

Jan Zieliński

Uniwersytet Kardynała
Stefana Wyszyńskiego

Nie tylko marionetki i manekiny: Kleist i Schulz

Abstract

Not only marionettes and mannequins: Kleist and Schulz

The paper discusses several striking affinities between some passages in the prose of Heinrich von Kleist and that of Bruno Schulz. The Austrian painter Oskar Kokoschka, designer of a life-size puppet and author of a text on his *fetish*, published in 1925, appears here as a go-between between Kleist's marionettes and Schulz' mannequins. All of the presented similarities by no means qualify as a case for plagiarism, nor even as imitations. Rather, they prove a soul affinity, Schulz's intensive reading of Kleist's prose, and his accommodation of certain motifs and stylistic oddities, which are further developed in his prose, and, linked to other, not only literary, inspirations, yield a new and unique quality.

Słowa kluczowe: Schulz Bruno, Kleist Heinrich von, badania komparatystyczne, fetysz

Keywords: Schulz Bruno, Kleist Heinrich von, comparative studies, fetish

Odłamek w nodze

Nazwisko Kleista nie pojawia się ani w tekstach Schulza, ani w jego listach, ani w *Słowniku schulzowskim*. Trzeba zatem zacząć od pytania, czy Schulz w ogóle Kleista czytał. Zajrzyjmy w tym celu do programów drohobyckiego gimnazjum z okresu, gdy Schulz do niego uczęszczał.

Przede wszystkim rzuca się w oczy, że o ile nauka odbywała się w zasadzie w języku polskim, praktycznie jedynym językiem nowożytnym wykładanym w tej szkole był język niemiecki. Dopiero pod koniec nauki Schulza (zdawał

maturę w maju i czerwcu 1910 roku), a konkretnie 16 kwietnia 1909 roku wprowadzono w drohobyckim gimnazjum naukę języka francuskiego. Profesorem został Francuz, Eugeniusz Berthelot – nie na długo zresztą, zginie on bowiem w doprawdy „kleistowskich” okolicznościach podczas zamieszek wyborczych w Drohobyczu 19 czerwca 1911 roku. Berthelot „wracał z lekcji i widząc uciekający tłum, skrył się do jednego ze sklepów, kula przebiła żelazną żaluzję, a trafiając Berthelota w szyję, położyła go trupem”¹. Jego los przypomina bohaterów opowiadania Kleista *Trzęsienie ziemi w Chile*, którzy pomimo całego szeregu nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności, w końcu jednak ponoszą sędzoną im od początku śmierć. W tych samych zamieszkach przyszły malarz szkoły paryskiej Joachim Weingart, młodszy kolega Schulza z gimnazjum, odniósł ranę. W urzędowym wykazie ofiar zamieszek czytamy: „J. Weingarten, lat 15, ucz[ęń] IV kl[asy] Drohobycz, udo prawe z tyłu postrzelone”². Jego przypadek z kolei przypomina historię równolatka, opowiedzianą przez narratorkę *O teatrze marionetek*, chłopca, który wycierając nogę po kąpiel, daremnie próbował naśladować wdzięk widzianego w Paryżu posągu młodzieńca, wyciągającego sobie drzazgę ze stopy (Kleist używa słowa *Splitter*, które oznacza także odłamek).

Lektura sprawozdań gimnazjum drohobyckiego z lat, kiedy pobierał w nim nauki Schulz, nie pozwala stwierdzić, czy wśród lektur z języka niemieckiego znajdowały się jakieś teksty Kleista. W szkołach galicyjskich Kleista zaczęto, jak się wydaje, czytać dopiero w jubileuszowym roku stulecia jego śmierci, a więc kiedy Schulz był już studentem. I tak, w Stryju w roku 1911 w klasie VIII mamy temat wypracowania domowego *Romantische Motive in den Novellen von H[einrich] Kleist*³, a we Lwowie wśród lektur domowych w klasie VI pojawia się *Rozbity dzban*⁴.

Gimnazjum drohobyckie dało jednak Schulzowi narzędzie do samodzielnego czytania Kleista i innych autorów niemieckich: biegłą znajomość języka.

Anatomia fetysza

Literatura przedmiotu jest szczupła: kilka rozproszonych wzmianek i dwa – trzy artykuły, omawiające związek między *O teatrze marionetek* Kleista a *Traktatem o manekinach* Schulza. W roku 1990 węgierski krytyk András Beck w eseju zatytułowanym *Magány, mitosz, maskarádé* stawiał tezę, że Schulz „świadomie nawiązuje do tradycji, którą stanowią marionetki Kleista, automat E.T.A. Hoffmanna i lalki Rilkego”⁵. Matthias Freise pisał

¹ *Prawda o wyborach drohobyckich dnia 19 czerwca 1911 r.*, Lwów 1911, s. 35.

² *Ibidem*, s. 38.

³ *Sprawozdanie dyrekcji C. K. gimnazjum w Stryju za rok szkolny 1911*, Stryj 1911, s. 20.

⁴ *XXXIX. Sprawozdanie dyrekcji C.K.I. wyższej szkoły realnej we Lwowie za rok szkolny 1911/1912*, Lwów 1912, s. 44.

⁵ J. Reiman, „*Mój ojciec wstępuje do strażaków*”, czyli *recepca Schulza na Węgrzech* [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1985, s. 185. Esej Becka znam tylko ze streszczenia w tym artykule.

w roku 1998 w obszernej rozprawie o motywie manekina w prozie Schulza (w której zresztą zapowiadał monografię *Bruno Schulz und die deutsche Literatur*), a także o powiązaniach z esejem Kleista oraz z prozą Jean Paula i E. T. A. Hoffmanna. W późniejszym artykule ten sam autor porównywał trzy „traktaty o manekinach”: Kleista, Rilkego i Schulza⁶. Anna Czabanowska-Wróbel stwierdziła istnienie drobnej intertekstualnej zbieżności między prozą Schulza a polskim przekładem eseju Kleista, który ukazał się pt. *O teatrze marionetek w „Chimerze” w roku 1904*⁷.

Nie kwestionując ustalonej w tych pracach genealogii Kleist – E. T. A. Hoffmann – Rilke – Schulz, chciałbym dodać jeszcze jedno, zapoznane a istotne ogniwo między tekstem Kleista o marionetkach a rozważaniami Schulza o manekinach. Ogniwo tym jest tekst Oskara Kokoschki *Der Fetisch*, dotyczący robionej dla tego malarza na zamówienie lalki wielkości naturalnej, przedstawiającej jego ukochaną Almę Mahler, która go porzuciła.

Schulz mógł się zapoznać z definicją fetysza w artykule zamieszczonym w *Sprawozdaniu* dyrekcji drohobyckiego gimnazjum za rok 1907, gdzie została ona podana po niemiecku, za książką biskupa Wilhelma Schneidra *Die Religion der afrikanischen Naturvölker*:

*Fetisch ist nicht selten recht unbedeutender Gegenstand der Natur oder Kunst, der von einem Geiste dauernd oder vorübergehend entweder beschützt oder beeinflusst oder gar bewohnt und vom Fetischgläubigen als wunderbarer Helfer und Beschützer angerufen und verehrt wird*⁸. [Fetysz to często niepozorny wytwór natury bądź sztuki, trwale lub przejściowo chroniony, podlegający oddziaływaniu bądź wręcz zamieszkały przez ducha, a przez wierzących w fetysze przyzywany i czczony jako cudowny pomocnik i opiekun].

Das Fetisch Kokoschki to seria listów, pisanych w latach 1918–1919 do „panny M.” z dokładnymi instrukcjami dotyczącymi szczegółów wykonania tytułowego fetysza – lalki przedstawiającej ukochaną malarza. Szczegóły nie pozostawiają wątpliwości, że fetysz miał służyć nie tylko jako model do obrazów (reprodukcja jednego z nich, *Die blaue Frau*, towarzyszy pierwszej publikacji listów), ale też miał być ciągłym przypomnieniem kształtów utraconej kobiety, miał być, jak wskazuje tytuł, przedmiotem czci, wreszcie, również w zgodzie z tytułem – miał służyć do celów erotycznych. Ostatni list daje świadectwo rozczarowania po otrzymaniu gotowej lalki. Dla naszego wyводу list ten ważny jest także jako świadectwo, że Kokoschka znał esej Kleista

⁶ M. Freise, *Das Motiv der Kleiderpuppe in den Erzählungen von Bruno Schulz* [w:] *Polen und Nachbarn. Polonistische und komparatistische Beiträge zu Literatur und Sprache*, red. H. Rothe, P. Thiergen, Wien 1998, s. 145–171; *idem*, *Bruno Schulz, Rainer Maria Rilke und Heinrich von Kleist – drei Traktaten über Puppen*, „Germanoslavica” 2004, nr 2, s. 171–180.

⁷ A. Czabanowska-Wróbel, „Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza [w:] *W ulamkach zwierciadła. Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 123.

⁸ P. Rawski, *Stosunek moralności do religii (ciąg dalszy)* [w:] *Sprawozdanie dyrekcji C.K. Wyższego Gimnazjum w Drohobyczu za rok szkolny 1907*, Drohobycz 1907, s. 20, przyp. 2.

o marionetkach. Malarz był rozczarowany, że zewnętrzna powłoka lalki nie ma „giętkości i miękkości skóry kobiety” (*die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut*, s. 253⁹), tylko jest zrobiona z futra niedźwiedziego, „które nadawałoby się raczej na imitację tłustego niedźwiedzia do położenia przed łóżkiem” (*das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre*, s. 253). Zdanie: „Naciągnięcie na nią pończochy byłoby podobne daniu do pary francuskiemu metrowi tańca niedźwiedzia polarnego” (*Denn schon einen Strumpf überzuziehen, wäre, wie einem Eisbären einen französischen Tanzlehrer zuzugesellen*, s. 254) jest wyraźną aluzją do końcowego epizodu eseju Kleista, w którym pan C., pierwszy tancerz opery, podczas podróży do Rosji odbywa pojedynki na rapiery z niedźwiedziem.

U Schulza też zresztą mamy niedźwiedzie porównanie, w słowach o materii: „Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziowatość”¹⁰.

Zestawmy teraz listy Kokoschki z opowiadaniem Schulza, głównie z jego tekstami o manekinach. Miejsca paralelne są tak wymowne, że można powstrzymać się od komentarza.

Głowa. Kokoschka: „Głowa musi być bardzo dokładnie uchwycona, ma być cała tym wyrazem twarzy, którego sobie życzę i którego nie mogę uchwycić” (*Der Kopf ist ganz genau zu treffen und ist ganz der Ausdruck des Gesichtes, das ich mir wünsche und das ich nie treffe*, s. 245). Schulz: „Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze [...]”¹¹.

Usta i nos. Kokoschka: „Czy usta się otwierają? I czy w środku są zęby oraz język? Byłbym szczęśliwy” (*Is der Mund zum öffnen? Und sind auch Zähne und Zunge drin? Ich wäre glücklich*, s. 248). „Drut wokół nozdrzy będzie Pani zapewne zawadzał przy przeróbce, ponieważ jest złamany” (*Der Draht um die Nasenöffnung wird Ihnen vielleicht bei der Umkleidung im Wege sein, weil er zerbrochen ist*, s. 243). Schulz o prostytutkach w opowiadaniu *Ulica Krokodyli*: „mają usta rozdarte lub brak im koniuszka nosa”¹².

Druga noga. Kokoschka:

Drugą, ukośnie ułożoną nogę tylko zrysowałem, żeby mogła Pani ujrzeć jej kształty także od wewnątrz, poza tym jednak cała postać pomyślana jest w profilu, tak, że linia równowagi od głowy aż po podbicie stopy umożliwia dokładne ustalenie wyprofilowania ciała (*Das zweite schräg gestellte Bein zeichnete ich nur ein, damit Sie die Formen derselben auch von innen sehen, sonst aber ist die ganze Figur rein im Profil gedacht, so dass die Schwergewichtslinie vom Kopf bis zum*

⁹ Numery stron odwołują do edycji, której dane bibliograficzne znajdują się na końcu tego wywodu. Współczesne wydanie listów Kokoschki o fetyszu: O. Kokoschka, *Briefe I, 1905–1919*, red. O. Kokoschka, H. Spielmann, Düsseldorf 1984, s. 290–313.

¹⁰ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, Kraków 1985, s. 62.

¹¹ *Ibidem*, s. 64.

¹² *Ibidem*, s. 96.

Rist des Fusses eine genaue Bestimmung der Profilierung des Körpers ermöglicht, s. 245).

Schulz:

Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę¹³.

Stopa. Kokoschka: „Wielkość taka, żeby można było wciągnąć nań elegancki pantofelek” (*Die Grösse etwa so, dass man einen eleganten Frauenschuh darüber ziehen kann* [...], s. 248). Schulz: „Wypięty pantofelek Adeli drżał lekko i błyszczał jak jęczyzek węża”¹⁴.

Adresatką listów Kokoschki była panna Hermine Moos z Monachium, która potem przeniosła się do Stuttgartu i najprawdopodobniej zginęła w Holokaucie. Korespondencja do niej została wydana w roku 1984 w pierwszym tomie listów Kokoschki. Ale pod tytułem *Der Fetisch* ukazała się już w roku 1925 w antologii *Künstler-Bekenntnisse*¹⁵, zebranej przez Paula Westheima (1886-1963), niemieckiego krytyka sztuki, w republice weimarskiej redaktora czasopisma „Kunstblatt”, później emigranta we Francji i w Meksyku.

Udowodnienie, że Schulz czytał listy Kokoschki o lalce fetyszu poszerza też naszą wiedzę o jego znajomości autobiograficznych wypowiedzi współczesnych artystów. Antologia Westheima zawiera nie tylko przekład krótkiej sztuki z życia marionetek belgijskiego malarza Jamesa Ensora *Die Liebesweise (Der Flirt der Marionetten)* – baletu-pantomimy do własnej muzyki autora, napisanego w roku 1911, a wystawionego w 1920 – lecz także manifesty, wywiady, listy i inne ważne wyznania takich artystów, jak: Picasso, Braque, Gris, Dérain, Vlaminck, Marie Laurencin, Chagall, Kandinsky, Paula Modersohn, Marinetti, Pechstein, Kubin, de Chirico, Pankok, Malewicz czy Lissitzky.

Lalkę Almy Mahler naturalnej wielkości, a nawet cztery jej repliki, można było niedawno obejrzeć w berneńskiej Kunsthalle, na pokazywanej tam – od 27 października do 9 grudnia 2012 roku – wystawie Denisa Savary’ego *Bal-tiques*.

Skąd się wzięli Murzyni?

Wiosna z wielu wzięła się źródeł. Niektóre z nich, jak choćby album ze znaczkami¹⁶, są już zbadane i opisane, dwa chciałbym tutaj po raz pierwszy przedstawić publicznie. Jedno z nich jest realistyczne, drugie literackie.

¹³ *Ibidem*, s. 62.

¹⁴ *Ibidem*, s. 63.

¹⁵ O. Kokoschka, *Der Fetisch* [w:] *Künstler-Bekenntnisse. Briefe, Tagebuchblätter, Betrachtungen heutiger Künstler*, Berlin 1925, s. 243–254, ilustracja (*Die blaue Frau*) s. 248–249.

¹⁶ Por. J. Zieliński, *Markownik Rudolfa. (Do „Wiosny” Schulza komentarz filatelistyczny)*, „Twórczość” 1986, nr 1, s. 123–127.

Jak wynika z kilku krótkich artykułów i płatnych ogłoszeń, pod koniec kwietnia (jak w *Wiośnie*) 1913 roku gościł w Drohobyczu, na placu Św. Trójcy (jak w *Wiośnie*) wędrowny teatr anatomiczny, zwany też panoptikum Heinricha Trabera. Pokazywana wystawa miała charakter popularyzatorski i ostrzegawczy. Zatytułowana *Wielka wystawa higieniczna: Człowiek*, pokazywała rozmaite dziwolągi i deformacje ciała ludzkiego oraz ostrzegała przed zgubnymi skutkami nieprzestrzegania higieny. Wśród tych eksponatów i preparatów anatomicznych były jednak także figury bohaterów sensacyjnych wydarzeń – zbrodni, pomyłek sądowych, spraw politycznych. Zachował się w zbiorach prywatnych w Niemczech – wielka rzadkość bibliograficzna – drukowany katalog muzeum Trabera, obejmujący blisko tysiąc pozycji. Otwierają go Dreyfus, Zola, Esterhazy – pierwsze i trzecie z tych nazwisk znamy z kart *Wiosny*.

W opowiadaniu Schulza na ulicach miasta obok figur z panoptikum nagle pojawiają się też Murzyni:

Murzyni, Murzyni, tłum Murzynów w mieście! Widziano ich tu i tam, równocześnie w kilku punktach miasta. Biegną przez ulicę wielką, hałaśliwą, obdartą hałastrą, wpadają do sklepów żywnościowych, plądrują je. [...] Skąd wzięli się w tej strefie Murzyni, skąd przywędrowały te hordy Negrów w pasiastych bawelnianych piżamach?¹⁷

Otóż Murzyni w *Wiośnie* wzięli się z opowiadania Kleista *Zaręczyny w San Domingo*, którego akcja dzieje się na wyspie Hispanioli, zwanej też San Domingo, podczas murzyńskiego powstania przeciw Francuzom, na którego czele stał Jean-Jacques Dessalines, od roku 1804 cesarz Haiti Jakub I. U Kleista wielokrotnie mowa jest o oddziałach Murzynów, Kleist używa rzadkiego określenia *Negertrupp*, mówi też o *bewaffneten Negerhaufen*¹⁸, czego odpowiednikami są „hordy Negrów” u Schulza.

Innym sygnałem, że opowiadanie Kleista stanowi „pra-tekst” *Wiosny* mogą być triady nazw geograficznych, przewijające się przez to opowiadanie: San Domingo – San Salvador – Floryda; Kuba – Haiti – Jamajka; Kolumbia – Kostaryka – Wenezuela; Meksyk – Ekwador – Sierra Leone. Wszystkie one tworzą trójkąt, obejmujące ową Hispaniolę; pierwsza triada zaczyna się od nazwy, figurującej w tytule opowiadania Kleista; w drugiej jest nazwa państwa powołanego wskutek powstania Murzynów na tejże wyspie.

W *Wiośnie* Bianca jest córką Kreolki i białego tajemniczego pana de V., który, po incydencie na granicy, „nie czyni jednak żadnych starań o zwolnienie żony i córeczki” i „śląd za nim ginie”¹⁹. Przypomina to sytuację Babekan w opowiadaniu Kleista – Murzynki, która pojechała z żoną właściciela plantacji do Francji, tam urodziła córkę Toni, której ojciec, nazwiskiem Bertrand, wyparł się ojcostwa przed sądem, po czym w Marsylii wsiadł na statek, popły-

¹⁷ B. Schulz, *op.cit.*, s. 183.

¹⁸ H. von Kleist, *Sämtliche Schriften und Briefe*, t. 1, red. H. Sembdner, München 1993, s. 161 i 180.

¹⁹ B. Schulz, *op.cit.*, s. 180.

nał do Turcji i ślad po nim zaginął. Cała ta historia pochodzenia jest zresztą tak niejasna, że można zasadnie przypuszczać, iż pan Bertrand wcale nie istniał, a Toni była córką plantatora, pana Guillaume von Villeneuve – stąd u Schulza ojciec Bianki to „pan de V.”, który pod koniec opowiadania okazuje się ... plantatorem, właścicielem czarnych niewolników. Toni jest córką Murzynki i białego, urodzoną, co wciąż się podkreśla, w Europie, i w wojnie między czarnymi a białymi opowiada się w końcu po stronie białych. Bianka, córka Kreolki i białego, samym swym imieniem staje też po stronie białych. Wprawdzie w pewnej chwili kusi narratora:

Bianka mówi o zdradzie i twarzą jej płonie ekstazą, oczy zwięzają się od napływu rozkoszy, gdy widać się jak jaszczurka pod kołdrą, insynuuje mi zdradę najświętszej misji. [...] – Uczyń to – szepce natarczywie – uczyń to. Staniesz się jednym z nich, z tych czarnych Murzynów²⁰.

Pokusa ta ma jednak charakter przelotnego kaprysu o podłożu erotycznym i genderowym. A zarazem stanowi echo ciągłych rozmów o zdradzie, jakie toczą bohaterowie opowiadania Kleista.

W obu tekstach istotną rolę odgrywają dwa sny. U Kleista Toni, wypytywana przez matkę o szczegóły poprzedniej nocy, nie odpowiedziała wprost (*antwortete hierauf nicht, oder nichts Bestimmtes*²¹) i wspomiała tylko o jakimś śnie (*berief sich auf einen Traum*²²). Następnej nocy Toni przychodzi do młodego Szwajcara, ale ten śpi głęboko i śni o niej:

[...] *ein tiefer Traum, von dem sie der Gegenstand zu sein schien, beschäftigte ihn: wenigstens hörte sie, zu wiederholten Malen, von seinen glühenden, zitternden Lippen das geflüsterte Wort: Toni!*²³

W *Wiośnie* w epizodzie XVIII mamy opis śpiącej w swej willi Bianki, która mówi przez sen, wyrażając swe uczucia („serce przez sen gada”), a następnie serię snów, którą wziąć można prawie za streszczenie *Zaręczyn w San Domingo*:

Ach, te wszystkie porwania i gonitwy tej nocy, zdrady i szeptu, Murzyni i sternicy, kraty balkonów i nocne żaluzje, muślinowe sukienki i welony wiejące za zdyszana ucieczką!...²⁴.

²⁰ *Ibidem*, s. 189.

²¹ H. von Kleist, *op.cit.*, s. 179. W przekładzie polskim: „nie odpowiadała, albo też dawała odpowiedzi wykrętne” (H. Kleist, *Zaręczyny w San Domingo*, przeł. E. Sicińska [w:] *idem, Dramaty i nowele*, wstęp i komentarz M. Urbanowicz, Wrocław 1969, s. 498).

²² *Ibidem*. W przekładzie polskim: „powoływała się na sen, jaki miała” (*ibidem*).

²³ *Ibidem*, s. 183. W przekładzie polskim: „Ale był pogrążony we śnie, którego treścią była widocznie ona, usłyszała bowiem kilkakrotnie, jak jego rozpalone, drżące wargi wyszeptaly «Toni!»” (*ibidem*, s. 503-504).

²⁴ B. Schulz, *op.cit.*, s. 163.

A męski bohater opowiadania zostanie w końcu aresztowany za to, że śnił „sen standardowy Józefa biblijnego”²⁵. Określenie pozornie precyzyjne, a przecież nierozstrzygujące – czy chodzi tu o powtarzający się w różnych wariantach sen Józefa ze Starego Testamentu, sen o wyższości, o władzy nad braćmi czy też może o sen św. Józefa z Nowego Testamentu, który jest snem o Niepokalanym Poczęciu. Pierwsza interpretacja jest prawdopodobna ze względu na znany podziw Schulza dla powieści Thomasa Manna o Józefie i jego braciach, druga – ze względu na rozpowszechniony w monarchii Franciszka Józefa kult św. Józefa Cieśli i liczne obrazy przedstawiające ten sen (np. Franza Antona Maulbertscha)²⁶. Ta druga interpretacja jest też bliższa mojej tezie o zależności *Wiosny* od *Zaręczyn w San Domingo* – w obu tekstach dużą rolę odgrywają kwestie pochodzenia, poczęcia, czystości/nieczystości. Niezależnie jednak od interpretacji, i u Kleista, i u Schulza istotny sen bohatera/bohatera jest wspomniany, ale pozostaje nieopowiedziany.

Dodajmy tu jeszcze, że aresztowanie bohatera *Wiosny* następuje w chwili, gdy przykłada on sobie do skroni pistolet. Interwencja oficera uratowała go od losu, jaki wyznaczył swojemu bohaterowi – a dziewięć miesięcy po pierwodruku opowiadania także i sobie samemu – Heinrich von Kleist.

Nocne życie kalek

Zadziwiające zbieżności występują także między opowiadaniem Kleista *Żebraczka z Locarno* a opowiadaniem Schulza *Edzio*. Oba te krótkie teksty można nazwać opowiadaniem o rozwlekłości. Początkowymi (i tytułowymi) bohaterami są istoty kalekie, poruszające się na szczudłach albo pełzające. Historia żebraczki opowiedziana jest w pierwszym, trzyzdaniowym akapicie. Historia Edzia, z wyjątkiem jednego epizodu, mieści się w pierwszej, krótszej części opowiadania Schulza. Ta nieproporcjonalność (krótki początek, rozwlekły koniec) zawiera się także w strukturze poszczególnych zdań, w obrazowaniu, a jej ślady mamy nawet w doborze słownictwa. Poprzestaną na dwóch przykładach z tego właśnie zakresu. U Kleista mamy „zamek z wysokimi i rozległymi pokojami” (*ein Schloss mit hohen und weitläufigen Zimmern*²⁷), przy czym drugi z użytych przymiotników, rzadki, w odniesieniu do narracji, do opowiadania – oznacza „rozwlekłe”. U Schulza sąsiedzi siedzą

²⁵ *Ibidem*, s. 197.

²⁶ Na ten temat por. B. Mikuda-Hüttel, *Vom 'Hausmann' zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*. Marburg 1997 (*passim*) i w mojej książce *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2010, s. 38–39.

²⁷ H. von Kleist, *op.cit.*, s. 196. W polskim przekładzie E. Bielickiej: „budowla o wysokich, przestronnych komnatach” (H. von Kleist, *Żebraczka z Locarno*, przeł. E. Bielicka [w:] *Czarny pajak. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wyb., wstęp i noty o autorach G. Koziłek, wyd. II, Wrocław 1988, s. 67).

„zwiśli na krzesłach i na karłach”²⁸, przy czym drugi z użytych rzeczowników, rzadki (w mianowniku: karło), oznacza dawne niskie krzesło lub fotel na skrzyżowanych, esowato wygiętych (jak u Edzia) nogach, ale jest identyczny z miejscownikiem liczby mnogiej od rzeczownika „karzeł”. Użycie tego właśnie słowa może też być pośrednim odwołaniem do znanego obrazu Velasqueza *Karzeł siedzący na podłodze*.

W obu tekstach tytułowa postać jest kaleką, poruszającą się o kulach, która staje się ofiarą przemocy: żebraczka, zmuszona przez markiza do przeniesienia się w inny kąt pokoju, przewraca się tak nieszczęśliwie, że uszkadza sobie krzyż i, dobrnąwszy z trudem do wskazanego jej miejsca, umiera; Edzio po cowieczornych kłótniach jest bity przez swoich rodziców, którzy następnie za karę chowają mu kule i musi się czołgać jak pies.

Opowiadanie Kleista kończy się obrazem białych kości markiza, leżących w kącie pokoju: „i do dziś jego białe kości, zebrane przez miejscową ludność, leżą w kącie komnaty, z którego wypędził niegdyś żebraczkę z Locarno”²⁹ (*und noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weissen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen Meissen*³⁰). U Schulza odpowiednikiem tego miejsca jest obraz mrówek, które

[...] rozbierają, roznoszą na szczątki substancję rzeczy, objadają je aż do białych kości, do szkieletu i żeber fosforyzujących majaczliwie na tym smutnym poboju-wisku³¹.

Istnieje tajemnicze pokrewieństwo między żebraczką, która zjawiała się na zamku jakby przypadkiem (*die sich bettelnd vor der Tür eingefunden hatte*³²) a psem, spuszczone z łańcucha, który znalazł się pod drzwiami dawnego pokoju żebraczki (*fand sich zufällig der Haushund, den man von der Kette losgelassen hat*³³) przed nocą, którą markiz i markiza chcieli spędzić w „nawiedzonym” pokoju. O północy pies budzi się, „zrywa się nagle z ziemi nastawiwszy uszu, po czym warcząc i szczekając, cofa się, jak przed zbliżającym się człowiekiem, w kierunku pieca”³⁴ (*knurrend und bellend, grad als ob ein Mensch auf ihn eingeschritten käme, rückwärts gegen den Ofen weicht er aus*³⁵). W opowiadaniu Schulza również mamy nocną symbiozę tytułowego bohatera z psem: Edzio

²⁸ B. Schulz, *op.cit.*, s. 259.

²⁹ H. von Kleist, *Żebraczka z Locarno...*, s. 69.

³⁰ *Idem*, *Sämtliche Schriften und Briefe...*, s. 198.

³¹ B. Schulz, *op.cit.*, s. 260.

³² H. von Kleist, *op.cit.*, s. 196. W polskim przekładzie: „która żebrała u wrót” (*Żebraczka z Locarno...*, s. 67).

³³ *Ibidem*. W polskim przekładzie: „przed jej [komnaty] drzwiami zastali podwórzowego psa, którego ktoś przypadkiem spuścił z łańcucha” (*ibidem*, s. 68).

³⁴ H. von Kleist, *Żebraczka z Locarno...*, s. 69.

³⁵ *Idem*, *Sämtliche Schriften und Briefe...*, s. 198.

[...] [j]ak wielki biały pies zbliża się w czworonożnych przysiadach, w wielkich szurgających skokach po dudniących deskach ganku [...] i mówi coś płaczliwie, natarczywie, opowiada z płaczem, że mu zamykają na noc kule do szafy i teraz musi biegać po nocach jak pies na czworakach³⁶.

Jeden jeszcze szczegół został przez Schulza przejęty z opowiadania o żebraczce z Locarno. Kleist podkreśla, że ta kobieta zrobiła sobie legowisko na słomie (*auf Stroh, das man ihr unterschüttete*³⁷), na szeleszczącej słomie też pojawia się jej duch (*mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen; als ob ein Mensch sich von Stroh, das unter ihm knisterte, erhob; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht*³⁸). Motyw ten zawędrował do *Sanatorium pod Klepsydrą*: w symetrycznej konstrukcji tego opowiadania, w którym w zakończeniu narrator przeistacza się w inną postać z początku tekstu, za każdym razem podkreśla się obecność słomy na podłodze. Zaczijmy od zakończenia:

Ogromne jak pokoje [jak pokoje w zamku w Locarno, dodajmy] wozy pełne są śmiecia i słomy [...]. Twarz mam obwiązaną brudną szmatą wskutek spuchniętego policzka. Siedzę w słomie i drzemię [...]³⁹.

A na początku opowiadania narratorowi towarzyszy w podróży milcząca mężczyzna:

Przyciskał chustkę do spuchniętej, obolałej twarzy. Potem i ten gdzieś przepadł, wysiadł niepostrzeżenie na którymś przystanku. Zostało po nim wyciśnięte miejsce w słomie, zalegającej podłogę [...]⁴⁰.

Narrator *Sanatorium pod Klepsydrą*, kiedy jest głodny, staje w korytarzu i śpiewa, a pasażerowie wrzucają mu do czapki drobne monety. Młodzieniec, przed którym na początku opowiadania świat zdawał się stać otworem, w zakończeniu zostaje żebrakiem – jakby w hołdzie wobec żebraczki z Locarno.

Rodzinne związki z elektrycznością

Do grupy tekstów prozatorskich Kleista, które wywarły wpływ na Schulza, można zaliczyć tekst wielce osobliwy, jakim jest esej *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (*O stopniowym wytwarzaniu myśli*

³⁶ B. Schulz, *op.cit.*, s. 262. Zbieżności między tymi opowiadaniem sygnalizowałem pokrótce w artykule poświęconym *Lajermanowi* Aleksandra Nawareckiego: J. Zieliński, *Ryczka pod kłopot sztangą*, „Przegląd Polski” (dod. do „Nowego Dziennika”, Nowy Jork), 25 III 2011.

³⁷ H. von Kleist, *op.cit.*, s. 196. W polskim przekładzie: „pani tego zamku z litości umieściła na słomie, którą kazała tam rozesać, starą, chorą kobietę” (*Żebraczka z Locarno...*, s. 67).

³⁸ *Ibidem*, s. 198. W polskim przekładzie: „coś, co dla oka pozostawało niewidzialne, z szelestem, jakby leżało na słomie, podniosło się z kąta”; „zdawało się, że ktoś podnosi się z legowiska na słomie, która pod nim szeleści” (*Żebraczka z Locarno...*, s. 67 i 68).

³⁹ B. Schulz, *op.cit.*, s. 250.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 228.

podczas mówienia). Napisany w okresie pobytu pisarza w Królewcu (1805–1806), ukazał się pośmiertnie w roku 1878 w czasopiśmie „Nord und Süd”, w skład dzieł Kleista wchodzi począwszy od edycji z 1938.

W tym właśnie czasie czytał ten tekst Schulz. Myśl tytułową znajdujemy w wypowiedzi o planach pisarskich dla tygodnika „Wiadomości Literackie”. Schulz zaczyna: „Moją najbliższą książką będzie tom złożony z czterech opowiadań. Temat – jak zawsze – nieważny i trudny do zreferowania”. Po czym wdaje się w wywód na temat zachodzących w nim procesów „krystalizowania treści” i wyznaje:

Kuszą mnie obecnie coraz bardziej niewyraźne tematy. Paradoks, napięcie między ich niewyraźnością i nikłością a uniwersalną pretensją, aspiracją reprezentowania „wszystkiego” – jest najlepszą podniętą twórczą⁴¹.

Esaj Kleista jest jednak pra-tekstem nie tylko tej wypowiedzi programowej, ale i opowiadania Schulza *Kometa*, które powstało właśnie w roku 1938. Zbieżności koncentrują się wokół wynalazków technicznych, zwłaszcza związanych z rodziną jednego i drugiego autora. Kleist, opowiadając o roli mówienia w procesie formułowania myśli, podaje przykład mowy Mirabeau z roku 1798 i porównuje ją z wynalazkiem innego Kleista, Ewalda Georga, z tzw. *Kleistische Flasche*, czyli kondensatorem lub butelką lejdecką. Tak komentuje:

*Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde*⁴². [Oto zadziwiająca zgodność pomiędzy zjawiskami świata fizycznego i moralnego, która, gdybyście chcieli to prześledzić, sprawdziłaby się także w okolicznościach ubocznych].

W *Komecie* mamy stwierdzenie „Epoka stała pod znakiem mechaniki i elektryczności, i cały rój wynalazków rozsypał się na świat pod wpływem geniuszu ludzkiego”⁴³. Schulz wymienia więc cały szereg wynalazków technicznych, przeważnie związanych z elektrycznością. Co ciekawe, choć opowiadanie czasowo umiejscowione jest w okolicach roku 1910, roku komety Halleya, pojawiają się też odwołania do czasów Kleista (galwanizm). I jeszcze jedna zbieżność: Kleist powołuje się na butelkę swego dalekiego krewnego. Schulz wspomina zasługi swego brata w zakresie upowszechniania myśli technicznej („Gdy mój brat po raz pierwszy przyniósł ze szkoły elektromagnes”⁴⁴). Otóż inżynier Izidor Schulz zajmował się nie tylko naftą, był też współwłaścicielem fabryki Polmet, produkującej lampy, latarnie i sprzęt radiofoniczny. Krewny Schulzów produkował w Wiedniu radia Suchestow, inny Suchestow

⁴¹ B. Schulz, odpowiedź w ankiecie *W pracowniach pisarzy i uczonych polskich*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 17, s. 5.

⁴² H. v. Kleist, *op.cit.*, s. 321.

⁴³ B. Schulz, *Kometa*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 35, s. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

był wynalazcą, który opatentował w Paryżu cewkę indukcyjną Su-Ga do odbiorników radiowych. O tych sprawach mówiło się w domu Schulzów, a ślady tych rozmów znajdujemy w opowiadaniu *Kometa*:

Laboratorium ojca było proste: kilka kawałków drutu zwiniętego w cewki, parę słoików z kwasem, cynk, ołów i węgiel – oto był cały warsztat tego przedziwnego ezoteryka⁴⁵.

Jaki wniosek wynika z przedstawionych zbieżności pomiędzy poszczególnymi tekstami Kleista i Schulza? Na pewno nie można tu mówić o plagiacie, ani nawet o naśladownictwie. Świadczą one raczej o powinowactwie dusz, o intensywnym obcowaniu z prozą Kleista, o przyswajaniu pewnych motywów i osobliwości stylistycznych, które jednak w prozie Schulza znajdują dalsze rozwinięcie, łącząc się z innymi inspiracjami, nie tylko literackimi, i tworzą nową, oryginalną jakość.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 3.