

Piotr Naczyła
Uniwersytet Łódzki

<https://doi.org/10.18778/8331-250-7.07>

KOBIETA I KOBIECOŚĆ W TWÓRCZOŚCI BRUNONA SCHULZA I BORISA VIANA – ANALIZA PORÓWNAWCZA

1. Wprowadzenie

Próba porównania twórczości Brunona Schulza i Borisa Viana może wydawać się zaskakująca. Można odnieść wrażenie, że są sobie odlegli, że reprezentują dwa skrajnie różne oblicza literatury. Jednak zagłębiając się w twórczość obydwu literatów, nie sposób nie dostrzec pewnych wspólnych cech, motywów pojawiających się w ich prozie. Co więcej, im lepiej poznamy sylwetki obydwu artystów, zauważymy, że podobieństwa nie pojawiają się tylko na polu ich twórczości. Również ich biografie, mimo że przecież są tak różne, zdają się zawierać punkty wspólne, mające (być może) kolosalne przełożenie na literaturę. Co prawda można debatować, czy biografia może stanowić klucz do twórczości i czy jej znajomość jest konieczna do zrozumienia tego, „co autor miał na myśli?”, ale zdaje się, że tutaj zagłęwiamy się już w teorię literatury, *intentional fallacy*, i Barthes'owską „śmierć autora”. Nie to jest celem tego artykułu. Nie będę tu kwestionował założeń strukturalistów. Stawiam po prostu tezę, że mimo wszystkich różnic, jakie dzielą obydwu autorów, jest wiele elementów, które ich łączą i widać to bardzo dobrze na przykładzie przedstawienia postaci kobiecych w ich twórczości. Co nam to jednak daje? Czy rzuca to nowe światło na dorobek obu artystów? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć.

2. Rys biograficzny

Zwykle, jeśli ktoś decyduje się rozpoczynać tekst od przedstawienia sylwetki autora, robi to dlatego, że postać, której twórczość przybliży, jest mało znana i nie istnieje w zbiorowej świadomości. Oczywiście taka sytuacja nie ma miejsca ani w przypadku Brunona Schulza, ani w przypadku Borisa Viana. Obaj autorzy zapisali się w literackim panteonie, a ich twórczość jest nie tylko obiektem naukowych analiz, lecz także stanowi swoisty kulturowy fenomen. Tym niemniej pragnę przybliżyć życiorysy obu tych pisarzy, skupiając się jednak wyłącznie na wybranych elementach – takich, które mogą okazać się przydatne w późniejszej analizie.

Chcąc zachować chronologię, należy zacząć od Brunona Schulza. Przychodzi na świat w polskojęzycznej drobnomieszczańskiej rodzinie żydowskiej. Jest synem Jakuba Schulza i Henrietty Hendel z Kuhmärkerów. Warto zatrzymać się przy postaci matki. Jak pisze biografka Schulza: „Henrietta jest matką nadopiekuńczą. Doświadczona utratą dzieci, ochrania najmłodszą latorośl. Późne macierzyństwo sprawia, że do syna czuje szczególną słabość” (Kaszuba-Dębska 2020: 155). W kontekście późniejszej twórczości jednak dużo istotniejszą postacią wydaje się być ojciec pisarza. O ich relacji Kaszuba-Dębska (2020: 160) pisze: „Przez całe życie ojciec będzie dla Schulza niedoścignioną tęsknotą, utraconym fantastycznym magiem lat dziecińczych”. Gruźlica, na którą Jakub Schulz zapada, naznaczy dzieciństwo Brunona i stanie się jednym z najważniejszych motywów pojawiających się w twórczości pisarza. Choroba ta w tamtych czasach oznacza wyrok śmierci, co czyni z Jakuba postać stojącą na pograniczu życia i śmierci.

Dzieciństwo Borisa Viana wydaje się być dużo bardziej sielankowe. Jak pisze biografka pisarza Valery-Marie Marchand, „Ojciec uczył dzieci, jak przekształcić każdy dzień w wieczne wakacje” (Marchand 2020: 19). Ojciec stanie się tym, któremu przyszedł autor będzie starał się zaimponować i którego sympatię będzie się starał zaskarbić. Jego osobowość będzie miała silny wpływ na życie pisarza. Śmierć ojca pisarza Paula Viana w 1945 r. w wyniku morderstwa (dokonanego prawdopodobnie z winy nieszczęśliwej pomyłki) sprawi, że Vian zacznie poszukiwać jego następców wśród swoich przyjaciół (tamże: 85–89). Dla Viana postać ojca również będzie utożsamiała magię lat dziecięcych, jednak wywrze dużo mniejszy wpływ na jego twórczość niż w przypadku Schulza. Na tym polu wyobraźnię pisarza zdominuje matka Yvonne Woldemar-Ravenez, która przez swoją nadopiekuńczość stanie się pierwowzorem Clémentine – głównej bohaterki *L'Arrache cœur*.

Co ciekawe, Schulz i Vian zdają się reprezentować podobne podejście do literatury. Kiedy Schulz mówi o sobie, nie uznaje się za pisarza: „Jestem malarzem

z wykształcenia i powołania, jak to się czasem zdarza w ewolucji artystycznej plastyków, skierowany zostałem od pewnego czasu przez impuls wewnętrzny i potrzebę wyrazu na drogę prób i eksperymentów literackich” – pisał w podaniu do lwowskiego kuratorium (Millati 2020: 60). Schulz literaturę widzi jako wybryk, eksperyment znajdujący się gdzieś na peryferiach jego twórczości. Podobnie Boris Vian, inżynier z wykształcenia, oddaje swoje serce muzyce. Jak pisze we wstępie do swojego opus magnum *L'Écume des jours*: „Istnieją tylko dwie rzeczy: miłość we wszystkich jej odmianach, z ładnymi dziewczynami oraz muzyka Nowego Orleanu albo muzyka Duke'a Ellingtona. Reszta powinna zniknąć, bo jest paskudna” (Vian 1991: 5). Literaturę postrzega jak coś drugorzędnego. Jak hobby, któremu oddaje się w wolnym czasie. Pierwszą powieść pisze, bo pragnie się sprawdzić. Nie tworzy jednak zbyt wiele. Szybko porzuca prozę na rzecz tekstów piosenek, które później sam wykonuje. Literatura jest więc dla Viana efektem ubocznym, czymś drugorzędnym względem muzyki.

W kontekście tematu poruszanego w tym artykule kluczowa wydaje się kwestia relacji obu pisarzy z kobietami. O Schulzu w tej materii pisze się sporo (np. Tuszyńska 2015; Kaszuba-Dębska 2016). Powszechna jest wiedza o jego zażyłej znajomości z pisarką Zofią Nałkowską czy domniemanym masochizmie¹. W przypadku Viana literatura opisująca tematykę relacji z kobietami jest dużo skromniejsza. Z jego biografii wiemy, że był dwukrotnie żonaty. Pierwsze małżeństwo z Michelle zakończyło się rozwodem, drugie z Ursulą Kübler przerwała śmierć pisarza. Wiadomo również, że otaczał się licznymi muzami, jak Juliette Gréco. Jednak nie ma informacji, aby miała łączyć go z nimi jakakolwiek intymna zażyłość. Niemniej rysuje się tu pewien kontrast, który może okazać niezwykle istotny dla późniejszej analizy. Vian jest ekstrawertykiem. Pochłonięty miłością do muzyki swój wolny czas spędza w barach, klubach i kawiarniach na Saint-Germain-des-Prés, gdzie po wojnie toczy się intelektualne życie Paryża. Schulz z kolei jest introwertykiem, znanym ze swojej nieśmiałości do kobiet (co może mieć

¹ Małgorzata Ogonowska przytacza taką anegdotę: „Alicja powiedziała, że Witkiewicz zawiózł ją do Drohobycza, ponieważ wyszła właśnie druga książka Schulza, *Sanatorium pod Klepsydrą*. Witkiewicz już w pociągu powiedział jej:

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

[...] Zgodziła się zatem i udali się do słynnego domu i słynnej oficyny, w której Schulz mieszkał i którą tak pięknie opisał Jerzy Ficowski, najlepszy w świecie znawca jego twórczości. Zapukali do drzwi, Witkiewicz cofnął się o dwa kroki i wypchnął Alicję do przodu. Drzwi się otworzyły i stanął w nich niewielki człowiek, pochylony do przodu, patrzący spod brwi, spod pochylonej głowy. Nie zdążył się nawet odezwać, kiedy Alicja jak automat wykonała polecenie Witkiewicza i spoliczkowała Brunona Schulza. Ten padł jej do nóg z okrzykiem «królowo»” (Ogonowska 2019).

swoje źródło w jego przekonaniu o byciu nieatrakcyjnym). Kobiecość jest więc czymś, co z jednej strony fascynuje go, a z drugiej przeraża.

Jak widzimy, dzieciństwo obydwu pisarzy posiada pewne wspólne motywy. Na pierwszy plan wysuwają się tu przede wszystkim ich relacje z rodzicami. Być może są to elementy, które mają istotny wpływ na późniejszą twórczość. Nie chcę tu jednak dokonywać psychoanalizy, choć w przypadku interpretacji dzieł pisarzy surrealistycznych (a zarówno Schulza, jak i Viana możemy do takich zaliczyć) często pojawia się chęć pójścia w tę stronę. Opisuję jedynie pewne swoje spostrzeżenia. Przedstawiam je w tym tekście w celu zachowania rzetelności badań i ukazania szerszej perspektywy.

3. Pozycja kobiet w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych XX w.

Można zakładać, że temat historii kobiet w społeczeństwie to temat rzeka i bez wątpienia nie jest to założenie błędne. Roli kobiet, ich pozycji w społeczeństwie oraz walce o prawa można by poświęcić osobną monografię, a nawet cały cykl publikacji. Niejedna taka z pewnością już powstała. Ja jednak nie chcę tu malować olbrzymiej panoramy społeczeństwa połowy XX w. Pragnę jedynie wskazać na pewne tendencje obecne w kulturze tego okresu, co pozwoli nadać szerszy kontekst dla dalszej analizy.

Po Wielkiej Wojnie w latach 1914–1918 rola kobiet uległa zmianie. Okres ten jest utożsamiany z emancypacją. To czas wzrostu ich aspiracji zawodowych i edukacyjnych. Kobiety zaczynają przejmować zadania, które wcześniej przypisywane były tylko mężczyznom. Wykonywanie ich przez kobiety uważane było za uwłaczające lub nawet niemoralne. Niemniej należy zauważyć, że o ile faktycznie część kobiet wykorzystała szansę, jaką dawała im historia, to jednak dotyczy głównie kobiet ze środowisk inteligenckich, mieszkanek wielkich miast drugiej Rzeczypospolitej. Wciąż niejasna jest sytuacja tych ze środowisk wiejskich. Wiadomo, że przejmowały one zadania mężczyzn, którzy w tym czasie powołani zostali do wojska, co sprzyjało wzrostowi ich pozycji w lokalnej społeczności. Nie zmienia to jednak faktu, że w dwudziestoleciu międzywojennym zachowany został patriarchalny model rodziny (Dufurat 2019: 82–83).

Sytuacja kobiet we Francji tamtego okresu wyglądała podobnie. Podczas I wojny światowej kobiety zastępowały zmobilizowanych do wojska mężczyzn w prowadzeniu gospodarstwa czy na stanowiskach w fabrykach. Mimo to ich pozycja nad Sekwaną była nadal dużo słabsza niż obywatelki drugiej

Rzeczypospolitej. Na taki stan rzeczy miała wpływ chociażby sytuacja prawna. Francuzki uzyskały bierne i czynne prawo wyborcze dopiero w 1944 r. wraz z nastaniem IV Republiki, podczas gdy Polki cieszyły się nim już od 1918 r. Również sytuacja na rynku pracy była dla Francuzek o wiele mniej korzystna. Większość została zwolniona z pracy zaraz po zakończeniu działań zbrojnych na frontach Wielkiej Wojny. Dwudziestolecie w Hexagonie upływie więc na walce ruchów feministycznych i emancypacyjnych z patriachatem (Lejeune 2019: 3).

To, co jednak nas interesuje najbardziej, to kobiety w kulturze oraz płęć społeczna (gender). Warto zauważyć, że przemiany, jakie zachodzą w społeczeństwie, pociągają za sobą większą obecność kobiet w kulturze. Tu przede wszystkim warto zwrócić uwagę na literaturę polską. Okres dwudziestolecia międzywojennego to czas jej feminizacji (Pryszczewska-Kozołub 1998: 153). To w tym okresie pojawiają się postaci bardzo wpływowych literatek, takich jak Z. Nałkowska, M. Dąbrowska, M. Kuncewiczowa, P. Gojawczyńska czy K. Iłkiewiczówna (żeby wymienić najważniejsze). Oczywiście sukces literacki zależy od czytelników. By literatura mogła powstawać, ktoś musi tę literaturę czytać, a czytają głównie kobiety, gdyż to do nich przede wszystkim zdaje się być kierowana literatura Gojawczyńskiej czy Kuncewiczowej. Co więcej, są to często kobiety dobrze wykształcone. Tak duża obecność kobiet w literaturze nie uchodzi uwadze ówczesnej krytyki, która jednak nie jest przychylna literatkom (tamże: 155). Mimo to pojawienie się tych autorek stanowi pewien przełom. Jest to rozwój tak zwanej „literatury kobiecej”, która w literaturze polskiej czerpie od *Marty Orzeszkowej*. Kontynuuje ona tradycje naturalistyczne, a zarazem charakteryzuje się pogłębionymi portretami psychologicznymi.

Dwudziestolecie międzywojenne to także czas, kiedy pojawia się styl określany jako „flapper”. Jest to istotne, ponieważ stanowi pewien znak czasów i obrazuje zmiany zachodzące w tamtym okresie. Opisuje on kobiety z zachodu prowadzące ostentacyjny, wyzwolony tryb życia, co podkreślały często ubiorem maskującym kobiece cechy sylwetki.

O ile dwudziestolecie międzywojenne wydaje się okresem postępującej emancypacji, o tyle lata po II wojnie światowej przynoszą pewien regres. Co prawda pojawiają się reformy dążące do egalitaryzmu między płciami na poziomie prawa. We Francji kobiety w końcu otrzymają prawa wyborcze. W PRL-u promuje się ideę równouprawnienia. Kobiety mają zagwarantowane prawo do nauki i podjęcia pracy zarobkowej (Mrozek 2019: 262). Tym samym, jeśli chodzi o kwestie płci społecznej, nie zmienia się zbyt wiele. W wielu społeczeństwach nadal panuje wyraźny podział ról: mężczyzna jest żywicielem rodziny, kobieta zaś zajmuje się domem (tamże: 269).

W kulturze popularnej tamtego okresu istnieje również pewne przyzwolenie na uprzedmiotowienie kobiet. Chodzi o zjawisko nazywane *pin-up girls*. Są to

zdjęcia lub rysunki przedstawiające uśmiechnięte, wyzywająco ubrane modelki lub aktorki, które mężczyźni wieszali sobie na ścianach (i stąd też nazwa). Trend ten pojawiał się również w modzie tamtego okresu. Oczywiście, skoro można debatować, na ile samo to zjawisko jest uprzedmiotawiające, to zagłębiając się w prozę tamtego okresu (choćby w twórczość Vernona Sullivana) czy w filmowe przedstawienia postaci kobiecych, raczej zostajemy pozbawieni wątpliwości. Jedynym zadaniem *pin-up girls* było epatowanie swoją kobiecością i seksualnością (Mitura 2009: 138).

Jak widać, mówimy o czasach pogranicza. Z jednej strony jest to okres w historii, kiedy działania emancypacyjne kobiet przynoszą skutek. Kobiety dochodzą do swoich praw i stają się coraz bardziej niezależne. Z drugiej strony jest to również okres sprzed rewolucji seksualnej. Przez wielu kobieta dalej postrzegana jest albo jako obiekt seksualny, albo jako istota zależna od swojego męża, a nie autonomiczna jednostka.

4. Postaci kobiece w prozie Brunona Schulza

Aby zrozumieć fenomen postaci kobiecych u Schulza i móc podjąć się próby interpretacji, należy zrozumieć osobowość ojca. Jakub wydaje się być zresztą kluczem do wszystkich opowiadań tego pisarza. To wokół jego postaci koncentrują się wszystkie wydarzenia i to on jest głównym bohaterem obydwu tomów opowiadań. Jest poniekąd motorem, który napędza wszystkie ukazane w nich wydarzenia. Stanowi punkt odniesienia dla Józia, ale i dla całego Drohobycza kreowanego przez narratora. Jakub jest swoistym *axis mundi* świata przedstawionego (i nieprzedstawionego) w opowiadaniach. Postać ta znajduje się na pograniczu tego, co realne i nierealne. Oscyluje między światem żywych i umarłych. Odwołując się do biografii pisarza, wiemy, że ojciec był dla niego bardzo ważną postacią. Jego choroba bardzo mocno naznaczyła dzieciństwo pisarza (Kaszuba-Dębska 2020: 171).

To, co prezentuje nam autor, wykorzystując postać ojca, to obraz odchodzenia, zaniku. Można założyć, że Jakub to tak naprawdę obraz męskości poniżanej i zdegradowanej. Dobrym przykładem popierającym tę tezę jest opowiadanie *Ptaki*. Mamy tu zestawienie kreatora (ojca) i niszczyciela (Adeli). Adela jest osobą, która ma olbrzymi wpływ na Jakuba. Posiada zdolność kontrolowania go. Sprawuje nad nim jakąś wyższą, nieokreśloną władzę, której nie ma nawet matka narratora:

[...] natomiast wielką czcią i uwagą darzył Adelę. Sprzątanie pokoju było dlań wielką i ważną ceremonią, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem, śledząc z mieszaniną strachu i rozkosznego dreszczu wszystkie manipulacje Adeli. Wszystkim jej czynnościom przypisywał głębsze, symboliczne znaczenie. Gdy dziewczyna młodymi i śmiałyymi ruchami posuwała szczotkę na długim drążku po podłodze, było to niemal ponad jego siły. Z oczu jego lały się wówczas łzy, twarz zanosiła się od cichego śmiechu, a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu. Jego wrażliwość na łaskotki dochodziła do szaleństwa. Wystarczyło, by Adela skierowała doń palec ruchem oznaczającym łaskotanie, a już w dzikim popłochu uciekał przez wszystkie pokoje, zatraskując za sobą drzwi, by wreszcie w ostatnim paść brzuchem na łóżko i wić się w konwulsjach śmiechu pod wpływem samego obrazu wewnętrznego, któremu nie mógł się oprzeć. Dzięki temu miała Adela nad ojcem władzę niemal nieograniczoną (Schulz 2000: 10).

Obserwujemy tutaj wrogą, demoniczną kobiecość i stłumioną, ponizoną męskość. Jest to rodzaj pewnej gry. Kontrola, jaką Adela sprawuje nad Jakubem, sprawia mu przyjemność. Gdy ją obserwuje, zanosi się do śmiechu, „a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu”. Władza Adeli jest absolutna. Ptasie królestwo ojca może trwać do momentu, dopóki ona na to pozwala. Ukazany zostaje kontrast między powolnym budowaniem ptasiego imperium, a jego nagłym upadkiem:

Pewnego razu w okresie generalnych porządków zjawiała się niespodzianie Adela w państwie ptasim ojca. Stanąwszy we drzwiach, załamała ręce nad fetorem, który się unosił w powietrzu, oraz nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły i meble. Szybko zdecydowana otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbił się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku, w którym Adela, podobna do szalejącej Menady, zakrytej młyncem swego tyrsu, tańczyła taniec zniszczenia. Razem z ptasią gromadą ojciec mój, trzępiąc rękoma, w przerażeniu próbował wzniesić się w powietrze. Zwolna przzerzedzał się tuman skrzydlaty, aż w końcu na pobojuwisku została sama Adela, wyczerpana, dysząca, oraz mój ojciec z miną zafrasowaną i zawstydzoną, gotów do przyjęcia każdej kapitulacji (tamże: 12).

Narrator opisuje ojca, jako „banitę”, upokorzony król bez ziemi opuszcza ruiny dawnego królestwa. Jest to demonstracja siły: wroga demoniczna kobiecość góruje nad słabą męskością.

Pojawiająca się w opowiadaniu *Wiosna* postać Bianki zdaje się stanowić pewien kontrast dla postaci Adeli. Nie ma tutaj obrazu wrogiej kobiecości – jest tajemnica, której nie da się rozwiązać. Bianka przedstawiona jest jako

bogini – zawsze pojawia się w bieli, jest smutna, zamyślona i wszechwiedząca, co wyraźnie jej ciąży. Nie czerpie z niej „żadnego asumptu”. Jedno spojrzenie wystarcza, by mogła poznać wszystkie myśli Józefa, z kolei on nie wie o niej nic. Jest enigmatyczna, otoczona woalem mistycznej tajemnicy. Skrywa sekret (kobiecości?), którego Józef nie jest w stanie odgadnąć. Ukraińska polonistka Wiera Meniok (2013: 98) określiła Biankę jako „Infantkę i Mesjasza”. Według badaczki dzięki Biance „Józef odnajduje własny sens pierwotny i ostateczny”, a miasteczko „zamienia się w miasto magiczne, miasto zawierające sensy ostateczne i gwałtowne wniebowstąpienie”, co wydaje się potwierdzać mesjanistyczną rolę postaci. Oznacza to, że Bianka, podobnie jak Adela, reprezentuje jakiś rodzaj siły, potęgi. Adela góruje nad ojcem, Bianka nad Józkiem. Być może obie te postaci w pewien sposób się uzupełniają. Wiele mówi się o masochizmie Schulza i tu chyba warto to podkreślić. Gdy oglądamy grafiki zawarte w *Xiędze Bałwochwalczej*, szybko zauważamy, że właściwie wszystkie demonstrują ten sam motyw: ponizeni, stłamszeni mężczyźni, usługujący panującej nad nimi kobiecie. Kobiety są piękne, wyniosłe, a mężczyźni zwykle zdeformowani, ponizeni, nierzadko posiadając twarz autora.

Mimo to postać Bianki podlega gloryfikacji i idealizacji. Utożsamia ona wszystko to, co narrator uważa za intrygujące w kobiecości. Jest przeciwieństwem Adeli, która jest obliczem wszystkiego tego, co wrogie. Przyglądając się samym określeniom, jakie pojawiają się w opisie Bianki – „wszechwiedza”, „zagadka”, zauważamy, że przedstawiona zostaje jako istota odległa, podobnie jak Jakub, balansująca na granicy rzeczywistości.

W twórczości Schulza pojawiają się również inne postaci kobiece, ale im narrator nie poświęca aż tyle uwagi. Na przykład postać matki, która, choć obecna jest prawie we wszystkich opowiadaniach, to niewiele się o niej dowiadujemy. W przeciwieństwie do swojego męża bardzo mocno osadzona jest w realiach życia, w rzeczywistości. Podczas gdy Jakub poddaje się swoim fanaberiom, ona dba o sklep – główne źródło utrzymania rodziny. Może z winy tej rzeczywistości nie ma dla niej miejsca w świecie przedstawionym przez narratora. Drohobycz Józia to nie jest Drohobycz rzeczywisty. To inny odległy świat – przesiąknięty surrealizmem i oniryzmem. Pobrzmiwiają w nim tylko echa rzeczywistych postaci.

Jest za to miejsce dla Anny Csillag urodzonej w Karłowicach na Morawach, która „z dopustu bożego dotknięta była słabym porostem” (Schulz 2013: 10), aż wreszcie „na skutek gorących modłów, że zdjęta była z jej głowy kłątwa. Anna Csillag dostała łaski oświecenia, otrzymała znaki i wskazówki i sporządziła specyfik, lek cudowny, który jej głowie przywrócił urodzajność” (tamże: 10). Historia Anny Csillag pojawia się w gazetach od lat osiemdziesiątych XX w. i jest w nich obecna aż do II wojny światowej. Nie jest to nic innego jak reklama środka na porost włosów. Anna idealnie wpisuje się w konwencję opowiadań Schulza.

Jest zwyczajną gospożą, a jednocześnie postacią na pograniczu rzeczywistości. Okryta tajemnicą czarodziejka spełniająca marzenia ludzi.

W świecie przedstawionym znajduje się również miejsce dla Magdy Wang. Ona, podobnie jak Adela, reprezentuje kobietę demoniczną. Oświadcza „z wysokości ściągniętego dekoltu, że kpi sobie z męskiej stanowczości i zasad, i że jej specjalnością jest łamać najsilniejsze charaktery” (tamże: 13). Jak sama twierdzi, w pamiętnikach opisała osobiste doświadczenia „w dziedzinie tresury ludzi. Co ciekawe, wśród swojego audytorium, o którym wyraża się z takim cynizmem, budzi aprobatę.

Podsumowując, postaci kobiece u Schulza reprezentują wrogość lub tajemnicę. Są zarówno źródłem lęku, jak i obiektem fascynacji. Nierzadko reprezentują pewne cechy boskie lub do bogiń są porównywane. Wszystkie jednak zdają się dzierżyć jakąś tajemniczą, mistyczną siłę, która daje im pewien rodzaj kontroli i władzy.

5. Postaci kobiece w twórczości Borisa Viana

W twórczości Borisa Viana reprezentacja postaci kobiecych jest nieco bardziej liczna, cechuje je pewna oczywistość. W porównaniu do postaci męskich postaci kobiece wydają się być jednowymiarowe, a nawet banalne. Wynika to z tego, że opisywane są przez mężczyzn, którzy je kochają i idealizują. W konsekwencji poznajemy bohaterki cechujące się pewną prostotą. Ich jedynym zadaniem jest być piękną i towarzyszyć swojemu mężczyźnie, co nawet zdają się zauważać protagonistki *Czerwonej trawy*:

Staram się jak mogę – powiedziała Folavril – Ty także. Jesteśmy ładne, staramy się pozostawić im wolność, staramy się być na tyle głupie, na ile trzeba, ponieważ trzeba, żeby kobieta była głupia – taka jest tradycja – a to jest równie trudne jak zresztą wszystko inne, dajemy im nasze ciała i bierzemy ich ciała; tak jest uczciwie, a oni odchodzą, bo się boją.

– A w dodatku nie nas się boją – stwierdziła Lil.

– To by było zbyt pięknie – odparła Folavril. – Nawet strach musi pochodzić od nich samych (Vian 1987: 133).

Mimo tego i tak można doszukać się w prozie Viana ciekawych postaci kobiecych. Dobrym przykładem może być *opus magnum* autora, czyli *L'Écume des jours* tłumaczone na język polski jako *Piana złudzeń* lub *Piana dni*. Jest to historia

Colina – młodego inżyniera i wynalazcy pianocktailu – urządzenia będącego połączeniem pianina i maszyny do koktajlu. Wynalazek ten doprowadza go do olbrzymiej fortuny. Na tyle dużej, że jest on w stanie pozwolić sobie na posiadanie osobistego kucharza, Mikołaja, oraz na udzielanie olbrzymich pożyczek swojemu przyjacielowi Chickowi, bezmyślnie wydającemu wszystko na rzeczy związane z Jeanem-Solem Partrem (oczywiście *alter ego* Jeana-Paula Sartre'a).

Colin marzy o wielkiej miłości. Zazdrości Chickowi tego, że on swoją miłość życia już znalazł, podobnie zresztą jak Mikołaj. Za sprawą narzeczonej tego drugiego, Isis, Colin poznaje Chloé. Młoda kobieta natychmiast go oczarowuje i wkrótce para bierze ślub. Niestety ich szczęście nie trwa długo. Wkrótce okazuje się, że kobieta jest poważnie chora. W jej piersi rozwija się kwiat – nenufar, który powoli ją zabija.

Powieść ukazuje walkę Colina o życie ukochanej. Batalia okazuje się skazana na klęskę. Colin traci ukochaną, ale również całą fortunę. Jego świat ulega dosłownej degradacji, co obrazuje deformacja mieszkania, w którym żyje razem z ukochaną. Wraz z postępem choroby zaczyna się ono zmieniać. Meble i inne przedmioty zaczynają znikać, kurczą się okna, a wszystko powoli zostaje ogarnięte przez mrok:

Przez szybki z każdej strony widać było przyćmione, blade słońce, obsypane wielkimi czarnymi plamami, nieco tylko jaśniejsze pośrodku. Kilka wątych wiązek promieni usiłowało przedrzeć się do korytarza, lecz przy zetknięciu z kafelkami, niegdyś tak lśniącymi, rozpuszczały się i spływały długimi, wilgotnymi potokami. Piwniczny zapach bił ze ścian. Czarnowąsa mysz uwiliła sobie w kątku podwyższone gniazdko. Nie mogła już igrzać na podłodze ze złotymi promykami, jak kiedyś. Przycupnęła na kupce drobnych strzępków materiału i dygotała, a jej długie wąsy były zlepione przez wilgoć. Przez jakiś czas udawało jej się odrapywać szybki, tak że świeciły na nowo, lecz był to zbyt wielki wysiłek dla jej małych łapek, więc siedziała w swoim kątku bezsilna i drżąca (Vian 1991a: 162).

Sytuacja, w której znajdują się bohaterowie, zmusza Colina do podjęcia pracy, co można rozumieć jako olbrzymie poświęcenie, ponieważ w świecie, w którym żyją bohaterowie, praca postrzegana jest jako coś obcego, a nawet niegodnego. Obrazuje to sytuacja, która ma miejsce podczas podróży poślubnej dwójki głównych bohaterów. Kiedy mijają tereny kopalni, Chloé zwraca uwagę na robotników. Kobieta zdaje się być zdziwiona wykonywaną przez robotników pracą:

– Dlaczego oni są tak pełni pogardy? – zapytała Chloé. – To wcale nie za dobry pomysł z tym pracowaniem...

- Wmówiono im, że tak właśnie trzeba – powiedział Colin. – Na ogół uważa się, że praca jest dobra. Ale naprawdę to nikt tak nie myśli. Robi się z przyzwyczajenia i właśnie dlatego, żeby nie myśleć.
- W każdym razie to głupota robić coś, co mogłyby wykonać maszyny.
- Ale maszyny trzeba skonstruować – powiedział Colin. – A kto to zrobi? (tamże: 91)

Mimo tego mężczyzna decyduje się podjąć nawet najcięższą pracę, byle tylko ratować swoją ukochaną. Jest gotowy na unicestwienie samego siebie. „Mój Boże! To pana zniszczy, sam pan zobaczy i w ogóle rzecz jest pewnie niewarta zachodu” – mówi mu nawet jeden z mężczyzn, u którego szuka zatrudnienia (tamże: 196). Jednak główny bohater jest w stanie się na to zgodzić. Właściwie obserwujemy swoisty zanik osobowości. Colin jest w stanie oddać siebie za Chloé. Zniknąć po to, aby ona mogła istnieć. Los mężczyzny zdeterminowany jest przez chorobę żony. To ona mimowolnie staje się motywem jego działań i doprowadza do jego upadku. Działania Colina są daremne. Na końcu drogi, którą ten obiera, nie czeka żadna nagroda. Chloé umiera i zabiera ze sobą cały jego świat.

Nie da się ukryć, że to ona jest katalizatorem cierpień, jakie spadają na głównych bohaterów. Nie chodzi tylko o Colina. Choroba Chloé ma również wpływ na innych członków rodziny. Życie odbiera sobie również mysz, która pełni rolę zwierzątka protagonistów. Nie mogąc patrzeć na cierpienia swoich przyjaciół, postanawia oddać się w łapy kota. Czy możemy więc nazwać Chloé *femme fatale*? Lub nawet kobietą-demonem? Osąd taki wydaje się być bardzo niesprawiedliwy. Mamy tu przecież do czynienia z ofiarą okrutnej choroby. Nawet jeśli jest *femme fatale*, to jest nią w sposób nieuświadomiony. Uczucie, którym darzy Colina, jest jak widać uczuciem destrukcyjnym. Miłość, która ich łączy, sprawia, że upadek jednego z kochanków pociąga za sobą drugiego.

Oczywiście Colin i Chloé to nie jedyna para, której warto się przyjrzeć. Drugą równie interesującą wydaje się ta tworzona przez przyjaciół głównych bohaterów – Chicka i Alise. Mimo że wątek związany z tą parą jest drugoplanowy, to ich historia wydaje się pod pewnymi względami podobna. Tu również uczucie doprowadza do upadku obojga, choć może nie jest to aż tak oczywiste.

W przypadku tej pary możemy mówić o bardzo osobliwym trójkącie miłosnym, który ma miejsce między Chickiem, Alise i Jeanem-Solem Partrem. Początkowa fascynacja Chicka filozofem przeradza się w obsesję na jego punkcie. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że Chick darzy swojego idola bezgraniczną miłością. Oczywiście jest to uczucie platoniczne, choć jak twierdzi Alain Costes, balansujące na granicy pewnego homoerotyzmu. Odnajdujemy bowiem liczne poszlaki wskazujące na to, że uczucie, którym Chick darzy filozofa, może nosić znamiona skrywanego homoseksualizmu. Na przykład na kartach powieści czytamy: „Usiadł, jego ręka uniosła zdjęcie do oczu, zaczął się przyglądać uważniej;

ona była podobna do Partra; powoli jego rysy powstawały na rysach Alizy. Uśmiechnął się do Chicka” (tamże: 219). Może to sugerować, że Chick darzy oboje podobnymi uczuciami. Finalnie wybiera jednak Partra. Miłość przeradza się w fanatyzm. Bohater zdaje się czcić wszystko, co związane jest z postacią filozofa. Pasja ta doprowadzi go do zagłady. Tu znowu, podobnie jak w przypadku Colina i Chloé, mamy do czynienia z destrukcyjną miłością, zabijającą oboje. Nie ma znaczenia, że Jean-Sol Partre nie zdaje sobie sprawy z bycia obiektem czyjejs adoracji. Ta niewiedza przed niczym go nie uchroni. Zginąć muszą obaj.

Postać Alise znajduje się w centrum tego wszystkiego. To ona odegra kluczową rolę w losach obojga mężczyzn. Chcąc uchronić ukochanego przed bankrutem, postanawia zabić Partra wyrwaczem serc. Kradnie go jednak Chickowi, czym nieświadomie sprowadza na niego koniec. Nie mogą obronić się przed policjantami, którzy przyszedli odebrać od niego niezapłacone podatki, mężczyzna ginie w desperackiej próbie ratowania swojej kolekcji. W tym samym czasie z ręki Alise ginie również Partre. To jednak nie wystarcza. Kobieta stara się wziąć odwet na wszystkich, którzy sprzedawali Chickowi rzeczy związane z Partrem i doprowadzili do jego bankructwa.

Obejrzała się. Gęsty czarny dym wypełniał witrynę, a ludzie zaczęli się przyglądać. Zużyła trzy zapalki, zanim się zajęło, książki Partra nie chciały się palić. Księgarz spoczywał za biurkiem, a jego serce leżące obok zaczęło płonąć czarnym płomieniem. Wypływały z niego kręte stróżki wrzącej krwi. Dwie pierwsze księgarnie, trzysta metrów wcześniej, płonęły, trzeszcząc i hucząc, a księgarze leżeli martwi, wszyscy, którzy sprzedali książki Chickowi, musieli umrzeć w ten sam sposób, a ich księgarnie miały splonąć. Alise płakała i spieszyła się, pamiętała oczy Jean-Sol Partra widzącego swoje serce. Początkowo nie chciała go zabić, miała zamiar tylko przeszkodzić w ukazaniu się nowej książki i ocalić Chicka od ruiny, która powoli go pochłaniała. Wszyscy sprzysięgli się przeciw Chickowi. Chcieli mu wydrzeć pieniądze, wykorzystywali jego miłość do Partra, sprzedawali mu stare bezwartościowe ciuchy, fajki z odciskami, zasłużyli sobie na los, jaki ich czekał (tamże: 216).

Alise nie zdaje sobie sprawy, że pożar, jaki wywołuje, podpalając księgarnię, pochłonie również ciało Chicka.

Podobnie jak w przypadku Chloé mamy tu do czynienia z przykładem *femme fatale*, która realizuje swoją zemstę i zdaje się przypominać Schulzowską Adelę rozganiającą ptasie królestwo Jakuba. Sprowadza swoisty Armagedon na wszystkich tych, którzy mogli przyczynić się do upadku jej ukochanego. Nieświadomie to ona sama sprowadza na niego największe nieszczęście. Podjęta przez nią próba uratowania Chicka doprowadza do jego rzeczywistego końca.

Kobietą-demonem można nazwać Clémentine, która, jak twierdzi Alistair Rolls (1998: 369), może być kolejnym wcieleniem Alise. Zdaniem badacza może to sugerować tytuł powieści *L'Arrache cœur*, czyli *Wyrrywacz serc*, a więc broń, którą posłużyła się Alise do zabicia Partra. Warto wziąć to pod uwagę, ponieważ ta teza daje nam nowe możliwości zrozumienia motywów, jakimi kieruje się Clémentine. Opresyjny matriarchat, który kobieta zaprowadza w swoim domu, może się okazać wyrazem uzasadnionego lęku przed stratą. Wyjaśniałoby to również, dlaczego z taką oziębłością traktuje swojego męża. Jest to rodzaj zemsty za to, że nie jest on Chickiem.

Abstrahując jednak na razie od tej teorii, warto zauważyć, jakie cechy charakteryzują Clémentine. Jest to przede wszystkim autorytarność i stanowczość. Od samego początku można poczuć, że reprezentuje ona bardzo silny charakter. Poznajemy ją w momencie porodu, który zostaje odebrany przez głównego bohatera Zmara. Mimo że to Zmar jest głównym bohaterem powieści, to z biegiem akcji jego postać zaczyna usuwać się gdzieś na drugi plan. Clémentine krok po kroku zagarnia coraz więcej miejsca dla siebie, zarówno jako bohaterka książki, jak i matka. Lęk o dzieci, który odczuwa, pcha ją do absurdalnych decyzji. Zakazuje podawania na obiad homarów i każe wyciąć wszystkie drzewa w ogrodzie. Odmawia również jedzenia czegokolwiek innego niż popsutych resztek tego, czego nie dojadły dzieci. Wierzy, że im większy ból jej to sprawia, tym większa jest miłość dzieci do niej. Uważa, że im większego poświęcenia dokonuje, tym bardziej godna miłości się staje. Clémentine jest matką opętaną macierzyństwem. Jej zachowanie przekracza granicę zdrowej relacji. Jest to postać pragnąca absolutnej kontroli nie tylko nad dziećmi, ale i nad światem, który je otacza.

Czy jednak obawy Clémentine nie są uzasadnione? Gdy obserwujemy praktyki mieszkańców wioski, w której toczy się akcja, możemy dojść do wniosku, że kobieta stosuje środki adekwatne do istniejących zagrożeń. Całe to miejsce wydaje się być ogarnięte przez przemoc. Świat przedstawiony pozbawiony jest empatii i litości. Silniejszy zawsze zniewala słabszego. Przemoc wydaje się być odpowiedzią na wszystko. Wraz z kolejnymi wyprawami Zmara do wioski zostają nam przedstawione coraz okrutniejsze przykłady brutalności. Obserwujemy na przykład jarmark starców, gdzie silni i młodzi mężczyźni górują swoją ciężką nad niedołężnymi i słabymi starcami. Ci drudzy zostali sprowadzeni do roli przedmiotu. Dla nich nie ma litości. Nie mają jej nawet dzieci:

Stary ruszył w drogę drobnym kroczeniem. Dwójka dzieci odłączyła się od grupy. Jedno z nich zaczęło go okładać po plecach szpicrutą, a drugie uwiesiło mu się u szyi, chcąc go przewrócić. Starzec rozciągnął się jak długi, ryjąc nosem w kurzu. Ludzie nie patrzyli na to. Jedynie Zmar, zafascynowany, obserwował dzieci. Starzec klęknął, nos miał zdarty do krwi i coś wypluł (Vian 1991b: 22).

Wśród innych okrucieństw obserwujemy również scenę ukrzyżowania konia „który się puścił” (tamże: 57). Nie jest wyjaśnione, co dokładnie to oznacza, ale w tym świecie nie jest to istotne. Kaliber przestępstwa nie ma znaczenia. Tak naprawdę jego największym przewinieniem jest to, że jest słaby, a mieszkańcy wioski silni. Podobnie starcy – ich przestępstwem jest bezbronność. Silny jest również kowal, który góruje nad swoimi czeladnikami i eksploatuje ich siły aż do momentu, gdy wycieńczeni umrą. Zawód ten cieszy się w wiosce olbrzymim poważaniem, co nie dziwi, ponieważ aby móc go wykonywać, potrzeba wielkiej siły, a siła w tym świecie daje autorytet. Przemoc wydaje się wszechobecna i pojawia się nawet w miejscach, które powinny od niej odwozić, np. kościoł. Tu jednak nawet ksiądz decyduje się stoczyć pokazową walkę z szatanem na pięści, ponieważ wie, że język siły i przemocy to jedyny język, jaki rozumie tamtejsza gawiedź. Być może wygrana księdza przyciągnęłaby ich do kościoła, przy czym z pewnością nie chodzi tu tylko o zbawienie dusz. Przedstawiony świat to miejsce, w którym nie ma przestrzeni na miłość, a już na pewno nie na miłość bezwarunkową. Nawet Bóg „to wartość luksusowa”, co zresztą często słyszymy z ust księdza.

Gdy patrzymy z tej perspektywy, nie dziwi nas zachowanie Clémentine, która za wszelką cenę chce chronić swoje dzieci. Jednak wszystkie te sytuacje obserwujemy oczami Zmara... Czy on widzi je naprawdę? Być może to, co Zmar ogłąda w wiosce, to tylko obrazy narzucone mu przez silną osobowość Clémentine. Wszystkie sytuacje, których doświadcza Zmar, wydają się aż zbyt przejawione i brutalne. Tu warto zauważyć, że Clémentine poznajemy w momencie porodu. Od tego wydarzenia zaczyna się powieść. Nie mamy pojęcia, jak wyglądał świat zanim kobieta została matką. Za sprawą swojego silnego charakteru narzuca ona własną wizję świata innym osobom, które pozostają pod jej wpływem, jak chociażby Zmar.

6. Wnioski

Głównym założeniem tego artykułu było udowodnienie, że w twórczości obydwu pisarzy odnajdujemy podobne motywy. W dużym stopniu to się udało. Postaci kobiece pojawiające się w twórczości obydwu artystów reprezentują pewne podobne cechy. Kluczową wydaje się być siła. Każda z przedstawionych postaci ją posiada. Adela, która jest w stanie jedynie ruchem ręki doprowadzić Jakuba do spazmów, sprawuje nad nim całkowitą kontrolę. To ona decyduje, jak daleko może posunąć się w swoich szaleństwach. Podobnie Clémentine, która prawdopodobnie za sprawą swojego charakteru wpływa na percepcję głównego

bohatera. Bianka swoją wszechwiedzą zdaje się kontrolować Józia. Alise i Chloé nieświadomie sprowadzają koniec na swoich ukochanych.

Warto tu jednak zauważyć pewną wyraźną różnicę. Owa demoniczność kobiet u Schulza nosi znamiona wrogości, jak w przypadku Adeli. U Viana owa fatalność kierowana jest uczuciem. Clémentine roztacza obsesyjną kontrolę nad swoimi dziećmi, ale kieruje się miłością. Alise chce ratować Chicka, jednak nieświadomie pcha go w przepaść, nad którą doprowadził się on sam.

Wszystko, co przedstawiono powyżej, to przykłady pewnej siły, ale również pewnej demoniczności, ukrywającej się niekiedy pod pojęciem *femme fatale* lub nawet kobiety-demonia. Nie jest to oczywiście nowe zjawisko. Mieliśmy z nim do czynienia już w starożytnej Grecji. W mitologii odnajdujemy przecież wszystkie Gorgony, Kirke i syreny. Co ciekawe, istnienie kobiety-demonia narodziło się wraz z nastaniem patriarchy. Do około 1950 r. p.n.e. dominował pozytywny symbol kobiecości. Sytuacja zmieniła się po tej dacie, kiedy to zaczęto bardziej akcentować brutalne elementy religii matryfokalnej (Nowicka 2016: 69). Zarówno Schulz, jak i Vian żyją jednak w czasach, kiedy patriarchy powoli zaczyna chylić się ku końcowi. Czy takie przedstawienie postaci kobiecych może być wynikiem zmian zachodzących w społeczeństwie lub w jakiś sposób utożsamiać głęboko skrywane lęki? Tu wchodzimy już na grunt psychoanalizy. Obawiam się, że odpowiedź na powyższe pytania nosiłaby znamiona nadinterpretacji.

Bibliografia

Literatura podstawowa

- Vian Boris (1987), *Czerwona trawa*, Kraków.
Vian Boris (1991a), *Piana złudzeń*, Warszawa.
Vian Boris (1991b), *Wyrywacz serc*, Warszawa.
Schulz Bruno (2000), *Sklepy cynamonowe*, Gdańsk.
Schulz Bruno (2013), *Senatorium pod klepsydrą*, Warszawa.

Literatura sekundarna

- Dufrat Joanna (2019), *Kobiety w życiu publicznym*, [w:] Włodzimierz Mędrzecki (red.), *Metamorfozy społeczne. Wokół nowej syntezy dziejów Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa.
Kaszuba-Dębska Anna (2016), *Kobiety i Schulz*, Gdańsk.
Kaszuba-Dębska Anna (2020), *Bruno. Epoka genialna*, Kraków.