

Aleksandra Skrzypczyk: Sygnatury tekstowe. Wokół niemieckojęzycznych opowiadań Brunona Schulza

One's style is one's signature always.
O. Wilde¹

W 15 numerze „Schulz/Forum” redakcja poprosiła kilkoro schulzologów o wyrażenie opinii w sprawie dwóch niemieckich opowiadań podpisanych imieniem i nazwiskiem „Bruno Schulz”. Pytanie dotyczyło tożsamości, to znaczy tego, czy napisał je Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych*.

Te dwa teksty – *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś* – odnalezione przez Piotra Szalszę², otrzymały niemal tyle samo ostrożnych potwierdzeń autorstwa, ile zaprzeczeń. Włodzimierz Bolecki i Katarzyna Lukas uznali, że napisał je autor *Sklepów cynamonowych*. Jerzy Jarzębski zaprzeczył takiej tezie. Były także dwie ekspertyzy, które dałoby się skrócić do formuły „raczej nie jest to Schulz (z Drohobycza)” – wątpliwości mieli Stefan Chwin i Rolf Fieguth. Odpowiedzi jednoznacznej nie ułatwiał równoczesny entuzjazm znalazcy oraz przytomne spostrzeżenia Stanisława Rośka o imiennikach „naszego” Schulza („naszego bliźniego”, jak nazywają go niektórzy³). Badacze w swoich ekspertyzach brali pod uwagę kilka kryteriów: język artystyczny, najczęściej poruszaną przez Schulza tematykę, jego listy, biografie, wspomnienia świadków oraz kontekst historyczny. Starano się odczytać niemieckie teksty poprzez odniesienia do dwóch znanych zbiorów opowiadań.

To właśnie tutaj pojawiła się, jak sądzę, największa trudność i wątpliwości. Czy na podstawie tego, co znamy – *Sklepów cynamonowych*, *Sanatorium pod Klepsydrą* i utworów rozproszonych – możliwe jest ustalenie wzoru stylu

-
- 1 Wypowiedź Wilde'a z listu do „Daily Telegraph” z 2 lutego 1891 roku. Zdanie w całości brzmi tak: „Nie życzę sobie podpisywania tekstu moim imieniem i nazwiskiem, ponieważ, jak sądzę, każdy będzie wiedział, kto jest autorem: czyjś styl jest zawsze jego podpisem” (tłumaczenie – A. S.).
 - 2 *Fenig z okiem* był odnotowywany już wcześniej przez czeską badaczkę Mirjanę Stancić. Opowiadanie *Prochem jesteś* nie było do tej pory przypisywane Schulzowi z Drohobycza. Zob. P. Szalsza, *Dwa nieznanne opowiadania Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 159–161.
 - 3 (jo), *Schulz nasz bliźni*, „Schulz/Forum” 2018, nr 12, s. 3–4.

językowego Schulza (w jego funkcji artystycznej)? Styl ten najprawdopodobniej zmieniał się wielokrotnie przez kilkanaście lat. Czy można zatem aplikować go jako punkt odniesienia do (być może) wcześniejszych tekstów tego autora? Znane są przecież przykłady pisarzy, których język artystyczny ewoluował tak bardzo, że osoba(-by) piszące swoje pierwsze i ostatnie teksty są wprost nie do utożsamienia. Jeśli probierzem stylu Mickiewicza uczynilibyśmy *Dziady* (lub – co gorsza – *Pana Tadeusza*), jak wówczas ocenilibyśmy jego pierwsze wiersze filomackie? Bez poszlak bibliograficznych nie udałoby się zobaczyć początków – tego, że geniusz nie objawił się nagle, znikąd, bez wcześniejszych prób i wprawek.

Zmiana stylu obecnego w *Unduli* na styl obecny w *Sklepkach cyrcononowych* jest przecież świetnym przykładem rozwoju języka pisarza. Przesunięcia zachodzące w obu tych tekstach, to pasjonujący materiał, który zasługuje (i czeka) na zbadanie. Jeśli przyjąć, że pierwsze próby literackie Schulza powstały w latach 1914–1920, kiedy był młodzieńcem, a *Sklepy cyrcononowe* opublikował jako czterdziestolatek, to te dwie odsłony stylu dzieli kilkanaście lat, w trakcie których wydarzyło się przecież bardzo wiele. W 1914 roku wybuchła I wojna światowa, we wrześniu tego roku Schulz uciekał z Drohobycza. Osiadł w Wiedniu, gdzie przebywał przez następne lata. W 1915 roku w Drohobyczu zmarł jego ojciec. W 1916 roku Schulz zapisał się na studia architektoniczne w CK Wyższej Szkole Technicznej. W tych latach pomagał jako sanitariusz przy rannych.

Już po wojnie, w 1920 roku, prace artystyczne Schulza oglądane były na kilku wystawach. W 1921 roku próbował zatrudnić się jako nauczyciel rysunków w drohobyckim gimnazjum. To tylko kilka spośród wielu faktów biograficznych, które udało się ustalić badaczom. Wystarczy prześledzić te lata w kalendarzu życia i twórczości Schulza⁴, by przekonać się, że rozegrały się wtedy być może najbardziej kształtujące go wydarzenia i doświadczenia.

Założenie, że Schulz napisał więcej (choćby nie tak samo genialnych opowiadań), otwiera całe pole możliwości fascynujących badań, które pozwalają zobaczyć, jak formował się jego styl, dzięki któremu dopiero później zrealizował zadany mu już we wczesnym dzieciństwie „żelazny kapitał fantazji”⁵. Dotąd nie udało się opisać tego procesu (nie było przecież na czym opierać takich badań). Dzięki odnalezieniu *Unduli* jednak na naszych oczach – jak stwierdza Jarzębski – „podważony został dotychczas obowiązujący aksjomat, zgodnie z którym Schulz rozpoczął swoją karierę literacką z chwilą dostarczenia Nałkowskiej manuskryptu

4 Zob. *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*, www.schulzforum.pl (data dostępu: 14.12.2021).

5 List Brunona Schulza do Stanisława Ignacego Witkiewicza z 12 kwietnia 1934 roku, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki, Gdańsk 2016, s. 104–109.

*Sklepów cynamonowych*⁶. Lecz aksjomat ten – przekazywany listownie przez Alicję Giangrande (przyjaciółkę Magdaleny Gross), utrwalany później przez Jerzego Ficowskiego⁷, a obecny także w najnowszej biografii Schulza Anny Kaszuby-Dębskiej – został nie tyle podważony, ile w gruncie rzeczy unieważniony.

Biografia i język artystyczny – te dwa pola badań powinny uzupełniać się, by możliwe było stworzenie narzędzia, które pozwoliłoby zidentyfikować autorstwo dzieła literackiego. Ile wiadomo o życiu Schulza w czasie jego studiów na Politechnice Lwowskiej, podczas pobytu w Wiedniu i w trakcie I wojny światowej? Wciąż niewiele. Czy udało się uchwycić, czym charakteryzuje się język Schulza – powód, dla którego wciąż wracamy do lektury? Mimo kilku prób – nadal, jak się zdaje, nie w pełni. Poza pracą Włodzimierza Boleckiego *Poetycki model prozy w dwudziestolecie międzywojennym* nie powstało żadne gruntowne opracowanie na ten temat. Słownik języka Schulza także czeka na opracowanie. Czy zatem możliwa jest – w tej chwili – odpowiedź na pytanie, czy autorem niemieckojęzycznych nowel jest t e n Schulz? Czy może jest ono przedwczesne, a werdykt należy poprzedzić pytaniami w rodzaju: „Kim był Schulz?”, „Co mu się przydarzyło?”, „Jak pisał Schulz?”, „Jaki jest Schulz?” (czasownik „być” w różnych czasach gramatycznych jest tutaj uzasadniony, wskazuje na procesualność, na ewolucję autora). Pewnie dla każdego jest inny. Wystarczy porównać, jak opisywali Schulza Sandauer, Ficowski czy Kaszuba-Dębska. Wyłania się z tych biografii nieco inny człowiek, ale też inny pisarz.

Rozpoczęcie od tych pytań wydaje się trudne i zakłada powolne, cierpliwe poszukiwanie odpowiedzi. Być może nawet nie da się na nie odpowiedzieć. Metodą doraźną, jednak dużo skuteczniejszą niż porównywanie niemieckich opowiadań *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś ze Sklepami cynamonowymi*, mogłoby być zestawienie ich z powstałym w podobnym czasie opowiadaniem *Undula*. Czy różnią się od siebie? Co je łączy? Co porównywać, jeśli zostały napisane w różnych językach, zatem ich styl musi być odmienny? Figury wyobraźni? To jednak wciąż porównywanie źródeł o niepewnym statusie.

Ariko Kato w tekście *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The newly discovered short story „Undula”* zastanawia się, czy Schulz mógł napisać *Undulę*. W swoim tekście przedstawia przekonującą, jak sądzę, teorię powstania opowiadania: „Innym możliwym wyjaśnieniem – pisze Kato – jest to, że dla Schulza, który osiągnął sukces jako artysta [w dziedzinach plastycznych – A. S.], pisanie mogło

6 J. Jarzębski, *Opinia w sprawie autorstwa dwóch opowiadań drukowanych pod nazwiskiem „Bruno Schulz”, „Schulz/Forum”* 2020, nr 15, s. 165.

7 „Z relacji dawnej przyjaciółki Magdaleny Gross, Alicji Giangrande, zamieszkałej w Argentynie, znamy okoliczności owych doniosłych w skutkach wydarzeń. Było to w Warszawie, w prywatnym pensjonacie pani Róży Gross, matki Magdaleny, przy ulicy Nowy Świat 33, w niedzielę wielkanocną 1933 roku”. J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 59–60.

być drugim ujściem twórczym. Być może nie chciał narażać swojej artystycznej reputacji pierwszą pisarską próbą pod własnym nazwiskiem – przed sprawdzeniem, czy jest w stanie odnieść sukces na tym polu. Niezależnie od tego, czy obawiał się takiego ryzyka, czy nie, opublikowanie opowiadania o fantastycznej, męczeńskiej miłości, które nawiązywało do jego dzieł plastycznych oraz do popularnej powieści Sachera-Masocha *Wenus w futrze*, mogło być efektem przyjacielskich rozrywek wśród miłośników sztuki zgromadzonych wokół czasopisma «Świt» oraz towarzystwa «Kalleia». Być może *Undula* odkryła przed przyjaciółmi Schulza jego potencjał pisarski. Mogli zachęcać go – artystę plastyka – do pisania na poważnie. Według Chomycza w bibliotece Stefanyka [Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. Wasyla Stefanyka – A. S.] brakuje numerów «Świtu», opublikowanych w latach 1922 i 1923. Być może uda się znaleźć kolejne prace Brunona Schulza lub Marcellego Werona, jeśli uda się najpierw odnaleźć zaginione egzemplarze tego czasopisma⁸. Dlaczego Schulz, ukrywający się pod pseudonimem w latach dwudziestych, miałby publikować wcześniej pod własnym nazwiskiem? Czy obawiał się skandalu w rodzinnych stronach, związanym z erotycznym charakterem opowiadania *Undula*? Przecież wystawiał już wtedy prace plastyczne o podobnej tematyce. Odległość geograficzna i tematyczna niemieckich opowiadań gwarantowały mniejsze ryzyko. Może Schulz jednak nie chciał, żeby ktoś odkrył w tych tekstach jego samego. Może były to pisarskie wprawki, w których sprawdzał własne możliwości. Może.

Ustalić idiolekt Schulza

Stanisław Rosiek zauważał we wspomnianym numerze „Schulz/Forum”, że tożsamość, niezależnie od tego, czy własna, indywidualna lub zbiorowa, czy literacka, jest niemal niemożliwa do ustalenia. Dostępna jest za to mnogość tożsamości sytuacyjnych (aktualizowanych na potrzeby chwili), a także tożsamości selektywnych. Te ostatnie istnieją wówczas, gdy próbujemy odtworzyć je za pomocą cząstkowego materiału, odpowiedniego doboru informacji lub zawodnej pamięci⁹. Tożsamość ma jeszcze jeden, na pierwszy rzut oka oczywisty aspekt – to zgodność, identyczność (z samym sobą) i jednoczesna różność (od innych). Z czego zbudowana miałyby być zatem „samość” Schulza? Z cech zewnętrznych, charakterologicznych, czy może z niepowtarzalnej serii zdarzeń, w których wziął udział? Jaki jest na tle innych (pisarzy swojej epoki)?

8 A. Kato, *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The newly discovered short story „Undula”*, „The Polish Review”, 2021, Vol. 66, No. 4, s. 106–114. Tłumaczenie – A. S. Dziękuję dr Ariko Kato za udostępnienie artykułu.

9 S. Rosiek, *Bio/biblio-graficznie*, „Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 174–175.

Pytanie o tożsamość literacką nieco te rozważania zawęża, choćby do pytania o to, w jaki sposób coś jest napisane, czyli do pytania o styl. Chodziłoby tu raczej o pokazanie cech wspólnych jego tekstów (system językowy), niż o to, jak tworzył (bio-) lub jak zapisywał (-grafia).

Analizy stylu Schulza domagał się już w 1935 roku Witkacy. „Parę słów o stylu – pisał do «Pionu» w 1935 roku. „Uważam, że wielu autorów u nas czeka na rozbiór ich stylów, ale nie spieszą się do tej pracy filologowie. To nie jest moją specjalnością i ograniczę się do paru ogólników. Schulz posiada w prozie to, co posiadał w poezji Miciński: zdolność robienia stopów, w których obraz z dźwiękiem i stroną pojęciową jako taką i jako źródłem obrazu i dźwiękowości stanowią absolutną jedność: stwarzają nowe jakości złożone. Dlatego uważam, że niektóre kawałki jego prozy są małymi utworami w Czystej Formie. Każdy twórca ma inną proporcję elementów składowych swego amalgamu: zdaje się, że doskonałość polega na ich równowadze, aby słuchający nie wiedział, gdzie się obraz zaczyna, a kończy muzyka i gdzie wchodzi w grę znaczenia słów jako takie, co nie wyklucza, że jedno z elementów tych mogą być dla danego artysty bardziej istotne niż inne”¹⁰.

O tym, czy można ustalić jeden charakterystyczny styl pisarza i w jaki sposób to czynić, pisała w latach siedemdziesiątych w tekście *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza* Teresa Kostkiewiczowa. Pytania, które w nim stawiała, są wciąż aktualne. Zastanawiała się nad trzema perspektywami, w których należy rozpatrywać styl indywidualny. Zaliczyła do nich proces historycznoliteracki, indywidualność pisarską oraz odbiorcę (to znaczy wybory stylistyczne stworzone ze względu na modelowego odbiorcę, na dekodowanie. Czytelnik miał być w tym założeniu „obiektem starań twórcy”¹¹). Według Zenona Klemensiewicza interpretacja stylu ma „wydobyć, opisać i wyjaśnić te syntaktyczne chwytły, środki, sposoby, które są znamienne dla pewnego utworu językowego, ich grupy, ich twórcy, ich zespołu, itd.”¹².

Nader skrupulatnie, na wzór analiz przeprowadzonych przez Klemensiewicza w książce *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, analizował prozę Schulza Piotr Wróblewski¹³. W tekście *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza* Wróblewski policzył wszystkie zdania w opowiadaniach i stworzył z nich interesującą statystykę, która może dawać jakiś obraz

10 S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza*, „Pion” 1935, nr 34, s. 4.

11 T. Kostkiewiczowa, *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Stawińskiego, Kraków 1976, s. 287.

12 Z. Klemensiewicz, *Problematyka składniowej interpretacji stylu*, w: *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 158.

13 Wróblewski obronił pod koniec lat siedemdziesiątych dysertację *Styl prozy Brunona Schulza. Analiza stylistyczno-językoznawcza*. Nigdy nie została opublikowana w całości, jej fragmenty ukazały się pod postacią kilku artykułów, między innymi: *Stylistyczna funkcja określeń i barw w prozie Brunona Schulza* („Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8, s. 57–73), *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza* oraz *Stylistyczne wykorzystanie brzmieniowej warstwy leksyki (na przykładzie prozy Brunona Schulza)* („Prace Filologiczne”, t. XXIX, Warszawa 1980, s. 289–307).

Schulzowskiego stylu. Matematyka tych spostrzeżeń była jednoznaczna. Badacz podawał następujące obliczenia: „Wypowiedzenia pojedyncze stanowią w prozie Schulza 30%, z tej liczby oznajmienia tylko 2,3%, zaś zdania aż 27,7%. Spośród 27,7% zdań pojedynczych 26,3% stanowią zdania rozwinięte, zaś nierozwinięte – tylko 1,4% [...] wypowiedzenia pojedyncze są w prozie Schulza dość znacznie rozbudowane [...] prawie połowa wypowiedzeń pojedynczych zawiera więcej niż siedem składników, podczas gdy u Dąbrowskiej tak rozbudowane wypowiedzenia stanowią niecałe 10%. [...] Zwraca uwagę pewna regularność występowania przydawek, w szczególności przydawek dopełniaczowych. Niemal każdy użyty przez Schulza rzeczownik ma swoje określenie [...] warto odnotować, iż bardzo często obie przydawki odnoszą się do tego samego wyrazu określanego. Jest to dość istotna cecha składniowa prozy Schulza, podobnie jak inna właściwość [...] tj. stosowanie trzech, czterech, a nawet pięciu przydawek przy jednym wyrazie określanym. Niezmiernie rzadko określenia tego typu są pleonazmami. Najczęściej każde z nich odwołuje się do innej cechy, odbierane innym zmysłem lub wywołujące inne skojarzenia, np. «Zdarzają się niekiedy dni takie bez słońca, ciepłe, zamglone i bursztynowe na dalekich krawędziach»¹⁴.

Charakterystyka składni i stylu, którą przeprowadza Wróblewski w całym artykule, prowadzi mnie do wyodrębnienia cech charakterystycznych prozy Schulza. Będą nimi zatem w skrócie: (1) wypowiedzenia wielokrotnie złożone i rozbudowane pojedyncze, (2) częste operowanie przydawkami i zdaniami podrzędnymi przydawkowymi, (3) przewaga hipotaksy, (4) silna rytmizacja tekstu, (5) narracja subiektywna, (6) dominacja opowiadania i opisu, (7) rozbudowane wypowiedzi dialogowe, przekształcające się w monologi, (8) brak indywidualizacji języka bohaterów.

To zdaje się niewiele, cechy te łatwo przecież zauważyć w opowiadaniach, czynili to intuicyjnie już przedwojenni krytycy Schulza¹⁵. Jednakże dzięki tej analizie widać, dlaczego proza Schulza bywa określana jako trudna w odbiorze. Wróblewski doprecyzowuje to tak: „Z przytoczonych obliczeń wynika wyraźnie, że pod względem krotności wypowiedzeń proza Schulza jest bardziej zbliżona do tekstów naukowych niż do literackich. Przypomnijmy, że hipotaksa, a więc intelektualizująca struktura składniowa, pokrywa u Schulza 54,9% wszystkich rodzajów

¹⁴ P. Wróblewski, *Charakterystyka składniowo-stylistyczna prozy Brunona Schulza*, s. 290–292, 321.

¹⁵ Uwagi dotyczące stylu pojawiają się niemal w każdej recenzji *Sklepów* lub *Sanatorium*. Wymieniam tu tylko te teksty, których autorzy poświęcają stylowi stosunkowo najwięcej miejsca. Zob. E. Krassowska, *O twórczości Brunona Schulza*, „Sygnały” 1938, nr 51, s. 3; W. Pietrzak, *Bluszcz na ruinach*, „Prosto z Mostu” 1938, nr 27, s. 7; B. Dudziński, [*Sanatorium pod Klepsydrą*], „Naprzód” 1938, nr 96, s. 2; W. Korabiowski, *Spóźniona recenzja. Jeszcze o „Skleпах cynamonowych” Schulza*, „Nowe Czasy” 1935, nr 23, s. 4. Recepcję krytyczną, w której znajdują się wspomniane teksty, zawiera książka Piotra Sitkiewicza *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych lat 1920–1939*, Gdańsk 2021.

wypowiedzeń [...]. Duża frekwencja tego typu zdań [wypowiedzeń wielokrotnie złożonych – A. S.] nie jest u Schulza przypadkowa, jest ona specyficzną cechą jego stylu i ma swoje stylistyczne uzasadnienie¹⁶. Wyodrębnienie tych cech pokazuje także, na czym polega odmienność pisarstwa Schulza (choćby od pisarstwa wspomnianej Dąbrowskiej). Rozróżnienie prowadzące do opisanego jednostkowego stylu czy też języka autora jest kluczowe dla potwierdzenia lub odrzucenia autorstwa.

Eksperyment

Wobec tego zapytajmy, ile z cech stylu Schulza ustalonych przez Wróblewskiego spełniłyby opowiadania z „Cetinjer Zeitung”? Przetłumaczony tekst *Ojczyzny*, dla porównania, spełnia niemal wszystkie, podobnie zresztą jak *Undula*. Najlepiej widać to zestawienie w tabeli poniżej.

Cechy stylu Schulza	Sklepy cynamo- nowe	Ojczyzna	Undula	Fenig z okiem		Prochem jesteś	
				język polski	język nie- miecki	język polski	język niemiecki
1. Wypowiedzenia wielokrotnie złożone i rozbudowane pojedyncze	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
2. Częste operowanie przydawkami i zdaniami podrzędnymi przydawkowymi	✓	✓	✓	–	–	✓–	✓–*
3. Przewaga hipotaksy	✓	✓	✓	–	–	–	–
4. Silna rytmizacja tekstu	✓	✓	✓	–	–	–	–
5. Narracja subiektywna	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6. Dominacja opowiadania i opisu	✓	✓	✓	–	?	✓	✓
7. Rozbudowane wypowiedzi dialogowe, przekształcające się w monologi	✓	–	–	✓	✓	–	–
8. Brak indywidualizacji języka bohaterów	✓	X	X	✓	✓	X	✓

16 P. Wróblewski, op. cit., s. 299–300.

Porównane zostały tu opowiadania, których twórcą jest niepodważalnie drohobycki autor, z tymi, których być może nie napisał. Dla zwizualizowania różnic posłużyłam się prostymi znakami: ✓ oznacza, że opowiadanie ma daną cechę; – że jej nie posiada; x że nie można jej stwierdzić. *Feniga z okiem* oraz *Prochem jesteś* celowo wskazano wersje w języku polskim i w języku niemieckim – na wypadek, gdyby któreś cechy stylu nie ocalały w przekładzie. Już na pierwszy rzut oka widać, że wynik koresponduje z intuicjami badaczy (wynik „pół na pół”), choć nie było to wcale zamierzone¹⁷.

Analiza tego eksperymentalnego, ośmiostopniowego systemu weryfikacji prowadzi do następujących wniosków: autor niemieckich opowiadań spełnia trochę ponad połowę (cztery i pół z ośmiu) „kryteriów schulzkości”. Tak jak autor *Sklepów cynamonowych* stosuje wypowiedzenia wielokrotnie złożone, posługuje się wyłącznie narracją subiektywną i raczej nie indywidualizuje języka bohaterów opowiadań. Ponadto w *Prochem jesteś* podobnie jak on mnoży przydawki i zdania przydawkowe, najwięcej miejsca poświęca opisowi (opowiadaniu), a w *Fenigu z okiem* – jak autor *Wiosny* – dialog przekształca w monolog.

Zasadniczymi różnicami między dwoma Schulzami jest posługiwanie się hipotaksą/parataksą oraz rytmizowanie wypowiedzi. Niemiecki Schulz częściej korzysta z parataksy oraz nie rytmizuje, jak polski Schulz, swojego tekstu. W *Prochem jesteś* utrzymuje dialog, a nie monolog, co nie jest typowe dla polskiego Schulza. (Ćwiczenie: czy *Sanatorium pod Klepsydrą* spełnia wszystkie wyodrębnione tu cechy stylu Schulza?)

Oczywiście, metoda Wróblewskiego powinna być tylko alternatywnym sposobem badania autorstwa tekstu. Nie może być traktowana arbitralnie, niczego bowiem jeszcze nie rozstrzyga. Z całą pewnością nie jest papierkiem lakmusowym autorstwa. To jedno z pomniejszych narzędzi w „zestawie badawczym”. Pozwala przyjrzeć się jednemu z licznych aspektów języka (osobniczego), czyli stylowi.

W opowiadaniach, nad którymi zastanawiamy się z powodu opatrzonego nimi imienia i nazwiska, należałoby szukać przede wszystkim innych niż nazwisko Schulzowskich „sygnatur tekstowych”. Widzę w nich nie tyle podpis autora,

17 Za merytoryczną konsultację i odczytanie cech oryginalnego tekstu opowiadań bardzo dziękuję prof. Katarzynie Lukas, która sprawdziła, jak cechy te realizowane są w niemieckiej wersji. W korespondencji ze mną zauważyła przy tym warte przytoczenia prawidłowości: „Najciekawiej przedstawia się sprawa hipotaksy i parataksy: w obydwu opowiadaniach widać znaczną przewagę parataksy [...] te relacje przedstawiają się tak: *Fenig z okiem*: hipotaksa ca. 21 x, parataksa ca. 43 x. *Prochem jesteś*: hipotaksa ca. 17 x, parataksa ca. 33 x. Czyli parataksa występuje mniej więcej dwa razy częściej niż hipotaksa, a prawdę mówiąc, czytając oba teksty pod tym kątem miałam wrażenie, że jest ona jeszcze częstsza. Widać wyraźną predylekcję do zdań współrzędnie złożonych wielokrotnych, nawet 3–4 razy”. Legenda oznaczeń: „«*» Tylko na początku – w dwóch pierwszych akapitach, gdzie jest opis krajobrazu, potem już nie jest to częste zjawisko. «?» Opowiadanie jest, ale znaczną część zajmują jednak dialogi”.

ile cechy językowe dla niego charakterystyczne. W tekście istnieją zatem „sygnatury”, czyli niewidzialne podpisy, autorskie ślady, „linie papilarne”. Są nimi takie cechy wypowiedzi językowej, w których widoczna jest różnica między stylem jednego autora a przyjętą normą czy konwencją językową. Taka sygnatura – pieczęć czyjś stylu językowego – niepodważalnie identyfikowałaby twórcę.

Może być jednak trudniej – nie tylko odmiennosc wobec konwencji epoki („odmienny względem siebie podobnych”), lecz także zupełna zgodność z jej trendami, reprezentowanie jej założeń, świadczyć może o stylu danego autora („podobny względem siebie podobnych”). Jak więc odróżnić różnego Schulza od pozostałych i od niego samego – założywszy, że przez dwadzieścia lat zmienił się on sam zarówno jako człowiek, jak i jako pisarz?

Lingwistyka kryminalistyczna i stylometria

Okazuje się, że na trud tego typu badań z łatwością znajduje rozwiązanie zapoczątkowana już w latach sześćdziesiątych XX wieku dziedzina, zwana *forensic linguistic* (lingwistyką kryminalistyczną). Wykorzystuje się ją dzisiaj do ustalania autorstwa tekstów (*authorship verification*). W Polsce z pomocą przychodzi także inna dziedzina nauki, znana od XV wieku jako stylometria¹⁸. Stylometrią posługiwano się do badania dzieł Platona, Szekspira, a także do ustalania autorstwa tekstów o charakterze religijnym. Badania te prowadzone są od kilku lat na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tak wyjaśnia je dr Michał Choiński, zajmujący się stylometrią literatury polskiej i amerykańskiej: „Podstawowe założenie naszych badań jest takie, że sposób, w jaki każdy z nas pisze, jest absolutnie indywidualny. Ta indywidualność zasadza się na tym, jakich słów dany autor używa najczęściej. Jeśli możemy matematycznie przeliczyć, jak często dane słowa występują w takich a nie innych związkach, jesteśmy w stanie stwierdzić, kto napisał badany tekst”¹⁹.

Badania stylometryczne, w których do analizy tekstu wykorzystuje się oprogramowanie komputerowe (między innymi program Stylo), posługują się narzędziami statystycznymi. Częstość występowania pewnych wyrazów, związków wyrazowych i całych fraz jest – jak się okazuje – jednostkową cechą każdego autora. Bada się zatem leksykę, ale nie tylko. Do idiolektu autora należy też składania, ortografia, a nawet subiektywna interpunkcja (wielu badaczy pewnie

¹⁸ Zob. J. Rybicki, *Pierwszy rzut oka na stylometryczną mapę literatury polskiej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 106–128.

¹⁹ *Badają literacki styl jak linie papilarne*, PAP – Nauka w Polsce, https://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,407827,badaja--literacki-styl-jak-linie-papilarne.html?fbclid=IwAR1BjFUBQs7l_0_Y8ZoqLEsfq4R7Wm6dYeVp1epmPmyD3zRZ5KpZvrXOkV8 (dostęp: 14.12.2021).

przypomina sobie konsekwentne, charakterystyczne dla Schulza stawianie kropki po rzymskiej liczbie w datowaniu), zaś w przypadku nagrań audio również fonetyka. Program wykorzystuje wzór tekstu i porównuje do niego nowe teksty. Dla stylu Schulza wzorem byłyby dwa zbiory opowiadań, opowiadania rozproszone, a także listy i eseje. Metoda tych porównań wykazuje ponad 99 procent skuteczności. Czy za jej pomocą udałoby się zatem ustalić, na czym polega styl Schulza? Gdyby udało się wymienić te cechy, stworzylibyśmy nie tylko narzędzie do badania autorstwa tekstów, lecz także przydatny zbiór cech Schulzowskiego stylu, który mogliby wykorzystywać w przyszłości choćby tłumacze jego dzieł.

Zbadanie autorstwa dwóch nowych tekstów niemieckich jest utrudnione, brakuje bowiem materiału do porównań. Porównanie tekstów w różnych językach (*Fenig z okiem* a *Sklepy cynamonowe*) teoretycznie jest możliwe. Najskuteczniejsze byłoby jednak porównywanie z innymi niemieckimi tekstami Schulza, a jak wiadomo, znany jest tylko jeden bardzo krótki tekst – *Exposé* o „Sklepiach cynamonowych” posłane Georgowi Pinette do Włoch. Ten krótki, zajmujący niewiele ponad stronę opis miał w 1937 roku zainteresować włoskich wydawców. Marzenia Schulza o przekładzie nigdy się jednak nie ziściły. Niemiecki oryginał *Exposé* znany dzisiaj dzięki powojennej korespondencji Ficowskiego z przyjaciółką Schulza, Marią Chasin²⁰.

Paradoksalnie, stylometria bada to, co nie jest tropem stylistycznym (pomija metafory, stylizacje, ironię itd.), czyli to, co nie jest stylem. Maciej Eder w artykule *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu* pisał tak: „W fundamentalnym studium na temat autorstwa zbioru felietonów *Federalist papers* z 1787 roku Frederick Mosteller i David Wallace wykazali, że znakomitym znacznikiem różnicującym autorów są wyrazy synsemantyczne: rodzajniki, spójniki, przyimki, partykuły i niektóre zaimki osobowe. Szybko zauważono, że te właśnie wyrazy są jednocześnie najczęstszymi leksemami każdego języka naturalnego, dlatego też współczesna stylometria w zdecydowanej większości polega na analizie występowania najczęstszych słów u badanych autorów. W języku polskim lista wyrazów o największej frekwencji zaczyna się podobnie: i, się, w, nie, na, z, że”²¹.

Jeśli rację mają amerykańscy badacze, a za nimi Eder, oznaczałoby to, że „schulzość” (jako niepowtarzalne cechy tekstu Schulza) tkwi w językowych

20 B. Schulz, *Exposé* o książce Brunona Schulza „Sklepy cynamonowe”, z języka niemieckiego przełożył J. Ficowski, w: idem, *Dzieła zebrane*, t. 7: *Szkice krytyczne*, koncepcja edytorska W. Bolecki, komentarze i przypisy M. Wójcik, oprac. językowe P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 123–125.

21 M. Eder, *Metody ścisłe w literaturoznawstwie i pułapki pozornego obiektywizmu – przykład stylometrii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 93–94. Zob. też: F. Mosteller, D. L. Wallace, *Inference and Disputed Authorship: the Federalist*, Reading 1964.

szczegółach. W odpowiednim doborze ekwiwalentów słownych i statystyce ich występowania. W drobinach języka.

Pomiędzy *Undulą* a *Sklepami cynamonowymi*

W 1922 roku Bruno Schulz jest (celowo) Marcelim Weronem, w 1933 roku (zapewne przez pomyłkę redaktora) – Bronisławem Schulzem. Dopiero opowiadanie *Sklepy cynamonowe*, wydane w tym samym roku w „Chwili”, opublikuje po raz pierwszy pod własnym imieniem i nazwiskiem. Kim jest więc przedtem – na początku lat dwudziestych i jeszcze wcześniej – jak pisze i jak się podpisuje? Czy przez ponad dziesięć lat – od *Unduli* (1922) do *Ptaków* (1933) nie publikuje wcale? Zdaje się to niemożliwe. A jednak nie znamy żadnych publikacji Schulza z tego czasu „pomiędzy”, w którym, jak możemy podejrzewać, nie milczał. Przez tych jedenaście lat jego styl znacznie się zmienił. *Undula*, pisana przez trzydziestolatka, jest przecież wyraźnie inna od *Sklepów cynamonowych*. Jak przebiegał ten proces? Schulz musiał pracować wtedy niebywale intensywnie. Debiutuje oficjalnie w 1934 roku²², mając czterdzieści jeden lat. Opowiadania składające się na zbiór *Sklepy cynamonowe* przeleżały w szufladzie przynajmniej rok. Wyłaniają się z tego prostego spojrzenia na bibliografię podmiotową dwa pytania: co publikował w latach 1922–1933 i – pytanie trudniejsze – jak pracował nad opowiadaniem (czyli jak rozwijał i „ulepszył” *Undulę*)?

W latach dwudziestych Schulz przebywa między innymi w Wiedniu. Choć zgłasza się na egzamin, nie zostaje oficjalnie studentem Akademii Sztuk Pięknych. W tym przedziale czasowym jego prace plastyczne pokazywane są na kilku wystawach. Od 1924 roku pracuje jako nauczyciel. Czy jest wówczas pochłonięty pracami graficznymi, a swoje próbki literackie wysyła tylko najbliższym przyjaciółom, Władysławowi Riffowi²³ i Deborze Vogel²⁴? Wiadomo z listu do Tadeusza Brezy z 1937 roku, że w *Sanatorium pod Klepsydrą* zamieścił opowiadania napisane wiele lat temu, pisze bowiem następująco: „wydaję w Roju tom nowel dawniejszych”. „To są wszystko dawniejsze rzeczy”²⁵. Wymienia spośród nich opowiadania *Dodo*, *Noc lipcowa*, *Mój ojciec wstępuje do strażaków*.

Lata 1910–1921 oraz 1923–1933 jawią się zatem schulzologom jako białe plamy w pisarstwie Schulza. A przecież jego talent objawił się już w Cesarsko-

²² Rzeczywisty debiut przypada na grudzień 1933 roku, jednak opatrzony jest datą 1934. Por. (sr), 11 grudnia 1933, <https://schulzforum.pl/pl/kalendarz/11-grudnia-1933> oraz P. Sitkiewicz, *Puzony koniunkturalne. O obwołanie pierwszego wydania „Sklepów cynamonowych”, „Schulz/Forum” 2017, nr 9, s. 83–89.*

²³ Zdaniem Ficowskiego zaczątki *Sklepów cynamonowych* powstają właśnie w korespondencji Schulza do Riffa. Riff umiera na gruźlicę w 1927 roku.

²⁴ Taką wersję wydarzeń przedstawiał Jerzy Ficowski w *Regionach*.

²⁵ List Brunona Schulza do Tadeusza Brezy, w: B. Schulz, *Dzieła zebrane*, t. 5: *Księga listów*, s. 59.

-Królewskim Gimnazjum w Drohobyczu, kiedy napisał niesamowite opowiadanie o koniu²⁶. Co jeszcze pisywał jako nastolatek? Czy jego teksty istotnie pozostawały w ukryciu aż do debiutu książkowego, który miał zawdzięczać Nałkowskiej? A może Schulz nie był jednym z tych pisarzy, którzy pisali przez całe życie, może jego ekspresja wybuchła niespodziewanie, a pisarski geniusz nie potrzebował wielu szkiców i próbek?

Jeśli zaufać Andrzejowi Chciukowi, możemy przyjąć, że Schulz narodził się jako pisarz 19 czerwca 1911 roku, w dzień krwawych wyborów w Drohobyczu. „Rysowałem coś wtedy – Chciuk w *Ziemi księżycowej* próbuje przypomnieć sobie wypowiedź Schulza – szkicowałem z okna rynku potem te sceny, nie było wtedy aparatów fotograficznych, wie pan, chciałem to zanotować jakoś, te odemknięte spusty Apokalipsy. Brzmi to bardzo skrótowo i zdawkowo, ale od tego dnia wiedziałem, że będę pisał [...]. To potrzeba uporządkowania świata. Tak, ta nagłość pisania zaistniała we mnie chyba wtedy. To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz”²⁷. Według Chciuka dziewiętnastoletni Schulz rozpoznał siebie jako pisarza w doświadczeniu traumatycznym. Jeśli tak było, czy napisał jakiś tekst, w którym można odnaleźć ślady tamtych wydarzeń? To być może dla niego pierwsza sytuacja graniczna, kolejne miała przynieść I wojna światowa, po której nastąpiła radykalna zmiana. Drohobycz po wojnie nie wyglądał już tak samo. Trudno jednak wierzyć Chciukowi, który w tym samym fragmencie podaje błędnie rok matury Schulza (1911 zamiast 1910). Ficowski twierdził, że w czasie zamieszek Schulz mieszkał już w domu przy ulicy Floriańskiej. Nie mógł zatem oglądać zamieszek z okna kamienicy przy rynku²⁸. Opowieść Chciuka – bo chyba tak należałoby nazwać jego tekst – jest przykładem problemu znacznie większego. Polega on na tym, że badacze starający się ustalić fakty biograficzne nie zawsze mogą zweryfikować prawdziwość czyichś wspomnień. Granica między wspomnianiem a beletryzowaniem ulega zatarciu. Świadczenie często stają się opowiadaczami – ich pamięć gubi tropy, wchłania cudze relacje, projektuje czyjeś wspomnienia na własne. Tracą oni to, co pamiętają, a pustkę niepamiętania wypełniają zapośredniczonym od kogoś innego schematem. Zatracają też własny język i zaczynają mówić chórem. Wśród tych zwrotów najczęściej słyzy się powtarzane – i przy tym czasami błędne – frazy, takie jak: „pod protekcją Zofii Nałkowskiej”, „skromny nauczyciel z Drohobycza”, „pielęgnował chorego ojca”, „malował freski”, „jeden gestapowiec zemścił się na drugim”.

W 1918 roku, po zakończeniu wojny, Schulz wrócił do domu rodzinnego. Przytłaczające wrażenie musiał na nim wyrzucić brak ojca i puste miejsce po spalonym domu Schulzów przy Rynku. Te dwa doświadczenia – doświadczenia

26 J. Ficowski, op. cit., s. 23.

27 A. Chciuk, *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Księżtwie Bałaku*, Warszawa 1989, s. 91.

28 J. Ficowski, *Strych na Floriańskiej*, w: idem, *Regiony wielkiej herezji i okolice*, s. 189.

straty – być może już wtedy natchnęły literacką wyobraźnię Schulza do opisanie świata, który kurczył się i znikał stopniowo, każdego dnia (tak jak zanika ojciec w *Skleпах cynamonowych*). Lektura korespondencji Ficowskiego z Szumanem, amerykańskim psychologiem, znajomym Schulza z czasów międzywojennych, przynosi istotne dla interpretacji całości przypomnienie, że cykl opowiadań wydany w 1933 roku zdaniem Szumana zatytułowany był początkowo *Wspomnienia o moim ojcu*. Wszystkie te zdarzenia układają się w określone ramy czasowe, w których Schulz pisał *Sklepy cynamonowe*: nie wcześniej niż w 1918, nie później niż w 1932. Emil Górski wskazuje w swoich wspomnieniach na początek lat trzydziestych, kiedy opowiadania były już niemal ukończone.

Pisze tak: „Czasem Schulz czytał mi swoje manuskrypty – zapiski, jak je nazywał, albowiem przyszły pisarz traktował jeszcze w tym czasie swoją twórczość literacką jako rozrywkę. Były to pierwsze fragmenty *Sklepow cynamonowych*, które później okazały się, ku jego własnemu chyba zaskoczeniu, rewelacją literacką! Już wtedy, gdy po raz pierwszy Schulz czytał mi swoje manuskrypty, od razu oczarowała mnie niezwykła oryginalność tej twórczości – jej niezwykła atmosfera, połot wyobraźni autora, piękno i bogactwo języka, wspaniale rysowane postacie...”²⁹.

Przypuśćmy, że po opublikowaniu *Unduli* w „Świcie” Schulz miał okazję pokazać ten tekst kilku najbliższym znajomym. Dyskusje wokół niego (czy w „Kallei”?) zachęciły go do rozwinięcia kilku wątków, które tam zaledwie nakreślił. W latach 1923–1930 dalej pisze. Powstają krótkie opowiadania, połączone kilkoma wspólnymi motywami, niektóre wejdą do zbioru *Sklepy cynamonowe*. Ile czasu potrzebuje, żeby je napisać? Osiem, pięć lat, kilka miesięcy? Pisze w natchnieniu czy może systematycznie siada przy biurku i często wykreśla?

Ocalało „sześć kremowych kartek w kratkę z zeszytu o wymiarach 19,7×15,2 cm, zapisanych jednostronnie czarnym atramentem”³⁰. Schulz zapisuje na nich (na pewno przed 1934 rokiem) *Drugą jesień*. Kropka po tytule, szerokie marginesy. Numeracja arabska w prawym górnym rogu, ozdobiona myślnikami. Pismo jest równe, choć niestrzymające się rygoru kratek, niespieszne, czytelne. Litery raczej małe. Wykreślenia nieliczne, często tam, gdzie postanawia wtrącić, dopowiedzieć, zanim skończy zdanie. Mogą świadczyć o tym, że autor pisze spokojnie, rytmicznie, zastanawia się nad każdym słowem. Czy można mieć pewność, że *Druga jesień* powstaje później niż *Sklepy cynamonowe* i że jest to tekst

²⁹ E. Górski, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu w 40-tą rocznicę śmierci*, załącznik do listu Emila Górskiego do Jerzego Ficowskiego z listopada 1982 roku, w: *Bruno Schulz w oczach świadków. Listy, wspomnienia i relacje z archiwum Jerzego Ficowskiego*, zebrał, oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Kandziora przy współpracy zespołu Pracowni Schulzowskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego pod opieką S. Rośka i M. Ogonowskiej, Gdańsk 2022, s. 107.

³⁰ Zob. manuskrypt *Drugiej jesieni*: <https://schulzforum.pl/pl/zrodlo/schulz-druga-jesien>.

dojrzały, pisany pewniejszą ręką? Nie wiemy nawet tego. Co jeszcze napisał Schulz? Poszlaki na temat przynajmniej kilku opowiadań znajdujemy w korespondencji. Poza tym, co znamy, były to prawdopodobnie jeszcze: (1) opowiadanie o primadonnie operowej – fragmenty tego opowiadania przypominał sobie Emil Górski w liście do Ficowskiego z 1982 roku³¹; (2) *Mesjasz*, o którym pisze w liście z 1935 roku do Kazimierza Truchanowskiego: „*Mesjasz* rośnie pomału [*sic!*] – będzie to dalszy ciąg *Sklepów cyn.*”³², i w dwóch listach z 1936 – „Dotyka Pan bolesnej rany, gdy Pan mówi o *Mesjaszu*. Praca mi nie idzie”³³, „*Mesjasza* nie tykam”³⁴. Wspomina o *Mesjaszu* również Zenonowi Waśniewskiemu w liście z 1937 roku („*Mesjasz* leży odłogiem”³⁵). Zdaniem Ficowskiego Schulz pracował nad tą powieścią od 1935 roku. Jednak już w 1934 roku opublikował w „Wiadomościach Literackich” fragmenty *Genialnej epoki* jako „fragmenty z powieści *Mesjasz*”. O *Mesjasza* dopytują Schulza w 1938 roku Sandauer³⁶ i Gombrowicz³⁷, co oznacza, że jeszcze wtedy tekst nie jest ukończony i – w tym miejscu spekuluję – jeśli „leży odłogiem”, to może nie zostać dokończony przed wybuchem wojny³⁸. Do listy należy dodać też: (3) niemieckie opowiadanie *Heimkehr*, które zostało przełożone na język polski i opatrzone tytułem *Ojczyzna*³⁹, oraz (4) opowiadanie z czasów okupacji sowieckiej o synu szewca lub, jak podaje Górski, „terminatorze szewskim” – zdaniem Górskiego „schulzowskie” i piękne w stylu, jednak pisane na siłę, dostosowane do rygoru politycznego. Zostało wysłane w 1940 roku do „Nowych Widnokręgów”. Redaktor, Adam Ważyk, zdyskwalifikował je odpowiedzią: „Nam Proustów nie potrzeba”⁴⁰.

Lista jest długa i może być potraktowana jako „spis dzieł zaginionych”. Z pewnością da się ją jeszcze uzupełnić. Przypomina ona o tym, że Schulz nie jest pisarzem jedynie dwóch cyklów opowiadań. A także o tym, że wyobrażenie o stylu Schulza może być niepełne.

31 E. Górski, *Wspomnienie o Brunonie Schulzu w 40-tą rocznicę śmierci*, s. 106.

32 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego z 6 października 1935 roku, w: B. Schulz, *Księga listów*, s. 110.

33 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego 4 marca 1936 roku, w: ibidem, s. 111.

34 List Brunona Schulza do Kazimierza Truchanowskiego z 11 kwietnia 1936 roku, w: ibidem, s. 112.

35 List Brunona Schulza do Zenona Waśniewskiego z 2 czerwca 1937 roku, w: ibidem, s. 90.

36 List Artura Sandauera do Brunona Schulza z 19 lipca, 25 lipca 1938 roku, w: ibidem, s. 312.

37 List Witolda Gombrowicza do Brunona Schulza z 19 lipca 1938 roku, w: ibidem, s. 284.

38 Zob. też: M. Gliński, *W poszukiwaniu „Mesjasza”. Pisarz i jego detektyw*, <https://culture.pl/pl/przerwane-historie/w-poszukiwaniu-mesjasza-pisarz-i-jego-detektyw> (dostęp: 14.12.2021).

39 Podejmował tę kwestię między innymi Jacek Scholz w tekście *Oryginał czy przekład? Zagadka tekstu Brunona Schulza „Ojczyzna”*, <http://lab.scholz.com.pl/wp-content/uploads/2016/04/Jacek%20Scholz%20-%20Zagadka%20tekstu%20Schulza.pdf> (dostęp: 14.12.2021).

40 J. Ficowski, op. cit., s. 504.

Zastanawiający jest fakt, że w żadnych znanych nam listach Schulza nie znajdziemy wzmianki o jego najwcześniejszych tekstach. Wspomina oczywiście o opowiadaniach do *Sklepów* i *Sanatorium*, o *Mesjaszu*, nad którym nieustannie pracuje. W latach trzydziestych nie mówi jednak o tekstach sprzed dziesięciu, dwudziestu lat. Czy dlatego, że minęło już zbyt wiele czasu? Czy może woli, żeby pozostały ukryte – na różne sposoby: pod pseudonimem, odległością geograficzną, odległością w czasie. A może nie ma o czym opowiadać, bo niewiele takich tekstów napisał?

Palec Adeli

Wracam zatem do oczywistości. To nie my piszemy językiem. To język pisze nami. W tym sensie każdy artysta (każdy człowiek) jest narzędziem, przez które wypowiada się jakiś tekst. Jak pokazała psychoanaliza – często nie uświadamia sobie tego, co się nim (przez niego) wypowiada. To „coś” jest treścią, ale w różnieniu autorów chodzi też przecież o sposób mówienia „tego”. W językowych różnicach – w doborze ekwiwalentów słownych (tu wracam do myśli Jakobsona na temat funkcji poetyckiej), ujawnia się autor. Jest on obdarowany niejako zestawem słów, nieraz całych fraz, posługuje się nimi, kiedy potrzebuje. Ten repertuar słów: nauczonych w dzieciństwie, zapamiętanych z lektur, przejętych od innych – z czasem przekształca się, ewoluuje, jest dopasowywany do sytuacji i odbiorcy. Mówiący posługuje się swoim idiolektem, który jest przecież także „wyborem” z tego co/jak mówią i piszą inni. Z czasem poznaje kolejne określenia, zapomina inne, sam stwarza nowe. Zbiór słów i sposób ich łączenia stopniowo zmienia się (zatem zmienia się też myślenie o świecie – poprzez nowe opisywanie go). Czy tak skomplikowany proces kształtowania się czyjejs „sygnatury” językowej/tekstowej przybliży jakoś do ustalenia języka, którym posługiwał się Schulz (i tylko on)? Wbrew pozorom tak.

Jan Rybicki pokazał na wykresie stylometrycznej mapy literatury polskiej, opublikowanym w „Tekstach Drugich”⁴¹, że Schulz najbardziej podobny jest – co zabawne – do Schulza (*Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* wykazują bardzo duże podobieństwa stylometryczne), ale też to, że całkiem blisko Schulza są style językowe obecne w takich książkach, jak *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego czy *Popioły* Żeromskiego. Do prowadzenia satysfakcjonujących badań komputerowych, opartych na statystyce występowania wyrazów, brakuje w przypadku Schulza materiału porównawczego, szczególnie jego tekstów pisanych po niemiecku. Weryfikacja opowiadań *Fenig z okiem* i *Prochem jesteś* będzie musiała zatem poczekać na materiał porównawczy – jeśli ten w ogóle istnieje.

⁴¹ J. Rybicki, op. cit., s. 114.

Czy jednak rozstrzygnięcie autorstwa tych dwu niemieckojęzycznych nowel jest w ogóle dla schulzologii ważne? Odpowiedź negatywna na pytanie o autorstwo Schulza zmieniłaby niewiele – pokazałaby jedynie, że Brunonów Schulzów, piszących opowiadania po niemiecku, było kilku i nie należy zawierać wyłącznie nazwisku i okolicznościom zewnętrznym⁴² – że to nie wystarczy, by okrzyknąć wojenne opowiadania przedtaktem do *Unduli*. Odpowiedź taka byłaby jak palec Adeli – wymierzony w nas, kiwający się palec, groźba łaskotania, mająca ostrzegać przed naiwnym entuzjazmem, palec, przed którym, jak Jakub, cofalibyśmy się w popłochu.

Jeśli zaś okazałoby się kiedyś, że odpowiedź na to pytanie będzie niepodważalnie twierdząca, badacze Schulza będą musieli stawić czoła stereotypom i podważyć uparcie utrwalane przekazy. Uwzględnić nowe fakty w jego biografii, opisać na nowo proces stawania się pisarzem czy przeobrażania się w pisarza. Jednoznaczna odpowiedź otrzymalibyśmy bodaj tylko wtedy, gdyby istniał w archiwum Schulza dowód, w którym sam autor „przyznaje się” do swoich opowiadań. Dlaczego miałby się do nich nie przyznawać? Łatwo powiedzieć: ze względu na niższą wartość artystyczną niemieckich tekstów. Może jednak cała prawda tkwi w odbiorze i na pytanie „kim jest Schulz” możemy odpowiedzieć tylko tak: „dla każdego kimś innym”. Jest niezobiektywizowanym pisarzem „na miarę cytelnicznych potrzeb”, mitem jednego, bezdyskusyjnego życiorysu.

42 Wystarczy zajrzeć do międzywojennych ksiąg adresowych, żeby przekonać się, że w samym Gdańsku i Sopocie jednego roku, przy jednej ulicy mieszkało kilku Brunonów Schulzów – tak popularne było wówczas to imię i nazwisko. Zob. *Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1928, <https://pbc.gda.pl/dlibra/publication/8369/edition/4179> (dostęp: 14.12.2021).