

[horyzont dzieła]

# Stanisław Rosiek: Jak pisał Bruno Schulz? Domysły na podstawie sześciu stron rękopisu jednego opowiadania

1

Do czego nam, badaczom litery i ducha, krytykom tekstu i egzystencji, potrzebne są rękopisy autora – jego auto-grafy? Istnieje kilka odpowiedzi na tak postawione pytanie. Najbardziej popularna i zarazem oczywista głosi, że rękopisy współtworzą strefę *avant-texte*, a więc wszystko to, co poprzedza definitywną postać dzieła, co jest zatem przed-dziełem (*avant-oeuvre*). Ich znajomość pozwala dotrzeć do tej nie w pełni jeszcze określonej, wrzącej magmy, która wkrótce zastygnie w tekst ostateczny. Dla ktoś, kogo interesuje nie tylko napisane (*écrit*), lecz również samo pisanie (*écriture*), nie ma ważniejszych świadectw jak właśnie ta „dokumentacja autograficzna”. Bo przecież nawet warsztatowe wyznania pisarza lub relacje innych o tym, jak pisał, muszą skapitulować wobec aury autografu, w którym nieraz ukrywa się to, o czym się nawet samemu autorowi nie śniło.

W wypadku Brunona Schulza nie mamy dostępu do tej strefy. Zbyt często płomienie spopielająy jego rękopisy. Schulz to pisarz bez archiwum, bez przed-dzieła. Nie poznamy więc pierwszych przygód pisania, które były (które musiały być) jego udziałem. Nie zrekonstruujemy wewnętrznej dynamiki dzieła. Na skutek niefortunnnych zbiegów okoliczności Schulz jest dla nas pisarzem od razu gotowym i spełnionym, bez najpierw i później, bez początku i końca. Wydaje się

twórcą monolitycznym, niepodlegającym żadnej zmianie, żadnej wewnętrznej ewolucji. Schulz to dla nas tekstowy konstans.

Być może także z tego powodu jego dzieło prowokuje do nadzwyczajnej aktywności i inwencji, a czasem nawet gwałtowności interpretacyjnej. Monolityczność Schulza staje się dla schulzologów wyzwaniem. Podejmując je, kolejni wielcy interpretatorzy prześcigają się w mnożeniu kontradycyjnych odczytań. Prawie nikt z nikim nie chce się zgadzać. Ficowski odrzuca odczytania Sandauera, Jarzębski żartuje z Dubowika, Panas po cichu uchyla ustalenia Boleckiego, Markowski zaś – wszystkich, nie wyłączając swoich własnych. Ale są to działania kompensacyjne. Interpretacyjne poruszenia sensów mają zrekompenzować literalną definitywność i statyczność dzieła.

Na tym tle wszystkie ocalałe rękopisy Schulza nabierają nadzwyczajnego znaczenia. Są wśród nich rzeczy różnej wagi: listy do znajomych i przyjaciół obok korespondencji z władzami szkolnymi, dedykacje i odpisy urzędowych dokumentów, luźne notatki, drobne zapiski na biletach wizytowych. I tylko jeden niewielki rękopis literacki Schulza. Tych kilka stron starczyć nam musi za całe utracone literackie archiwum pisarza. A w każdym razie – dają one szansę na zbliżenie się do tajemnicy schulzowskiego *écriture*.

## 2

Oto zatem sześć kartek w kratkę o wymiarach 153 na 198 milimetrów, wyrwanych ze szkolnego zeszytu i zapisanych jednostronnie piórem maczanym w kałamarzu z czarnym atramentem, o czym świadczy raz słabnąca, raz rosnąca wyrazistość kreślonych liter. Kartki te zawierają autograf *Drugiej jesieni* – opowiadania znanego z dwóch publikacji za życia autora: najpierw w 1934 roku w „Kamienie”, która powtarza prawie dokładnie słowo w słowo wersję autografu, a następnie w 1937 roku z kilkoma zmianami w książce *Sanatorium pod Klepsydrą*.

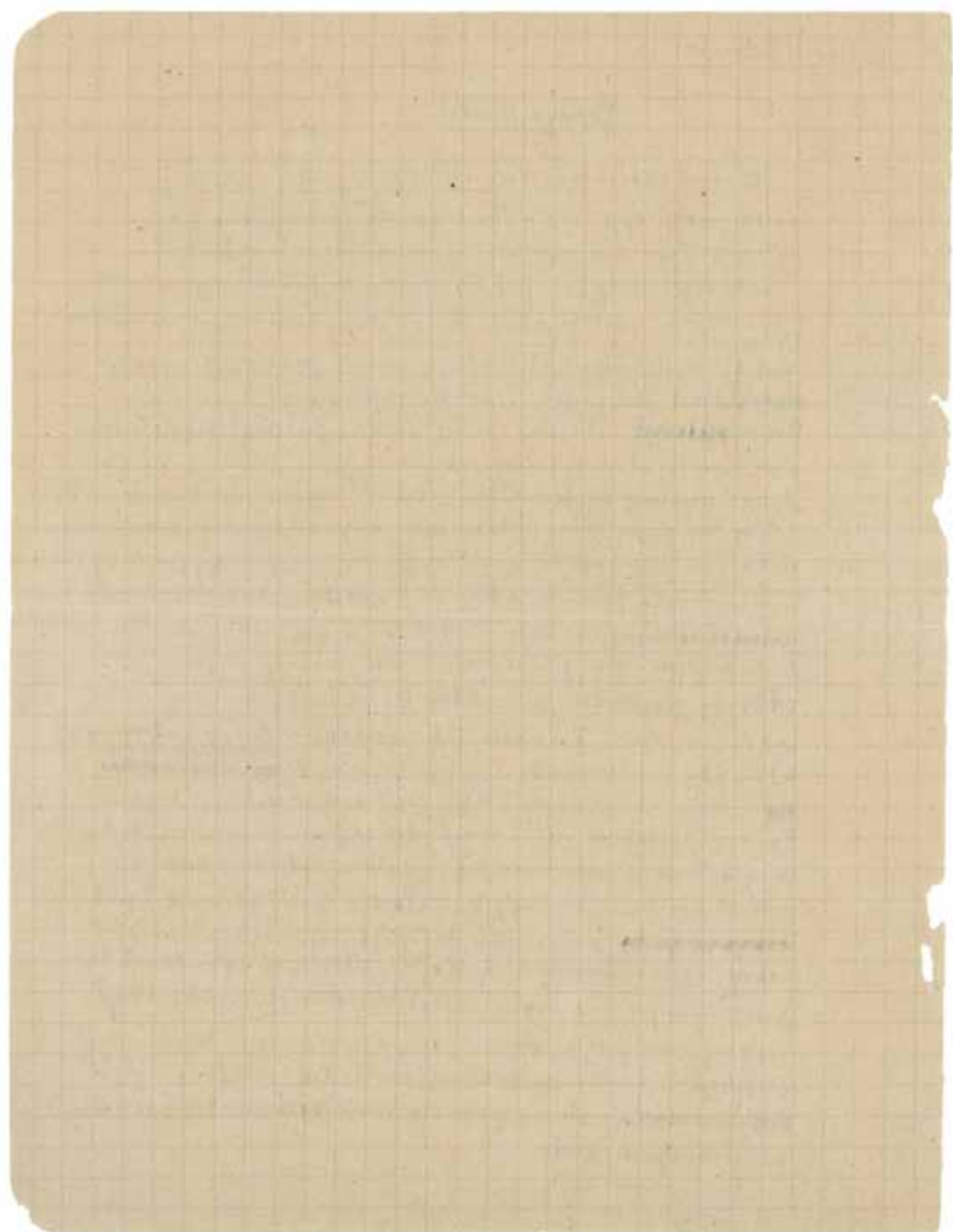
Pismo jest dość staranne, na ogół czytelne. Spokojny i wyrównany dukt pisma skłania do przypuszczenia, że cały autograf powstał podczas jednej sesji, być może w którąś z wczesnojesiennych niedziel 1934 roku, ofiarowujących Schulzowi kilka godzin wolnych od codziennej pracy w szkole. Autograf nie sprawia wrażenia pierwszego szkicu. Pracując nad tekstem *Drugiej jesieni*, Schulz korzysta prawdopodobnie z jakiejś wcześniejszej, brulionowej wersji. Mimo to autograf zawiera pięćdziesiąt pięć poprawek i skreśleń o różnym charakterze. Nie jest więc autorskim czystopisem definitywnej wersji utworu<sup>1</sup>. W trakcie modyfikującego

---

<sup>1</sup> Choć niewykluczone, że w zamierzeniu Schulza miał być czystopisem. Świadczy o tym umieszczenie przez niego swojego imienia i nazwiska w lewym górnym rogu pierwszej strony. Autorski brulion na ogół nie zawiera tego rodzaju autoatrybucji.

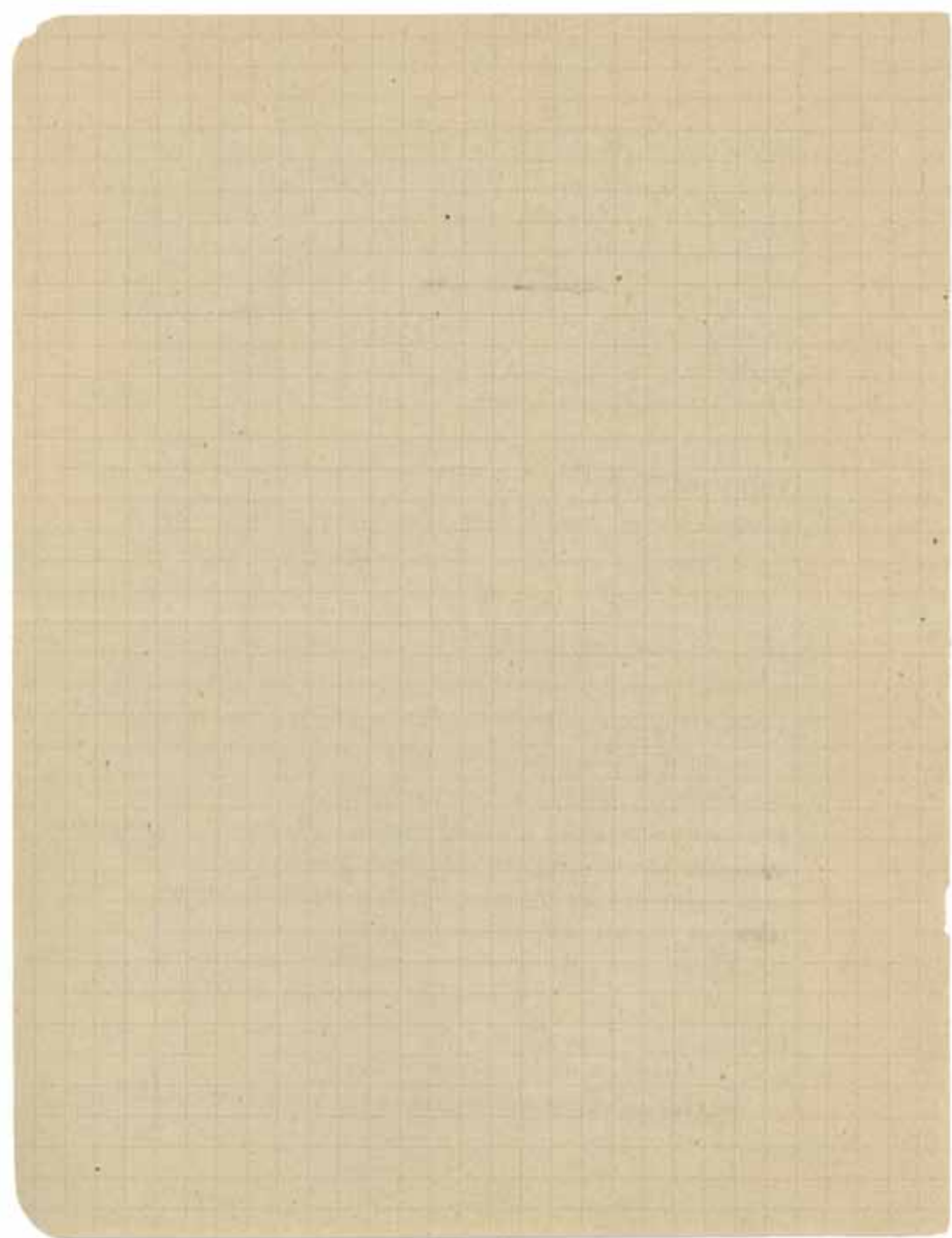
Druga jesień.

Wśród wielu prac naukowych podejmowanych przez mego ojca w radosnych chwilach spokoju i ucieśnienia wiekowego, pomiędzy ciętami kłósk i katastrof, w jakie ofitowało to życie burliwe - najbliższą jego sercu były studia nad meteorologią porównawczą, a zwłaszcza nad specyficznym klimatem naszej prowincji pełnym ~~specyficznym~~ jedynym w swoim rodzaju orobliwości. On to ~~przebiegiem~~ właśnie, mój ojciec, polecił podstarzy pod umiejętną analizę formacji klimatycznych, jego „Zarys ogólnej systematyki jesieni” wyjaśnił raz na zawsze istotę tej pory roku, która w naszym klimacie prowincjonalnym przebiega tę przewlekłą, rozgąszzioną, pasywnie-cio rozrosłą formę, która pod nazwą „chińskiego lata” ~~przebiega~~ przebiega się daleko w głąb naszych ziem kontynentalnych. Czy powiadzić? On pierwszy wyjaśnił istotny, pochodny charakter tej późnej formacji, nie będącej niżej innym, jak pewnego rodzaju zatrzymaniem klimatu miarzystami przejrzałej i ~~rozkładającej się~~ <sup>wyrażającej się</sup> sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudnie i zapowinieniu sztuka muzealna przeciekła się, zamieniła bez odpywu, jak stare konfitury, przesadza nasz klimat i jest ~~inaczej~~ przyczyną tej piżkowej, mały czarnej febrzy, tych kolorych delirjów, które mi agonizuje ta przewlekła jesień. Piżkono jest bowiem chorobą, wrył mój ojciec, jest pewnego rodzaju dremorem tajemniczej infekcji, ciężką zapowinienią rozkładu, wstająca z głębi doskonałości i witań przez doskonałość westchnieniem najgłębszego rozpacza.



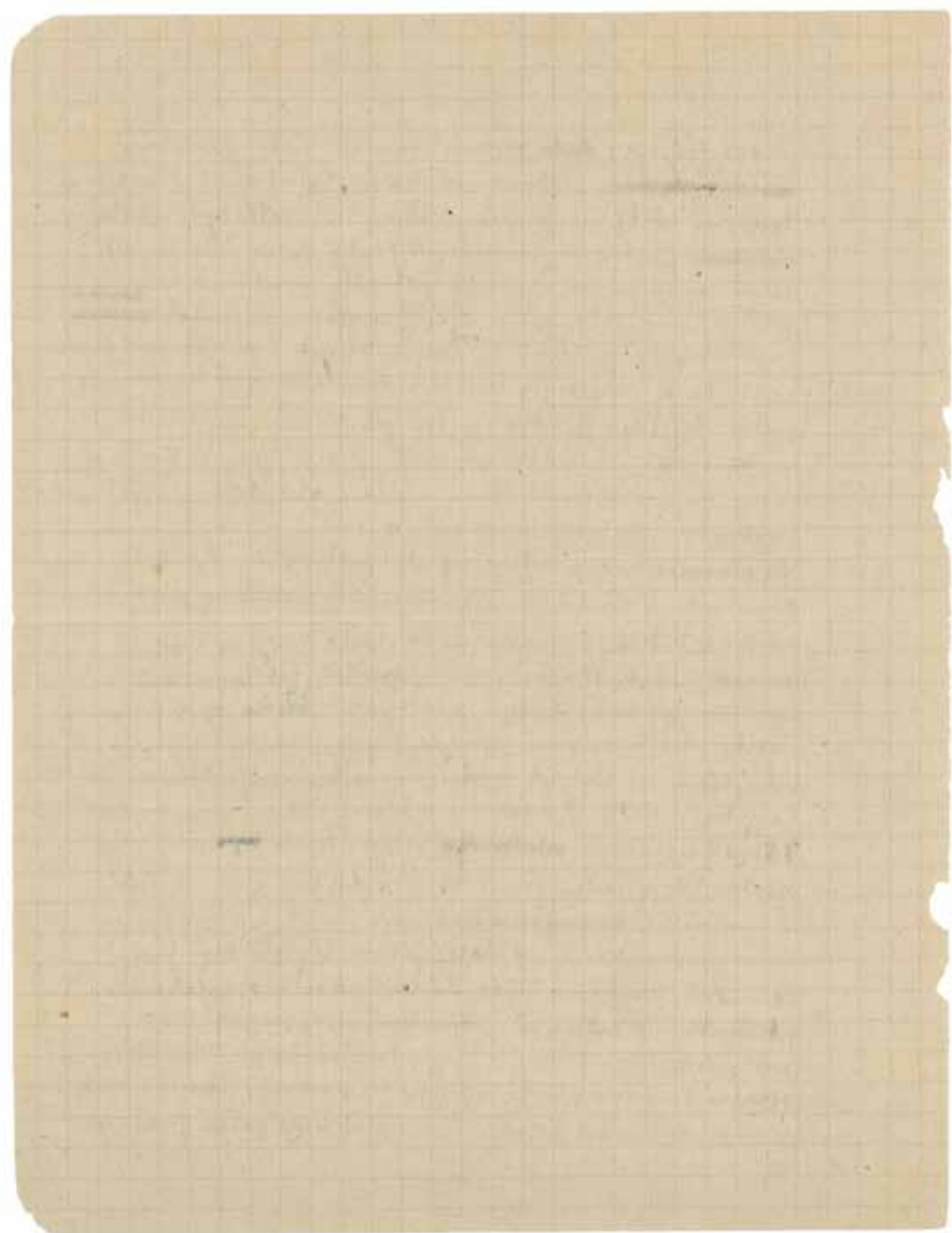
Kilka nieoczywistych wag o naszym muzeum prowincjonalnym  
niechaj w tym miejscu posłużą do lepszego zrozumienia  
sprawy. Początek jego sięga 18go wieku i wiąże się  
z godnym podziwu zapędem kolekcjonerskim O.O.  
Baryllanier, ~~który~~ <sup>który</sup> ~~obdarzył~~ obdarzył miasto tą  
parazytującą narosłą obciążającą budżet miejski  
nieudzielnym i nieprodukcyjnym wydatkiem.  
Przez serię ~~nieudzielnym~~ lat skarb Republiki, wsku-  
piwszy za bencen te zbiory od rzymskiego zakonu,  
różniwał się wielkodusznie na to mecenas<sup>stwo</sup>,  
godne jakiejś królewskiej rezydencji. Ale następna  
fala generacji ojców miasta bardziej praktycznie  
zorientowana i nie zamyszkająca omy na koniomyśli  
gospodarce, po bezskutecznych pertraktacjach  
z kuratorją architektonicznych zbiorów, której ustawała  
to muzeum sprzedać - zamknęła ją, zlikwidowała  
zarząd, wyznaczony dla ostatniego kustosa dożywotnie  
emerytura. W czasie tych pertraktacji stwierdzone zostało  
przez niezręczności ponad wszelką wątpliwość, że ~~przeważająca~~  
~~wartość~~ wartość tych zbiorów była grombno przeceniana  
przez patriotów lokalnych. Poeci ojcowie natylni w chwa-  
lebnym zapale niejedną fałszyfikat. Muzeum to nie  
zarezerwało ani jednego obrazu pierwszorzędnego ~~z~~ mistrza,  
ale zato całe kolekcje tancio i cewartoryjnych, całe  
szkółki prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapom-  
niane, i lepe ulicej historii sztuki.

~~Wskazywać na to, że w rzeczywistości~~



Rzeź dzieła: ~~Wielka~~ <sup>militarne</sup> ~~wojny~~ ~~przebieg~~, i pełna ekspozycja obrazów była treściwi katalistyczna. Spalony rdoty mroko ciemnieł na tych zatkanych od starości ~~obrazach~~ ~~prótnach~~, na letnych floty galer i karawelli, stare zapomniane armady biteriały w ratkach bez <sup>dauno</sup> odplyer, kołysce na rozdotych zagłach majestat ~~zawieszonych~~ zaginionych republie. Zradymionych i pocimnialych wermeksów mającely ledwo widoczne zarysy konnych potyrek. Przez pustkę spalonych kampanij, pod niebem ciemnym i tragicznym przecięgaly w groźnej ciny skiszone karawalkady ujęte z obu stron w spistrażenia i wykryty artylerijjskiego ognia.

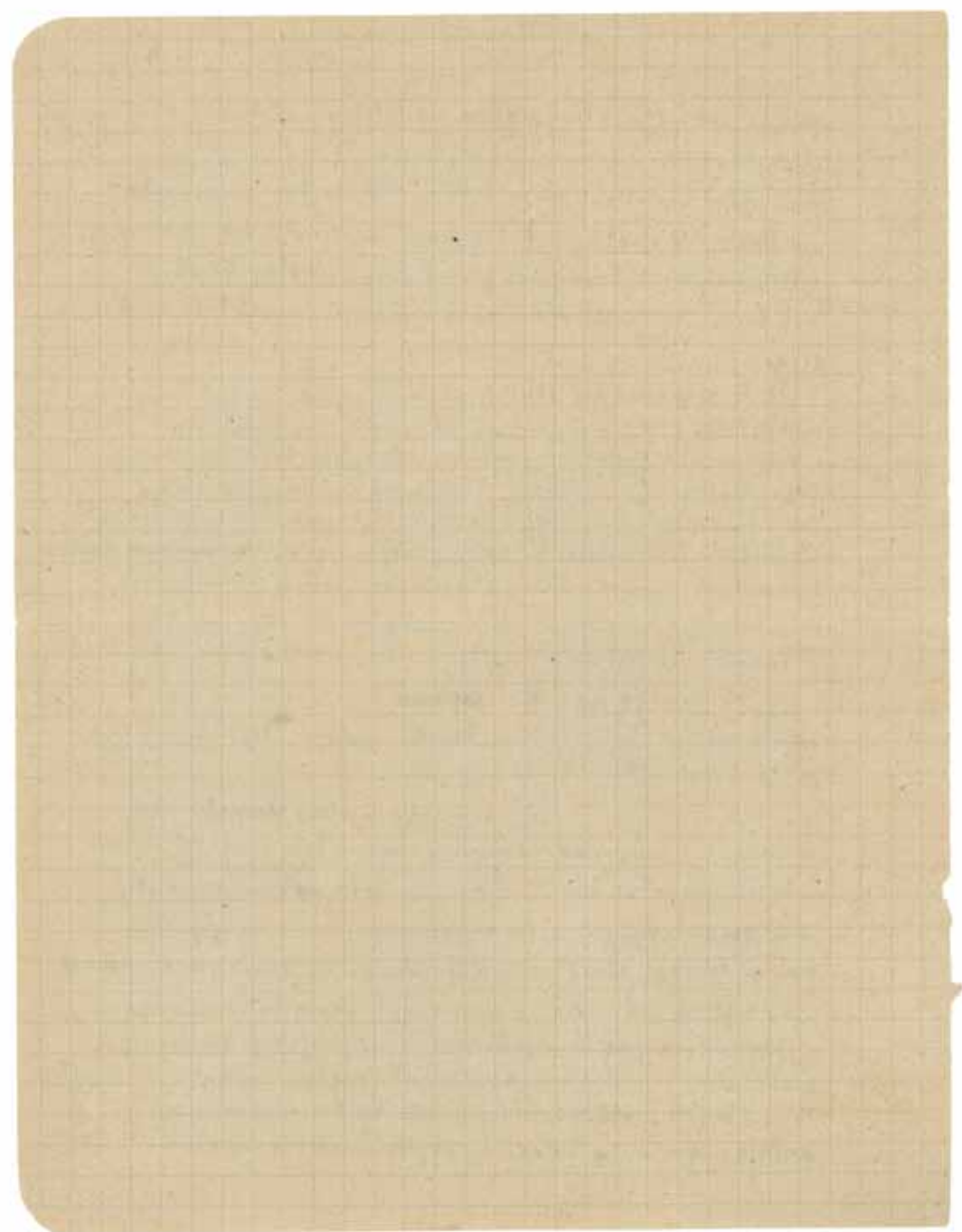
Na obrazach neapolitańskiej szkoły starsze niż bez końca popołudnie smagle i wędzone, jedyli widriane przez ciemną butelkę. Pocimnialo słońce zdaje się wzdugę wroczak w tych straconych krajotwarach, jak w przeddrien' kosmicznej katastrofy. I dlatego tak blade są uśmiechy i gesty rdotych rybaczek sprzedających z manjerorumpym wdziękem wiskiki ryb wędrownym komedjantom. Cały ten świat jest dauno oszczędny i dauno zamierzony. ~~W~~ ~~stąd~~ ~~ta~~ ~~słodycz~~ ~~ostatniego~~ ~~bezgranicznego~~ ~~to~~ ~~ostatniego~~ gestu, który <sup>zauwa</sup> jeden jeszcze trwa - słońce samotnie daleki i zgubiony ~~nieobecny~~, wciąż na nowo postarzany i na zawsze wazny. A dalej pincze w głębi tego kraju zamieszkanego przez bestroski lud wesołków, arlekinów i ptaszników z klatkami, w tym kraju bez powagi i bez nocy i historii wyplaszają małe Turczyński pulchnymi złamanymi miódowymi placki ułożone na desekach, dwa i chłopycy w neapolitańskich kapeluszach noszą korę pełen gwarowych



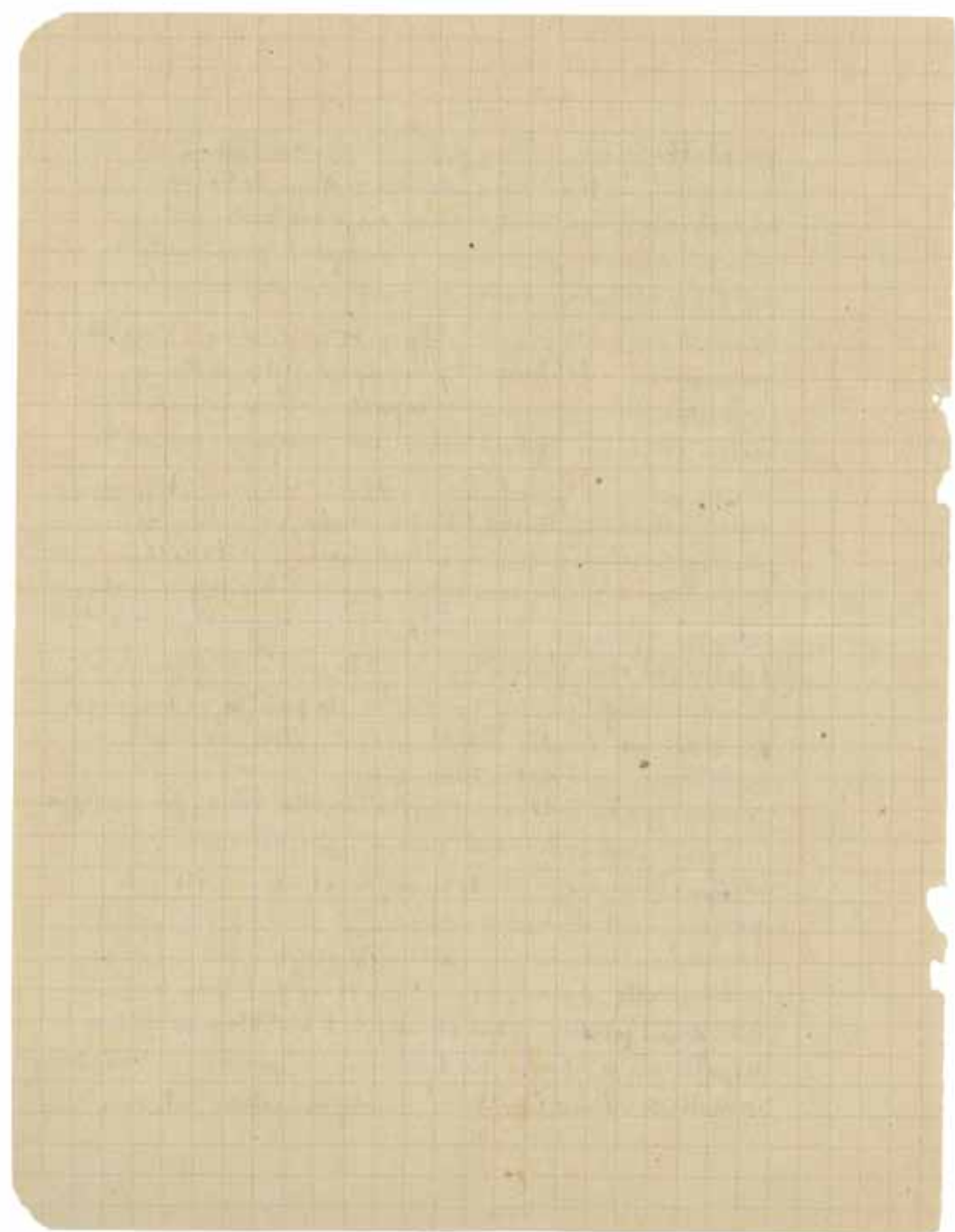


gotłki na kipi, który użyna się leleles pod tym guchajgym  
sknydlatym cyzarem. A jeszcze gdzieś, na samej  
krawędzi wieczoru, na ostatnim skrawku ziemi, gdzie  
na granicy mgłno-żółtej nicotci chnieje się, siędzący  
pek akantu - toczy się jenoce wciąż partja kart,  
ostatnie stawka ludzka przed wielką nocą, która nad-  
ciąga.

Cała ta rozpamiętniona starożytność poddana bolesnej  
destylacji pod ciśnieniem lat całych nudy, by potrafić  
"zrozumieć - pytał mój ojciec - rozpaść tego skazanego  
"pisłka, jego dni i noce. Liczyle na nowo porzucić się ono  
"do złudnych licytacji, inscenizuje uclane wyprzedzanie,  
"kafajliwie i tłumnie ańkuje, parjonuje się ~~Wardandass~~ drilem  
"harardem, gra na baisse, roznuca gestem utracjusca,  
"marnotrawi swe bogactwo, aśdaj, trzeźniejąc, spoznec,  
"ze smytko to jest darowizna, <sup>ze</sup> mi wyprowadza pora zamknisty  
"krąg skazenię na siebie ~~pisłka~~ doskonałości i nie  
"może ułżyć bolesnemu nadmierowi. \* Nic drzonego,  
"ze ta męciępliwosc, ta bezradnosc pisłka musiala się  
"uklonic wawiercieć u nane nielo, ~~rozpamiętanie~~  
"rozgwieć luno nad naszym wyprontem, wyrodzić się  
"u te kuglarstwa atmosferyczne, u te <sup>arangermenty</sup> ~~arangermenty~~  
"obfoczne ogromne i fantastyczne, które narzvam  
"nana druga, nana pseudojenie. Ta druga jenie nanej  
"provincji nie jest niorem innym, jak skora fata-morgana  
"wyprymienioną u wyolbrzymioną projekcją na nane  
"niebo, przez umierające, zamkniste pisłko narzyci murców.  
"Tenie ta jest wielkim, wzdornym teatrem kłamizym  
"poerje, ogromną kolosową cebulą suszącą się platek



„ po placku coraz nowy panoramę. Nie dotrzesz  
„ Nigdy nie dotrzesz do żadnego sedna. Za każdą  
„ kulisą, gdy ziędnie i zerwie się z szaleństwem,  
„ ukarze się nowy i promienny prospekt, przez chętną  
„ żywą i prawdziwą, zamim, gasnąc, mi zdradzi naturę  
„ papieru. Templem perspektywy są malowane i wysypane  
„ panoramy z tektury i tylko zapach jest prawdziwy,  
„ zapach wędrujących kulis, zapach wielkiej garderoby  
„ przed smutkiem i kadzią. A o zmierzchu ten wielki  
„ nieporządek i gmatrawina kulis, ten zamęt poroco-  
„ nych kostiumów, wśród letnich brody nie bez końca,  
„ jak wśród szalejących ziędłych liści. To jest wielkie  
„ bezkoleństwo i każdy ciężnie za senyury kurtyn i niebo,  
„ wielkie, trochę języczne niebo wsi w strugach perspektyw  
„ i przednie jest skrypienia bloków. To wspaniała gorączka,  
„ ten zdyszany i półny karnawał, ta panika nadzwyczajnych  
„ sal balowych i wieża Babel masek, które nie mogą  
„ trafić do swych rąk prawdziwych.  
„ Jeneu, jenieu, aleksandryjska epoka roku, gromadząca  
„ w <sup>swych</sup> ogromnych bibliotekach jałową mądrość 365 dni  
„ obłąku słonecznego. O, te poranki starożyte, zółte jak  
„ pergaminy, słodkie od mądrości, jak późne wieczerzy!  
„ Te przedpołudnia usmiechnięte chętnie, jak mądre  
„ palimpsesty, wieloanstrony, jak stare poróżki leżące!  
„ Ach, dzień języczny, ten stary filut-bibliotekarz fałszywy  
„ uspejdelny szlafroku po drabinach i kosztujący z konfitur  
„ wysypanych wielkich i kultur! Każde lenajobraz jest mu

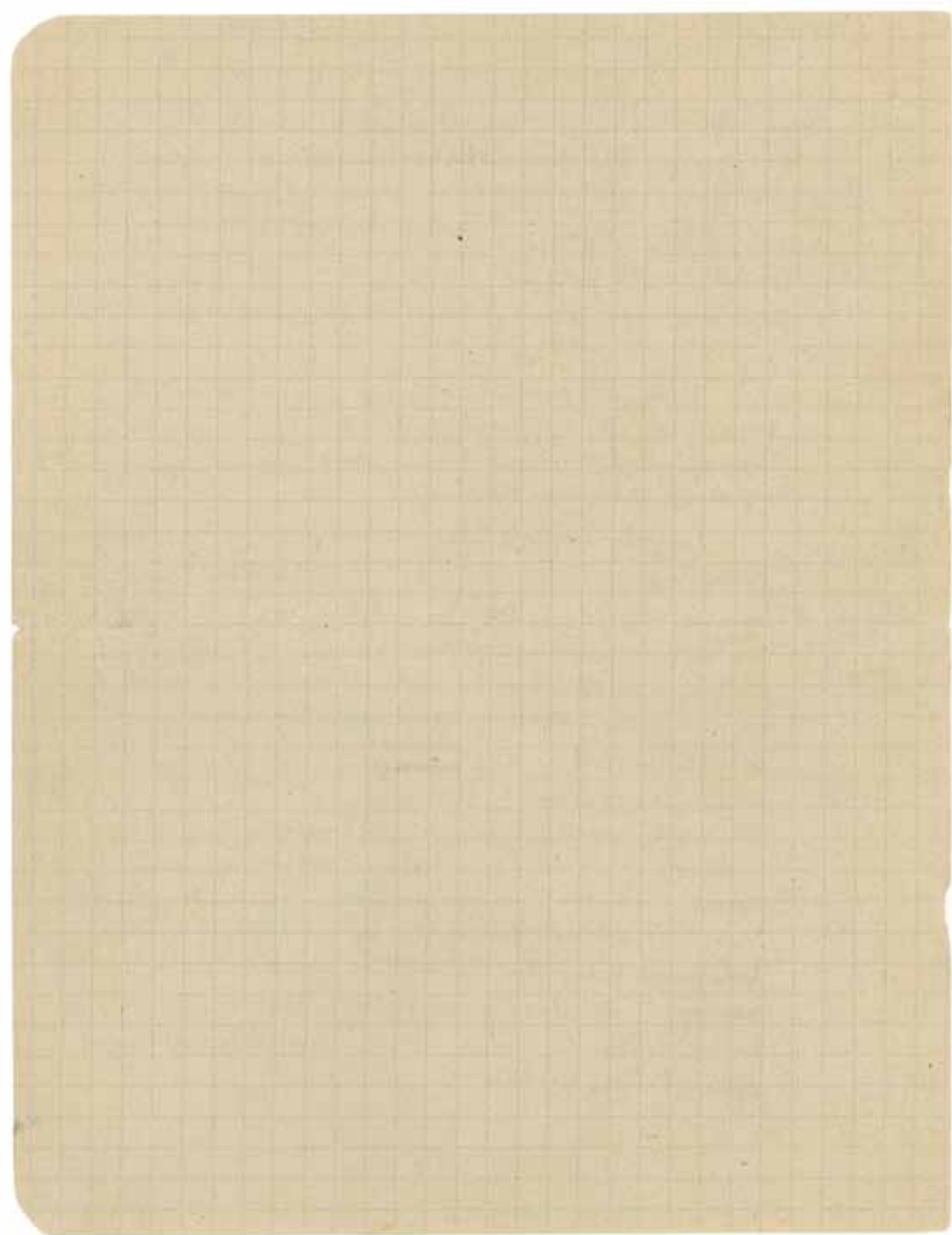


- " jak wstaje do starego romansu. Jakie są cirotnie bari,
- " wypuszczone bohaterów ~~starych~~ dawnych
- " pomieści na spacer pod to zadymione i miodne niebo,
- " w tę mgłą i smutną, późną słodycz światła!
- " Jakich nowych przygód dozna Don Kiszot u Soplivoire?
- " Jak ułoży się życie Robinsonowi po powrocie do rodzin-
- " nego Bolechova?"

W dusznie mienchowe wczasy, złote od zórze  
oderstywał nam ojciec wyjętki ze swego manuskryptu.  
Ponurający lot idei powalał mnie ~~co~~ chwałami zapomnień  
o groźnej obcości Adeli.

Przymity ciepłe wiatry mofdawskie, nadeisgnęła  
ta wspaniała żółta monotonia, to słodkie, jałowe  
wzanie z południa. Jesień nie chciała się skłonić.  
Jak bariki mydlane, wstręcały dni wraz piękniejszą  
i eteryczniejszą i każdy wydał się tak do ostatnich  
granic wylachotniony, ~~jakbyś się nie spodziewał~~  
że każde chwile trwania <sup>wydawała</sup> ~~wydawała~~ ~~nie~~ cudem przedurionym  
nad miarę i niemal bolesnym.

W ciemny tych dni głębszych i pięknych zmieniała się  
niepostreżenie materia historia, aż pełnego dnia stały  
drzewa w słoniowym ogniu całkiem odmaterializowa-  
nych liści, w kwasi lekkiej, jak wykwit plewy, jak nalot  
kolorowych konfetti - wspaniałe pary i feniksy, które  
pełnego dnia wstępnęły nie tylko muszą i zatrępotać,  
a żeby stracić to świetne, bliższe od lbulki, cylindry  
i niepotrzebne pióra.



przepisywania tekstu z hipotetycznego brulionu Schulz nadal literacko pracuje nad opowiadaniem. Nadal pisze *Drugą jesień*.

Na początek tyle. Zaledwie wstępne rozpoznanie. Trzeba je teraz sprawdzić i uwierzytelnić.

Zacznijmy od topografii zmian. Biorąc pod uwagę przestrzenną lokalizację poprawek, można wyróżnić w autografie dwa sposoby ich wprowadzania. Schulz kilkanaście razy dokonuje modyfikacji w następstwie linearnym, co oznacza, że przekreśla jakieś słowo lub kilka słów i za nimi, w tej samej linii dopisuje inne. Jest takich zmian w sumie kilkanaście. Pojawiają się już na pierwszej karcie. Schulz pisze najpierw o specyficznym klimacie prowincji „pełnym osobliwości”, przekreśla słowo „osobliwość”, dopisuje „jedynych w swoim rodzaju” i dopiero wówczas powtarza przekreślone przed chwilą słowo. W następnej linii, chcąc usunąć dwuznaczność odniesienia zaimka osobowego we frazie „On to położył”, skreśla „położył” i dodaje „właśnie, mój ojciec”, a następnie powtarza słowo „położył”. Nieraz fragment przez Schulza przekreślony bywa znacznie większy i przesunięty znacznie dalej, co nasuwa przypuszczenie, że został on raczej przepisany z wcześniejszego brulionu niż właśnie napisany. Tak jest na przykład na karcie drugiej, na której cała ostatnia linijka „Spalony złoty mrok ciemniał na tych zeltałych” jest przez Schulza przekreślona i powtórzona na karcie trzeciej po dopisaniu (przepisaniu z brulionu?) całego zdania. Tego rodzaju działania – mające charakter wariantów natychmiastowych (wedle niemieckiej terminologii *Sofortvariante*) – podtrzymują wyjściową hipotezę, że Schulz korzystał z jakichś wcześniejszych wersji czy zapisów, które w trakcie tworzenia autografu poddawał rozmaitym modyfikacjom.

Inaczej zlokalizowane przestrzennie poprawki polegają na nadpisywaniu jednych słów nad innymi. Po postawieniu ostatniej kropki, gdy na papierze uformowany jest linearny ciąg słów, nic pomiędzy nie wstawić już nie można. Schulz umieszcza więc ten rodzaj poprawek powyżej linii tekstu pierwotnego – najczęściej po to, by zastąpiły przekreślony fragment znajdujący się poniżej. Niekiedy jednak nadpisane słowo nie zastępuje innego słowa, lecz jest czymś zupełnie nowym: dodatkiem, uzupełnieniem, suplementem. Dopiski tego rodzaju – nazywane wariantami późnymi (*Spatkorrekturen*) – powstają na ogół w kolejnych fazach pracy nad tekstem, choć rację ma Alfredo Stussi, gdy pisząc o próbach ustalenia chronologii wewnętrznej, twierdzi, że w takich wypadkach „zazwyczaj umyka nam dokładny moment, w którym zostaje wprowadzony wariant późny”<sup>2</sup>. W rękopisie *Drugiej jesieni* jest tych wariantów sporo. I tak na przykład na pierwszej stronie autografu nad przekreślonym słowem „rozkładającej się” Schulz napisał „wyradzającej się”, a dalej: zamiast „militarystyczne” – „militarne”, zamiast „wydaje” – „wydawała”. Niekiedy w górnym rejestrze, niczego nie skreśla-

2 A. Stussi, *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*, przekł. M. i P. Salwa, Gdańsk 2011, s. 149.

jąc poniżej, dopisuje nowe słowa – „sam” przed „jeden”, „swych” przed „ogromnych bibliotekach”.

Inne jeszcze poprawki mają charakter adiustacyjno-korektorski. Dokonywane są zazwyczaj podczas korygującej lektury już napisanej całości. W autografie *Drugiej jesieni* Schulz uczytelnia niezbyt wyraźne litery, poprawia błędy, starannie zamazuje przekreślone wcześniej fragmenty tak, by nie było żadnych wątpliwości, że zostały odrzucone.

### 3

Wystarczy tych przykładów. Zadajmy teraz fundamentalne pytanie o czas – o czasowy aspekt pisania. Topograficzne rozmieszczenie poprawek w rękopisie *Drugiej jesieni* może być kluczem do jego wewnętrznej chronologii. Odślania więc ono zdarzeniowość pisania? Tak. Odmienna lokalizacja przestrzenna nanoszonych przez Schulza poprawek – natychmiastowych i późniejszych – pozwala wyznaczyć co najmniej dwie warstwy (a więc i dwa rzuty) wariantów. Są one nieco przesunięte wobec siebie w czasie. Autograf *Drugiej jesieni* ma więc dwa wymiary przestrzenno-czasowe. Rozpiętość od słowa pierwszego do ostatniego – to wymiar pierwszy. Drugi wymiar zaznacza się w wariantach nadpisywanych nad uformowanym już uprzednio szeregiem słów. Obydwie warstwy wariantów (którym odpowiadają dwie fazy pracy Schulza nad tekstem) powstały prawdopodobnie w trakcie jednej sesji pisarskiej. Świadczy o tym wygląd pisma, ten sam w całym autografie krój liter, ten sam kolor atramentu, jednolita kompozycja kolejnych stron.

W autografie *Drugiej jesieni* czas pisania zastygł. Pewne zdarzenie z biografii piszącego zostało zamknięte w granicach tego, co napisane. Zdarzenie to ma wyraźnie określony początek (wyznacza go pierwsza nakreślona na papierze litera) i trudny do wskazania – choć faktycznie istniejący – koniec.

Ale pytanie o czas pisania *Drugiej jesieni* powinno sięgać głębiej. I prowadzić nas znacznie dalej – poza granice autografu. Bo oto – co już sygnalizowałem – niektóre poprawki natychmiastowe wskazują na istnienie jakiegoś wcześniejszego rękopisu (jednego lub kilku), który Schulz wykorzystywał, przygotowując wersję opowiadania dla „Kameny”. Niektóre fragmenty z tego prototekstu przepisywał dosłownie, inne zmieniał, jeszcze inne odrzucał, choć akurat o nich, wobec braku archiwum, nic dzisiaj powiedzieć nie jesteśmy już w stanie. Tego rodzaju praktyki pisarskie Schulza – tak powszechne, że aż banalne – stawiają go zdecydowanie po stronie tych pisarzy, którzy stale są gotowi pracować nad własnym tekstem. Schulz nie wydaje się kimś, kto traktuje słowo pisane tak jak słowo mówione. Wystarczy je wypowiedzieć, a staje się definitywne i nieodwołalne. Raz puszczzone w obieg, żyje własnym życiem. Inaczej słowo pisane, które można łatwo trzymać na uwięzi. Przekształcać i formować. Przechodzić od jednej redakcji do drugiej. Pracując nad tekstem *Drugiej jesieni*, Schulz – podob-



nie jak większość piszących – chętnie korzysta z tej właściwości pisma. Wydaje się, że nie należy do twórców nadających słowu pisanemu status słowa mówionego – słowa wypowiedzianego spontanicznie lub w natchnieniu. Napisanie czegoś inicjuje teoretycznie nieskończony ciąg przemienianych (*resp.* doskonałych) form językowych. Słowa zapisane znajdują się w stanie ciągłego wrzenia lub rozrostu i zmiany – jak schulzowska materia, jak jednostkowa tożsamość, jak mit Piłsudskiego, jak historie z *Wiosny*.

Sześć kartek rękopisu *Drugiej jesieni* nie jest brulionem opowiadania, lecz jego formą (prawie) definitywną, mieszczącą się w ostatnim etapie sekwencji form wcześniejszych. Nic o nich nie wiemy (prócz tego, że musiały istnieć). Nie dowiemy się więc, jak wyglądały pierwsze wersje opowiadania. Nie dowiemy się także, czy pisanie było dla Schulza gorączkowym i niepewnym poszukiwaniem słowa, czy może utrwalaniem na papierze strugi słów płynących „z wnętrza” lub „zewnątrznie” inspirowanych. Nieistniejące archiwa milczą.

Pewnego rodzaju pomoc dają nielicznie zachowane rękopisy listów Schulza (do których nieraz jeszcze wypadnie nam wszystkim sięgać). Niewiele jest w nich poprawek. Wyglądają one na ogół tak, jakby Schulz nie poszukiwał formy językowej, lecz zawsze w nią bezbłędnie trafiał, z rzadka tylko korygując pierwotne zapisy. Nie można – rzecz jasna – wykluczyć, że jego listy także miały swoje wersje brulionowe, więc to, co docierało do adresata (a teraz leży przed nami), było efektem jakiejś wcześniejszej pracy pisarskiej. Myślę, że niekiedy tak właśnie musiało być i Schulz wkładał do kopert czystopisy. Dotyczyć to mogło zwłaszcza listów literackich – tych, które stanowiły matecznik czy też inkubator opowiadań. Skoro nieznanie nam listy do Władysława Riffa czy Debory Vogel stały się w końcu podstawą czasopiśmienniczych, a później książkowych publikacji, Schulz musiał zachowywać ich bruliony (lub kopie). Przypuszczenie to w żadnym razie nie przesądza o tym, jaka była pisarska praktyka Schulza. Także jego listy literackie mogły przecież powstawać od jednego pociągnięcia pióra. Analiza zaginionych rękopisów pozwoliłaby zapewne zweryfikować te przypuszczenia. Tymczasem – wobec ich braku – nie ma innego wyjścia, jak wysłuchać tego, co o okolicznościach powstawania *Drugiej jesieni* Schulz mówił swoim współczesnym.

#### 4

Sześć stron opowiadania *Druga jesień* wypłynęło na światło dzienne w 1934 roku. Schulz wielokrotnie skarżył się w listach z tamtego czasu na niemoc twórczą: „nie piszę nic – wyznawał w jednym z nich – nawet przepisywanie czegoś już napisanego sprawia mi wstręt nieprzewyciężony”<sup>3</sup>. Sprawa jest poważna, bar-

3 List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 63.

dzo poważna. Schulz zwierza się Zenonowi Waśniewskiemu: „pogrążony jestem w głębokim upadku ducha i [...] zdaje mi się, że już nic więcej nie potrafię napisać! [...] Pocięsam się i perswaduję sobie, że to neurastenia, ale to już przeszło sześć miesięcy trwa ta awersja do pióra i to jednak daje nieco do myślenia”<sup>4</sup>. List nosi datę 5 czerwca 1934 roku. Co zdarzyło się sześć miesięcy wcześniej? W grudniu 1933 z datą roku następnego ukazały się w „Roju” *Sklepy cynamonowe*, które w następnych miesiącach przyniosły pisarzowi nagłą sławę i uznanie w kręgach literackich. Otwierają się przed nim łamy gazet i czasopism. Schulz zdaje sobie sprawę, że odniósł sukces. Wie, że szybko powinien napisać kolejną książkę, a nawet, że powinien ją opublikować jeszcze w tym roku. Nie chce zmarnować szansy.

Czy boi się, że nie podoła temu wyzwaniu? Czy jest sparaliżowany sukcesem i to stanowi powód „głębokiego upadku ducha”? Nie sądzę, by tak było. W nagłym obrocie losu Schulz dostrzega wiele dobrego. „Miałbym teraz dużo powodu do zadowolenia, mógłbym sobie pozwolić na trochę radości – pisze – a zamiast tego przeżywam nieokreślony strach, zmartwienie, żalność życia”<sup>5</sup>.

Rok 1934, rok wielkiego sukcesu literackiego, skażony był niemocą twórczą i upadkiem ducha. Schulz nie znał powodów takiego obrotu spraw. Także innym trudno zrozumieć stan, w jakim się znalazł. Redaktor Waśniewski w niezachowanym liście do Schulza, dopominając się zapewne obiecanego fragmentu prozy, którego wypatrywał od miesięcy, pyta: „Co Was, u licha, gnębi?”. Na to Schulz: „Nie umiem na to odpowiedzieć. Smutek życia, trwoga przed przyszłością, jakieś przeświadczenie niejasne o żalnym końcu wszystkiego, jakiś dekadenski *Weltschmerz* czy co, do licha”<sup>6</sup>.

Czytając dzisiaj te słowa sprzed osiemdziesięciu lat, łatwo dostrzec w nich rodzaj profecji, która – jak dobrze to wiemy – wkrótce miała się spełnić. Ale nie trzeba tu stawiać kropki nad i. Schulz, gdy to pisze, nie współbrzmi z nieżyjącym od lat dziesięciu Kafką (mimo iż razem z Szelińską tłumaczy jego *Proces*). Nie współbrzmiałby też zapewne z Celanem, który – nim minie dekada – rozpocznie spisywanie swojego mrocznego świadectwa. Schulz jest pisarzem „jasnym”, który w prozie, inaczej niż w rysunkach i grafikach, potrafił skrywać mroki swojej duszy (i utrzymywać na wodzy występne pragnienia).

Żadna negatywność bycia nie wydawała mu się wartością – ani źródłem twórczości.

„Czy sądzicie – pisał – że można ten smutek [starzenia się, rozczarowania, nagiego szkieletu prawdy] uczynić napędem jakiejś twórczości, że można go artystycznie zużytkować, paść własną kłeską demona twórczości? Ja nie jestem do

4 List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65.

5 List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 63.

6 List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65.

5.

Łozgi Panie Kolego!

Ważne dla mnie było mi na sumieniu,  
ile razy myślałem o Was. Miałem niejasne poczucie  
tego, że w ostatnim liście nie byłem tak miły, jakbym  
po ~~tych~~ własnych serdecznych listach był powinien.  
Ważna praca i słowiańska dusza nie zrozumie zawiłości  
i krótkich dróg, które mi chadza moja ciemna i meandrowa-  
na, pełna węzłów i spletań! Proszę Was gurgoo,  
Łozgi Panie Kolego, nie dopuszczajcie do siebie  
takich myśli, jakobyś zachowywał wobec Kamery  
albo wobec Was jakiś respekt – chociaż nie przypadek  
dławanego fragmentu. Dla "Kamery" mam oświecy  
respekt i sympatję, jako dla pisma uznającego upośro-  
dkowanie czystej bezkompromisowej poezji. Przyjmijcie  
raczej zgodnie z prawdą, że poglądy jestem w głębszym  
upadku ducha i że zdaje mi się, że już nic więcej nie  
potrafię napisać! Poeci nam się i perswadujcie sobie,  
że to nieuczciwość, ale już pocięto szkielet smierzący twór

tego zdolny. Moja muza pragnie pogody i ciepła”<sup>7</sup>. Nie ma powodu, by nie dać wiary jego samoocenom i deklaracjom. Ani smutek, ani cierpienie – po to by tworzyć, Schulz potrzebuje pogody, ciepła, radości. A przede wszystkim czasu – czasu nieskażonego i niezagrażonego żadnymi innymi zajęciami.

Jak zatem pisać w czasie smutku, w czasie duchowego cierpienia? Jak zarazem sprostać wymaganiom sławy, która bezwzględnie domaga się ciągu dalszego, następnej książki – a nawet powieści?

Jedynym wyjściem okazuje się sięgnięcie do własnej szuflady. Szczęściem dla Schulza nie jest ona pusta. Ogarnięty niemocą pisarz rozpoczyna planową eksploatację tekstów pisanych jeszcze w latach dwudziestych. W *Skleпах cynamonowych* nie wyprzedał wszystkiego. Pozostało jeszcze wiele szkiców, rozpoczętych opowiadań, fragmentów nieokreślonej w pełni całości. Pisarzowi pozostaje jedynie – jak to zwięźle ujmuje – „wybrać, wykończyć, opracować i przepisać”<sup>8</sup>. Ta sekwencja odsłania kolejne fazy pasożytowania na własnym archiwum, pisania, które nie było możliwe bez już-napisanego. Wszystko wskazuje na to, że autograf *Drugiej jesieni* jest świadectwem takiej pisarskiej praktyki.

## 5

Korpus tekstów Schulza – owo już-napisane – powstał w latach poprzednich. Składają się nań utwory – jak to określił – „napisane od ręki”<sup>9</sup>. Schulz ich nie ceni wysoko, skoro w liście do Brezy obdarza mianem „paralipomenów”<sup>10</sup>. Teraz, gdy dopada go nieszczęście, sięga w przeszłość pisania, do szczęśliwej epoki, w której to, co napisane, nie należało jeszcze do literatury, lecz było formą intymnego kontaktu, konfesji, czasem też narzędziem uwodziciela. Wedle mitu ufundowanego przez pisarza i podtrzymywanego chętnie przez schulzologów źródła twórczości Schulza biją w jego korespondencji. Przyjmijmy z dobrą wiarą ten mit, którego – w sytuacji braku archiwum – nie można ani potwierdzić, ani obalić, mit, który wspiera się bodaj na jednej czy dwu wypowiedziach pisarza<sup>11</sup>. I pisanie Schulza miało więc – jak widać – swoją „genialną epokę”, która jednak przeminęła. Wyrosły z niej *Sklepy cynamonowe*. To, co pozostało, owe „paralipomena”, stały się podstawą późniejszej twórczości literackiej. Pisania wtórego, w pewien sposób pasożytniczego.

Nie przychodzi ono Schulzowi łatwo. Inaczej było przed paru laty, gdy po raz pierwszy zapisywał napływające, napierające na niego słowa. Teraz – gdy musi je poprawiać i przystosowywać do potrzeb publikacji – pojawiają się trudności,

<sup>7</sup> List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1938, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 87.

<sup>8</sup> List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 64.

<sup>9</sup> List do Tadeusza Brezy z 11 V 1936, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 54.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Por. list do Romany Halpern z 15 XI 1936 roku (B. Schulz, op. cit., s. 134).

które opóźniają całe przedsięwzięcie. Odkrywa, że upływ czasu, dystans, powiększająca się szczelina między pierwszym zapisem a późniejszym opracowaniem nie sprzyja twórczości literackiej. Pisanie musi podporządkować się czasowi. I to nie tylko dlatego, że linearny język wymusza na piszącym, by zawarł pakt z czasem i pozwolił słowom układać się jedno po drugim w wypowiedzianym szeregu. Dyktat czasu zaznacza się także w tym, że dramatyzuje istnienia piszącego, który zawsze jest rozpięty między przeszłością (napisanego) i terażniejszością (właśnie pisanego). Każda poprawka dawnego tekstu jest gwałtem wywieranym na tej przeszłości. I na sobie samym. Unieważnia bowiem jakies wcześniejsze akty istnienia, które kryją się w tym, co napisane. A jeśli nawet nie, to zmusza piszącego do autokorekty – do cofnięcia się, do regresu. „Ja” piszącego staje wówczas naprzeciw „ja” zapisanego, „ja” ukrytego w tekście. I tłumaczy innym siebie z dawnego tekstu. Jest pośrednikiem, dzięki któremu to dawne, a teraz korygowane „ja” lepiej lub gorzej komunikuje (jest komunikowane) jakimś „ty”. Bezpośredniość bycia (i ekspresji) nie jest już wówczas możliwa.

Nic dziwnego, że wysyłka tekstu obiecanego redakcji „Kamień” przeciąga się ponad miarę. Schulz tak to wyjaśnia Waśniewskiemu: „Ze starszych fragmentów wybrałem [...] rzecz do pewnego stopnia zamkniętą [...]. I oto nie znajduję energii, żeby ją poprawić i przepisać, gdyż mam ją w brulionie w stanie nieco surowym. Mam uczucie, jak gdybym powtórny opracowaniem profanował tę rzecz z pewnego rodzaju inspiracji wyrosłą, której już teraz sprostać nie umiem”<sup>12</sup>.

Pisanie pierwsze, pisanie „od ręki”, to znaczy spontaniczne, natchnione, w pewien sposób naturalne jak oddychanie, niechętnie i niełatwo poddaje się późniejszym korekturom. W pracy nad dawnymi tekstami Schulz widzi zdradę nie tylko siebie, lecz także pierwotnej inspiracji. Chwila natchnienia pierzchła. Już nie ono, już nie natchnienie prowadzi rękę piszącego. Opracowywanie do druku dawnych literackich szkiców i brulionów wymaga innego rodzaju energii i innego rodzaju umiejętności.

(Natchniony) Schulz musi zostać pisarzem.

I zostaje nim. Osobliwe, że nigdy tak wiele nie publikuje jak w tej właśnie epoce (wcale nie genialnej). W 1934 roku ukazują się w druku trzy opowiadania, rok później – siedem, wszystkie to przetworzenia dawnych tekstów. W tym samym czasie rozpoczyna również swoją działalność krytycznoliteracką. Podejmuje się pisać recenzje na zamówienie, na termin (z trudem dotrzymywany), dla pieniędzy (które zawsze przychodzą zbyt późno lub wcale). Są to rzeczy nowe. Jeśli

---

**12** List do Zenona Waśniewskiego z 5 VI 1934, cyt. za: B. Schulz, op. cit., s. 65. W liście mowa o *Nocy lipcowej*, którą Schulz ostatecznie opublikował w lwowskich „Sygnałach” (1934, nr 12). Na realizację obietnicy Waśniewski musiał czekać aż do października. Dopiero wtedy otrzymał od Schulza rękopis *Drugiej jesieni*.

zaś idzie o rzeczy dawne, o poprawianie brulionów literackich z końca lat dwudziestych, to dość prędko okazuje się, że szuflada ma swoje granice. W marcu 1935 roku Schulz zwierza się Waśniewskiemu: „Od miesięcy nic nie piszę i wyczerpuję ostatki dawnych manuskryptów”<sup>13</sup>.

Nie ma zatem innego wyjścia. Schulz musi odmienić metodę tworzenia. Powrót do niewinności (i bezinteresowności) lat dwudziestych nie jest już możliwy. Pisarz pod naciskiem okoliczności zewnętrznych inauguruje więc nową epokę swojego pisania.

Czym ono teraz jest? Czym stać się powinno?

*Sklepy cynamonowe* należą do przeszłości. Podobnie jest z większością opowiadań z *Sanatorium pod Klepsydrą*. Tylko niektóre z nich – a w szczególności *Wiosna* – powstały w nowej epoce pisania. W jej centrum stał zapewne *Mesjasz* – nieważne, czy dopiero projektowany, czy pisany (i napisany). Sądzę przy tym, że niektóre eseistyczne wypowiedzi Schulza z tamtego czasu – jak na przykład jego wypowiedzi krążące wokół Piłsudskiego i legendy o nim – są miejscem nie tylko nowej praktyki pisarskiej, lecz również odsłaniania się nowej poetyki, odmiennej od tego, co znamy z dotychczasowej twórczości autora *Mityzacji rzeczywistości*. Tę drugą, dywersyjną poetykę Schulza – poetykę „urzeczywistniania mitu”, poetykę „biologicznej semantyki” – próbowałem przed laty opisać na podstawie analizy kilku tekstów<sup>14</sup>.

Autograf *Drugiej jesieni* pozwala zobaczyć schyłek tej pierwszej poetyki.

Tekst został przedstawiony w wersji francuskiej podczas konferencji naukowej *Schulz lu et interprété en Europe Centrale: entre modernism et modernité. Poétique, réception, regards croisés*, zorganizowanej przez Université Sorbonne oraz INALCO (Paryż, 21–23 marca 2013).

<sup>13</sup> List do Zenona Waśniewskiego z 16 III 1935, cyt. za: B. Schulz, *Księga listów*, s. 79.

<sup>14</sup> Por. S. Rosiek, *Urzeczywistnianie mitu*, [w:] *Czytanie Schulza*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 164–177.