

tematyki wojennej, której Schulz w swojej prozie wyraźnie unikał. Nie miał on także skłonności do pisania bezpośrednio unaocznionych dialogów, szybował w inne rejony paradoksalną poetyką opisu, w której był świetny, tu zaś konwencja realistyczna przy sprawie „sił tajemnych” – po prostu skrzeczy.

Pierwsze opowiadanie podejmuje dość banalny temat żołnierskiego lęku przed zagadką przeznaczenia, ale materia rzeczywistości, w której to wszystko zostało ulokowane, poraża swoją dosłownością, której Schulz unikał. Los czy przypadek – to nie była sprawa, która go specjalnie zajmowała. A już gra z losem za pomocą amuletu – tym bardziej. Podobnie jak konwencja „opowiadania w opowiadaniu”.

Podstawowy chwyt formalny nie wydaje się Schulzowski – to znaczy przeskok od narracji realistycznej do sfery fantastycznej. Jego specjalnością był melanz tych sfer, przenikanie ujednociające. Tu zaś najpierw jest zdroworoządkowe wprowadzenie (opowiadanie żołnierza w wojskowym schronie o innym żołnierzu), a potem przechodzimy do fantastyki, zresztą orientalnej, bliskowschodnio-egipskiej, do której Schulz prozaik nie miał specjalnego upodobania, bo w swojej wizji fantastycznej lubił mieszać różne kulturowe odniesienia.

Fantastyka ta zalatuje tanim upiornym horrorem przerażenia, wyciem hien, potwornością bożka, widmowością scenografii, śmiertelną kłutwą bóstwa, wobec której człowiek jest bezsilny. Jest to proza „zaciśniętego gardła”, czego u Schulza nigdzie nie znajdziemy. Gdyby szukać jakichś powinowactw, to może w opowiadaniach fantastycznych Hannsa Heinza Ewersa, czyli w modernistycznej niesamowitości.

Drugie opowiadanie może by mogło na upartego jakoś do Schulza prowadzić. Najpierw nastrojowe wprowadzenie w pierwszej osobie, coś w rodzaju fantastycznej autobiografii w modernistycznym anturażu, ale potem – niestety – znowu przeskok do „dzikiego majaka” i konwencji upiornego przerażenia z horrorycznym efektem bezgłowego kadłuba. I ostry obraz buntowniczego niszczenia religijnych akcesoriów, rozwalanie Matki Boskiej i Ukrzyżowanego krzyżem (!), które wymusza na milczącym Bogu potwierdzenie Jego istnienia, do tego jeszcze dość groteskowy efekt zdejmowania i przyklejania głowy – wszystko to są tematy i efekty, od których Schulz prozaik trzymał się raczej z daleka.

Ale powtórzę, Bóg jeden wie, może młody Schulz to wszystko napisał, jeśli przyjmiemy, że miał pióro na tyle giętkie, że umiał przedstawiać się na różne rejestry, bo przecież na przykład listy (nie wszystkie) umiał pisać inną dykcją niż prozę, a zaczynać mógł – dwudziestosześcioletni – rzeczywiście od naśladownictw modernistyczno-horrorowych. Oba opowiadania wyglądają, niestety, na młodzieńczą – rok 1918! – produkcję „do gazety”. Może to był czysto zarobkowy epizod w jego literackiej biografii, a może to napisał ktoś zupełnie inny. W końcu w niemieckojęzycznej sferze – pozwólmy sobie na fantastyczne przypuszczenie – „Schulz” to jedno z banalniejszych nazwisk. Sam znam austriackich Schulzów trzech. „Brunonów” też tam dostatek.

## Włodzimierz Bolecki: Nieznany Schulz bardzo dobrze znany

Gdybym otrzymał anonimowe utwory *Prochem jesteś* oraz *Fenig z okiem* z pytaniem, kto jest ich autorem, byłoby to rzeczywiste wyzwanie. Szczególnie gdybym je otrzymał od anonimowego nadawcy i gdyby dołączył on informację, że jest to przekład z niemieckiego. Ale gdy pytanie zadaje Stanisław Rosiek, to zakładam, że nie przysłał mi nieznanymi niemieckimi opowiadań Karola Irzykowskiego, Stanisława Przybyszewskiego albo Wacława Berenta. Więc sprawa jest prosta: Bruno Schulz, autor tych opowiadań to Bruno Schulz – autor *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*. Nad czym tu się jeszcze zastanawiać? A jednak warto – kilka spraw jest w tych utworach dla schulzologii niezwykle intrygujących.

1. Schulz nie istnieje poza językiem Schulza, czyli poza stylem *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i pozostałych znanych nam utworów. Tymczasem opowiadania niemieckie – kongenialnie przełożone przez Marka Szalszę – pokazują nam wczesną (ale czy najwcześniejszą?) fazę twórczości Schulza, w której jego koncept literackości jest jeszcze – w powyższym znaczeniu! – „pozastylistyczny”: oparty na rozwiązaniach fabularnych i, w mniejszym stopniu, narracyjnych, na płynnym przechodzeniu realności w fantastykę, w poetykę snu, na budowaniu nastroju za pomocą sensualnych opisów przyrody i nakładaniu się wydarzeń fabularnych o różnym statusie ontologicznym. Można, a nawet trzeba dostrzec w tym zapowiedź późniejszej poetyki Schulza – tyle tylko, że statuującej Schulzowską kreację rzeczywistości jeszcze poza semantycznymi mechanizmami języka i poza filozofią transcendującej materii.

2. Opowiadania niemieckie pozwalają nam, a poniekąd nakazują, cofnąć biografię twórczą Schulza do okresu dotąd nieznanego, a raczej – dotąd niepoświadczanego. Używając jego języka – do wejścia w jego matecznik, czyli we wczesnomodernistyczny demontaż mimetycznej poetyki realizmu za pomocą najrozmaitszych wariantów literatury onirycznej, której patronowali zarówno symboliści, jak i fanteści spod znaku Poego, a przede wszystkim Alfred Kubin, notabene także rysownik, ze swoją najśłynniejszą książką *Po tamtej stronie* (1909).

3. Gdyby Schulz nie napisał nic więcej poza tymi dwoma opowiadaniem, to – mówiąc eufemistycznie – schulzologia by nie powstała. Bo niby z jakiego powodu? Oba utwory nie dość, że są spóźnione o dekadę w stosunku do wczesnomodernistycznej groteski, to także niczym oryginalnym się nie wyróżniają. Tyle tylko, że są utworami geniusza z Drohobycza, a to robi zasadniczą różnicę.

4. No właśnie, o czym nam to mówi? Chyba o tym, dlaczego Schulz nie zdecydował się być pisarzem języka niemieckiego – na przykład tak jak Franz Kafka. Chyba o tym, że jego koncepcja literackości – na której wyklarowanie potrzebował jeszcze niemal dwóch dekad – wymagała innego języka, polszczyzny, której Schulz jest do dziś jednym z najwiękzych mistrzów.

Takich zagadnień, do których podjęcia zmuszają te dwa na pozór mało istotne opowiadania Schulza (w jego twórczości wszystko jest istotne!), jest znacznie więcej. I przyjdzie na to czas. To znaczy już przyszedł.

**Jerzy Jarzębski:** Opinia w sprawie autorstwa dwóch opowiadań drukowanych pod nazwiskiem „Bruno Schulz”

Sytuacja, w której na przestrzeni kilku miesięcy najpierw odnajdujemy jedno opowiadanie, drukowane wprawdzie pod pseudonimem, ale bez wątplenia będące opowiadaniem Schulza, a następnie w ręce badaczy dostają się jeszcze dwa nieznanne wcześniej opowiadania, tym razem już opatrzone nazwiskiem drohobyckiego twórcy, zdarza się w dziejach badań nad Schulzem po raz pierwszy. To niewątpliwie budzi entuzjazm, ale też nieco obniża krytycyzm. Zaczynamy bezwiednie spodziewać się dalszych znalezisk, skoro już podważony został dotychczasowo obowiązujący aksjomat, zgodnie z którym Schulz rozpoczął karierę literacką z chwilą dostarczenia Nałkowskiej manuskryptu *Sklepów cynamonowych*.

Stąd wynikało moje przychyłne nastawienie, z jakim zabierałem się do lektury dwu niemieckich opowiadań, odnalezionych w Wiedniu przez pana Piotra Szalszę. Fakt napisania i opublikowania tych tekstów przez Schulza był prawdopodobny sytuacyjnie, jeśli pamiętać o tym, że w trakcie Wielkiej Wojny spędzał w Wiedniu długie miesiące, ucząc się, próbując swoich sił jako artysta i przechodząc młodzieńcze doświadczenia inicjacyjne. Wiemy też, że język niemiecki opanował w stopniu wystarczającym, aby w nim formułować całkiem skomplikowane myśli i doznania. Więc: czy to jest rzeczywiście ten sam Schulz, którego znamy? Tu przyznam się, że wręcz z chwilą rozpoczęcia lektury zacząłem wątpić, czy udzielenie pozytywnej odpowiedzi na zadane mi pytanie jest w ogóle możliwe. Pierwsza wątpliwość rodzi się – paradoksalnie – z chwilą choćby pobieżnego porównania stylu, tematyki, kompozycji odnalezionego niedawno opowiadania, drukowanego przez Schulza pod pseudonimem w lokalnym czasopiśmie – i tych wiedeńskich znalezisk. O ile bowiem odnalezienie tamtego opowiadania otwierało, przynajmniej psychologicznie, rejestr możliwych, a na razie nieznanych tekstów literackich autora *Sklepów*, było bowiem oczywiste, że opowieść odnalezioną i debiutancki tom pisała ta sama ręka, o tyle niemieckojęzyczne teksty niczym dosłownie nie przypominają niezwykle trudnego do podrobienia pisarstwa drohobyckiego artysty.

Zacznijmy od tematyki: Schulz nie miał w zwyczaju opisywać historii niezakończonych w doświadczeniach autora, a ponieważ w wojnie nie brał udziału, prawdopodobieństwo, że poświęci uwagę jako literat zdarzeniom, których nigdy nie przeżył, jest niemal równe zeru. Równie zaskakujące jest miejsce publikacji opowiadań, cóż bowiem wspólnego miał przybyś z Galicji z miasteczkiem Cetinje, malowniczą dawną stolicą Czarnogóry, w której ukazywało się czasopismo? Patronat

c.k. monarchii? To trochę za mało. Ciekawe, że związek z Cetinje zapewnił pośrednio Schulzowi Danilo Kiš – ale już po drugiej wojnie i po śmierci artysty.

Gdybyśmy jednak scenerię wojenną uznali za dopuszczalną w sytuacji, w której ta wojna wręcz dobijała się drzwi (w czasie wojny właśnie, wskutek ataku kozaków na Drohobycz, spłonął dom przy Rynku, w którym upłynęło dzieciństwo artysty), to inne cechy scenerii budowanej przez autora opowiadań zupełnie mi do Schulza nie pasują. Jego zespół motywów, z których konstruował świat swoich opowieści, był raczej swojski, bliski codziennemu doświadczeniu, zupełnie natomiast nie mieściły się w nim te banalne egzotyzy, których używa autor malujący swoje widoczki raczej *pour épater* niż z jakichkolwiek racjonalnych przyczyn. W rezultacie przyroda u Schulza jest ważnym elementem jego wizji świata, wchodzi – jak pamiętamy – w jego czasoprzestrzenny porządek, gdzie przede wszystkim wielką rolę odgrywają pory roku, podczas gdy krajobrazy śródziemnomorskie są pod tym względem całkowicie indyferentne i nieruchome.

A co można rzec o samej materii fabuł? Wydają się okropnie wysilone, na wzór może jakichś wczesnomodernistycznych opowieści o duchach i zjawach, czasem po prostu zalatujące kiczem. W żadnym wypadku Schulzowi nie przyszłoby do głowy zmyślać takich horrorów z krwawymi starcami uzbrojonymi w sztylety lub co gorsza – z bezgłowymi trupami żądającymi zwrotu swej czaszki. Treści metafizyczne wyrażał zupełnie innym, bliższym codzienności językiem, a podawanie czytelnikowi sentencji na temat przeznaczenia w opakowaniu historii o duchach zupełnie mi się z jego pisarstwem nie kojarzy. Jeśli nawet autorowi *Sklepów cynamonowych* pozwalałoby jakimś cudem na takie epatowanie cudownością jego poczucie smaku, to przynajmniej zadziałać powinno poczucie humoru, którego Schulz miał bez wątpienia sporo, natomiast jego imiennikowi przydałoby się go więcej.

I jeszcze jedno – autor wojennych opowieści konstruował swoje utwory nieznośnie schematycznie. Najpierw szkicował coś w rodzaju „pejzażu wyjściowego”, gdzie miała się toczyć akcja, potem tracił go nieco z oka, aby wejść w opis sytuacji, w której toczy się rozmowa pomiędzy bohaterami. Tej rozmowy jest – podług reguł gry Schulza – o wiele za dużo. Schulz używał tu przede wszystkim klasycznych form narracji, bo bardzo istotne było, aby w wydarzeniach brał udział bohater, który – jako narrator – starałby się je zrozumieć. Ale to rozumienie przydarza się u Schulza na zupełnie innej płaszczyźnie, nie wynika z jakiejś pseudofilozoficznej opowieści z tezą, ale angażuje cały wielostronny proces nadawania sensu rzeczywistości, który się tutaj w ogóle nie realizuje.

W moim przekonaniu odnalezione opowiadania nie są dziełem Schulza, choć być może – właśnie są dziełem Schulza, ale innego. Nazwisko „Schulz” jest w niemieckim obszarze językowym bardzo popularne, a imię „Bruno” też nie należało w pierwszej połowie XX wieku do rzadkości.

## Rolf Fieguth: Stanowisko w sprawie dwóch miniatur Brunona Schulza w „Cetinjer Zeitung”

Dwie prozatorskie miniatury autorstwa Brunona Schulza (o którym na razie nie wiemy, kim był), *Prochem jesteś* i *Fenig z okiem*, za punkt wyjścia obierając sytuację frontową I wojny światowej, ukazują kontakt pierwszoplanowej postaci żołnierza z obszarem zaświatów i śmierci. Uderza fakt, że autor nie gloryfikuje tu żołnierskiego bohaterstwa ani też niemieckiego czy austriackiego patriotyzmu, lecz skupia się przede wszystkim na przeczuciu i przeżywaniu śmierci. Ów Bruno Schulz – mimo kilku nielicznych błędów, które mogą iść również na konto czarnogórskiego drukarza – posługuje się pewną siebie, wyrazistą i urozmaiconą niemieczyzną, jak jej rodzimy użytkownik, to znaczy nie sprawia wrażenia, jakby poruszał się w tym języku jedynie jako gość. Ponadto opanował klawiaturę dobrego i tym samym oryginalnego niemieckiego stylu literackiego. Nie rzuciła mi się w oczy żadna niepewność debiutanta.

Narracja, stosująca nieraz szczególnie ekspresyjne przymiotniki, porównania i przenośnie, zdaje się poruszać w obszarze między secesją a ekspresjonizmem; „nowoczesna” jest poprzez fakt, że w znacznym stopniu rezygnuje ze starożytnych form gramatycznych. Język narratora różni się wyraźnie od bezpośredniej mowy żołnierzy w dialogach, która jednak nigdzie wprost nie imituje znanego wojskowego żargonu.

Jak mawiał Tomasz Mann, żaden literacki tekst nie jest sam w sobie zły, średni ani dobry – wszelka ocena odnosi się zawsze do kontekstów, których jednak w tym wypadku nie znamy. Dla dokonania solidnego porównania z niemieczyzną drohobyckiego Brunona Schulza brakuje mi tekstowej bazy, jako że nie mam dostępu do zbiorów jego napisanych po niemiecku listów ani do jego niemieckojęzycznych produkcji literackich. Rekomendowałbym więc redakcji „Schulz/Forum” umieszczenie Brunona Schulza w sieci germaników. Zważywszy na mój obecny stan wiedzy, nie jestem w stanie na podstawie cech czysto stylistycznych wyrokować o zbieżności lub jej braku autora obu tekstów z mówiącym i piszącym również po niemiecku Schulzem z Drohobycza – co wszakże oznacza, że nie mogę tu też niczego wykluczyć.

Jednakowoż publikowany tu autor w obu miniaturach identyfikuje się z sytuacją żołnierza oczekującego śmierci, co mnie wydaje się najistotniejszym argumentem przeciwko utożsamianiu go z polskim Brunonem Schulzem. Innym argumentem świadczącym przeciwko drohobyckiemu imiennikowi autora jest nieobecność najdrobniejszych choćby motywów żydowskich i seksualnych w obu tekstach. Zaleciłbym więc przeprowadzenie badań, czy niemiecki lekarz wojskowy i późniejszy genetyk oraz psychiatra Bruno Schulz (1890–1956) w młodości nie udzielał się też literacko i czy mógł on w ogóle mieć kontakty z austriacką administracją wojskową w Czarnogórze.

## Katarzyna Lukas: Przypuszczalny debiut Brunona Schulza w języku niemieckim

Na pytanie, czy dwa krótkie opowiadania sygnowane nazwiskiem Brunona Schulza: *Der Pfennig mit dem Auge* („Illustrierte Cetinjer Zeitung. Sonntagsbeilage der Cetinjer Zeitung”, nr 44, 21 października 1917) oraz *Du bist Staub. Kriegsskizze von Bruno Schulz* („Cetinjer Zeitung”, nr 199, 11 lipca 1918) mógł faktycznie napisać twórca *Sklepow cynamonych*, udzieliłabym odpowiedzi o s t r o ż n i e t w i e r d z a c e j – z zastrzeżeniem, że istnieje wiele wątpliwości, niejasności i kontrargumentów, które pokrótce omówię.

Należałoby zacząć od przypomnienia podstawowego faktu biograficznego, że Bruno Schulz był osobą bilingwalną, co oczywiście nie dziwi w przypadku mieszkańca wielokulturowego i wielojęzycznego pogranicza. Językiem niemieckim posługiwał się biegle w mowie i w piśmie<sup>1</sup>. W latach 1917–1918, kiedy ukazały się oba opowiadania, przebywał w Wiedniu; utrzymywał tam stałe i regularne kontakty z krewnymi ze strony matki – rodziną mówiącą w domu po niemiecku. Jego własne zachowane teksty niemieckojęzyczne, choć nieliczne, dosłownie każdym swoim zdaniem świadczą o kompetencji rodowitego użytkownika języka niemieckiego. Nadto w opowiadaniach Schulza występują może niezbyt liczne, ale uderzające frazy i konstrukcje składniowe, świadczące o interferencji języka niemieckiego (i nie mam tu na myśli tylko nietypowego, „nie-schulzowskiego” opowiadania *Ojczyzna*, w stosunkowo dużym stopniu nasyconego germanizmacjami<sup>2</sup>). Pokazuje to, że zakodowane u pisarza struktury drugiego języka były na tyle silne, że uaktywniały się automatycznie nawet w trakcie wyjątkowo intensywnego, aktywnego użytkowania języka polskiego: artystycznego eksplorowania jego granic i możliwości, przekształcania jego materii. Schulzowskie kalki z niemieckiego to swoją drogą ciekawe zagadnienie, warte wnikliwej analizy językoznawczej.

- 
- 1 Tłumaczka Schulza Doreen Daume pisze wręcz o „nadzwyczajnej kompetencji w języku niemieckim” (B. Schulz, *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen neu übersetzt und mit Nachwort und Anmerkungen von D. Daume, München 2008, s. 205).
  - 2 Na przykład: „Pan Bosco z Mediolanu, **swego znaku** mistrz czarnej magii” (*Księga*) – „seines Zeichens” oznacza „z zawodu” (określenie dziś przestarzałe lub żartobliwe); „Gdyśmy **osiągnęli** skrzyżnięcie podest na zakręcie” (*Sanatorium pod Klepsydrą*) – „erreichen” z określeniem miejsca to: „znać się”, „dotrzeć gdzieś”; „Trawieni nuda, [...] **wypatrywali** nadaremnie pustą przestrzeń rynku [...] za jakąkolwiek przygodą” (*Martwy sezon*) – „wypatrywać za czymś” to kalka niemieckiej konstrukcji „schauen nach”. Przykład z tym samym przyimkiem: dzieci „szukają za kasztanami” (*Emeryt*), gdzie „szukać za czymś” to kalka „suchen nach” – niemiecki czasownik *suchen* wymaga przyimka *nach* („za”), za pomocą którego łączy się z dopełnieniem w celowniku. Wszystkie cytaty z opowiadań Schulza pochodzą z wydania: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Dalej jako: OP.

W rozstrzygnięciu autorstwa dwóch wspomnianych opowiadań pomogłoby porównanie ich pod względem stylistyczno-językowym z utworami, których autorem na pewno jest Schulz – niemieckojęzycznymi i najlepiej z tego samego okresu. Jest to zadanie karkołomne i metodologicznie wątpliwe, ponieważ nie dysponujemy odpowiednim materiałem porównawczym. Chronologicznie najbliższy byłby odnaleziony niedawno fragment prozy *Undula*, opublikowany pod pseudonimem Marceli Weron w roku 1922 – ale został on napisany po polsku, a pod względem tematycznym i stylistycznym to raczej preludium do *Sklepów cynamonowych*, niewykazujące absolutnie żadnych podobieństw do dwóch diskutowanych tu prozatorskich miniatur. Korpus znanych nam niemieckich tekstów Schulza jest więcej niż skromny, mieści się na kilku stronach druku i pochodzi z czasów blisko dwadzieścia lat późniejszych niż publikacje w „Cetinjer Zeitung”. Należy doń przede wszystkim *Exposé o „Sklepiach cynamonowych”* – tekst autotematyczny, swoista autoreklama skierowana do potencjalnego wydawcy za granicą. W eseju tym Schulz nie prezentuje głębokiej interpretacji własnej prozy, skupia się raczej na wyłuskaniu z niej wątków fabularnych i próbie ich ułożenia w linearny ciąg na podobieństwo tradycyjnej prozy; w ten sposób stara się zaciekawić potencjalnego wydawcę i skłonić go do zainwestowania w przekład (rozważano niemiecki lub włoski). Niemczyzna *Exposé* jest niewątpliwie literacka: wyszukana i elegancka, momentami nieco staroświecka, większość zdań ma budowę wielokrotnie złożoną. W stosunkowo niedługiej wypowiedzi znalazły się dość liczne abstrakcyjne rzeczowniki złożone, w których być może dadzą się rozpoznać echa lektur niemieckich filozofów (*Lebensgefühl, Lebensempfinden, Welterlösungsgedanke, Weltgeheimnis, Weltzusammenhang, Sinnesdeutung*). Mimo zawiloci składniowych Schulzowska niemieczyzna jest klarowna, rzeczowa i konkretna, brak w niej natomiast typowych dla Schulza rozbudowanych metafor, „piętrowych” obrazów poetyckich.

Inny tekst, który na upartego można rozważyć jako materiał porównawczy, to fragment *Ojczyzna*, w którym Jacek Scholz skłonny jest widzieć (auto?)przekład zaginionego opowiadania *Die Heimkehr*. Styl jest tu miejscami niemal reportażowy (wzmianki o klimacie, przemyśle cukrowniczym i obcym kapitale, który „bywa częstokroć inwestowany w naszych przedsiębiorstwach i zasila nasz przemysł”<sup>[!]</sup><sup>3</sup>). Jeśli przyjąć hipotezę, że opowiadanie to powstało pierwotnie w języku niemieckim<sup>4</sup>, byłaby to druga próbka Schulzowskiego pisarstwa dowodząca, że autor *Sklepów cynamonowych* pisał w obu językach w zupełnie różny sposób: po

3 OP, s. 358.

4 Niewykluczone, że fragmenty przetłumaczone z niemieckiego Schulz uzupełnił albo połączył fragmentami pisanymi na nowo – po polsku, na użytek planowanej publikacji w „Sygnałach” (1938). Można by też pokusić się o włączenie do materiału porównawczego niemieckiego przekładu tego opowiadania w wersji Doreen Daume, która tłumaczyła tekst ze świadomością, że być może rekonstruuje w zarysie jego pierwotną wersję językową.

polsku tworzył prozę poetycką, czerpiącą z możliwości słowotwórczych i właściwości fonicznych polszczyzny; po niemiecku wyrażał się raczej konwencjonalnie, z mniejszą kreatywnością, za to bardziej rzeczowo, dokładnie i precyzyjnie. Próżno jednak szukać u „niemieckiego” Schulza tego samego stylu, jaki cechuje jego polskie opowiadania. Można to podsumować w ten sposób, że Schulz, dysponując porównywalną kompetencją w obu językach, świadomie wykorzystywał walory i środki wyrazu ich obydwu, a w tym samym czasie (mowa o latach trzydziestych) tworzył po polsku i po niemiecku teksty pod względem stylistycznym odmienne.

Obserwacja ta, choć poczyniona na podstawie próbek tekstu niewielkich czy wręcz o wątpliwym statusie, uprawdopodobnia jednak hipotetyczną możliwość, by niemiecka proza Schulza – o ile taką tworzył – różniła się diametralnie od jego twórczości polskojęzycznej. Jest to tym bardziej możliwe, że w przypadku opowiadań z „Cetinjer Zeitung” z lat 1917 i 1918 mielibyśmy do czynienia z literackimi próbami młodego, dwudziestopięcio- i dwudziestosześcioletniego człowieka, który dopiero szuka własnego stylu i jest otwarty na rozmaite inspiracje. Faktem jest, że oba krótkie utwory podpisane nazwiskiem Brunona Schulza nie mają na pierwszy rzut oka nic wspólnego z twórcą *Sklepow cynamonowych*. Bliżej im raczej do „kryptoprzekładowej” *Ojczyzny*.

Wśród argumentów zarówno wewnątrztekstowych, jak i biograficznych łatwiej wymienić te, które świadczyłyby przeciwko autorstwu Schulza. Do tych pierwszych należy absolutnie nie-Schulzowska tematyka i forma opowiadań. Obydwa są zapisem frontowej traumy, doświadczenia walki w okopach I wojny światowej, w której Schulz przecież nie uczestniczył. Szczególnie wyraźnie widać to w opowiadaniu *Du bist Staub*, gdzie koszmarny sen dręczący bohatera-narratora można interpretować wprost jako pisarskie świadectwo stresu pourazowego. Innym motywem obcym późniejszej twórczości Schulza jest wątek religijny z tego samego opowiadania: we śnie potworny zdekapitowany trup, odzyskawszy na moment głowę, rozbija w kościele ołtarz, krucyfiks, figury Matki Boskiej i świętych, po czym rozpacza nad popełnionym świętokradztwem. Ta fantastyczna scena rozgrywa się najwyraźniej w świątyni katolickiej, podczas gdy w opowiadaniach Schulza motywy i aluzje religijne mają zupełnie inny charakter (odwołania starotestamentowe).

Również pod względem formalnym miniatury z „Cetinjer Zeitung” są wręcz zaprzeczeniem tego, czego oczekivaliby czytelnicy Schulza. Oba teksty mają kompozycję ramową: w „szkicu wojennym” *Du bist Staub* fabułę wewnętrzną stanowi sen o bezgłowym trupie, w *Der Pfennig mit dem Auge* – opowiadana przez starego Vimdorfa historia o tym, jak jego kompan wszedł w posiadanie egipskiego amuletu, który miał go uchronić przed śmiercią. Od znanych nam opowiadań Schulza obie miniatury prozatorskie odróżniają się zwartą kompozycją, tradycyjną, linearną narracją i dynamiczną akcją, która osiąga punkt kulminacyjny. Opowiadanie o pieniążku z okiem rozpoczyna się obszernym



dialogiem, do tego prowadzonym w potocznej niemczyźnie (oczywiście sprzed stu lat) – podczas gdy dialogi u znanego nam Schulza prawie nie występują.

W przypadku odnalezionych tekstów autorstwo Schulza może budzić wątpliwości także dlatego, że sam Schulz nigdzie (przynajmniej w tych pismach, które się zachowały) nie wspomina o żadnym niemieckojęzycznym debiucie sprzed lat. Przeciwnie: w listach do przyjaciół relacjonuje postępy nad pisaniem *Die Heimkehr* tak, jakby to był jego pierwszy utwór pisany w języku Goethego: „Język nie nastęcza mi większych trudności, poruszam się w nim z prawie zupełną swobodą”<sup>5</sup>. Czy tak by powiedział, mając już na swym koncie publikacje niemieckojęzyczne? Z drugiej strony, może po latach nie był z nich zadowolony i wolał przemilczeć młodzieńcze próby?

Po przytoczeniu wątpliwości i zastrzeżeń pora na argumenty przemawiające za autorstwem Schulza. Koronnym dowodem powinno być oczywiście nazwisko pisarza – a mało prawdopodobne, by miał jakiegoś współczesnego sobie imiennika parającego się piórem. Inaczej niż w przypadku *Unduli*, nie musiał się ukrywać pod pseudonimem, opowiadania w „Cetinjer Zeitung” nie były przecież pod żadnym względem kontrowersyjne czy ryzykowne obyczajowo. Możliwość autorstwa Schulza uwiarygodniają jego losy podczas I wojny światowej. Pisarz przebywał wtedy w Wiedniu, gdzie – jak ustaliła Joanna Sass – najprawdopodobniej służył jako sanitariusz w Akademickim Legionie Pomocy<sup>6</sup>. Choć oszczędzona mu była walka na froncie, to miał bezpośredni kontakt z rannymi żołnierzami i w ten sposób nieuchronnie zetknął się z wojenną traumą. Wiemy, że w trakcie studiów na wiedeńskiej politechnice w latach poprzedzających publikację raczej nie uczęszczał zbyt pilnie na zajęcia<sup>7</sup>, więc może miał czas, by popracować nad debiutem literackim? Wybór języka niemieckiego zaś byłby naturalny ze względu na długotrwały pobyt w niemieckojęzycznym środowisku kulturalnym Wiednia.

W moim odczuciu ostatni argument – przyznaję, że dyskusyjny – na rzecz prawdopodobnego autorstwa Schulza można znaleźć w samym tekście – w początkowych akapitach drugiej chronologicznie miniatury, *Du bist Staub*. Natrafiamy tam na opis bujnej przyrody, pleniącej się na zgliszczach zrujnowanej wioski:

„Immer purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, kämpften und rangen mit dem blauen Nebel, der sich träge an den grünen Bergen hinaufzog und sich wie verzweifelt an den dunklen Tannen festklammerte. Die siegreiche Sonne

5 Hasło *Die Heimkehr*, w: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 84.

6 J. Sass, *Kronika uchodźcy*, „Schulz/Forum” 10, 2017, s. 26 (przypis 6).

7 W roku akademickim 1917/1918 nie podszedł do żadnego z egzaminów przewidzianych w programie studiów. Por. wpis Joanny Sass w *Kalendarzu życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza* na dzień 7 marca 1918, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/7-marca-1918> (dostęp: 30.07.2020).

durchbrach alles und füllte die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, füllte das zerschossene Dorf mit Licht.

Wie ein goldener Schimmer legte es sich über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser. Alles war zerstört, nur ein Haus ragte hinter zwei Lindenbäumen noch mit öden Fensterhöhlen auf und barg tief im Keller unsere Feldwache. Aber mitten in dem Verderben grüntem die Gärten, glühte der Segen des Herbstes von den Obstbäumen. Aus dem dunklen Laub grüßten rotwangige Aepfel, summende Bienen huschten über das taufunkelnde Gras, die halbwilden Küchenkräuter dufteten schwer, und aus den Hecken flatterten purpurne Rosen auf<sup>8</sup>.

Obraz nasyconych słońcem ogrodów, pełnych dojrzałych jabłek i na wpół zdziczałych ziół kuchennych („halbwild[e] Küchenkräuter”) o intensywnej woni – w moim odczuciu można tu usłyszeć subtelną zapowiedź Schulzowskiego *Sierpnia*. W przytoczonym fragmencie autor korzysta też z możliwości fonicznych języka niemieckiego, wykorzystuje rym inicjalny: „grüntem die Gärten, glühte der Segen des Herbstes [...], grüßten rotwangige Aepfel”. Jest to zabieg bardzo podobny do tego, który Schulz stosuje później nagminnie: „wiązanie ze sobą wyrazów słownikowo różnych[, które] naprowadza na ślad pokrewnych dźwiękowo grup głoskowych”<sup>8</sup>. Czujność budzi też słyszalna, miejscami wyraźnie, rytmizacja prozy, uzyskana za sprawą powtórzenia tych samych wyrazów lub fraz: „Die siegreiche Sonne durchbrach alles und **füllte** die saftigen Wiesen zwischen den Höhen, **füllte** das zerschossene Dorf mit Licht”; „Wie ein goldener Schimmer legte es sich **über die Trümmer, über den weißen Staub der Häuser**”. Ten sam zabieg powraca we wspomnianej już scenie ataku szaleństwa w kościele: „Ich sah ihn **ringen** im Gebet, **ringen**, wie nur ein Verzweifelter mit Gott **ringen** kann” (Tu dodatkowo czasownik *ringen* przywołuje skojarzenia z Ojcem z *Nawiedzenia*, podobnie wadzącym się z Bogiem); „Er ergriff das silberne Kruzifix und **schlug** rasend um sich, **schlug** alles zu Trümmern [...]”.

Podobny zabieg znajdziemy też w drugim opowiadaniu – *Der Pfennig mit dem Auge*: „Hier in den Schatten legte sich Kernbach, **lauschte** in die unendliche Stille der Wüste, **lauschte** auf das **Knistern** der zerbröckelnden Wände, auf das **leise Wispern** der Palmen”. W tym ostatnim przykładzie kunsztowne ukształtowanie warstwy dźwiękowej polega na powtórzeniu tego samego czasownika *lauschte* oraz konstrukcji przyimkowej *auf das* z rzeczownikiem odczasownikowym, przy czym rzeczowniki: *Knistern* i *Wispern* tworzą rym. Niekiedy autor osiąga rytmizację przez powtórzenie nie tych samych wyrazów, ale synonimów, jak w opowiadaniu *Du bist Staub*: „Immer

8 K. Miklaszewski, *O pewnej modernistycznej właściwości prozy Brunona Schulza (na przykładzie „Sklepów cynamonowych”)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1971, z. 21, s. 54.

purpurner flossen die Sonnenstrahlen in das Tal, **kämpften** und **rangen** mit dem blauen Nebel [...]”.

Te zabiegi stylistyczne, zastosowane w obu opowiadaniach jedynie punktowo i niejako „na próbę”, wyraźnie przypominają konstrukcje ze *Sklepów cynamonowych*: „Ta ptasia impreza mojego ojca była **ostatnim** wybuchem kolorowości, **ostatnim** i świetnym kontrmarszem fantazji”<sup>9</sup>; „Otwierają się w głębi miasta [...] **ulice** podwójne, **ulice** sobowtóry, **ulice** kłamliwe i zwodne”<sup>10</sup>; „**nadeszły** wreszcie karawany, **nadciągnęły** potężne tabory wichru”<sup>11</sup>. Być może więc rysują się tu w załączku pewne cechy prozy Schulza, które po latach rozwinęły się w pełni w jego drugim języku, w którym ostatecznie zdecydował się tworzyć?

Reasumując, zarówno nazwisko Brunona Schulza i okoliczności jego biografii w momencie publikacji tekstów w „Cetinjer Zeitung”, jak i pewne cechy stylistyczne języka opowiadań (rytmizacja prozy za sprawą określonych konstrukcji składniowych), uprawdopodobniają autorstwo Schulza. Jeśli rzeczywiście to on napisał obie prozatorskie miniatury wojenne, mielibyśmy do czynienia z fascynującym dokumentem pewnego etapu w rozwoju osobowości pisarza: świadectwa młodzieńczych poszukiwań, ewolucji tematyki, warsztatu, stylu. Oba opowiadania dowodzą także tego, że wybór polszczyzny jako języka własnej twórczości nie był w przypadku Schulza decyzją oczywistą, a poprzedziły ją literackie eksperymenty w języku niemieckim, który był mu równie bliski.

Na koniec dodam, że opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* zostało już odnotowane w badaniach literaturoznawczych co najmniej dwukrotnie. W roku 2013 Mirjana Stančić w monografii dotyczącej literatury niemieckojęzycznej na terenach byłej Jugosławii (*Verschüttete Literatur: Die deutschsprachige Dichtung auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien von 1800 bis 1945*) wspomniała o nim przy okazji omawiania dodatku literackiego do czasopisma „Cetinjer Zeitung”. Autorstwo Schulza przyjmuje tu za pewnik i pozostawia bez żadnego komentarza (s. 146). Nieco ostrożniej – i chyba trochę z niedowierzaniem – piszą autorzy wstępu do katalogu niemieckojęzycznej prasy w Europie Wschodniej (*Deutschsprachige Zeitungen im östlichen Europa. Ein Katalog*, red. Jörg Riecke, Tina Theobald, Bremen 2019): „Jeśli opowiadanie *Der Pfennig mit dem Auge* rzeczywiście – co jest prawdopodobne – wyszło spod pióra galicyjskiego pisarza Brunona Schulza, to jest to niezauważony dotąd przez badaczy, opublikowany w «Cetinjer Zeitung» wczesny niemieckojęzyczny tekst autora, który później pisał już tylko po polsku” (s. 9). Drugiego opowiadania, *Du bist Staub*, nikt z badaczy nie zauważył.

9 OP, s. 26.

10 OP, s. 59.

11 OP, s. 86.