

*Uniwersytet Carla von Ossietzkiego w Oldenburgu*  
*Filologia Słowiańska*

*Matthias Freise*

### TRAKTAT OJCA A JEGO RAMA NARRACYJNA W CYKLU O MANEKINACH BRUNONA SCHULZA

Zarys treści. Genealogia motywu manekina w literaturze europejskiej. Traktat i narracja ramowa jako podgatunki literackie; ich wzajemny stosunek. Manekin i dziewczęta w funkcji fetyszów. Boska i artystyczna wtórna twórczość; twórczość jako herezja. Ojciec jako twórca i jako krytyk stworzenia. Podobieństwo człowieka do materii i do Boga. Rozwiązanie tego paradoksu przez rozumienie ukrzyżowania jako ukrzyżowania ducha w materii, tj. w ciele. Kobieta i manekin jako bożyszcze. Demiurgos w tradycjach greckich i żydowskich. Interpretacja demiurgii ojca.

Motyw kukły ludzkiej sięga starożytności rzymskiej i greckiej. Chciałbym zaakcentować jeden punkt krystalizacji w jego rozwoju, który uformował najważniejsze znaczenia, a mianowicie: kształtowanie mitu Prometeusza i Pigmaliona w *Metamorfozach* Owidiusza. Posługując się obrazem Pigmaliona, przedstawiającego rzeźbę kobiety doskonałej piękności, Owidiusz uczynił z kukły ludzkiej symbol artystycznej kreacji.

Pigmalion zakochuje się w swojej rzeźbie, i w tym zakochaniu figura stworzona przez człowieka okazuje się z jednej strony fetyszem seksualnym, przedmiotowym obiektem miłości, a z drugiej strony symbolizuje moc ciała nad człowiekiem przejawiającą się w seksualnej żądzy. Prometeusz formuje figurki z gliny, rywalizując z Bogiem. Artystyczne tworzenie jest tu potraktowane jako imitacja stworzenia człowieka przez Boga i symbolizuje nie moc ciała nad duchem, ale moc ducha nad ciałem, moc artystycznej wyobraźni nad materią.

Od czasu Owidiusza w literaturze europejskiej motyw kukły ludzkiej łączy aspekty herezji, artystycznego tworzenia i miłości w różnych kombi-

nacjach, jak na przykład w pojęciu tworzenia artystycznego jako konkurencji wobec Boskiego tworzenia albo w podobnym do miłości wczuwaniu się w fikcyjne światy literatury. Dzięki tym aspektom motyw kukły ludzkiej może nabierać znaczenia ciągle na nowo i w rozmaitych postaciach. Kiedy człowiekowi wydają się problematyczne jego pojęcia o Bogu, o sztuce albo o Erosie, można tematyzować pojawiające się sprzeczności za pomocą motywu kukły ludzkiej.

Motyw manekina, a więc pewnego rodzaju kukły ludzkiej, jest według Artura Sandauera fundamentalną obsesją Brunona Schulza<sup>1</sup>. Takie wybitne miejsce w twórczości Schulza motyw ten zajmuje jako symbol degradacji życia do statusu przedmiotu i niewoli ducha w ciele. Sandauer łączy z tym szereg innych motywów Schulzowskich o podobnym znaczeniu. Na przykład manekin należy do świata tandety, który nie tylko u Schulza, ale w ogóle w Europie awangardowej stanowił nowy fetysz antykultury, wyrzekającej się szlachetno-elitarnej estetyki przeszłych wieków. W ten sposób rzeczywistość Manekina podkreśla zwycięstwo materii wyzwolonej spod władzy ducha<sup>2</sup>.

Co prawda motyw manekina rzadko jest używany przez Schulza — z wyjątkiem *Traktatu o manekinach*, stanowiącego zasadniczą część cyklu związanych ze sobą krótkich opowiadań: *Manekiny*, *Traktat o manekinach*, *Traktat o manekinach (ciąg dalszy)* i *Traktat o manekinach (dokończenie)*. Jednak według Sandauera *Traktat* ten ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia prozy Schulza. Ale dlaczego? Weryfikować taką tezę można na dwa sposoby. Albo *Traktat* czyta się jako dyskurs metapoetycki, komentujący i usprawiedliwiający styl i technikę artystyczną Schulza tak samo jak jego eseje (wtedy stosunek między narracją ramową, rozumianą jako fikcyjne opowiadanie, a *Traktatem* byłby relacją jednostronną — *Traktat* komentuje fikcję w całości, a narrację ramową jako część tej fikcji; narracja ramowa natomiast nie miałaby wpływu na *Traktat*). Albo *Traktat* rozumiemy jako gatunek literacki, wmontowany w całość cyklu. Cykl wtedy byłby awangardowym kolażem gatunkowym, a stosunek między opowiadaniem, tj. narracją ramową, a *Traktatem* okazałby się bardziej skomplikowany, bo oba podgatunki mogłyby wywierać na siebie wpływ, mogłyby się wzajemnie udziwniać. Wybieram drugi sposób weryfikacji tezy Sandauera o kluczowej roli *Traktatu*. Odczytuję *Traktat o manekinach* jako część artystycznej całości cyklu o manekinach. W całości tej motyw manekina wcale nie traci wymiaru metapoetyckiego, jak i nie traci innych wymiarów motywu kukły ludzkiej, kanonizowanych przez Owidiusza, ale wymiary te już nie mają formy komentarza, lecz wynikają z artystycznej budowy tej całości cyklu jako gatunkowego kolażu prozy filozoficznej i fikcjonalnej. W kolażu tym sto-

<sup>1</sup> A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*, [w:] *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981, s. 564.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 567.

sunek między filozofią a fikcją jest ironicznie dwuznaczny, i to chciałbym opisać w ogólnym zarysie. Po to będę interpretował *Traktat* w powiązaniu z akcją ramową i akcją ramową w powiązaniu z *Traktatem*.

#### WSTĘP

*Traktat o manekinach* włączony jest w fikcyjną akcję opowiadania *Manekiny*. *Traktat* jest motywowany monologiem fikcyjnej postaci ojca narratora. Ale jak jest on semantycznie łączony z akcją w fikcyjnym świecie? Funkcję łączącą pełni tu pierwszy, krótszy monolog ojca na końcu opowiadana *Manekiny*. Nazwałbym ten monolog prologiem *Traktatu*. W związku ze szlachetną konstrukcją kolana Pauliny ojciec mówi:

Jakże pełna uroku i jak szczęśliwa jest forma bytu, którą panie obrały. Jakże piękna i prosta jest teza, którą dano wam swym życiem ujawnić. Lecz za to z jakim mistrzostwem, z jaką finezją wywiązują się panie z tego zdania. Gdybym odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: — mniej treści, więcej formy! Ach, jakby ulżył światu ten ubytek treści. Więcej skromności w zamierzeniach, więcej wstrzeźliwości w pretensjach — panowie demiurzy — a świat byłby doskonalszy!<sup>3</sup> (s. 31)

Zarówno tu, jak i później w *Traktacie*, ojciec mówi o twórczości, demiurgu, formie i treści. Teraz rozpatrzmy bliżej ten prolog filozoficzny, bardziej niż *Traktat* spleciony z akcją ramową. Od dawna znana myśl o pokrewnej ziemi istocie żeńskiej tu uducha się ironicznie. Myśl ta jest tu określona jako prosta teza, uosobiona przez dziewczęta z pomocą ich erotycznej obecności, jak gdyby były one nie obiektami seksualnej fetyszyzacji, ale alegorycznymi figurami, przedstawiającymi żeńską formę istnienia. Ironia nie leży w tym, że duch adoruje swoją negację w ciele kobiety (to akurat jest ten masochizm metafizyczny, o którym mówi Sandauer)<sup>4</sup>, leży ona w tym, że duch wkrada się w swoją antytezę, nazywając bycie fetyszem — „zadaniem duchowym”. Dzięki takiemu zabiegowi semantycznemu popęd staje się czymś metafizycznym, co w płaszczyźnie metapoetyckiej oznacza sublimację popędu w sztuce. Mniej treści, więcej formy — ten postulat ojca można rozumieć jako dostojne wskazanie na możliwości ukształtowania sztuki. Tu jednak, gdy zostaje wypowiedziany przez ojca wobec fetyszyzowania żeńskiego ciała, trzeba go rozumieć jako ironiczną redukcję ciała do sygnału pobudzenia seksualnego. Taką podwójną grę prowadzi Schulz także w akcji ramowej krótkiego monologu ojca (prologu):

<sup>3</sup> Cytaty według wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, BN I, nr 264.

<sup>4</sup> Podobny jest obraz ducha (który, negując własną misję przeciw światu materialnemu, podporządkuje się duszy) we wstępie do *Józefa i jego braci* Tomasza Manna.

...dziewczęta pozwalały zapalonemu badaczowi studiować strukturę swych szczupłych i tandetnych ciałek. (s. 31)

Schulz gra tu podwójnym przenośnym znaczeniem słowa „zapalone”. Leksyka naukowa nie tylko maskuje tu seksualne gesty. Alternatywa między seksualnym gestem a metafizycznym studium zostaje otwarta. W podwójnym znaczeniu słowa „zapalone” nie tylko seks podminowuje metafizykę, ale i metafizyka podminowuje seks. Wypowiedź o tandetnych ciałach wskazuje na tandetę, która gra centralną rolę w późniejszym traktacie. Dlatego realne jest przypuszczenie, że ojca interesują te ciała z przyczyn metafizycznych. Dlatego i w tej części akcji ramowej alternatywa między działaniem seksualnym a alegorycznym uosobieniem kobiecości pozostaje otwarta.

W akcji ramowej Polda i Paulina uosabiają filozoficzną tezę, że duch nie ma prawa do ciała, że duchowa nadbudowa niepotrzebnie komplikuje istnienie człowieka. Z tego powodu ojciec krytykuje Stwórcę za to, że obdarzył człowieka pierwiastkiem duchowym i tym samym uniemożliwił potrzebną dla teodycei doskonałość świata. „Prosta” teza jest uosobiona przez dziewczęta z powodu nieobecności ducha, redukowania ich do roli fetyszów. Ale teza ta nie jest znowu tak prosta, bo jest ona jednocześnie gloryfikacją istotnego Twórcy, który nie tylko, jak inni demiurdzy, czyli autorzy, wywołuje takie doskonałe ciała, ale jest w stanie je stworzyć.

Dziewczęta tu są wyznaczone do funkcjonowania seksualnego nie bezwzględnie, ale w wyniku ich fetyszyzowania przez spojrzenia ojca, czyli mężczyzny. Schulz ma tu na myśli dwa znaczenia słowa „funkcja”. Badanie przez ojca szlachetniej konstrukcji przegubu w akcji ramowej wskazuje na techniczny aspekt funkcjonowania, natomiast erotyczna motywacja tego badania zwraca uwagę na społeczny aspekt podporządkowania (sfunkcjonalizowania) drugiego człowieka dla własnych potrzeb, to jest na fetyszyzację. Ambiwalencja między funkcjonowaniem a sfunkcjonalizowaniem obejmuje cielesność dziewcząt (jako mechanizm albo jako fetysz). Obejmuje ona i ducha ojca (jako fetyszującego albo jako demiurgicznie tworzącego). W tej ambiwalencji mieszczą się zarazem degradacja i uszlachetnienie człowieka. Narrator na końcu *Manekinów* deklaruje dwuznaczność prologu i jego akcji ramowej:

...w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony [...] wielkiej herezji. (s. 32)

Co to za region, nie zostaje tu określone, ale ten ruch wycofania się jest pouczający. Metafizyka podminowuje samą siebie, redukując zjawiska do pierwotnej idei, bo idea ta jest jej negacją, a więc nagą, rzeczywistością ciała. *Traktat* potem wyjaśni, dlaczego jest to herezją. W prologu herezja

pojawia się jako rada dla Stwórcy, aby ten poprawił swoje dzieło. To, co w prologu jest krytyką Stwórcy, w traktacie jest już konkurencją wobec Stwórcy. W prologu akcja ramowa i relacja ojca są ze sobą ściśle związane. W taki sposób kładzie on pomost między fikcjonalną akcją *Manekinów* a traktatem. Na przykład widok ciała kobiety jako motywacja dla monologu ojca w prologu łączy się z traktatem. W traktacie ojciec nazywa materię „po kobiecemu plastyczną”. Wzorem tej plastyczności są Polda i Paulina.

#### TRAKTAT

Zaczynamy badanie traktatu od słowa „demiurgos”. Słowo to już zabrzmiało w prologu, w paradoksalnej formie liczby mnogiej. Słowo „demiurgos” zamiast „Twórca” albo „Bóg” ma podkreślać rzemieślniczy aspekt tej najwyższej istoty, zgodne z użyciem tego słowa w języku greckim. Odpowiada temu charakterystyka demiurga w traktacie. Ojciec mówi o „receptach” twórczości i używanych w niej materiałach. Przez podkreślenie rzemieślniczych aspektów twórczej działalności Boga rzemiosło człowieka jest już porównywalne do niej, może już być konkurencją. Wchodzi tu w grę metapoetycki aspekt demiurgii. Rozumienie sztuki jako rzemiosła jest hasłem literatury awangardowej, zwróconym przede wszystkim przeciw symbolizmowi. Symboliści pretendowali do tworzenia podobnego boskiemu, a awangarda to negowała przez antymetafizyczne zadowolenie się rzemiosłem pisarskim. Demiurgiczne rzemiosło u Schulza natomiast to surogat metafizyki, widziany przez pryzmat ironii. Tworzenie boskie nie jest uznawane za nieistotne, ale razem z tworzeniem artystycznym jest umieszczane między kosmosem a ziemią jako czarna magia. Dlatego u Schulza czytamy o „wszystkich duchach, mających przywilej tworzenia”. I w tym wypadku ambiwalencja zastępuje antynomię. Tworzenie jest zarazem boskie i nieboskie, ono jest ludzkim rzemiosłem i jednocześnie boskim dziełem.

Historycznie termin „demiurgos”, przy często używanych przez Schulza biblijnych aluzjach, łączy się z Platonem oraz z wczesną i średniowieczną kabalistyką. Platon używa tego terminu wtedy, gdy krytykuje mitologiczne kosmogonie. Na przykład w *Timajosie* (32) demiurgos jest racjonalnym sprawcą porządku z punktu widzenia celowości. W *Traktacie o manekinach* tworzeniu ze względu na celowość odpowiada mistrzowskie funkcjonowanie i tym samym niewidzialność materii tworzonej przez demiurga. Według kabalistycznej demiurgii poza niewidzialnym bogiem, nazwanym *causa causarum* istnieje jeszcze „twórca początku” (Joser Bereszith) jako jego widzialna emanacja. Wpływowy średniowieczny kabalista Rabad komentował tekst Księgi Rodzaju (1.26): „zrobimy człowieka do nas podobnego” w ten sposób, że twórcą tym będzie właśnie demiurgos<sup>5</sup>. Taka interpretacja

<sup>5</sup> Por. G. Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin 1962.

wynika z konfliktu między apofatycznym a antropomorficznym pojęciem Boga w żydowskiej teologii. „Wtórne tworzenie”, propagowane przez ojca w *Traktacie*, jest herezją akurat w antropomorficznym sensie słów: „do nas podobny”, komentowanych przez Rabeda. We wtórym tworzeniu, to jest tworzeniu człowieka przez człowieka, człowiek nie jest tworzony jako podobny do Boga, ale jako podobny do manekina, to znaczy jako własny obraz przedmiotowy.

Co wynika z heretyckiego odrzucania teomorfii człowieka? Po pierwsze, podana jest w wątpliwość doskonałość świata, a wraz z nią człowieka jako dzieła bożego. Po drugie, podkreślona zostaje odmienność człowieka od Boga, stylizowana w *Traktacie* na odstępstwo od Boga. Człowiek chce być podobny nie do czystego, niewidzialnego ducha, ale do materii. Człowiek, duchowo-materialna hybryda, odstępuje od ducha i opowiada się za materią. Takie heretyckie wtórne tworzenie jest podobne do adoracji złotego cielca.

W rozumieniu metapoetyckim znaczy to, że sztuka istotnie jest heretycka, bo tworzy ona człowieka, jego idealny kształt i znaczenie jego życia, z martwej materii. To brzmi logicznie, ale mimo to twierdzenie o wtórnym tworzeniu także jest ambiwalentne. Ojciec mówi: wszystkie duchy, łącznie z człowiekiem, posiadają przywilej tworzenia — duchy, a więc i człowiek jest duchem. Z duchowości człowieka wynika jego podobieństwo do Boga, negowane przez ojca w tym samym *Traktacie*. Jako duchy ogłaszamy się materią, ale demiurgią dowodzimy, że jesteśmy duchami. Ogłaszamy naszą odrębność od Boga, bo jesteśmy materią, ale tym samym dowodzimy naszego podobieństwa do Boga.

Można przypuszczać, że „kobiecość” materii nakłoniła człowieka do demiurgii wtórnego tworzenia. Kobiecość ta jednak mogłaby wyjaśnić tylko imitowanie Boga, a nie heretyckie żądanie tworzenia na inny wzór. Co według *Traktatu* zachęca człowieka do takiego innego tworzenia, do apoteozy swej rzeczowości, co prowadzi go do odstępstwa od podobieństwa do Boga na rzecz podobieństwa do manekina? Wtórni demiurdzy domagają się nie tylko równych praw tworzenia, ale i sprzeciwiają się Stwórcy formą i treścią swojego tworzenia. To wywołuje (w parodystycznej formie) pewną formę antagonizmu klasowego. Wtórne tworzenie jest kulturą antyelitarną, kulturą z dołu. Tworzymy nasz obraz nie według wzoru wyższej istoty; chcemy wyrazić nasze istnienie na ziemi, w tym co najmniejsze — w rzeczy<sup>6</sup>. Według głównych nurtów filozofii i psychologii dwudziestego wieku — witalizmu, freudyizmu, egzystencjalizmu — istoty człowieka już nie należy szukać w jego rozumie, ale w ciele. Teraz, aby dojść do istoty człowieka, trzeba wyjść z zasady cielesności, to jest rzeczowości.

<sup>6</sup> Dlatego Demiurgos wybiera dla twórczości szlachetne materiały, podczas gdy jego niscy konkurenci — tandetę.

Ale przecież manekin jest imitacją człowieka i logicznie rzecz biorąc nie może być jego wzorem! Taki paradoks wskazuje albo na paradoksalność żydowskiej teologii, albo na paradoksalność istnienia człowieka, opisaną w ciągu dalszym i w zakończeniu *Traktatu*. Człowiek zostaje stworzony od nowa jako podobizna własnej degradacji. Podobizna ta — manekin, czyli worek wypchany trocinami — to sygnał, że istotą człowieka jest upokorzenie ducha przez ciało. Jedyłą funkcją ducha jest poznawanie, jaką władzę ma nad nim ciało.

Schulz używa tu symboliki chrześcijańskiej. Formowanie materii ojciec określa jako ukrzyżowanie. I rzeczywiście wcielenie Boga w Chrystusie oznacza rozumienie przyjęcia ciała jako katowni. Dlatego krzyż jest praobrazem cierpiącego ducha, zmuszonego do cielesności, i w *Traktacie* razem z manekinem staje się symbolem nieszlachetnej cielesności i nie-trwałości człowieka. Zatem manekin jest czymś w rodzaju krucyfiksu. Toteż męki kukły, nie wiedzącej dlaczego istnieje i dlaczego musi trwać w narzuconej parodystycznej formie, są mękami wcielonego człowieka. My już tego nie odczuwamy, ale ukrzyżowany Bóg też jest parodią boskości. Porównany z doskonałością Boga, którego ma być obrazem, człowiek jest tylko jego parodią, tak jak manekin jest parodią człowieka.

Dlatego *Traktat* kończy się z metamorfozami ludzi w rzeczy, w parodie cielesności: kochanka kapitana staje się lampą-meluzyną, a brat ojca zamieni się w zwój kiszek gumowych. Te produkty przemian nie są przypadkowe: w nich zbiegają się wszystkie tematy *Traktatu*: cierpienie w chorobie brata, śmieszność i niskość ciała w funkcji kiszki gumowej, redukcja do rzeczy w metamorfozie i litość wobec cierpiącego z powodu ciała stworzenia w opiece kuzynki, która „dnem i nocą nosiła go [zwój kiszek] w poduszkach, nując nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych”.

#### AKCJA RAMOWA

Van der Meer zbadał w swoim artykule *On Bruno Schulz's Tailors' Dummies*<sup>7</sup> akcję ramową, tzn. opowiadanie *Manekiny* niezależnie od *Traktatu*. Autor widzi w niej przede wszystkim opozycję między ojcem a Adelą, opozycję, która również zdominowała inne opowiadania, m.in. *Ptaki*. Światu ojca, którego cechą charakterystyczną jest zmienność form, przeciwstawia van der Meer rządony przez Adelę świat powszedni. Konfrontacja obydwu światów według van der Meera jest walką płci, prowadzoną przeważnie przez prezentację symboli fallicznych. W walce tej ojciec regu-

<sup>7</sup> W: *Semantic Analysis of Literary Texts*, pod red. E. de Haard, T. Langerak, W. G. Weststeijn, Amsterdam 1990 s. 385–401.

larnie ponosi klęskę. Mankamentem tej logicznej interpretacji jest pominięcie tytułu, a tym samym traktatu, do którego opowiadanie *Manekiny* przechodzi w sposób naturalny. I tak, charakteryzuje van der Meer imaginację ojca tylko ogólnikowo jako „orientalny bajkowy świat w rodzaju *Tysiąca i jednej nocy*”, a specyficzny świat rzeczy manekinów umotywowany traktatem nie odgrywa w jego interpretacji żadnej roli. Oponując dalej, trzeba zauważyć, że powszedniość, w *Ptakach* tak rezolutnie reprezentowana przez Adelę, w *Manekinach*, tzn. po zwycięstwie Adeli pod koniec *Ptaków*, nie ma już znaczenia. To uwidacznia się nawet na płaszczyźnie tematycznej, którą van der Meer wyłącznie bada. W *Manekinach* Adela sama przeciwstawia powszedniości barwne świece. Świece te są wprawdzie tylko „mieszczkańskim” surogatem fantastycznych kreatur ojca, ale niemniej są one symptomem zniesienia opozycji między światem powszednim a barwną poezją; tym bardziej że ojciec wycofał się i został przejściowo zapomniany. Po powrocie ojca, a krótko po nim także i Adeli, ich konfrontacja nie jest już punktem środkowym, a na płaszczyźnie metaforyczno-symbolicznej wiążą się z Adelą, zamiast poprzedniej powszedniości, zupełnie nowe atrybuty.

Jako przeciwniczka ojca Adela jest, podobnie jak w *Ptakach*, drugą bohaterką akcji ramowej. W *Ptakach* Adela była prozaicznym przeciwieństwem zainspirowanego poezją ojca. Wprawdzie przeciwieństwo między barwną poezją a szarą powszedniością jeszcze nadal odgrywa pewną rolę, ale po klęsce ojca nie decyduje ono już o wzajemnych stosunkach między tymi dwiema postaciami. Na czym więc polega konflikt ojca z Adelą w akcji ramowej?

Dokładnie w momencie gdy ojciec wymawia słowo „manekiny”, wyraz kluczowy dla materii jako boskiej potęgi, wysuwa Adela stopę i powoduje tym zamilknięcie ojca. Umysł hołdujący werbalnie materii kapituluje pod presją jej obecności. Ojciec klęka przed pantofelkiem Adeli, który w tym miejscu jest nie tylko seksualnym fetyszem, ale i symbolem seksualnej niewoli, (pantofelek „błyszczał jak jęczyzek węża”) i kojarzy się tym samym w kontekście omawianych tu tekstów Schulza z grzechem pierworodnym. W swoim traktacie ojciec wygłasza herezje przeciwko niewidzialnemu Bogu i apologię konkretnych rzeczy widzialnych. Tym samym poddaje się w akcji ramowej władzy zmysłowości i cielesności, a prawzorem tej władzy jest Eros. Tak więc ojciec, zwiastun drugiej Księgi Rodzaju, musi poddać się w akcji ramowej demonowi zniewolenia przez erotyzm w osobie Adeli. To jest interpretacja tej części akcji ramowej, która zamyka pierwszą część traktatu.

Interpretacja zakończenia drugiej części traktatu jest podobna. Wzucie się ojca w cierpienie figur woskowych, więzionych w jarmarcznych budach, tzn. z filozoficznego punktu widzenia w cierpienie ludzkiego ducha uwięzionego w „habitusie” ciała, w jego rysach zewnętrznych, sprawia, że on sam drętwieje w realizacji filozoficznej metafory, „jak automat, który



zaciął się i zatrzymał na martwym punkcie”. Podobnie, jak w pierwszej części traktatu, ojciec zostaje porównany z automatem, a więc z bezdusznym funkcjonowaniem charakterystycznym dla ludzkich kukieł. W obydwu wypadkach jest za to odpowiedzialna erotyczna obecność Adeli. Ambiwalencja zawarta w ubóstwianiu ciała spada na ojca. Na swoje erotyczne niewolnictwo ojciec nie reaguje odwrotnym uprzedmiotowaniem Adeli, nie robi z niej obiektu swoich pożądań. Adela nie jest wciągnięta w grę pożądań, rozgrywającą się między ojcem a dziewczętami do szycia. Ona zostaje „panią sytuacji”, jak pisze Schulz. Adela jest boginią, której oddaje się hołd, boginią cielesności i seksualności. Stosunek traktatu do akcji ramowej żyje w decydującym stopniu grą zamian między Twórcą a stworzeniem, między boską władzą a uległym ubóstwianiem. Ojciec jest jednocześnie heretyckim demiurgiem i dewocyjnym czcicielem Adeli.

W tej grze zamian rolę ważną funkcję znaczeniową odgrywa manekin. Stoi on w analogii do Adeli, tzn. ich funkcje znaczeniowe uzupełniają się wzajemnie, lecz nie są jednakowe<sup>8</sup>. Ojciec czci Adelę, ale manekin uosabia „boski” praworzec Drugiej Księgi Rodzaju. Ta dama jest więc wnoszona przez Poldę i Paulinę jak świętość i ustawiana w kącie. Manekin jest, podobnie jak Adela, „panią sytuacji”. Jakiej sytuacji? Sceneria warsztatu krawieckiego, w której Polda i Paulina przymierzają manekinowi kawałki sukna zostaje udziwniona i zamienia się w pokłony i hołdy przed bożyszczem. Sztywny manekin przyjmuje pozornie niełaskawie ukłony dziewcząt. Milcząco i nieruchomo obserwuje on z kąta ich zabiegi. Aby zasugerować ożywienie tej postaci, Schulz zręcznie interpretuje cechy jej martwoty jako ludzkie gesty. Jej nieruchomość wyraża nieprzejednanie, jej milczenie — dezaprobatę. Ale przede wszystkim „ten moloch był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią”. Manekin zostaje dwukrotnie nazwany molochem. Moloch jest w Starym Testamencie bożkiem ziemi i ognia, któremu hołdowało wielu Izraelitów. Jest on nienasycony w swojej żądzy ludzkich ofiar. Prorocy Starego Testamentu zwalczali kult Molocha, uważali go za bezpośredniego przeciwnika Jahwe, a jego ubóstwianie za herezję. Ojciec jest więc heretykiem nie tylko jako rywal Boga Stworzyciela, ale również jako czciciel Molocha. Ale już w akcji ramowej prometeuszowy buntownik zostaje ukarany za występki zniewoleniem przez erotyzm, lub, aby zostać wiernym obrazowi mitologicznemu — przykuty do ciała jak Prometeusz do skały, a orłem pożerającym jego wątrobę jest pożądanie. Występek ojca wzorowany jest również na przykładzie Prometeusza, który uformował figury z gliny i ożywił je ogniem skradzionym bogom. W konkurencji z Boskim Stworzycielem, jak również w jej ukaraniu, Prometeusz jest praktestem lub raczej pramitem ojca w traktacie i w akcji ramowej. Ojciec zaj-

<sup>8</sup> W języku polskim „manekin” jest rodzaju męskiego, więc Schulz unika tego słowa w stosunku do kukły krawieckiej i mowa jest tylko o pani lub o damie.

muje tragiczne miejsce pośrednie między Stworzycielem a stworzeniem, podobnie jak półbóg Prometeusz.

„Habitus” szwaczek natomiast oscyluje między Pierwszym a Drugim Stworzeniem, tzn. między „perfekcyjnie funkcjonującym” stworzeniem Bożym a manekinem. Narrator mówi dosłownie, obnażając chwyt:

trudno było w tej chwili ocenić, czy [dziewczęta] należą do pierwszej czy do drugiej generacji stworzenia (s. 36).

Zmienność ich kreaturalnego aspektu uzasadniona jest początkowo tylko powierzchwnie drętwym wyrazem twarzy, „szklanymi oczyma”. Paulina i Polda obsuwają się widocznie do stworzeń drugiej generacji, do manekinów. W akcji ramowej zostaje ustawiony znak równości między więzią z urzeczowionym ciałem, która filozoficznie uzasadnia drugą generację stworzenia, a seksualnym uzależnieniem od kobiety, bogiem cielesności. Kobieta jest więc i obiektem, i skrytym modelem drugiej generacji stworzenia.

Paradoks między wzorem a rezultatem drugiego stworzenia (według traktatu ojca wzorem manekina realnie jest oczywiście człowiek) ulega tu ostatecznemu rozwiązaniu. Między kobietą a manekinem zachodzi analogia — występuje ona między Adela a manekinem w kącie pokoju, zaś szwaczki stają się same manekinami. Stąd ich szklane oczy, stąd ich wrzecionowatość i smukłość, stąd ich podobieństwo do drewnianych szpul, z których odwijają nici. Metonimiczną pseudomotywacją tego podobieństwa jest zastąpienie rzemieślnika przez narzędzie. Podobne metonimie spotykamy często w języku potocznym. W poetyckich kontekstach wskazują one częstokroć na urzeczownienie człowieka przez pracę. Szwaczki stapiają się ze swoimi maszynami do szycia. Ale działa tu jeszcze inna metonimia. Manekin z drewnianą głową jest żeńską hybrydą, rzeczą-człowiekiem, podobnie jak drewniano-szpulowate szwaczki. Zgodnie z metonimiczną logiką utożsamiają się one z Molochem, któremu hołdują. Jest to również urzeczowienie, ale zupełnie innego rodzaju. Tak jak manekin, zostają również szwaczki zredukowane do kobiecego ciała i stają się tym samym symbolem władzy pożądania. Stąd też wyeksponowanie ich smukłych, drewniano-szpulowatych talii, *imago* kobiecej cielesności.

Szwaczki są nie tylko stworzeniem i symbolem kobiecej cielesności. Demonstrują również lubieżną pasywność, oczekiwanie uformowania, które ojciec potwierdza w swoim monologu. Dlatego dziewczęta otwierają okno, odsłaniają dekolty; dlatego czekają na hasło, aby nareszcie wejść w dawno przygotowaną rolę. Tak jak materia, mają wszystko w sobie, brakuje im tylko formy, którą nadać ma im demiurgiczny duch. Czy wytęskniony, trocinami wypchany pierrot jest w stanie tego dokonać? Czy nie jest on również tylko ludzką kukłą tak jak manekin, jak dziewczęta zredukowane do pożądliwości ich ciał, czy nie jest on ich męskim odpowiednikiem? Tak, ale

właśnie jako taki reprezentuje on przede wszystkim ojca. Tęsknota dziewcząt jest przecież erotycznym pożądaniem, i z tej tęsknoty imaginują pierrota. Tęsknoty dziewcząt ziszczają się z nadejściem ojca, który rozpoczyna studium ich ciał, a tym samym odgrywa rolę wyobrażanego pierrota. Także z filozoficznego punktu widzenia pierrot jest odpowiednikiem ojca. Pierrot jest tradycyjnie uosobnieniem typu melancholicznego, nieśmiałego służącego, i cechom tym odpowiada ojciec swoim poddaniem się i czczeniem Adeli. Tym samym mają zarówno ojciec, jak i Adela manekina-sobowtóra; urzeczowniony odpowiednik Adeli — manekin, reprezentuje bożyszcze, to jest czczoną materię, a urzeczowniony odpowiednik ojca — pierrot, reprezentuje bałwochwalstwo materii, którego konsekwencją jest samourzeczownienie.

Wyimaginowany pierrot przygotowuje także wystąpienie ojca z podkreśleniem jego demiurgicznego aspektu. Ponieważ pożądliwości, z jaką szwaczki wyczekują pierrota, odpowiada żądza materii, która chce być uformowana, mamy do czynienia z podwójnym znaczeniem Erosa i twórczego formowania. To podwójne znaczenie możemy utożsamić z mitem o Pigmalionie. Historia Pigmaliona zostaje tu ironicznie udziwniona jako szarlata-neria magnetyzera, który „studiuje” ciało szwaczki Pauliny, a jednocześnie robi z niej swoją „uczennicę”, „adeptkę swoich teorii”, „modelem swoich eksperymentów”. Praktyka demiurgii jest tu, jak u Pigmaliona, uduchowieniem i zarazem formą ufetysyzowania. Paradoks ten dotyka ważnego aspektu twórczości artystycznej: obcowanie ojca z dziewczętami zawiera natchnienie duchem (prelekcje) i ufetysyzowanie (studium ich ciał); obydwa aspekty charakteryzują również podejście artysty do swego materiału.

Dziewczęta zamieniają się niejako w artystyczny materiał ojca. Nawet podczas nieobecności ojca szwaczki uosabiają królestwo jego wyobraźni. Dziewczęta zamieniają się w kolorowe ptaki, podobne do tych, które ojciec hodował w opowiadaniu *Ptaki*. Staje się to dzięki metonimicznej metaforze, w której szczęki krawieckich nożyc zamieniają się w papuzie dzioby, a odpadające przy pracy barwne skrawki materiału — w łuski wypluwane przez papugi. Barwne obrzynki materiału kojarzą się jednocześnie z kolorowym upierzeniem egzotycznych ptaków. Ojciec realizuje tę metonimiczną metaforę spontanicznie zaliczając szwaczki podczas pierwszego spotkania w jadalni do gatunku ptaków. Ptaki były w opowiadaniu pod tymże tytułem symbolem materiału dla twórczej wyobraźni ojca. Tym materiałem stają się teraz szwaczki.

Należy jeszcze powiedzieć parę słów o tym, jaką rolę gra motyw Erosa, który w sposób dominujący wypełnia akcję ramową, w traktacie ojca. Motyw Erosa, który zdominował akcję ramową, w traktacie jest wyidealizowany, podniesiony do rangi opiekuńczej miłości bliźniego, równocześnie, jeśli trzymając się traktatu patrzymy na sprawę z drugiej strony, ojcowska proklamacja miłości bliźniego okazuje się erotycznym fetysyzmem. W akcji

ramowej jak również w traktacie motyw kukły ludzkiej zostaje zaktualizowany w formie filozoficznego ustawienia problemu dwudziestego wieku, a mianowicie w formie pytania o cielesność człowieka.

A TREATISE OF FATHER AND ITS NARRATION  
IN THE MANNEQUIN STORIES BY BRUNO SCHULZ

Summary

In this article I trace the roots of the central motif in Bruno Schulz's prose — that of the mannequin — back to the ancient Greek myths of Prometheus and Pygmalion. This leads to an outline of the motif's cultural implications: artistic production, heresy and fetishism. In Schulz's texts, the narrative cycle of the *Mannequin* stories in his short-story collection *Cinnamon Shops* is closely investigated, especially the connection between the 'treatise on mannequins' and the narrative which is framing it. The narrative is not only an illustration of the treatise — it adds fundamental arguments to it like the spirit's crucifixion in the material world as a symbol for human existence and the adoration of the female body as a symbol for the affinity of human existence to the dead matter rather than to God's spirit. In the narrative, these arguments are not given in an explicit form but have to be revealed from the personal relations between the narrative's heroes.