Marcin Wołk

Marcin Wołk – doktor habilitowany, pracownik Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Jego zainteresowania naukowe obejmują prozę XX wieku, zagadnienia komunikacji literackiej, autobiografizm, groteskę literacką, ujęcia tematyki żydowskiej w literaturze polskiej oraz labirynt jako literacki motyw i model konstrukcyjny. Wydał dwie książki: *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa* (Toruń 1999) oraz *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji" do „Monizy Clavier"* (Toruń 2009).

On–ja Artura Sandauera

największym ograniczeniem dla człowieka jest – być tylko tym, czym jest...[1]

1.

Artur Sandauer zapisał się w dziejach literatury polskiej przede wszystkim jako krytyk – wybitny, oryginalny, ale i taki, który ze złośliwości czynił cnotę. Był także utalentowanym prozaikiem. Jego twórczość artystyczna, z wielu względów interesująca, objętościowo jest bardzo skromna. Obejmuje trzy nieduże książki: tom opowiadań *Śmierć liberała* z 1947 roku, jedną z pierwszych polskich sylw współczesnych – *Zapiski z martwego miasta* z 1963 oraz wydane pośmiertnie, w 1991 roku, wspomnieniowe *Byłem...* Te powstające na przestrzeni półwiecza utwory składają się na tryptyk ze śmiercią w tytułach i wspólnym głównym tematem. Jest nim Holokaust oraz oglądane z jego perspektywy dzieje polskiej inteligencji pochodzenia żydowskiego, dzieje poprzedzające Zagładę, jak i następujące po niej. Druga wojna światowa jest w tej opowieści cezurą jako wydarzenie, które nie tylko doprowadziło do niemal całkowitego wyniszczenia narodu, ale także dowiodło niemożliwości utopii stojącej u podstaw istnienia grupy, z jakiej wywodził się i którą reprezentował autor – utopii asymilacji.

Mówiąc, że literackie książki Sandauera układają się w nieprzypadkową całość – co wcale nieoczywiste w wypadku twórczości uprawianej nieregularnie i dorywczo, na marginesie głównych zajęć autora – mam jednak na myśli nie tylko jedność tematyczną i ideową tekstów, ale i wspólnotę leżących u ich podstaw założeń artystycznych. Gdy spojrzymy na te utwory łącznie, widać, że wszystkie cechuje autobiografizm, stosowany konsekwentnie, choć w rozmaitych wariantach. We wszystkich pojawia się też groteska, i mimo że nie zawsze jest ona dominującą konwencją przedstawieniową, sama jej obecność w zestawieniu z tematem Zagłady i nachyleniem biograficznym świadczy o oryginalności prozy Sandauera – tak rzadko sprawy te chodzą w parze. Dalsze cechy tej twórczości sytuują ją w głównym nurcie literatury nowoczesnej, chociaż i one występują w ponadprzeciętnym nasileniu. Mowię o fragmentaryczności i niehomogeniczności, budowaniu większych całości z tekstów różniących się poetyką, statusem komunikacyjnym, genezą, a nawet autorstwem; o autotematyzmie, psychologicznej analityczności i zamiłowaniu do symetrii, jak również o skłon-

[1] A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta. (Autobiografie i parabiografie)*, [w:] idem, *Proza*, wyd. 3 uzup., Warszawa 1983, s. 122.

ności do posługiwania się słowem cudzym i do autocytatów, czyli – według ulubionego określenia samego Sandauera – do popełniania „plagiatów na sobie"[2].

Między wszystkimi utworami Sandauera, w tym także dziełami krytycznymi, występuje bowiem sieć nawiązań, analogii i repetycji, przekształcająca jego pisarski dorobek w jeden skomplikowany wewnętrznie megatekst. Unosi się nad nim postać krytyka, analityka i egzegety, persona dominująca zarówno w świadomości społecznej, jak i we własnym mniemaniu pisarza. Rozbudowane nieraz autointerpretacje pozornie wyręczają zewnętrznego interpretatora, zdają się sugerować jego zbędność wobec samowystarczalnego semantycznie tekstu – a zarazem są przecież częścią tej prozy, jednym z jej głosów, domagającym się odczytania tak samo, jak wypowiedzi narratorów czy bohaterów. Tym bardziej że owe autointerpretacje dalekie są od jednoznaczności.

Furtką pozwalającą wniknąć w prozę Sandauera, a jednocześnie skryć się przed blaskiem pisarskiego autorytetu (choć już nie – wydostać się spod władzy słów z przedrostkiem „auto"), jest paradoksalnie jej autobiograficzność. Sandauer zawarł z czytelnikiem pakt autobiograficzny już w swoich pierwszych utworach, powstających pod koniec wojny. Był to zrazu kryptoautobiografizm, dostrzegalny chyba głównie dla odbiorców wtajemniczonych w życiorys autora i taki, którego nie trzeba i nie wypada uwzględniać w publicznych odczytaniach literatury. Nawet sygnały widoczne dla wszystkich – powtarzająca się sylwetka młodego bohatera, który kilkakrotnie przejmuje funkcję narratora opowiadań, zarysowanie jego biografii, profilu intelektualnego, relacji rodzinnych – nie wykraczało poza to, czego oczekuje się zazwyczaj po debiucie: w powszechnej opinii początkujący autor siłą rzeczy buduje swój literacki świat na fundamencie własnych przeżyć. Równie oczywista na pozór była autobiograficzność ostatniej, powstającej u schyłku życia książki, której tytuł zapowiadał podsumowanie biografii i żegnanie się za światem. Zestawienie tych tekstów z *Zapiskami z martwego miasta*, które realizują bardziej złożony i niejednoznaczny rodzaj autobiografizmu, pozwala jednak dostrzec, że Sandauer w całej swojej twórczości stosował te same strategie autoprezentacji. Dają się one sprowadzić do oscylacji wewnętrznego i zewnętrznego spojrzenia na własną osobę, przechodzenia od „ja" do „on", projektowania siebie na zewnątrz, i odwrotnie – przyswajania „cudzego", uznawania go za „swoje". Metoda ta, wykorzystywana na rzadką w literaturze skalę, stanowi o swoistości jego pisarstwa.

Prezentacja Sandauerowskiego podmiotu nieustannie waha się pomiędzy subiektywizacją, której prostym językowym wyrazem są formy pierwszoosobowe, a obiektywizacją, wyrażającą się w osobie trzeciej. Przykład zupełnego wyrugowania „ja" znajdziemy w zakończeniu eseju *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku* (jego podtytuł zawiera charakterystyczny Sandauerowski autokomentarz). Autor, dokonując przeglądu ujęć tematyki żydowskiej w literaturze polskiej, omawia także twórczość prozaika, którego „mimo dość intymnych kontaktów z nim – nie możemy tu pominąć". Pisze o nim w trzeciej osobie i po nazwisku, tak jakby jego stosunki z sobą samym rzeczywiście były tylko „dość" bliskie:

> Jest to osobowość wyraźnie pęknięta, o czym świadczy chociażby wspomniana dwoistość twórczości, skoncentrowanej – jeśli o biografię chodzi – na tematyce żydowskiej, jeśli o krytykę – na kulturze polskiej [...]. Przedwojenne – tym bardziej zaś okupacyjne – dzieje Sandauera to histo-

[2] Idem, *Byłem...*, Warszawa 1991, s. 28.

ria prześladowanego za swe pochodzenie Żyda. Jako pisarz natomiast jest kimś bardzo – może nadto? – polskim z języka: jego puryzm ma w sobie coś neofickiego. [...]

Dwoistości tej Sandauer nigdy nie przezwyciężył, problemu samookreślenia nie załatwił. W ogóle – sprzeczności swoich nie rozstrzyga; poddaje je tylko analizie. Nie rozstrzygnięć można też po nim oczekiwać, lecz jedynie – wyjaśnień. Jest zawieszony zawsze w wahliwej równowadze. Stąd też obce mu są – przełomy duchowe, właściwe jego kolegom. Wnioski ma za niego wyciągać czytelnik; on – znajdzie zawsze manewr, by uniknąć decyzji, by zachować konsekwencję w nieokreśloności, stanowisko – jedno i żadne. [...] Właśnie przez ów brak odpowiedzi na pytania czytelnika może zainteresować jako pisarz. Jako człowiek jest natomiast postacią w podwójnym tego słowa znaczeniu niemożliwą: bo i nie do zniesienia, i nieprawdopodobną[3].

Mówienie o sobie jak o kimś obcym można odczytać jako podjęcie konwencji sięgającej pamiętników Cezara, można też je potraktować jako wyraz zwykłej skromności (lub maskowanej pychy) autora, któremu niezręcznie stawiać się obok Schulza i Tuwima, ale którego rzetelność poznawcza do takich porównań zmusza. Jednak fakt, że przekształcanie „ja" w „on" to zabieg stosowany przez Sandauera w całej twórczości artystycznej i w wielu tekstach krytycznych, wskazuje, że mamy tu do czynienia z czymś więcej niż tylko środkiem retorycznym lub psychologicznym wybiegiem – z pewnego rodzaju stałą pisarską. Sposób, w jaki autor pisze o sobie, mówi o nim przecież nie mniej niż treść jego autocharakterystyki. To właśnie w formie – by zacytować Sandauera – dochodzi do głosu „autentyczna postawa pisarza"[4].

2.

Również *Zapiski z martwego miasta*, stanowiące ośrodek Sandauerowskiego megatekstu, opatrzone zostały podtytułem (*Autobiografie i parabiografie*) oraz mottem – które jest zarazem autocytatem i autokomentarzem:

> ...wyobrażam sobie opowieść – najchętniej autobiograficzną, w której zmiennymi byłyby nie tyle style czy fakty, co tonacje. Jedno i to samo wydarzenie z własnego życia można by podawać kolejno w przyprawie niefrasobliwej lub tragicznej, realistycznej lub groteskowej. Zakładałoby to dystans i swobodę wobec własnych przeżyć, traktowanych jedynie jako materiał, któremu można by nadawać dowolne kształty, i „parabiografia" taka zdawałaby się biec nie tyle wzdłuż, co wszerz czasu; następstwo wydarzeń ustąpiłoby w niej miejsca ich oboczności[5].

Konstrukcja powstała w efekcie przedstawionego założenia jest karkołomna, choć nie aż tak, jak mogłoby wynikać z opisu. Książka składa się z czterech części, z których każda mogłaby funkcjonować jako niezależny znaczeniowo tekst (*Polityka i sztuka*, *Urywki z pamiętników Mieczysława Rosenzweiga*, *Kanały*, *Sen na strychu*). Części te dzielą się dalej na opatrzone tytułami fragmenty (z wyjątkiem ostatniej, obejmującej tylko jeden ustęp, również on jednak posiada własny tytuł: *Odejście narodu*). Podtytuł całości wskazuje na niejedno-

[3] Idem, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 94–96.

[4] Idem, *Byłem...*, s. 105.

[5] Idem, *Zapiski z martwego miasta*, s. 114. Jest to cytat z równowiekowego *Zapiskom...* szkicu *Książka nie napisana* (w: idem, *Stanowiska wobec...*, Kraków 1963; pierwodruk: „Życie Literackie" 1962, nr 570).

rodność gatunkową tworzących ją tekstów, zarazem jednak w imię symetrii zaciera pewne różnice między nimi – „parabiograficzne" *Urywki...* i *Sen...* mają skrajnie odmienną poetykę (pierwsze są satyryczne i pastiszowe, drugi – oniryczny i wieloznaczny); wśród fragmentów „autobiograficznych" też widać znaczną wariacyjność stylistyki. *Urywki...* wyróżniają się ponadto genezą: powstały kilkanaście lat wcześniej niż reszta książki, o czym informuje poprzedzający je *Wstęp*. Dostarcza on poza tym interpretacji „pamiętników", wyznacza ich miejsce w całości książki, wreszcie określa, „co w tej postaci [Rosenzweiga] jest z autobiografii, a co – z fikcji", choć jest to określenie bardzo ogólnikowe: „on jako bohater przeżywa dosłownie to, co ja jako autor przeżywam tylko w imaginacji"[6].

Heterogeniczna konstrukcja *Zapisków...* musiała prowadzić do zwielokrotnienia instancji mówiących. Na mnogość podmiotów wynikającą z gatunkowego zróżnicowania wypowiedzi (najprościej: referencjalne, autorskie „ja" autobiografii i niereferencjalne, wykreowane „ja" obu parabiografii) nakłada się jeszcze nieuniknione w opowieści pierwszoosobowej rozbicie narratora na tego, kto mówi, i tego, kto jest przedmiotem wypowiedzi, oraz zhierarchizowanie nadawców tekstu i metatekstu. Rzecz jasna, wszystkie te role obsadzone są przez jeden, świadomy zawiłości stworzonego przez siebie układu podmiot osobowy, czasem tylko ukryty za fikcjonalną maską:

> Obnażać korzenie własnego utworu, wyjaśniać, jak odbyło się „naprawdę" to, co uległo później przeróbce na literaturę – to rozbijać jednolitość książki, której kolejne rozdziały zostają umieszczone jak gdyby na różnych piętrach świadomości. Można tak nawijać komentarze na komentarze i wstępy na wstępy w nieskończony, koncentryczny kłębek. Cóż to za okazja do mistyfikacji – taka pozorna szczerość![7]

„Ja" komentatora przekształca tekstowe „ja" narratora w faktyczne „on", rozszerza obiektywizujące ujęcie na fragmenty pierwszoosobowe, a zarazem samo może zostać uprzedmiotowione przez komentarz wyższego stopnia. Inny rodzaj samouprzedmiotowienia pojawia się w zapiskach Rosenzweiga. Aspirując do ekskluzywnie pojętej polskości, nienawidzi on tej części swojej tożsamości, która wypływa z pochodzenia, na podstawie której identyfikowany jest przez otoczenie jako Żyd. Próbując zapanować nad własnym wyglądem, zachowaniem, wymową, patrzy na siebie samego z zewnątrz, widzi w sobie kogoś czy coś obcego. W lustrze obserwuje oblicze

> jakże podobne do owego oglądanego tylekroć w pismach, na murach domów i ścianach klozetów straszydła! Oto obwisłe wargi, znamionujące lubieżność! Oto symbol tchórzostwa – cofnięty podbródek! Oto krogulczy nos, zdradzający – nie wiem już, okrucieństwo czy chciwość! [...] O, gdyby móc zedrzeć tę maskę, zszarpnąć tę przyklejoną od urodzenia powłokę!...[8]

„Jeszcze na długo przed wojną znajduje się w okupacji psychicznej, uzależniony od cudzego spojrzenia – jak gdyby był na aryjskich papierach", komentuje tę identyfikację z antysemicką karykaturą Sandauer[9]. Rosenzweig uczy się w końcu ruszać swoimi „żydowskimi" uszami, policzkuje się itp. Do zbliżonego, choć nie tak groteskowego efektu prowadzi we fragmentach autobiograficznych budowanie dystansu między „ja" opowiadającym (anali-

[6] Ibidem, s. 140, 143.
[7] Ibidem, s. 140.
[8] Ibidem, s. 178.
[9] Ibidem, s. 142.

zującym, interpretującym) a „ja" przeżywającym. Sandauer bohater staje się przedmiotem bezlitosnej obserwacji Sandauera autora niemal na równi z karykaturalnym Rosenzweigiem. Stąd w autobiografii takie na przykład diagnozy: „Zawsze – nawet w moich najbardziej apolitycznych okresach, a cóż dopiero w tych latach rewolucyjnego fermentu – pojawienie się czerwonego sztandaru budziło we mnie uśpione tradycje rodzinne"[10].

Mieczysław Rosenzweig, będąc bohaterem autobiograficznym (zarówno w sensie potocznym, jak teoretycznoliterackim), jest zarazem figurą płaską, papierową – także ze względu na jawną inspirację *Krótkim pamiętnikiem Jakuba Czarnieckiego* Gombrowicza[11]. Tam mieliśmy syna antysemity i Żydówki noszącego historyczne polskie nazwisko i starotestamentowe imię, człowiek złożonego z dwóch wzajemnie się nienawidzących połówek. Tu widzimy zafascynowanego szlagońską tradycją młodego Żyda, którego wewnętrzną podwójność również odzwierciedla zestawienie imienia z nazwiskiem. Ale to, co u Gombrowicza było czystą, laboratoryjną grą form, u Sandauera stało się autoparodystyczną wiwisekcją. Mieczysław Rosenzweig – zakochany w Polsce i polskości, nie potrafiący się uporać z kompleksami, nieustannie sam siebie nadzorujący – to alter ego Artura Sandauera. Sandauer jakoś godził to, co opowiadanie w groteskowym przejaskrawieniu ukazuje jako niemożliwe do pogodzenia. Jednak losy jego bohatera dokumentują nie tylko „komedię pogranicza", „sytuację człowieka, który wprasza się tam, gdzie go nie chcą"[12]. Poświadczają także autentyczne cierpienia i upokorzenia doznane przez autora.

Urywki..., napisane w Paryżu w 1948 roku, mogłyby uchodzić za ilustrację wydanych w tym czasie *Rozważań o kwestii żydowskiej* Sartre'a. Rosenzweig traktuje żydowskość jako coś całkowicie narzuconego, zewnętrznego: to inni robią zeń Żyda. Filozof radził ludziom jego pochodzenia, by taką tożsamość, wraz z towarzyszącym jej piętnem obcości, zaakceptowali: tylko wtedy będą mogli żyć autentycznie. „Ale Żyd już zasymilowany i umieszczony na pograniczu dwu narodowości, którejże z nich ma być wierny?" – zapytuje we wstępie do *Urywków...* Sandauer, dodając: „I czyż ta wierność – zwłaszcza w okresie srożącego się antysemityzmu, kiedy być dwunarodowym to jakby mieć sforę psów rozżartych w sobie – nie musi oznaczać wierności wobec własnego rozdarcia, wobec własnej nieautentyczności?"[13] W tej polemice z Sartre'em, z jego allosemickimi poglądami (powtórzy je w *Dzienniku* także Gombrowicz[14]) i łatwymi, bo formułowanymi z zewnątrz receptami, pojawia się fraza w różnych formach powracająca w tekstach Sandauera: „wierność wobec własnego rozdarcia".

Symbolem owego rozdarcia uczynił Sandauer rodzinną Targowicę. Zmitologizowana dzielnica pośrednia wciśnięta jest między żydowski Blich i polski Rynek, a zamieszkana przez tych, którzy aspirując do polskości, zarówno przez Polaków, jak przez Żydów postrzegani są jako obcy. Bycie sobą oznacza dla nich wieczne poszukiwanie tożsamości, przymierzanie i odrzucanie gotowych ról i masek, szukanie siebie w innych. Po odbytej w samborskim dzieciństwie lekcji wyobcowania samookreślenie, pisze Sandauer, „miało zawsze stanowić dla mnie trudność nie do przezwyciężenia. [...] Permanentnie na rozdrożu,

[10] Ibidem, s. 127.
[11] Por. W. Gombrowicz, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, Warszawa 1933. W powojennym wydaniu opowiadanie otrzymało tytuł *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* (*Bakakaj*, Kraków 1957).
[12] A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, s. 143.
[13] Ibidem, s. 141.
[14] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 126–128.

miałem pozostać kimś stale nie zrealizowanym. Moje późniejsze pisarstwo miało mi służyć po to, aby wychylać się poza siebie, eksperymentować na terenie własnej psychiki"[15].

Z sytuacją mieszkańca międzymurza wiąże się kolejna trudność – zasadnicza dla kogoś, kto ma ambicje literackie i szuka sposobu na wyrażenie swych wewnętrznych komplikacji – brak własnego języka. Nie chodzi o dosłownie pojętą wielojęzyczność, która bywa – i była w wypadku Sandauera – atutem, lecz o niemożność pełnego zespolenia swojego głosu z jakąś gotową tradycją wypowiedzi, która pozwoliłaby czuć, że się mówi naprawdę od siebie. Sandauer próbował sił jako pisarz, i to z niezłym rezultatem, ale wszystkie jego literackie prace naznaczone są ironicznym dystansem do języka, noszą znamiona parodii, pastiszu, a niektóre – jak *Pamiętniki Mieczysława Rosenzweiga* – ocierają się o epigonizm czy plagiat. Plagiat to, można powiedzieć, konieczny, usprawiedliwiony kondycją plagiatora, którą tylko w taki zapośredniczony, bluszczowaty sposób można było wyrazić.

Strategia mówienia cudzym głosem, zamieszkiwania w obcym języku znalazła przedłużenie na tych obszarach działalności Sandauera, które stopniowo przysłoniły twórczość literacką – w pracy przekładowej i krytycznej: „Ona to pozwalała mi wdzierać się w coraz to inne dziedziny, podszywać pod coraz to inne indywidualności"[16]. „Albowiem być krytykiem i tłumaczem znaczy właśnie nie mieć domu, pasożytować na cudzym wnętrzu"[17]. Sandauer wielokrotnie podkreślał osobisty charakter przekładu z Majakowskiego, dokonanego z pamięci w kryjówce na strychu pod koniec wojny. Naturalność posłużenia się cudzym wierszem podkreśla krótka opowieść o wcześniejszym doznaniu niezwykłej cielesnej bliskości z inną osobą w sytuacji bezpośredniego zagrożenia życia. Oto jej zakończenie:

> podczas gdy kroki mijając nas szły już ku drzwiom następnym, a uścisk się rozluźniał, wyłoniły mi się w świadomości słowa rosyjskiego poety: „Zrozumiesz: nie trzeba – dla ludzi – skąpić – pieszczoty – ani – koca" – słowa tak bardzo moje własne, jak gdybym nie przypomniał ich sobie w tej chwili, ale wymyślił...[18]

3.

W wydanym dwa lata po śmierci Sandauera tomie *Byłem...* ulubiona technika autora – lub raczej przymus pisarski – osiąga apogeum. Dzieje się to jednak w sposób mało zauważalny, gdyż właściwie wszystkie wykorzystane tu tekstowe zabiegi (autokomentarz, autocytat, przytoczenie cudzej opinii na własny temat, oddanie głosu innej osobie) mieszczą się w tradycyjnym repertuarze chwytów pamiętnikarskich; uderza jedynie ich nagromadzenie. W autobiograficzną i jak zwykle autoanalityczną narrację, opatrzoną obowiązkowym komentarzem *Od Autora*, włącza tutaj Sandauer obszerną relację swojej siostry Ireny (około 40 stronic przy 140 stronach całego tekstu), ta zaś – czy autor w jej imieniu? – przytacza jeszcze zapis nagranego fragmentu wspomnień matki. Choć siostra opowiada z własnej perspektywy biograficznej, relacjonuje także przeżycia Sandauera, wśród nich takie, których nie mogła być świadkiem; w tych partiach występuje on jako trzecioosobowy bohater – przedmiot wypowiedzi, ale podmiot działań, przeżyć i myśli, przedstawiany z niemal powieściową wszechwiedzą.

[15] A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, s. 122.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem, s. 209.
[18] Ibidem, s. 214–215.

Jakby przypominając, kto panuje nad całością tekstu, Artur Sandauer w przypiskach kilkakrotnie uzupełnia i koryguje tę włączoną relację („Tu siostra się myli", „Tu siostrę zawodzi pamięć"[19]). Korekty i odmienne wersje wydarzeń pojawiają się także w partiach narracji następujących po relacji siostry, zwykle bez formalnych nawiązań. Jedna z nich jest szczególnie interesująca, ujawniają się w niej bowiem zasady estetyczne, aksjologiczne i autokreacyjne, według których Sandauer konstruował swoje teksty. Oto opowieść siostry:

> Brat oczywiście natychmiast opuścił dom Bułyńskich. Nie wiedział, co począć, dokąd pójść. Błąkał się po ulicach miasta. [...] W pewnej chwili nadszedł ulicą Józef Wójcik. Zatrzymał się. „Co pan profesor tu robi?" – spytał. „Widzisz, ścigają mnie, a ja nie mam się gdzie ukryć". „Niech pan profesor tu zaczeka, pójdę do domu i spytam opiekuna, może zgodzi się pana przyjąć". I pobiegł. Brat przekonany był, że to wykręt, ale mimo to czekał. Po chwili nadbiegł zdyszany Wójcik i powiedział: „Niech pan profesor idzie za mną!"
>
> W ten sposób brat poznał Iwana i Marię Małankiewiczów, opiekunów Wójcika, u których ukrywaliśmy się potem przez czternaście miesięcy. Kim byli ci ludzie, Iwan (Jean) i Maria Małankiewiczowie? Ukraińcy, pochodzili ze Spryni, wsi pod Samborem, ale przez wiele lat mieszkali we Francji, gdzie Małankiewicz pracował w kopalni jako górnik. Tam zaprzyjaźnili się z polską rodziną Wójcików. [...]
>
> Kiedy Józek przyleciał podczas akcji z zapytaniem, czy może przyprowadzić do domu swego profesora, Żyda, Małankiewicz spytał tylko: „A to dobry Żyd?" „Bardzo dobry" – odpowiedział chłopiec. „No, to niech przyjdzie"[20].

I wariant samego Sandauera:

> Tę jeszcze o rok wcześniejszą znajomość zawdzięczałem swemu uczniowi, Józkowi Wójcikowi, którego matka umierając zleciła pod opiekę Małankiewiczom. Otóż Józek spotkał mnie podczas październikowej akcji (1942) na ulicy, kiedy nie miałem się gdzie ukryć i spytał: „Co słychać?". „Ginę" – odpowiadam. On na to: „Niech pan poczeka tu parę chwil. Pójdę do swego opiekuna, Ukraińca, i spytam". Po wielu latach dowiedziałem się, jak brzmiała ta rozmowa. „Ce duże dobryj czołowik" – mówi Józek do Żana. A Żan na to: „Chaj prychodyt!"[21]

Jak określić stosunek między tymi relacjami? Pod względem stylu, sposobu prowadzenia narracji, gospodarowania informacją obie są bardzo literackie. Pierwsza na sposób, rzec można, dziewiętnastowieczny (drobiazgowe prezentowanie przebiegu i tła zdarzeń, przemienność planu ogólnego i szczegółowego, odwołanie do systemu przekonań wspólnego osobie piszącej i przewidywanemu odbiorcy – owo „oczywiście" z pierwszego zdania i charakterystyczna inwersja czasowa wprowadzona pytaniem, które uprzedza reakcję czytelnika: „Kim byli ci ludzie...?"). Druga – przez skrótowość, operowanie paradoksem, czarny humor zderzony ze wzniosłością – jest na wskroś nowoczesna.

Trudno oceniać ich wartość faktograficzną (choć warto obie zestawić ze świadectwem Wójcika[22], warto także prześledzić wpływ autobiograficznych tekstów Sandauera na opo-

[19] Idem, *Byłem...*, s. 58 i 63, 67.
[20] Ibidem, s. 66–67.
[21] Ibidem, s. 89.
[22] „Było to gdzieś w październiku 1942 roku. Znalazłem się w samym centrum miasta, gdzie oddziały specjalne SS, gestapo i ukraińskie wspólnie z hitlerowskimi urządziły masakrę, mordując ludzi – polując szczególnie na Żydów. W czasie tej masakry spostrzegłem nagle bezradnego, sponiewieranego swojego nauczyciela Artura Sandauera. Wiedziałem, że jest Żydem, że grozi Mu śmiertelne niebezpieczeństwo. Wokół leżało już wielu zabitych i rannych. Pomimo zagrożenia – ciągłego ostrzału, ale znając dobrze teren – dobrnąłem do półprzytomnego Profesora z postanowieniem, aby Mu pomóc. Profesor A. Sandauer poznał mnie i powiedział:

wieść siostry). Wrażenie dokumentalności relacji Ireny Sandauer-Glanz może wynikać nie tylko z jej większej drobiazgowości, ale i z przyjęcia tradycyjnej poetyki, naśladującej – za pośrednictwem realistycznych wzorców powieściowych – narrację historyczną. Tekst Sandauera jest jaskrawo artystyczny. Biografia jest w nim (zgodnie z cytowanym wyżej mottem do *Zapisków z martwego miasta*) materiałem do twórczego opracowania, nie zaś przedmiotem sprawozdania. Dowodzi tego jasno ukształtowanie dialogu między profesorem a byłym uczniem, niemal dokładnie powtarzające wymianę słów (z inną osobą, w innym kontekście biograficznym), jaka znalazła się we wcześniejszych o ćwierćwiecze *Zapiskach...*: „włóczyłem się bez sensu po Targowicy, kiedy ktoś ujął mnie za ramię i spytał: – Co porabiacie? Odparłem machinalnie: «Giniemy», słowem, które od szeregu dni stanowiło zasadniczy motyw moich myśli"[23]. Widać autorowi tak bardzo podobał się ten makabryczny koncept, że zdecydował się go powtórzyć – płacąc za to autobiograficzną wiarygodnością.

To jednak nie wszystko, co zwraca uwagę w przytoczonych relacjach. Ukrainizmy występujące w opowieści Sandauera maskują niemal całkowite wyrugowanie z niej kategorii narodowościowych. Owszem, Małankiewicz to Ukrainiec, ale tylko tyle. Wójcik jakby nie jest Polakiem – wszak mówi po ukraińsku – a Sandauer poniekąd przestaje być Żydem. Natomiast narracja siostry (podobnie jak relacja Józefa Wójcika) odzwierciedla to, co prawie wszystkie wspomnienia z tamtych czasów: znajomość narodowej, religijnej, etnicznej przynależności napotykanych ludzi i wiedza o tym, czego po osobach określonego pochodzenia można się spodziewać – jakkolwiek oparta na stereotypowych uproszczeniach – decydowała o szansach przeżycia.

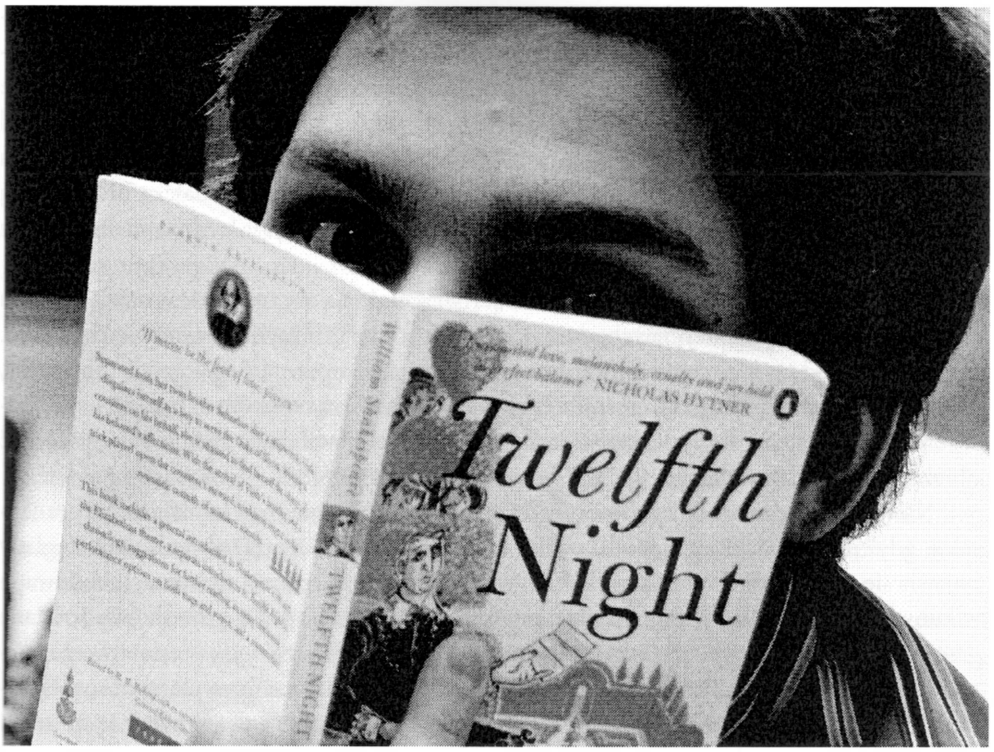
We fragmentach wypowiadanych we własnym imieniu Sandauer, zda się, programowo pomija kwestie narodowości. Do wyjątków należą te momenty, w których mowa o wspólnocie uciśnionych mniejszości (omówienie stosunków międzywojennych) oraz złośliwe sylwetki innych literatów, którym Sandauer wytyka zmiany nazwisk i – chyba mimowolnie – czyni zarzut z pochodzenia i dążeń asymilacyjnych. Zdumiewające, że autor *Pamiętników Mieczysława Rosenzweiga*, człowiek, który tyle razy sam był postrzegany przez pryzmat genealogii, potrafił pisać o Adamie Ważyku: „rabiniczny, pokrętny", o „oschłym, talmudycznym" umyśle, „ze swą marksistowską sofistyką, z wieczną polskością na ustach stał się dla mnie symbolem owej głęboko nieautentycznej kultury, która miała zapanować w latach najbliższych"[24].

Wygląda to tak, jakby Sandauer, publicznie przedstawiając i karykaturując swoje żydowsko-polskie dylematy, starał się uodpornić na uszczypliwości, uprzedzić je (także, niestety, atakiem), a zarazem skłonić – innych? siebie? – do postrzegania własnej osoby w kategoriach nie plemiennych, lecz ogólnoludzkich.

«Wójcik, ginę – wszyscy mnie opuścili». Znanymi mi korytarzami, podwórzami, ogrodami i zaroślami nad Dniestrem wyprowadziłem Profesora aż pod swój dom na przedmieściu. W porozumieniu ze swoim opiekunem, Ukraińcem Iwanem Małankiewiczem, ukryłem A. Sandauera w swoim domu rodzinnym, tj. w Samborze przy ul. Na Obszary nr 6" (J. Wójcik, *Byłem uczniem Sandauera*, [w:] *„Śnił mi się Artur Sandauer". Rozmowy i wspomnienia*, zebrał i oprac. J. Baran, Kraków 1992, s. 95).

[23] A. Sandauer, *Zapiski z martwego miasta*, s. 193.

[24] Idem, *Byłem...*, s. 96, 97, 98.



Podczas prób do *Hamleta* w reżyserii Rogera Williamsa, na zdjęciu Robert Kujawa

4.

Tendencja do groteskowej redukcji, wyczulenie na sztuczność i komizm, sprowadzanie tego, co złożone, do prostych, niemal matematycznych schematów wyostrzających opozycje i eksponujących zależności (niekiedy kosztem prawdy) – te dominanty Sandauerowskiej poetyki w pisaniu o sobie nabierają szczególnego wymiaru. Podobnie jak autokomentarz podważający wszystko, co czytelnik mógłby wziąć za wypowiedź osobistą, relatywizują bowiem „prawdę życiową" wobec porządkującego zamysłu, pozwalają autorskiemu podmiotowi wymykać się i skrywać, choć nigdy nie osłaniają go całkowicie. Widoczne w epigrafie *Zapisków...* odrzucenie idei szczerości i jedyności wyznania, rezygnacja z rozumiejącego i apelującego o zrozumienie spojrzenia na własną biografię brzmi jak manifest sytuujący pisarstwo Sandauera w opozycji do tradycji europejskiej intymistyki. Jednak wbrew temu, co sugeruje motto, „dystans i swoboda wobec własnych przeżyć" wydają się w tej prozie wcale nie punktem wyjścia, lecz celem, do którego autor dąży i którego nigdy w pełni nie osiąga, bo osiągnąć nie może czy nie chce.

Podobnie z chwytami alternacyjnymi. Sandauer naprowadza na kilka tropów wyjaśniających swoje upodobanie do nich. Przekształcanie „ja" w „on", rozbijając biografię na wiele przedmiotowych, jakby oderwanych od osoby autora wariantów, ułatwia ponawianą

reinterpretację życia. Pozwala w nieskrępowany sposób pisać zarówno o własnych słabościach, jak przewagach (patrz: pochwała *Śmierci liberała* włożona w usta Curzia Malapartego w *Byłem...*). Odgrywa też rolę ilustracyjną wobec kluczowych dla Sandauera problemów: niemożliwego, a jednak dokonującego się poza wolą jednostki samookreślenia, dyktatu ról wyznaczanych człowiekowi przez zbiorowość, paradoksów asymilacji. Dalszych przyczyn możemy się tylko domyślać, posiłkując się tekstową psychoanalizą niedaleką od tej, którą Sandauer zaaplikował niegdyś Brunonowi Schulzowi i do której pośrednio zachęca przez eksponowanie lub przemilczanie pewnych motywów.

Do takich podskórnych nurtów twórczości Sandauera należy trudność w nawiązywaniu bliskich – erotycznych, fizycznych, emocjonalnych – więzi z innymi i w mówieniu o nich. Pod tym względem nieocenioną pomocą okazało się instrumentarium krytyka, tłumacza, a wcześniej jeszcze filologa i miłośnika literatury, który pisząc o cudzym tekście – albo pisząc własną wersję cudzego tekstu – może, nie mówiąc, powiedzieć coś o sobie, stworzyć obiektywny korelat uczuć.

Należy tu również unikanie bezpośredniej konfrontacji z traumą Holokaustu – paradoksalne, gdyż jest to, jak pisałem, podstawowy temat prozy Sandauera. Doświadczenie Zagłady pojawia się w niej jednak niemal wyłącznie w postaci przetworzonej literacko – wbudowane w kunsztowną strukturę kompozycyjną, przekształcone przez optykę groteskową, poddane grze intelektualnych opozycji. Tak dzieje się w *Śmierci liberała* i w *Zapiskach z martwego miasta*, utworach, które niezależnie od występowania autobiografizmu i form pierwszej osoby sytuują się raczej po stronie „on" niż „ja". *Byłem...*, książka zaopatrzona w najczytelniejsze znaki autorskiej asercji, ucieka się do analogicznego chwytu, tyle że dystans estetyczny zostaje tu zastąpiony komunikacyjnym: o czasach Zagłady opowiada siostra. Wybieg z wprowadzeniem relacji świadka przypomina swoiście potraktowaną zasadę *decorum*, pozwala zastępczo – w sposób nieosobisty, a przy tym nienaoczny, choćby dlatego, że mniej sprawny niż zrobiłby to autor – opowiedzieć o tym, czego pokazać się nie da.

Oba tematy trudne Artura Sandauera łączą się w motywie śmierci ojca. W *Zapiskach...*, pisząc o ostatnich chwilach przed wywiezieniem ojca do obozu, pokazując jego niezgodę na udział w spontanicznej modlitwie tłumu Żydów zgromadzonych przy dworcu, Sandauer uwzniośla tę postać, czyni z niej symbol – za cenę przemilczenia nie tylko dalszych losów ojca, ale i swoich uczuć.

> Opowiadał mi o tym gettowy milicjant – jeden z tych, którzy eskortowali wziętych w akcji więźniów na dworzec. Czekali na pociąg długo – może parę godzin – na ogrodzonym placu, gdzie dawniej trzymano przeznaczone do transportu bydło. Osobno stali zbici w ciasną gromadkę chałaciarze, osobno inteligencja – lekarze, mecenasi. [...] W pewnej chwili z wnętrza czarnego tłumu dobył się śpiew: to chasydzi, narzuciwszy tałesy i zwróciwszy się we wschodnią stronę, zaczęli odmawiać *Szma Isroel*. Na głos ten panowie z Rynku zmieszali się jakby i zawahali, po czym nieśmiało i wstydliwie – pojedynczo – zaczęli podchodzić do tamtych; podczas gdy lokomotywa gwiżdżąc manewrowała na torach, cały plac napełnił się przemieszaną z płaczem modlitwą. Tylko jeden człowiek – opowiadał milicjant – nie wziął w niej udziału, lecz stał na uboczu, patrząc suchymi oczami na ciemniejące za drutami miasteczko[25].

O tym, co stało się później, dowiadujemy się od Ireny Sandauer-Glanz: „Ojciec niedługo w obozie wytrzymał. Początkowo otrzymywaliśmy od niego kartki, prosił o paczki, cebu-

[25] Idem, *Zapiski z martwego miasta*, s. 144.

lę. Potem kartki przestały przychodzić. Szczegóły śmierci ojca znamy od mego kolegi [...]. Gestapowiec Gebauer zauważył podczas inspekcji, że ojciec jest chory, wywlókł go w pole i zatratował nogami"[26]. Wzmiankę o kartkach przychodzących z obozu janowskiego Sandauer opatruje przypiskiem, który jest jednym z nielicznych fragmentów ujawniających jego emocje: „W jednej z tych kartek pisał: «Może Artur potrafi co pomóc?» Ale co ja mogłem?"[27]

Tendencja do obiektywizowania własnych doświadczeń, nawet tych najtragiczniejszych, to niewątpliwie najbardziej uderzający rys autobiograficznej twórczości Sandauera. Biorąc rzecz od strony psychologicznej, jest to metoda pozwalająca oddalić bolesne treści na bezpieczną odległość, rodzaj ucieczki przed samym sobą. Uczciwość poznawcza, skłonność do antynomicznego postrzegania rzeczywistości czy wreszcie potrzeba wypowiedzenia tego, co się wypowiedzeniu opiera – trudno określić, który z czynników jest tu istotniejszy – skłania jednak autora do większej otwartości, czyli do dopuszczenia głosów cudzych, zastępujących stłumiony głos własny. W końcu przecież Sandauer, przywołując relację siostry (która sama relacjonuje przekaz innej osoby), firmuje ją własnym imieniem i nazwiskiem, mówi od siebie, chociaż jej słowami – i w ten sposób przekazuje straszną, nieozdobną prawdę o śmierci ojca.

Podobnie jest z własnym wizerunkiem autora. *Ce duże dobryj czołowik* – ta uniwersalna charakterystyka, wypowiedziana w obcym języku, włożona w usta drugiej istoty ludzkiej to idealny „on–ja" Artura Sandauera. Zaraz obok niej Sandauer wbudowuje jednak w swój autoportret także drugą sylwetkę: „profesora Żyda", wraz z wszystkimi towarzyszącymi takiej etykiecie dwuznacznościami i podtekstami. „A to dobry Żyd?" „Bardzo dobry".

> Do żydostwa swego nie można mieć stosunku obojętnego: dziedzictwo zbyt ciężkie, by można było przejść nad nim do porządku. Można tylko – albo się go zaprzeć, albo je eksponować. Da to w pierwszym wypadku osobowość nieautentyczną i wytartą, w drugim – samonienawidzącą i autodemonizującą[28].

– pisał Sandauer. On sam, uprawiając przez lata grę z pisarstwem autobiograficznym, mnożąc hipostazy autorskiego podmiotu, zderzając wewnętrzne i zewnętrzne metody prezentacji, próbował wyłamać się spod tej reguły. Tytuł jego ostatniej książki to nie tylko podkreślająca przemijanie wypowiedź w czasie przeszłym, to także następujący po niej wielokropek: *Byłem...* – Polakiem i Żydem, krytykiem, tłumaczem i pisarzem, człowiekiem zamykającym swoje wnętrze przed światem i kimś próbującym odsłonić prawdę o sobie. Byłem wielością.

[26] Idem, *Byłem...*, s. 65.
[27] Ibidem.
[28] Idem, *O sytuacji pisarza polskiego...*, s. 96–97.