej utajonych instynktów, zwłaszcza erotycznych”²⁴, albo: „za wiele w tej poezji erotycznych wynurzeń”²⁵. Na ulicy Krokodyli, „gdzie się znajduje antykwarnia dwuznacznych wydawnictw i druków pornograficznych”²⁶, zatrzymał się w 1934 roku chyba tylko jeden recenzent *Sklepów cynamonowych* (profesor Tadeusz Sinko, skryty pod inicjałem „R.”), stwierdzając ledwie, że jej konstrukcja jest reprezentatywna dla całego zbioru. Do kuriozalnych, choć bynajmniej nie błahych świadectw recepcji należy też jawnie antysemitki, obficie czerpiący ze słownika faszystowskiego (czerwiec 1935) atak Jana Bielatowicza, którego oburzyła u Schulza – na poziomie samego stylu – „metafora żydowska”: „Jest to metafora seksualna, koprograficzna, cyniczna, zdegenerowana”²⁷.

Główna dyskusja o prozie Schulza toczyła się jednak innym torem. Zdominowana była przez wielkie zagadnienia ideologiczno-społeczne, zresztą

23 A. Bienenstock *Z wystawy wiosennej. Prace graficzne Brunona Schulza*, „Chwila” 1922 nr 1213, s. 5.

24 Z. Niesiołowska-Rothertowa *Sklepy cynamonowe*, „Kobieta Współczesna” 1934 nr 5, s. 83.

25 S.G. *Dziwny poeta. Za kontuarem cynamonowych sklepów Schulza*, „Głos Poranny” 1934 nr 55, s. 3.

26 R. *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934 nr 8, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” nr 50, s. XI.

27 J. Bielatowicz *Przereklamowana książka. Czyli o „Sklepiech cynamonowych”*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1935 nr 7, s. 4, podkreślenie moje – J.O.

raczej obce autorowi *Sklepów cynamonowych*. W starciach światopoglądowych, których tematami były pokolenia literackie i zobowiązania literatury wobec Narodu lub Ludzkości, Schulzem posługiwano się jako przykładem negatywnym. Zarzucano mu – co prawda tak jak w ogóle „młodej literaturze” lat trzydziestych – „niezdrową atmosferę seksualną”²⁸ (Jerzy Andrzejewski) czy „choro-manierę”, która miała się charakteryzować między innymi przerostem seksualizmu (Ignacy Fik: „Ten seksualizm mieni się całą tęczą odcieni i stopni”²⁹). Jednak tym, co w latach 30. rzeczywiście drażniło krytyków i czego wielu z nich nie potrafiło zaakceptować w prozie Schulza, nie były sprawy płci czy seksualności, ale brak „pionu moralnego”³⁰ w kwestiach polityczno-ideologicznych³¹.

Proza Schulza była w ich oczach „niemoralna artystycznie” z innego powodu niż jego rysunki i grafiki. Ich zdaniem w *Skleпах cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą* znacznie bardziej niebezpieczne, bo grożące deprawacją całego paradygmatu kultury, były manipulacje pojęciem czasu, szemrana ontologia, „Metafizyczny *no man's land*”, podważanie przyczynowo-skutkowego obrazu świata, brak mocnego projektu moralności, fascynacja płynnymi formami bytu, schronienie się przed Historią w sztuce. Słowem – „a n t y h u m a n i z m i u t w i e r d z a n i e c h a o s u ”³².

Seksualne spojrzenie

A przecież w prozie Schulza wcale nie brakuje scen erotycznych, które zagrażały oficjalnemu ideałowi seksualności. Łatwo sobie wyobrazić, że część z nich konserwatywna opinia publiczna mogła uznać jeśli nie za pornograficzne, to przynajmniej za propagujące pornografię – choćby z powodu samej jej obecności jako ważnego elementu w świecie prozy Schulza. Nie trzeba długo szukać. Jedną z takich scen naszkicował Schulz już w *Sierpniu*, otwierającym *Sklepy cynamonowe*. Rozgrywa się ona w domu ciotki Agaty, a jej bohaterami są Józef i jego kuzyn Emil:

28 J. Andrzejewski *Samotne pokolenie*, „Prosto z Mostu” 1935 nr 7, s. 2.

29 I. Fik *Literatura choromaniaków*, „Tygodnik Artystów” 1935 nr 15, s. 1-2.

30 T.B. Syga *Recenzja „Sklepów cynamonowych”*, „Gazeta Warszawska” 1934 nr 127, s. 4.

31 Zob. P. Sitkiewicz *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921-1939*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018, s. 152-153.

32 K. Wyka, S. Napierski *Dwugłós o Schulzu*, „Ateneum” 1939 nr 1, s. 158.

Czułem doń nieprzepartą sympatię. Wziął mnie między kolana i tasując przed mymi oczyma wprawnymi dłońmi fotografie, pokazywał wizerunki nagich kobiet i chłopców w dziwnych pozycjach. Stałem oparty o niego bokiem i patrzyłem na te delikatne ciała ludzkie dalekimi niewidzącymi oczyma, gdy fluid niejasnego wzburzenia, którym nagle zmętniało powietrze, doszedł do mnie i zbiegł mię dreszczem niepokoju, falą nagłego zrozumienia. Ale tymczasem ta mgielka uśmiechu, która się zarysowała pod miękkim i pięknym jego wąsem, zawiązek pożądania, który napiął się na jego skroniach pulsującą żyłą, napięcie trzymające przez chwilę jego rysy w skupieniu – upadły z powrotem w nicosis i twarz odeszła w nieobecność, zapomniała o sobie, rozwiła się.³³

Scena ta, która zawiera w sobie jeden z najświetniejszych Schulzowskich opisów twarzy, zasługuje na uwagę z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że dokonuje się tu, właśnie za sprawą pornografii, inicjacja seksualna Józefa – uzupełniająca, a kto wie czy nie alternatywna wobec inicjacji w świetlistą Księżę. Pewne jest bowiem: „Tu idzie o widok odmienny od oślnienia. Widok obnażonego ciała. Widok odkrywający skrytość”³⁴. Pamiętamy zresztą, że na ostatnich stronach Księgi, schowanych w bieliźnie Adeli (*Genialna epoka*), „kierunki oznaczeń moralnych przesunęły się dziwnie i że jesteś tu w innym klimacie, w którym kompas uczuć działa na opak”³⁵. Po drugie dlatego, że przebudzenie seksualne Józefa od razu jest zabarwione perwersją. Paweł Dybel powie o nim: „«zła» inicjacja, widmowaty substytut inicjacji prawdziwej, która w życiu Józefa nigdy się nie wydarzyła”³⁶.

Kuzyn Emil, ów „mężczyzna bez twarzy, który wprowadzając Józefa w tajniki seksualnych rozkoszy, odszedł od razu w niebyt i zostawił go z horrorem własnych fantazji”³⁷, pojawia się w *Sierpniu* w roli klasycznego deprawatora, który czerpie seksualną satysfakcję („zawiązek pożądania”) nie tyle z oglądania pornograficznych fotografii – co samo w sobie nie może pobudzić jego

33 B. Schulz *Sierpień*, w: tegoż *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 12, podkreślenie moje – J.O. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza podaję za tym wydaniem.

34 P. Quignard *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 16.

35 B. Schulz *Księga*, s. 115.

36 P. Dybel *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*, Universitas, Kraków 2017, s. 216.

37 Tamże.

zwiedłego libido – ile z obserwacji podniecającego się chłopca. Na marginesie dodam, że zasuszone, karykaturalne, ale też bezgranicznie przykra cielesność Emila: chudość, blada cera, uciekające oko, martwa twarz, „emaliowane dłonie”, jednocześnie nadaje całej scenie charakter kulturowego toposu i pozwala myśleć (jak zwykle u Schulza z mieszaniną parodii i melancholii) o XIX-wiecznych panoptikonach, gdzie ku przestrodze młodzieży prezentowano woskowe figury onanistów z przedwcześnie zdegenerowanymi ciałami³⁸.

Niewykluczone wreszcie, że odsłania się tutaj szczególnie sposób postrzegania ciała, które znajduje się w sytuacji aktu seksualnego – coś, co można by nazwać s p o j r z e n i e m s e k s u a l n y m Józefa. Na co patrzy? I co widzi w pornograficznych fotografiach? Do stawiania takich pytań zachęca eliptyczna, a przez to „pisałna” ekfrazą z *Sierpnia*. Zachęca ona też do podjęcia prób odpowiedzi, które muszą być spekulacją. W opisie Schulza przykuwają moją uwagę dwa określenia: d z i w n e p o z y i d e l i k a t n e c i a ł a l u d z k i e. Pierwsze mówi o efekcie obcości, choć tekst nie pozwala stwierdzić, czy odnosi się to po prostu do pornograficznych pozycji, czy zarazem sięga w głębsze doświadczenie Niesamowitego, które obejmuje w wyobraźni Józefa scenę seksualną w ogóle. Spekulujmy jednak. Nie byłoby to przecież pierwsze przecucie niesamowitości w *Sierpniu*.

W takim spojrzeniu kopulujące ciała – obnażone w tym sensie, że nagie, ale też dlatego, że odarte z wizualnych kodów rozumienia – tracą integralność. Okazują się kłębowiskiem kubistycznych lub biomorficznych kształtów o ciemnym i groźnym statusie. (Myślę, że o takim właśnie spojrzeniu Quignard pisał: „W noc seksualną straszy obraz dwóch wetkniętych w siebie zwierząt, zwierza o podwójnym grzbiecie, zwierza w zwarciu”³⁹, a Sebald, podglądając przypadkowych kochanków na plaży, jakby patrzył na *Figury na brzegu morza* Picassa, zanotował: „byli jednym ciałem, przyniesionym skądś z daleka, wieloczołowym, dwugłowym potworem morskim, ostatnim egzemplarzem monsturalnego gatunku”⁴⁰).

Ale jeśli tak, to w pewnym napięciu do tego stylu widzenia pozostaje drugie sformułowanie, które indywidualizuje i humanizuje ciała oglądane na fotografiach. Zdaje się ono ponadto zaprzeczać pornograficznym standardom

38 Zob. J.L. Doussin-Dubreuil *Niebezpieczeństwa onanizmu*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 16; T.W. Laqueur *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, przeł. M.P. Markowski, Universitas, Kraków 2006.

39 P. Quignard *Noc seksualna*, s. 151.

40 W.G. Sebald *Pierścienie Saturna*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2009, s. 82.

przedstawiania, w których ciała są raczej „mocne” niż „delikatne”, ekspansywne, często zredukowane do genitaliów, z zasady pozbawione naddatku ekspresji, jeśli nie służy ona transferowi pożądania. Przypuśćmy jednak, że w powiedzeniu „delikatne ciała ludzkie” zawiera się nie tylko obraz fizyczności modelek i modeli pozujących na fotografiach, ale także jakaś sugestia emocjonalnego odbioru. To właśnie ta „delikatność” byłaby niezwykłym *punctum* tej sceny. By opisać ciała pornograficzne w ten sposób, trzeba spojrzeć na nie inaczej niż z intencją voyeurystycznego pożarcia. Jak zatem? Może tak, jak patrzy się u Schulza w wirującą ciemność, która „wciska się pod powieki [...] swym ciepłym pulsowaniem, milionowym rojowiskiem delikatnych dotknięć”⁴¹? A może tak, jak patrzy się na „delikatną, tak starannie wychowaną, tak dobrze ułożoną Biankę”⁴²?

Figury zaburzenia

Michel Foucault pisze o czterech figurach, na których, począwszy od XIX wieku, skupiała się zachodnia *scientia sexualis*. Owe „cztery figury, uprzywilejowane przedmioty wiedzy, cele i punkty zaczepienia dla poczynań władzy”, to: „histeryczna kobieta, masturbujące się dziecko, maltuzjańskie stadło, dorosły zboczeniec”⁴³. Autorzy *Historii ciała* nazwali je „figurami zaburzenia”⁴⁴, bo z jednej strony drażniły fundamenty mieszczańskiego rozumu erotycznego, dla którego najwyższą wartością było „zaprowadzenie seksualności ekonomicznie użytecznej i politycznie zachowawczej”⁴⁵, z drugiej, jako formy seksualności nieukierunkowane na płodzenie, zostały w dyscyplinujących dyskursach epoki – psychiatrycznym, pedagogicznym, społecznym – naznaczone piętnem seksualnych aberracji⁴⁶.

W prozie Schulza odnajdziemy co najmniej trzy spośród nich. Kontury drugiej i czwartej zarysowują się już w scenie inicjacji Józefa. W *Sierpniu* narrator opisuje także „histeryczne” ciała ciotki Agaty („sam aromat męskości

41 B. Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 259.

42 B. Schulz *Wiosna*, s. 187.

43 M. Foucault *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 75.

44 A. Corbin *Spotykanie się ciał*, w: *Historia ciała*, t. 2: *Od rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 150.

45 M. Foucault *Historia seksualności*, s. 33.

46 Tamże, s. 71.

[...] mógł dać impuls tej zaognionej kobiecości do rozpustnego dzieworódstwa⁴⁷) i jej córki Łucji, której płoniąca się pod spojrzaniem skóra zdradza sekrety „nadwrażliwego panieństwa”⁴⁸. Tak rozumianych „figur zaburzenia” jest jednak u Schulza więcej. W innych opowiadaniach katalog rozszerza się o takie postaci, jak: pan Karol, „wdowiec słomiany” o ciele „znękanym od nadużyć płciowych”⁴⁹, fetyszysta Szloma czy udręczony seksualnie kaleka Edzio, który nocami podgląda śpiącą Adelę i zapewne wiele by dał, by stać się jedną z pluskiew ssących jej nagie ciało. Do tego: „powszechna rozwiązłość” ulicy Krokodyli z jej sklepami, które okazują się domami rozpusty. Do tego: homoseksualne umizgi Jakuba do kelnera Adasia w *Sanatorium pod Klepsydrą* i voveuryzm Józefa, który w tym samym opowiadaniu podgląda pokojówkę fallicznym teleskopem (przysłany w zastępstwo „pewnej książki pornograficznej”⁵⁰). Do tego sytuacje domowe: seksualne schadzki Adeli z subiektami i – może najważniejsze – lubieżne seminaria Jakuba z młodzietkami szwaczkami. I nimfetyczna Bianka w *Wiośnie*.

„Z życiem seksualnym w prozie Schulza nie jest [...] najgorzej”⁵¹ – pisze Stanisław Rosiek. Trudno się nie zgodzić. Na pierwszy rzut oka seksualność w prozie nie jest może tak natarczywa i tematycznie zaborcza jak w grafikach, lecz już ten krótki spis nakazuje zachować rezerwę wobec odczytań dualistów, którzy skłonni są rozdzielać (Schulzowskie) regiony ducha i ciała (za Jerzym Ficowskim: „Proza stała się domeną Mitu, rysunek – zwłaszcza jego ogromna, dostępna nam dziś większość – pokątną siedzibą Seksu”⁵²). Sam Schulz, odpowiadając na pytanie Witkacego, czy w jego rysunkach przejawia się „ten sam wątek” co w prozie, deklarował: „Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji”⁵³.

W ciekawym – choć chyba niedocenionym przez schulzologię – szkicu *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, opublikowanym w 1938 roku w „Skamandrze”, Henryk Vogler nazywa Schulza „poetą

47 B. Schulz *Sierpień*, s. 10.

48 Tamże, s. 11.

49 B. Schulz *Pan Karol*, s. 56.

50 B. Schulz *Sanatorium pod Klepsydrą*, s. 260.

51 S. Rosiek *Odcięcie. Siedem fragmentów*, „Schulz/Forum” 2016 nr 7, s. 33.

52 J. Ficowski *Komentarze i glosy*, w: B. Schulz *Księga obrazów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2012, s. 521.

53 B. Schulz *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, oprac. edytorskie W. Bolecki, komentarze M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 8.

ciała” (a także „najtęższym – właściwie może jedynym – przedstawicielem kobiecości w naszej literaturze”⁵⁴).

Zauważmy, jak wiele uwagi poświęca Schulz ciału [...]. Stąd krok do zrozumienia wielkiej roli, jaką w tym obrazie świata odgrywa płeć i jej sprawy. Rzeczywiście, wystarczy bacznie wpatrzeć się i wsłuchać w ten świat, aby dojrzeć tam i dosłuchać się tajnego rytmu krwi, z jakim wszechpotężny *sexus* odzywa się z głębin. [...] Schulz jest piewą tego sensualizmu, jest genialnym opisywaczem zewnętrznej strony świata, poetą ciała i jego spraw.⁵⁵

Poeta ciała. Zastanawiające, że Zbigniew Grabowski – autor powieści *Ciszy lasu i twojej ciszy*, w latach 30. głośnej ze względu na wątki homoerotyczne – używa właśnie tego określenia w przedmowie do pierwszego polskiego wydania *Kochanka lady Chatterley* Davida Herberta Lawrence’a. Czytamy tam: „Poeta ciała i płci – oto, czym był Lawrence na tle dzisiejszej literatury angielskiej. Konflikty miłosne, gra dwojga serc, tajemnice przyciągania się mężczyzny i kobiety, manifestacje instynktu, bezdroża pragnienia – oto królestwo Lawrence’a”⁵⁶. Jak wiadomo, *Kochanek lady Chatterley* (edycja angielska 1928, polska 1933 – książka rówieśniczka *Sklepów cynamonowych*) został ocenzurowany zarówno w angielskim, jak i polskim wydaniu, sam autor zaś, przedwcześnie zmarły w 1930 roku, uchodził za jednego z naczelných „pornografów” epoki. Jak trwała była to etykieta, pokazują dzieje powieści. Pełna wersja *Kochanka lady Chatterley* oficjalnie ukazała się w Anglii w 1960 roku po procesie sądowym. W języku polskim pierwszy odtajniony fragment można było przeczytać w „Literaturze na Świecie” dopiero trzynastę lat później⁵⁷. Prozy Schulza nigdy nie ocenzurowano z powodu seksu.

Dzisiaj jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że choć u Lawrence’a wiele ukrytych przedtem stron w sposób obrazowy przedstawia seks, i to seks

54 H. Vogler *Dwa światy romantyczne. O Brunonie Schulzu i Witoldzie Gombrowiczu*, „Skamander” 1938 z. 99/101, s. 248. „Kobiecość” w literaturze? Dzisiaj powiedzielibyśmy może – za Hélène Cixous – *écriture féminine*. Ta intuicja z pewnością zasługuje na rozwinięcie.

55 Tamże, s. 247-248.

56 Z. Grabowski *Poeta ciała i płci – D.H. Lawrence*, w: D.H. Lawrence *Kochanek lady Chatterley*, przeł. M. Tarnowski, t. I, Wydawnictwo M. Fruchtman, Warszawa 1933, s. 6.

57 D.H. Lawrence *Kochanek lady Chatterley (fragment)*, przeł. B. Zieliński, „Literatura na Świecie” 1973 nr 8-9, s. 204-227.

opisywany niekiedy za pomocą słów obscenicznych, których użycie trzeba było uzasadnić w nocie *Od autora*, takich jak (w przekładzie Bronisława Zielińskiego): „lubisz się rznąć”, „się spuścił”, „ostra, drąca obłapka”, „piczka”, „obrzmiały *phallus*” (ale także, co warto podkreślić, „mały, miękki penis”, „śliczny i niewinny”⁵⁸), a jego bohaterowie mówią o seksie z otwartością, której w języku Schulza na ogół nie ma, to przecież żaden z tych opisów nie jest tak bezlitosny dla ciała rozpalonego żądzą jak opis samogwałtu Thui, która „uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczewością w pień bzu dzikiego”⁵⁹.

Z pewnością jednak – by powrócić do Foucaulta – ani Lawrence, ani Schulz nie „pletli girlandów z dyskursu i seksu”⁶⁰. Tą żartobliwą metaforą Foucault określał fakty dyskursywne, które pod pozorem demokratyzacji seksualności uczestniczą w procesie odwrotnym – służą instytucjom do jej kontrolowania i/lub komercjalizowania („Rozprzestrzenianie się zjawisk o charakterze seksualnym za sprawą powiększenia zasięgu władzy; umacnianie się władzy, dla której każdy z cząstkowych przejawów seksualności stanowi płaszczynę interwencji”⁶¹).

W tym skomplikowanym napięciu między władzą, wiedzą i rozkoszą Lawrence i Schulz próbowali w swojej twórczości stawać po stronie rozkoszy, więc – jak się zdaje – po stronie *ars erotica*. Lecz każdy w odmienny sposób. Ten pierwszy, pisząc swoją „pornografię”, ośmielił się opowiadać seksualność kobiecą za pomocą języka, który nie tylko nie umacniał mizoginicznych mitów medycznych (histeryzacja kobiecego ciała) i literackich (demonizacja kobiecego pożądania), ale w szerszym kontekście, dotyczącym polityki reprezentacji, podważał patriarchalne strategie konstruowania kobiecości opierające się na milczeniu ciała i moralnym „zobowiązaniu do czystości”⁶². W *Kochanku lady Chatterley* Lawrence jest pisarzem afirmatywnym. Zdrada małżeńska i klasowy mezalians, jakich dopuszcza się arystokratka Connie, nawiązując seksualną relację z gajowym, nie staje się dla narratora okazją do jej moralnego potępienia. Przeciwnie, to miłość fizyczna – a nie

58 Tamże, s. 211, 213, 218, 223, 224.

59 B. Schulz *Sierpień*, s. 8.

60 M. Foucault *Historia seksualności*, s. 29.

61 Tamże, s. 42.

62 Zob. W.G. Sebald *Groza miłości*. Jak we śnie Schnitzlera, w: tegoż *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*, przeł. M. Łukasiewicz, postowie A. Żychliński, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2019. Mieszczański ideał miłości z przełomu XIX i XX wieku – zdaniem Sebald’a – opierał się na „rozdzieleniu ciała” (s. 6-7).

ideał miłości – jest dla bohaterki źródłem indywidualnych doświadczeń formujących, które prowadzą ją do upodmiotowienia i czynią jej życie zniosnym.

U Schulza doświadczenie seksualności jest przeważnie doświadczeniem negatywnym. Nie dlatego jednak, że wiąże się z jakimś moralizatorskim potępieniem praktyk seksualnych zasugerowanych w prozie czy w pracach plastycznych. Takiego moralizatorstwa u Schulza oczywiście nie ma. Seksualność rozgrywa się u niego w ogóle poza moralnością. Jest celem sama w sobie. Negatywny charakter Schulzowskiego Erosa polega na tym, że nie prowadzi on do katartycznych przekroczeń. Nie „gloryfikuje bytu w przyprawach rozkoszy” – jak pisał Bataille w *Madame Edwardzie* („Rozkosz Edwardy – żywe źródło”⁶³). A jeśli już – jak w przypadku Jakuba, któremu masochistyczne seanse z Adelą pozwalają raz jeszcze skondensować się w swojej formie trwają one zaledwie moment i zostawiają po sobie spalony popiół pożądania, niesmak niezaspokojenia, *taedium vitae*. „Przekroczywszy pewien punkt napięcia, przepływu zatrzymuje się i cofa, atmosfera gaśnie i przekwita, możliwości więdną i rozpadają się w nicłość, oszalałe, szare maki ekscytacji rozsypują się w popiół”⁶⁴.

Twórczość Schulza zaludniają figury udręki, pożałdliwi impotenci, nienasyceń seksualni narkomani. Niektórzy – gdyby nie Schulzowski komizm – mogliby uściskać rozedrganą dłoń Troppmanna z *Błękitu nieba* („Siedząc na brzegu łóżka, zacząłem płakać”⁶⁵). Narkotyczna moc pożądania, którym Schulz podtruwa swoich – literackich i graficznych – bohaterów, jest niemal absolutna. W tym sensie zasługuje on na osobny rozdział w *Historii polskiej seksualności*, której jeszcze nie napisano, lecz która bez wątpienia się dzieje. Wbrew temu, co twierdzą dawni i dzisiejsi senatorowie Thullie.

Miejsce bezpieczne

Jerzy Ziomek pisał przed laty, że pornografia to „skrajny przypadek fa k s y m i l o w a n i a [podkreślenie moje – J.O.]”⁶⁶. „Zeuksis miał w ten sposób

63 G. Bataille *Madame Edwarda*, w: tegoż *Historia oka i inne historie*, przeł. T. Komendant, posłowie T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 156.

64 B. Schulz *Ulica Krokodyli*, s. 80.

65 G. Bataille *Błękit nieba*, w: tegoż *Historia oka i inne historie*, s. 190.

66 J. Ziomek *Pornografia i obscenum*, w: tegoż *Powinowactwa literatury*, PWN, Warszawa 1980, s. 312.

namalować winogrona, że do obrazu zlatywały się wróble. Obraz Zeuksisa to pornografia dla smakoszy. Wystarczy pod pobudzenie ptasiego apetytu postawić pobudzenie seksualne⁶⁷. Jean Baudrillard idzie o krok dalej i mówi o nadmiarze widzialnego, o hiperrealności, którą epatuje pornografia. „Wszystko to staje się zbyt prawdziwe, zbyt bliskie, by było prawdziwe [...] Porno to kwadrofonia seksu. Dorzuca trzecią i czwartą ścieżkę do aktu płciowego. To halucynacja wszechwładnego detalu”, która ujawnia „bezlitosną, mikroskopową prawdę seksu”⁶⁸.

Dla Baudrillarda w tym akcie obnażenia równie ważne co konwencja samego utworu jest pornograficzne spojrzenie odbiorcy – żarłoczne, męskie i spojrzenie voyeur. Największą ekscytację przynosi takiemu spojrzeniu nie tyle widok nagości, ile nieskrępowana wizualna penetracja ciała. Niczym penetracja zwłok na stole prosektorium: „dlaczego poprzestawać na nagości, na genitaliach; skoro obsceniczność to sprawa przedstawienia, a nie seksu, to należy zgłębić samo wnętrze ciała i trzewia; kto wie, jaką rozkosz przyniosłoby wizualne ćwiartowanie, widok błon śluzowych i mięśni gładkich?”⁶⁹. (Zmyślony przez Lema artysta Cezary Strzybisz właśnie ten aspekt pornografii miał wykorzystać przy tworzeniu swoich prac z cyklu *Nekrobie*. Przedstawiały one seks grupowy na zdjęciach rentgenowskich, zwanych u Lema „pornogramami”⁷⁰.)

Trzewia seksu? Hiperrealizm? Jeśli tym istotnie jest pornografia⁷¹, to wydaje się, że nie ma nic odleglejszego od Schulza. Jego twórczość pisarska, chętnie operująca elipsą, niedopowiedzeniem, ornamentálną metaforą, a także ironią, groteską – a więc środkami, które zdaniem Ziomek działają antypornograficznie („komizm znosi pornografię”⁷²) – mogłaby uchodzić za

67 Tamże, s. 306.

68 J. Baudrillard *Porno w stereo*, w: tegoż *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 31, 34.

69 Tamże, s. 35.

70 Zob. S. Lem *Nekrobie*, w: tegoż *Biblioteka XXI wieku*, posłowie J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 209-215.

71 Ze względu na ograniczoną objętość tego artykułu pomijam tu metodologiczne i etyczne zawiłości *porn studies*. Istnieje bogata literatura przedmiotu. Zainteresowanych stanem badań na gruncie polskim odsyłam na przykład do książki Ewy Stusińskiej *Dzieje grzechu. Dyskurs pornograficzny w polskiej prozie XX wieku*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2018.

72 J. Ziomek *Pornografia i obscenum*, s. 304. Nawiasem mówiąc, nie jest to prawda. Dowodzą tego rozmaite parodie pornograficzne znanych filmów fabularnych, w tym na przykład filmy

przeciwieństwo faksymilowania. Również jego twórczość graficzna, nawet jeśli znacznie bardziej dosłowna niż proza, zawiera zbyt wiele deformacji, zbyt silnie zindywidualizowaną wizję artystyczną, by pomieścić się w tak nakreślonych ramach. Może zatem trzeba raz a dobrze odrzucić podejrzone asocjacje, które w moim tekście połączyły Schulza z pornosferą? Sądzę, że nie. A przynajmniej niezupełnie. Nić między jednym a drugim światem przebiega raczej pod powierzchnią (albo za kulisami) wyobraźni, a nie na poziomie oczywistych zbieżności.

Pierwsze skojarzenie: „Gdyby gabinety figur woskowych nie były jednak żartem, gdyby miały tematykę erotyczną, byłyby bliskie pornografii doskonałej”⁷³. Przepisuję te słowa Ziomka ze zdumieniem, bo nagle przeczuwam w nich klucz do erotyki Schulza. Myślę: *Xięga bałwochwalcza* jako gabinet erotycznych figur woskowych. Schulzowskie kobiety-sadystki jako lalki. W ślad za tym przychodzi drugie skojarzenie: p o r n o t o p i a. Pojęciem tym Steven Marcus nazwał seksualną utopię produkowaną w utworach pornograficznych⁷⁴. Pornotopia istnieje na mocy pewnego paktu – nazwę go „paktem pornotopicznym”. Zgodnie z nim świat przedstawiony w pornotopii przybiera postać seksualnego hipogramu, jest przestrzenią totalną, skonstruowaną za pomocą silnie skonwencjonalizowanych i powtarzalnych elementów, których jedynym zadaniem jest intensyfikacja seksualnego fantazmatu. By wejść w ten przejawskrawiony, nieprawdopodobny świat, odbiorca (u Marcusa mowa zwłaszcza o męskim odbiorcy⁷⁵) musi zawiesić swoje poczucie rzeczywistości. Jeśli mu się to uda, będzie mógł w fantazmatycznym „miejscu bezpiecznym”, jakie powstaje między nim a utworem, zaspokoić pożądanie, nie obawiając się społecznych represji, które spotkałyby go, gdyby ujawnił te same skłonności w życiu publicznym.

Pornotopia jest doskonałą, zamkniętą, samowystarczalną całością, która rządzi się – jak każda utopia – swoimi prawami i która poza nimi nie mogłaby zaistnieć (odsyła więc tylko do siebie, w tym sensie jest autoerotyczna). Jej

spod znaku *zombie porn*. Za wskazanie tego tropu dziękuję profesorowi Leszkowi Kolankiewiczowi.

73 Tamże, s. 307.

74 Zob. S. Marcus *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*, Routledge, New York 2009 (pierwsze wydanie: 1966).

75 O próbach transgresji [zmieniam, żeby uniknąć rymu wewnętrzznego] „męskiego spojrzenia” w pornografii zob. M. Szcześniak *Symulakryczna przyjemność. Obrazy kobiecej przyjemności w filmach pornograficznych*, „Kultura Popularna” 2009 nr 1, s. 68-75.

specyfika ściśle podporządkowuje sobie konstrukcję miejsca, czasu i bohaterów. I tak miejsce akcji w pornotopii zwykle jest ledwie naszkicowane i stanowi pretekstowe tło dla działań bohaterów. Pozbawione jest nadmiaru rozpraszających detali, chyba że pomagają one zaprezentować obiekt pożądania. Czas pornotopijny to „wieczne teraz” seksualnego fantazmatu. Nawet jeśli odnosi się do czasu historycznego, by na przykład uzasadnić szczątkową fabułę, w samej akcji „krzyżuje się zawsze z beczczasem, w którym nic nie zakłóca możliwości spółkowania”⁷⁶.

Wreszcie bohaterowie. Baudrillard powie o nich brutalnie, chyba zbyt brutalnie: „lalki z genitaliami”⁷⁷, choć prawdą jest, że w pornotopii postaci zredukowane są do swoich ciał – działających z mechaniczną niezawodnością, nieludzko odpornych na zmęczenie i seksualnie niewyczerpanych. W typowych pornotopiiach patriarchalnych ta redukcja skupia się głównie na postaciach kobiecych. „Najczęściej bohaterka nie ma rodziców, byłych partnerów czy znaczących bliskich [...]. Nie ma przeszłości [...], cech indywidualnych, przekonań religijnych czy poglądów politycznych. Cechuje ją przede wszystkim płeć i pragnienie”⁷⁸. Jest – właśnie niczym seksualna nadmarioneta – zawsze gotowa do odegrania swojej roli w pornograficznym teatrze (jak bohaterka *Historii O*, zredukowana do pierwszej litery imienia).

Pornotopia posługuje się także specyficznym rytmem narracji, który opiera się na odwróceniu hierarchii między rozwojem fabuły a scenami przerywnikami. Linda Williams zauważyła, że struktura ta przypomina strukturę klasycznego hollywoodzkiego musicalu, z tym że w pornotopii numery śpiewane (*musical numbers*) zostały zastąpione numerami erotycznymi (*sex numbers*)⁷⁹. Konstrukcja pornotopii opiera się właśnie na umiejętnym budowaniu napięcia między standardową narracją fabularną a znaczącymi epizodami, które ją przytłaczają i objętościowo, i jakościowo. To one stanowią główny przedmiot zainteresowania twórcy i odbiorcy pornotopijnego.

Myślę więc: *Xięga bałwochwacza* jako pornotopia masochistyczna? Można w niej odnaleźć takie zabiegi. Do aktów bałwochwalczych dochodzi u Schulza zwykle w nieokreślonych, fantazmatycznych enklawach.

76 E. Stusińska *Dzieje grzechu*, s. 72.

77 J. Baudrillard *Porno w stereo*, s. 37.

78 E. Stusińska *Dzieje grzechu*, s. 74.

79 Zob. L. Williams *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialnego”*, przeł. J. Burzyńska, I. Hasz, M. Wojtyła, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 139.

W zaciemnionych buduarach, w których jedynymi meblami są przerośnięte kanapy lub trony podporządkowane regule eksponowania pożądanego obiektu – spoczywających na nich postaci kobiecych, a zwłaszcza ich nóg i stóp. Albo na tle naszkicowanego miasta – „zaczarowanego miasta”, jak podpowiadają tytuły dwu grafik. Na kilku pracach można rozpoznać fasady rzeczywistych budynków Drohobycza. Lecz na innych grafikach przestrzenie prywatne i miejskie przenikają się, krajobraz miejski w fantastyczny sposób zostaje zassany do buduaru (*Bestie, Ogiery i eunuchy, Plemię pariasów, Xięga bałwochwalcza II*). To przestrzeń utopijna w tym sensie, że absolutnie plastyczna, poddana władzy marzenia. Podobnie z czasem, którego upływ został w *Xiędze bałwochwalczej* zawieszony. Jedynym jego przejawem jest noc sygnalizowana gęstą czernią nieba i tytułami niektórych prac (*Undula idzie w noc, Undula w nocy*). Jedyną jego funkcją – ciągle podtrzymywanie erotycznego fantazmatu. Żadnych tykających zegarów, żadnego zbędnego, zagrażającego ruchu. Tylko pozbawiona gwiazd noc seksualna.

W tak przygotowaną czasoprzestrzeń wkraczają figury kobiece. Ich zdyscyplinowane ciała – ciała-fetysze posłusznie zatrzymane w teatralnych pozach – są zawsze gotowe, by odtwarzać sadomasochistyczny scenariusz. Oto gesty, dla których zostały powołane: pejcz w dłoni, nieusatysfakcjonowane spojrzenie, noga założona na nogę, but na obcasie podsunęty do celebrowania, stopa całowana lub lizana przez mężczyznę. Bohaterki *Xięgi bałwochwalczej* w tych kilku erotycznych gestach odnajdują jedyne uzasadnienie dla swego istnienia. Nie mają historii. Ich nieprzeniknione twarze-maski milczą na podobieństwo manekina. Imię najważniejszej z nich, Undula, odnosi się do ruchu falowania, do rozprysku piany, do strumienia wody, lecz jest w tym może nie tyle metafora zmienności⁸⁰, ile gwałtowna energia pożądania erotycznego, jakie zostało w niej obsadzone. *Xięga bałwochwalcza* bowiem w swojej strukturze nie jest dziełem zmiennym.

Jest królestwem powtórzenia i znieruchomienia. Składa się ze spetryfikowanych aktów pożądania. Szczątkowe fabuły, zasugerowane w tytułach kilku grafik (*Na Cyterze, Undula u artystów, Mademoiselle Circe i jej trupa, Rewolucja w mieście*), nie prowadzą do żadnego rozwoju akcji, która spajałaby kolejne plansze opowieścią. Łączy je tylko masochistyczna fantazja – samoreprodukująca się, powtarzalna, imperatywna. „Opowieść niczego nie ujawnia, niczym nie zaskakuje, nie przynosi żadnej nowej «wiedzy», jedynie nadaje coraz większą

80 Zob. M. Kitowska-Łysiak *Undula*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 400.

intensywność temu, co już wiemy. Pozornie niezwiązane elementy są w rzeczywistości połączone – to różne odmiany tego samego⁸¹. Przypuszczam, że tymi słowami, którymi Susan Sontag scharakteryzowała rytm *Historii oka*, można opisać także fenomen *Xięgi bałwochwalczej*.

Poetyka perwersji

To jednak, co w erotyce Schulza najintensywniejsze, pozostaje ukryte. Inaczej więc niż w pornografii. O niej można powiedzieć to, co Sade powiedział o filozofii. Jakkolwiek ludzie by się tego obawiali, pornografia powinna pokazać wszystko. Lecz nawet najśmielsze grafiki i rysunki Schulza nie pokazują wszystkiego. Artysta doprowadza nas do pewnej granicy i zatrzymuje się. Jakby na chwilę przed rozwiązaniem, w „momencie kruczalnym”⁸². Uniesiony pejcz nie opadnie na plecy spragnione chłosty. Skrzyżowane nogi Unduli nie rozstąpią się, jak drzwi tabernakulum, przed tłumem lubieżnych pielgrzymów. Ogiery nie nastąpią na odwróconą modelkę. W *Traktacie o manekinach* Jakub – „z gorejącymi oczyma, drżąc od wewnętrznego wzburzenia”⁸³ – upada przed Adelą na kolana. Ale nic więcej nie zobaczymy. Tuż przed kulminacją Adela prosi o „przymknięcie oczu na to, co się za chwilę stanie”⁸⁴. I Schulz przymyka nasze oczy:

Dlaczego? Ze wstydu? Lecz wstyd ten nie powstrzymał go przed odsłonięciem swojej twarzy na wielu masochistycznych grafikach. Ze strachu przed pruderią społeczeństwa i jego osądem? Czy można zatem powiedzieć, że Schulz w tych kilku przemilczanych scenach z *Traktatu o manekinach* – niewątpliwie najważniejszych erotycznych scenach w jego prozie – posługuje się „poetyką erotyzmu kneblowanego” (jak przed nim choćby Sienkiewicz, który rozumiał, że w epoce, w której tworzył, seksualność „musi szukać ujęcia

81 S. Sontag *Wyobrażenia pornograficzna*, w: *też: Style radykalnej woli*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2018, s. 82.

82 P. Quignard *Seks i twoga*, przeł. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 31.

83 B. Schulz *Traktat o manekinach. Ciąg dalszy*, s. 39.

84 Tamże, s. 40.

w figurach pośrednictwa – dowcipie, aluzji, peryfrazie, metonimii”⁸⁵)? Myślę, że nie. Schulz nie ukrywa tych scen, by w ten sposób ukrywać siebie (i swoją twórczość) przed policją obyczajową. Nie robi tego po to, by zakamuflować obecny w nich ładunek erotyczny. Bo przecież napięcie erotyczne wcale nie maleje pod wpływem tej elipsy.

Jest wprost przeciwnie. Atmosfera pożądania zagęszcza się. Ukrywając, Schulz intensyfikuje pragnienie odsłonięcia. Prowokuje do myślenia o ukrytym. Zachęca nas do przekroczenia granic opisu – na własne ryzyko. Jego „technika opisu erotycznego realizuje dialektykę perwersji, wciągając czytelnika w pragnienie dopowiedzenia nieprzedstawionego. Nieśmiało transgresje tekstu przejmują wyobraźnia odbiorcy”⁸⁶. Wbrew pozorom nie tak daleko stąd do pornografii.

Zdaje się, że wiedział o tym także Gombrowicz. Jego *Pornografia* cała składa się z perwersji niedokonanego erotyzmu. W decydującej scenie Henia nie dbale trąca stopą stopę Karola. Henia, ta polska dziewczyna „z niesłychanymi nogami – bo jedną nogę miała obutą i w pończosze, a druga obnażona aż po kolano”⁸⁷. Innym razem ona i Karol dziwnie znikają w zaroślach. Nic więcej. A jednak Waław – nawet ten cnotliwy polski kawaler – który podpatrywał młodych, samemu ukrywając się w krzakach, przyzna potem nie bez satysfakcji: „Czy pan uwierzy, że ja na podstawie tej próbki, cośmy oglądali, zrekonstruowałem myślowo w s z y s t k o, co między nimi jest możliwe, całość ich obcowania”⁸⁸.

85 R. Koziółek *Ciała Sienkiewicza*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 160.

86 Tamże, s. 163.

87 W. Gombrowicz *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 91.

88 Tamże, s. 113.

Abstract

Jakub Orzeszek

UNIVERSITY OF GDAŃSK

Schulz as Pornographer: Views/Speculations

Orzeszek explores representations of sexuality in the graphic and literary work of Bruno Schulz. The aesthetic category used here is pornography, which Schulz scholars have presented mainly as a biographical anecdote, marginalising it as a methodological problem. Orzeszek reconstructs the cultural and literary context in which the 'pornographic work' was defined in the early twentieth century. At the same time, referring to the work of such scholars as Jean Baudrillard, Michel Foucault, Steven Marcus, Susan Sontag and Linda Williams, he places Schulz's work within the framework of porn studies. Comparing the aesthetics of pornography and Schulz's work common points and divergences emerge. The key concepts in this comparison are: pornotopia, the sexual gaze, the pornographic imagination and the poetics of perversion.

Keywords

pornography, pornotopia, pornographic imagination, *Xięga bałwochwalcza* [The Idolatrous Booke], masochism