Alicja Budzyńska

Pomiędzy autobiografią a mitem. Opowiadania Oty Pavla na tle twórczości pisarzy polsko-żydowskich

Wstęp

Twórczość Oty Pavla, choć znana i doceniana w Polsce, odczytywana jest zazwyczaj jako „liryczno-groteskowy powrót do mitycznej krainy dzieciństwa”, jak głosi na przykład opis na okładce opublikowanego przez wydawnictwo Czuły Barbarzyńca w 2015 roku zbioru opowiadań (Pavel, 2015). Duże zainteresowanie wzbudza osoba pisarza – o czym świadczy popularność jego biografii autorstwa Aleksandra Kaczorowskiego, która w 2019 roku znalazła się wśród książek nominowanych do Literackiej Nagrody Nike. Wśród polskich i czeskich publikacji o Pavlu próżno jednak szukać wyczerpujących opracowań – literaturoznawczych czy komparatystycznych – dotyczących opowiadań z tomów *Śmierć pięknych saren* i *Jak spotkałem się z rybami*.

Celem analizy zaprezentowanej w artykule jest przyjrzenie się granicom narracji autobiograficznej zawartej w opowiadaniach Pavla. Zestawienie jego prozy z twórczością Brunona Schulza i Artura Sandauera posłuży uwypukleniu podobieństw między przywołanymi wyżej autorami, których łączy sytuacja tożsamościowa – wszyscy pochodzą z zasymilowanych rodzin żydowskich zamieszkujących tereny należące przed pierwszą wojną światową do Austro-Węgier. Pisząc w językach społeczności większościowej, w swojej twórczości poświęcają wiele miejsca doświadczeniu inności, wynikającemu z pochodzenia

żydowskiego¹. Literaturę tę cechuje pewnego rodzaju osobność – pisarze ci nigdy do końca nie odnaleźli się we współczesnych im grupach literackich. Być może właśnie przez to ich dorobek, choć doceniany i uznawany za istotną część kultury narodowej, pozostaje na uboczu badanych i opisywanych zjawisk literackich.

Zestawienie opowiadań Oty Pavla z tekstami Schulza i Sandauera pokazuje pewne zbieżne strategie w twórczości badanych autorów. W artykule sygnalizuję jedynie tę uniwersalność, której poszukiwać można także u innych pisarzy czesko-żydowskich czy polsko-żydowskich. Zwykle zestawia się ich twórczość w obrębie kultury tego samego języka (prace poświęcone pisarstwu polsko-żydowskiemu, które przywołuję w niniejszej pracy), rzadko jednak wykracza się poza granice jednej kultury narodowej². Celem niniejszego tekstu jest pokazanie potencjału wykraczania poza te granice. Podstawę do takich rozważań stanowi przeświadczenie o pewnej wspólnocie doświadczeń życiowych i literackich twórców pochodzenia żydowskiego z Europy Środkowo-Wschodniej.

Tymi przeżyciami są między innymi: Holocaust (którego nie opisał zmarły w 1942 roku Bruno Schulz), międzywojenny antysemityzm, przynależność do mniejszości i rodzinna pamięć o monarchii austro-węgierskiej. Jako literacki punkt odniesienia dla tych trzech pisarzy wskazać można twórczość Franza Kafki, który choć „nigdy nawet nie użył słowa «Żyd» w swoim pisarstwie, [...] dalej wywiera wpływ na pisarzy pochodzenia żydowskiego (i nie tylko), umożliwiając swego rodzaju międzynarodowy dialog” (Adamczyk-Garbowska, 2004, s. 16).

Trzech wspomnianych autorów łączy także specyficzna forma gatunkowa, niemieszcząca się w pełni w klasycznej formie autobiografii. Pozwala ona jednak na zaprezentowanie indywidualnej i subiektywnej perspektywy narracyjnej, której często bliżej do mityczności niż rzetelności literatury *non-fiction*.

W pierwszej części artykułu, korzystając z klasycznych koncepcji dotyczących pisarstwa autobiograficznego, stworzonych przez autorów takich jak Philippe Lejeune, francuski badacz literatury autobiograficznej, czy filozof, krytyk literacki i pisarz Roland Barthes, analizuję, na ile prozę Oty Pavla, Brunona Schulza i Artura Sandauera należy uznawać za autobiograficzną. Następnie przyglądam się koncepcjom polskich badaczy, którzy starają się uwzględnić w analizowanych dziełach cechy literackie wykraczające poza tradycyjnie zdefiniowaną

¹ Więcej o tożsamości opartej na różnicy między tym, co żydowskie i nieżydowskie pisze Eugenia Prokop-Janiec (Prokop-Janiec, 2011, s. 11).

² Zestawieniem tekstów literatury polskiej, czeskiej i słowackiej jest antologia *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction* (Hiemer i in., 2021).

autobiograficzność. W pracy odwołuję się do dwóch autobiograficznych tomów opowiadań Oty Pavla: *Śmierć pięknych saren* i *Jak spotkałem się z rybami*, dwóch tomów autorstwa Brunona Schulza *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą*, autobiograficznego tekstu Artura Sandauera *Zapiski z martwego miasta* oraz literatury komparatystycznej.

Po pierwsze, zadaję pytanie o to, czy powyższe utwory mieszczą się w definicji prozy autobiograficznej. Kolejną poruszaną kwestią jest sposób odczytania strategii literackich wybieranych przez twórców. I wreszcie: dlaczego, mimo różnorodności tych tekstów, tak wiele łączy je pod względem sposobów wykraczania poza autobiograficzność?

Celem mojego artykułu ma być uchwycenie tego, co specyficzne i wspólne dla pisarstwa pisarzy czesko-żydowskich i polsko-żydowskich, których łączą nie tylko strategie literackie, ale przede wszystkim pewna wspólnota doświadczeń życiowych, mających niebagatelne znaczenie dla twórczości omawianych autorów.

Ota Pavel

„Dziesiątki razy chciałem odebrać sobie życie, gdy już nie mogłem dłużej wytrzymać, ale nigdy tego nie zrobiłem. Pewnie w podświadomości pragnąłem jeszcze jeden raz pocałować usta rzeki i łowić srebrne ryby” (Pavel, 2015, s. 216) – pisał w epilogu swojego tomu opowiadań *Jak spotkałem się z rybami* Ota Pavel, zawierając w tym krótkim fragmencie najważniejsze doświadczenia będące tematem jego prozy, a więc chorobę psychiczną i jej ukojenie, czyli chwile spędzone na łonie natury nad rzeką Berounką.

Dwa tomy, publikowane w Polsce zazwyczaj razem – *Śmierć pięknych saren* i wspomniany *Jak spotkałem się z rybami* – to zbiory opowiadań autobiograficznych, stanowiących najważniejszą część twórczości Oty Pavla. Pisarz, urodzony w 1930 roku jako Otto Popper, był synem żydowskiego komiwojażera i Czeszki. Jak Píše Kaczorowski:

Popperowie byli *Landesjuden*, Żydami wiejskimi. Za starej monarchii to określenie dotyczyło większości cesarskich poddanych wyznania mojżeszowego. Utrzymywali się z drobnego handlu, ich klientelę stanowili chłopci, toteż na ogół biegle mówili po czesku, który stał się ich drugim językiem po jidysz lub niemieckim (Kaczorowski, 2018, ss. 25–26).

Ojciec Oty, Leo Popper, był już osobą właściwie całkowicie zasymilowaną, a swoich trzech synów wychował w duchu czeskiego patriotyzmu. Sam Ota o swoim żydowskim pochodzeniu dowiedział się stosunkowo późno, choć tożsamość ta zaważyła na losach jego i całej rodziny

Popperów. Teksty z tomu *Śmierć pięknych saren* to wspomnienia okresu życia, gdy żydowskie pochodzenie ojca z faktu drugorzędnego zaczyna być czynnikiem decydującym o przetrwaniu rodziny w trakcie drugiej wojny światowej w Protektoracie Czech i Moraw.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Pavel, od małego zafascynowany sportem, do którego miłością zaraził swoich synów Leo, zostaje trenerem drużyny hokejowej Sparta Praga. Od 1949 roku jest komentatorem sportowym w Czechosłowackim Radiu oraz magazynach sportowych. W 1964 roku w formie książkowej ukazują się jego reportaże sportowe, pod względem formy bliższe raczej opowiadaniom lub bajkom, w których sport staje się pretekstem do snucia historii zawodników zmagających się z przeciwnościami losu. Rok 1964 jest dla Pavla przełomowy także pod innym względem – to właśnie ten moment sam pisarz wskazuje jako początek choroby psychicznej, przejmująco opisany również w epilogu do opowiadań.

Dostałem pomieszania zmysłów na zimowej olimpiadzie w Innsbrucku. Mózg mi się zaczął, jak gdyby spłynęła mgła z Alp. Zobaczyłem pewnego pana jako diabła w całej okazałości, miał rogi, kopyta, sierść i wiekowe spróchniałe zęby. Potem poszedłem w góry nad Innsbruckiem, żeby podpalić zabudowania wiejskie. Byłem przekonany, że taka jasność rozproszy mgłę. Wyprowadziłem już krowy i ogiery ze stajni, żeby nie spłonęły, kiedy dopadła mnie austriacka policja. Założyli mi kajdanki i poprowadzili w dolinę. Wymyślałem im, zdarłem z nóg buty i szedłem po śniegu boso jak Chrystus, którego prowadzą na krzyż (Pavel, 2015, ss. 213–214)

Od tego czasu Pavel aż do śmierci zмага się z zaburzeniami afektywnymi dwubiegunowymi. Kilkanaście razy trafia do szpitala psychiatrycznego, w którym umiera w wieku zaledwie czterdziestu trzech lat.

Pakt autobiograficzny

Już to pobieżne zarysowanie biografii Pavla skłania do pytań o status jego opowiadań – na ile ich fragmenty, takie jak powyższy opis początków choroby psychicznej, można traktować jako zapis w pełni autobiograficzny?³ Pytanie to towarzyszy stale polskiemu biografowi pisarza, Aleksandrowi Kaczorowskiemu, który w książce *Ota Pavel. Pod powierzchnią* stara się weryfikować historie zawarte w opowiadaniach czeskiego twórcy, zderzając je z dokumentami, relacjami świadków i listami. Próbuje oddzielić to, co w opowiadaniach Pavla jest

³ Temat ten podejmuje również w swoim artykule Karolina Ziemka (Ziemka, 2021, s. 403).

przetworzone przez literacką wyobraźnię autora od faktycznego przebiegu wydarzeń. Efekt jego pracy stanowi dobrą podstawę do badań literaturoznawczych, których przedmiotem nie byłoby życie pisarza, lecz właśnie status jego twórczości.

Oczywistym punktem wyjścia w badaniach prozy autobiograficznej jest koncepcja paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a. Badacz wskazuje w niej na tożsamość między autorem i narratorem jako warunek konieczny mówienia o autobiograficzności literatury. W tej optyce podobieństwo między bohaterami a faktycznymi osobami czy między narratorem a autorem jest drugorzędne i przynależy raczej do biografii niż autobiografii. Zasada tożsamości jest bowiem czymś więcej, wykracza poza podobieństwo.

Jak pisze Lejeune:

Ujawniona tu problematyka gatunku autobiograficznego nie opiera się na narzuconym z zewnątrz związku między tekstem a rzeczywistością pozatekstową, bo musiałby to być związek podobieństwa, który niczego nie dowodzi. Nie opiera się ona również na analizie wewnętrznego funkcjonowania tekstu, jego cech i struktur. Wynika ona raczej z usytuowanej na poziomie publikacji analizy kontraktu, jawnego lub nieujawnionego, jaki autor proponuje czytelnikowi, kontraktu, który determinuje pewien styl lektury i określone efekty znaczeniowe. Efekty te przypisujemy następnie samemu tekstowi i żywimy przekonanie, że definiują go one jako autobiografię (Lejeune, 1975, ss. 47–48).

Czy autor Ota Pavel zawiera pakt, o którym mówi francuski teoretyk, proponując czytelnikom odczytanie autobiograficzne? Lejeune wskazuje tożsamość nazwiska autora i narratora jako dowód zawarcia paktu. W opowiadaniach Pavla imiona członków rodziny i przyjaciół są niezmienione, jednak imię narratora nie pojawia się nigdy. Ten świadomy zabieg interpretować można wielorako. Zgodnie z myślą Lejeune'a opowiadania Pavla mogą stanowić przykład częściowego paktu autobiograficznego, czyli paktu fantazmatycznego, w którym działania autora „wskazują [...] na ostateczny porządek, do którego odnoszą się zawarte w ich utworach prawdy. Zapraszają czytelnika, aby czytał ich powieści nie tylko jako zmyślenia odsyłające do prawd o *naturze człowieka*, lecz również jako fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum” (Lejeune, 1975, s. 47).

Koncepcja Lejeune'a została wielokrotnie poddana krytyce, a jednym z głównych zarzutów wobec niej była właśnie trudność z jednoznacznym rozdzieleniem tego, co podlega paktowi autobiograficznemu, od tego, co jest efektem zawarcia paktu powieściowego. Podział taki wydaje się nie tylko niemożliwy, ale często zupełnie nieprzystający do prozy dwudziestowiecznej. Jak wskazuje Andrzej Zieniewicz, badacz literatury z pogranicza fikcji i autobiografii, w artykule *Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka*, w polskiej litera-

turze od około 1956 roku pojawiają się utwory, w których sfera autobiograficzna jest nie do rozdzielenia z przestrzenią fikcjonalną. O twórczości autorów, takich jak Adolf Rudnicki, Tadeusz Breza czy Kazimierz Brandys, Zieniewicz pisze:

Były to wszak wypowiedzi „życiopisane, niby-warianty ufantastycznionych sztambuchów, improwizowanych bio-fikcji, które – jednocześnie – na nowo tematyzowały reguły obecności autora w utworze. Wiążąc je (w dodatku) ze skłonnościami do wyprowadzania zapisu poza „zamknięte” formy powieściowe ku artikulacjom fragmentarycznym, hybrydycznym, brulionowym (Zieniewicz, 2004, s. 268).

Zieniewicz wskazuje również na specyficzną, nielinearną formę, jaka staje się konsekwencją łączenia wątków biograficznych z fantastycznymi, a która zrywa z klasyczną kompozycją powieści.

Wspomnienie

Zarówno twórczość Pavla, jak i polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia – Schulza czy Sandauera, wymaga ujęcia wychodzącego poza Lejeune’owską koncepcję paktu. Małgorzata Czermińska, polska komentatorka koncepcji paktu zwraca uwagę na inne, znaczące dla analizy twórczości pisarzy elementy ich autobiografii. Jej zdaniem kluczowe dla autobiografii jest wyznanie i świadectwo (Czermińska, 2000). Wykorzystanie konwencji świadectwa pozwala autorowi tworzyć prozę fikcjonalną, która swoją legitymizację otrzymuje przez figurę świadka wydarzeń. Opowiadanie lub powieść pozostaje więc w łączności z formą autobiograficzną, nie pretendując jednak do opisu całkowicie zgodnego z rzeczywistością lub wręcz wkraczając na pole fantastyki i magiczności.

W przypadku twórczości Pavla, Schulza i Sandauera kluczowe jednak wydaje się nie świadectwo czy wyznanie, ale wspomnienie. To ono jest bliższe wykorzystywanym przez nich zabiegom, takim jak dziecięca perspektywa, powracająca figura ojca czy nostalgiczna tęsknota za niewinnymi czasami zabaw i odkrywania świata. Wspomnienie staje się też osią – tematem samym w sobie, łączącym opowiadania w jeden tom.

Do konwencji wspomnieniowej odnoszą się już same początki pierwszych opowiadań omawianych autorów. Znamienne, że w każdym z nich historia rozpoczyna się od rodziców narratora – osób kluczowych w okresie dzieciństwa. U Pavla jest to fragment pokazujący aspiracje rodziny Popperów:

Przed wojną moja mamusia strasznie chciała pojechać do Włoch. Marzyła nie tyle o zobaczeniu rzeźb Michała Anioła i obrazów Leonarda da Vinci, ile o kąpieli w ciepłym morzu. Bo mama pochodziła z Drzynia koło Kladna, gdzie znajdował się jedynie nędzny kaczyc stawek, pokryty grubo żabim skrzekiem, i jako mała dziewczynka nigdy w nim kąpieli i nie użyła (Pavel, 2015, s. 9).

Opowiadania Schulza również rozpoczyna wspomnienie związane z rodzicami i okresem letnim:

W lipcu ojciec mój wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich (Schulz, 1957, s. 37).

Sandauer zaś przywołuje rodziców, by pokazać źródła swojej tożsamości ideowej:

Miałem dzieciństwo – jeśli chodzi o stosunki domowe – wyjątkowo łatwe: nigdy nie odczuwałem potrzeby, aby buntować się przeciw konserwatyzmowi rodziców (Sandauer, 1963, s. 9).

Kwestia autora

Wspomnienie jest strategią wykraczającą zarówno poza autobiografię, jak i poza fikcję. Analizując teksty wykorzystujące konwencję wspomnienia, nie można zrezygnować z pytania o status autora. Kwestię tę sparafrazować można, odwołując się do Rolanda Barthesa (Barthes, 1999, ss. 247–251), jako problem obecności autora w dziele. Czy zatem w opowiadaniach Pavla, Schulza czy Sandauera obecne jest autorskie *ja* czy raczej, zgodnie z intuicjami Barthesa, absencja autora każe czytelnikowi zająć jego miejsce?

Koncepcja Barthesa zyskuje ciekawy wymiar szczególnie w kontekście twórczości Pavla i Schulza. Wróćmy jednak na moment do Lejeune'a i jego refleksji na temat postaci autora, który do kwestii obecności dodaje dodatkowe komplikacje.

Prawdziwy autor rodzi się być może dopiero wraz z drugą książką, kiedy to nazwisko na okładce staje się wspólnym mianownikiem dla co najmniej dwu różnych tekstów i odsyła w ten sposób do osoby niesprowadzalnej do żadnego z nich, zdolnej do napisania innych i stąd nie mieszczącej się w żadnym ze swoich utworów (Lejeune, 1975, s. 37).

Według Lejeune'a autorstwo to zatem raczej proces kształtowania się dorobku, stylu i odniesień przynależnych jednej osobie. W przypadku twórczości Pavla i Schulza rozpoznanie

to staje się paradoksalne – autorzy ci są bowiem właściwie wiecznymi debiutantami (obaj wydali wprawdzie dwa zbiory opowiadań, ale publikowanie ich razem sprawia, że są autorami właściwie jednej książki, która ustanowiła ich jako autorów i określiła ich pozycję pisarską).

Czy można więc mówić o *śmierci autorów* w rozumieniu Barthesa w przypadku pisarzy, którzy z perspektywy krytyków stali się właściwie nierozłączni z jednym ze swoich dzieł? Jaka relacja zachodzi między autorem i dziełem w takiej sytuacji?

Barthes pisał:

Odsunięcie Autora (Brecht powiedziałby tu o *zdystansowaniu*, w efekcie którego Autor przeistacza się w niewielką postać mającą w tle sceny) nie jest tylko faktem historycznym lub aktem pisania: przemienia ono całkowicie tekst nowoczesny (albo – co wychodzi na jedno – tekst czytany jest teraz tak, że autor, na wszystkich jego poziomach, zaczyna się unieobecniać) (Barthes, 1999, s. 250).

Fragment ten pozwala pomyśleć o Pavlu i Schulzu jako o autorach, których unieobecnianie się zachodzi właśnie pod wpływem ich własnej twórczości. Opowiadania i recepcja tej prozy przysłoniły lub właściwie wchłonęły postaci autorów. Trafność koncepcji Barthesa uwidacznia się w próbach odtwarzania biografii pisarzy. Zachodzi tu proces odwrotny od tego, z którym zwykle się stykamy, a mianowicie to nie biografia autorów wpływa na odczytanie tekstu, ale to z tekstów pozostawionych przez pisarzy próbuje się odtworzyć postać autora (por. Kaczorowski, 2018). *Śmierć autora*, o której pisze Barthes (choć w przypadku tej dwójki pisarzy lepiej byłoby chyba mówić o wstrzymanych narodzinach), jest również ważną przestrogą dla historycznoliterackiej i komparatystycznej analizy ich twórczości. Pokusa odczytywania ich dzieł przez pryzmat biograficzny oraz historyczny jest zarówno prosta, jak i anachroniczna – sytuuje prozę omawianych autorów w paradygmacie nowoczesnym, w którym autor jest jak król niepodzielnie władający w królestwie swojej literatury (Barthes, 1999, s. 248), poza który jednak literatura ta na wielu polach wykracza.

Mniej radykalnym spojrzeniem na kwestię autora, w tym szczególnie autora autobiografii i powieści autobiograficznych, jest literacka teoria sobowtóra, którą w swojej pracy wykorzystuje Małgorzata Czermińska (Czermińska, 1987). Jej koncepcja pozwala na zachowanie figury autora (niebagatelnej w przypadku gatunków autobiograficznych), a jednocześnie nieutożsamianie narratora z autorem. W sposób bezpośredni z zabiegu stworzenia sobowtóra korzysta Artur Sandauer w *Zapiskach z martwego miasta*, w których również tematyzuje swoją strategię literacką:

[...] polemizując myślowo z Sartre'em – zacząłem tworzyć Mieczysława Rosenzweiga, postać – jak już z samej nazwy wynika – rozdwojoną, z jednej strony głęboko nieautentyczną, bo nienawidzącą siebie samej, z drugiej – obdarzoną jakąś autentycznością wyższego rzędu, bo wypowiadającą tę sytuację jasno i bez ogródek. Dałem jej to i owo z własnej biografii, dałem jednak i coś mi obcego: poglądy szlagońsko-endeckie. Biorąc za punkt wyjścia własną sytuację – sytuację człowieka pogranicza – i wyjaskrawiając jej sprzeczności, doszedłem w rezultacie do stworzenia tej karykatury – dobytej z ciemni psychicznej, ze wstydliwych zakamarków, dokąd rzadko ktokolwiek z nas zagląda (Sandauer, 1963, s. 43).

Znamienne jest to, że autor jako motywację do stworzenia postaci literackiej wskazuje poczucie dwoistości, które towarzyszyło mu jako osobie o podwójnej tożsamości – polskiej i żydowskiej. Figura sobowtóra pozwala spojrzeć na tę dwoistość z innej perspektywy niż dotychczas (w przypadku Sandauera z punktu widzenia odmiennych poglądów niż jego własne – komunistyczne). Umożliwia przepisanie własnego życiorysu z inaczej rozłożonymi akcentami. I co najważniejsze, jest świadectwem poczucia niedookreślenia, o którym pisał Sandauer. Dzięki postaciom sobowtórów życie autora nie zamyka się w historii jednej osoby o jednoznacznie określonej tożsamości. Różnica losów autora i stworzonych przez niego sobowtórów wyraża poczucie płynności jego własnej tożsamości.

Autentyczność

Innym zagadnieniem związanym z problematyką autobiograficzności jest kwestia autentyczności. Dotyka ona nie tylko zgodności literackich wydarzeń z faktami historycznymi, lecz także konwencji ich opisywania. Pytanie więc dotyczy nie tylko prostych zmyśleń, ale w większym stopniu odstępstw od konwencji realistycznej – na ile proza autobiograficzna może sobie na nie pozwolić? Z odpowiedzią na tę wątpliwość przychodzi Artur Sandauer, tym razem w roli krytyka i autora wstępu do opowiadań Brunona Schulza. Sandauer sytuuje twórczość drohobyckiego pisarza w kontekście przemian, jakie dokonały się w prozie na przełomie XIX i XX wieku. Jego zdaniem twórczość Schulza jest przykładem przełamania dziewiętnastowiecznej konwencji prozy realistycznej, której siła przekonywania wraz z końcem pozytywizmu zaczęła się wyczerpywać (Sandauer, 1957, s. 15). Struktura tekstu z wyraźnie widoczną figurą autora–Boga, osoby wszechwiedzącej, mówiącej z różnych perspektyw, chwilami jedynie udającej niewiedzę, przestała być adekwatna. Sandauer wskazuje, że stało

się tak dlatego, że XIX wiek nie stawiał pytań metatekstowych i teoretycznych, w tym pytania o to, w czyjej świadomości dzieje się powieść (Sandauer, 1957, s. 15).

Skutkiem rozsądzenia struktury dziewiętnastowiecznej byłoby pojawienie się perspektywy immanentnej, psychologicznej (w przeciwieństwie do transcendentnej władzy nad światem powieściowym dziewiętnastowiecznego autora). Ona zaś pociąga za sobą surrealizm – elementy świata stworzone „z tkanki mentalnej – jak we śnie” (Sandauer, 1957, s. 15), prawa logiczne są zastąpione przez psychologiczne, „panuje wiara w fizyczne oddziaływanie myśli” (Sandauer, 1957, s. 16).

W tej perspektywie pytanie o prawdziwość świata (autentyczność wspomnień oraz realizm przedstawienia) traci sens. W prozie tej nie chodzi bowiem o mimetyzm rzeczywistości literackiej i materialnej. Światem faktycznie istniejącym jest świat odczuwany, a przede wszystkim, jeśli mówimy o wspomnieniowej konwencji opowiadań, świat zapamiętany.

Automitografia

Fantastyczność autobiografii Pavla i Schulza nie sprowadza się wyłącznie do często wskazywanych oniryzmu czy sielankowości⁴. Kategoria znacznie lepiej charakteryzująca pisanie zarówno Pavla, jak i Schulza czy Sandauera to, wskazana przez Artura Hellicha, automitografia, którą badacz odnosi do *Zapisków z martwego miasta* Sandauera (Hellich, 2017, ss. 427–442). Zdaniem Hellicha, literaturoznawcy, autora książki *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*, i w micie, i w autobiografii następuje proces usensownienia – każde wydarzenie, nawet najbardziej trywialne, nabiera niecodziennego znaczenia w procesie opowiadania historii. Zasadniczą różnicą między mitem a autobiografią jest koncepcja czasu – w autobiografii linearna, w micie zaś cykliczna. O konsekwencjach podejścia do czasu pisze Hellich, wskazując na to, jak wpływa ono na konstrukcję podmiotu mówiącego.

O ile więc wydarzenie (niepowtarzalne) ma sens dlatego, że jest elementem historii, o tyle rytuał (powtarzalny) jest sensowny z uwagi na fakt, że powtarza to, co już kiedyś się dokonało. Dążenia autobiografa i automitografa są więc zasadniczo sprzeczne: ten pierwszy akcentuje swoją odrębność i jedyność, ten drugi zaś udowadnia, że jego losy są powtórzeniem losu już zaistniałego. Autobiograf wierzy, że posiada jakąś tożsamość i że jest ona właśnie tym, co odróżnia go od innych, automitograf wie za

⁴ Na problem sprowadzania twórczości Pavla do pięknych historii zwraca uwagę Magdalena Brodacka (Brodacka, 2019, s. 63).

to doskonale, że istnieje tylko o tyle, o ile mieści się w ramach mitu, o ile skutecznie go powtarza (Hellich, 2017, s. 429).

Sytuacją kilkakrotnie powracającą w opowiadaniach z tomu *Śmierć pięknych saren* jest odkrycie przez *tatusia* nowego, świetnego sposobu na szybkie i łatwe zarobienie pieniędzy. Pierwszą i archetypiczną karierą jest praca sprzedawcy w firmie Electrolux, gdzie ojciec narratora faktycznie odniósł komiwojażerski sukces. Po wojnie, podczas której ojciec Pavla przebywał w obozie koncentracyjnym, celem jego wysiłków jest powtórzenie przedwojennego sukcesu. I tak, ojciec próbuje sprzedawać innowacyjny lep na muchy (który, jak się okazuje, nie lepi się, tylko sprawia, że muchy latają szybciej), hodować prosięta (żadnego z nich w końcu nie dostał, mimo zaangażowania w opiekę nad nimi) czy rasowe króliki (zwierzęta z racji nieprzystrzyżonych pazurków nie wygrywają żadnej nagrody podczas konkursu). Kolejne próby powrotu do handlowej świetności są zakończone porażkami równie spektakularnymi, jak pierwotny sukces. Sensem każdej z tych sytuacji jest podobna pointa, wyrażona słowami:

A potem to *Prosięcia* nie będzie zawsze już oznaczało w naszej rodzinie, że przegraliśmy, ale że jednocześnie wygraliśmy – i że ta wygrana jest większa niż przegrana (Pavel, 2015, s. 84).

Co charakterystyczne, wszystkie opisywane wydarzenia łączy obecność zwierząt – działania ojca są próbą dorobienia się na ich sprzedaży lub unicestwieniu, za każdym razem zakończoną triumfem zwierząt, z którym bohaterowie muszą się pogodzić.

Lepy paliły się znakomicie, śmiercionośny proszek dawno już z nich się ulotnił i nad żółtawym pogorzeliem snuł się zapach słodkiego słowackiego miodu. Przyciągało to muchy, zlatywały się całe ich chmury, tańczyły swój zwycięski taniec nad płonącymi lepami na muchy BOMBA-CHEMIK (Pavel, 2015, s. 81).

Kariera zawodowa ojca jest odzwierciedleniem przedwojennych i powojennych losów całej rodziny Popperów, a być może także i wielu innych rodzin pochodzenia żydowskiego w Europie Środkowej. Powojenne rozzarowania są zarazem potwierdzeniem gorzkiej wygranej, jaką było przeżycie Holocaustu.

Cykliczność i powtarzalność u Pavla, choć zarysowana bardzo wyraźnie, ma być niedoskonała. Rzeczywistość pozornie wróciła bowiem na swoje tory, jednak przez wyrwę, jaką było doświadczenie drugiej wojny światowej, nie da się już przywrócić tego, co było przed tym czasem. Historia dzieciństwa narratora sama w sobie stanowi rodzaj mitu, który zarówno ojciec, jak i syn

próbują odtwarzać w okresie starości i dorosłości (ojciec poprzez próbę osiągnięcia sukcesów handlowych, syn poprzez powroty nad rzeką kojarzącą się z beztroskimi chwilami dzieciństwa).

U Schulza natomiast powtarzalne są ciągle odejścia i powroty ojca, który wielokrotnie oddala się od rodziny, udając się na bezdroża własnego, samotnego świata.

Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. Miało to swoją dobrą stronę. Rozdrabniając tak swą śmierć na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. Zobojętnieliśmy na jego powroty, coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze (Schulz, 1957, s. 280).

Demiurgiczność postaci ojca w twórczości Schulza łączy jego odejścia i powroty ze sferą sakralną. Jego uobecnienie się jest jak objawienia Jahwe Izraelczykom (np. w *Traktacie o manekinach*), po jego odejściach rodzina prowadzi przyziemne życie, któremu rytm nadają postaci kobiet – matki i Adeli. Ich praktyczność wyraźnie stoi w sprzeczności z idealizmem ojca, a podejmowane działania (jak np. uprzątnięcie przez Adelę ptasiego królestwa) są jak oddalanie się ludzi od tego, co transcendentne.

Powtarzalność w *Zapiskach z innego miasta* opisuje również Artur Hellich w artykule dotyczącym automitografii. Zauważa, że Sandauer nie wykorzystuje wyłącznie koncepcji czasu linearnego lub czasu cyklicznego – łączy je tak, że:

mamy do czynienia z dwoma – co najmniej – wariantami tej samej historii czyjś życia. Zamiast linearnej opowieści, która etapowo wiedzie ku uzyskaniu ostatecznej prawdy o dziejach życia, otrzymujemy zapętlaający się zbiór historii możliwych i równoległych (Hellich, 2017, s. 430).

Hellich jako funkcję powtarzania wskazuje nie tylko samą cykliczność, ale przede wszystkim zaakcentowanie zbieżności własnych losów z czymś już zaistniałym. Pozwala to twórcom wpisać dzieje własnego życia w bieg historii wykraczającej poza jednostkowość. Zabieg ten szczególnie widoczny jest u Pavla. Prześladowania Żydów, obozy koncentracyjne, śmierć wielu członków rodziny narratora, a także ocalenie ojca i dwójki braci zdają się zadziwiającym powtórzeniem wcześniejszego losu zwierząt.

Widziałem jak oddycha i patrzy na mnie drapieżnymi oczami, a w na pół rozdziawionym pysku ma pełno zębów. Chce mnie pożreć. Zacząłem się sprężyć. Szczupak smrygnął. Skoczył. Przeleciał przez mieliznę i znikł w głębinie. [...] I ta przygoda była przepowiednią losu, jak gdyby pod postacią olbrzymiego szczupaka kryło się nasze przeznaczenie (Pavel, 2015, s. 98).

Podobne przedstawienie znajduje się w tytułowym rozdziale *Śmierć pięknych saren*:

Właściwie był to piękny ogród czy też park zamkowy, ale tak naprawdę był to ogród śmierci, można tam było umieścić napis: *Śmierć pięknych saren*. [...] Odgrywało się to cichutko, dęby milczały, górą nad zboczem chodzili po płaskowyżu gajowi i liczyli pnie do wywózki, a leśniczówka kąpała się w słońcu (Pavel, 2015, s. 42).

Miejsca akcji opowiadań, sielankowe křivoklackie lasy i dająca wytchnienie rzeka Berounka, znajdują się zaledwie kilka lub kilkanaście kilometrów od wsi Lidice, w której 10 czerwca 1942 roku przeprowadzono masową egzekucję wszystkich mieszkających w niej mężczyzn. Decyzję o zrównaniu miejscowości z ziemią podjęto po udanym zamachu na Protektora Czech i Moraw – Reinharda Heydricha. Lidice miały stać się przestrożą dla mieszkańców Protektoratu oraz zniechęcić ich do ponownego angażowania się w akcje zbrojne i dywersyjne. Po zebraniu mieszkańców w stodole przeprowadzono ich kilkusobowymi grupami do ogrodu, w którym zostali rozstrzelani przez żołnierzy SS działających z rozkazu Karla Hermana Franka. Następnie wszystkie zabudowania oblano benzyną i podpalono, przesunięto nawet w niektórych miejscach koryto rzeki, żeby wymazać istnienie miejscowości. Lidice zostały całkowicie zlikwidowane może nie tyle „po cichutku” – akcja miała mieć w końcu wymiar propagandowej przestrogi, ale szybko i w obliczu braku oporu ze strony aliantów.

Z historią Lidic łączą się powojenne losy rodziny Popperów, unaoczniając powrót historii czy właściwie jej stałą obecność.

Wokół są lidické pola. Moja mama przychodziła tutaj do roboty. Rosły tu wszędzie kartofle, kwitły drobne, białe kwiatuszki. Kartofle rosły i na mogiłach zamordowanych mężczyzn i chłopców, a gdy kobiety je wykopały, bulwy były podobne do ludzkich serc. Nikt tych kartofli nie brał do domu. Każdy się bał. Jedynie chciwa Hanackowa zaniósła do domu całą torbę i w niespełna rok potem umarła (Pavel, 2015, s. 98).

Historia eksterminacji wojennej znów wpisana jest w przestrzeń przyrody, niebędącej wyłącznie niemym świadkiem wydarzeń, ale prorokującej ich przebieg i przechowującej pamięć o nich. Mityczność krainy, o której pisze Pavel, to więc nie tyle idylliczność, często dostrzegana przez czytelników, ile w znacznie większym stopniu jej udział w losach ludzi. Zgodnie z charakterystyką mitu zaproponowaną przez Hellicha, to, co dzieje się z przyrodą w świecie kreowanym przez Pavla, jest nieprzypadkowe i nadające sens nawet pozornie błahym wydarzeniom.

Podobnie jednostkowe wydarzenia przedstawiane są u Schulza. Fascynacja ojca hodowlą ptaków i późniejsze ukrócenie manii przez Adelę, będące tematem opowiadania *Ptaki*, mogą być odczytywane jako zapowiedź końca dotychczasowego świata. O schyłkowości tej Schulz pisze bardzo często, niemalże proroczo względem wydarzeń, które dopiero mają nastąpić. Indywidualne losy ojca narratora są więc wpisane w dynamikę dziejów – stanowią jednocześnie jej zwiastun i uobecnienie.

Pewnego razu w okresie generalnych porządków zjawiała się niespodziewanie Adela w państwie ptasim ojca. Stanąwszy we drzwiach, załamała ręce nad fetorem, który się unosił w powietrzu, oraz nad kupami kału, zalegającego podłogi, stoły, meble. Szybko zdecydowana, otworzyła okno, po czym przy pomocy długiej szczotki wprawiła całą masę ptasią w wirowanie. Wzbił się piekielny tuman piór, skrzydeł i krzyku, w którym Adela, podobna do szalejącej Menady, zakrytej młynem swego tyrsu, tańczyła taniec zniszczenia (Schulz, 1957, s. 53).

Schulzowska mityczność to oczywiście także miejsca i postaci z rejestrów biblijnych czy mitologicznych. To, wspomniany wcześniej, ojciec–demiurg, ale także ogród–eden czy posiłek, o którym Sandauer pisze tak:

Opisany przez Schulza obiad nie jest wydarzeniem, lecz obrzędem, jego czas nie jest historyczny, lecz cykliczny. Wszelki rytuał odwołuje się bowiem do prazdarzenia, które powraca w formie cyklicznego święta (Hellich, 2017, s. 429).

Zakończenie

Autobiograficzność twórczości Pavla, Schulza i Sandauera, stanowiąca ważny punkt wspólny utworów, nie sprowadza się do zawarcia z czytelnikami autobiograficznego paktu, pozwalającego utożsamiać narratora z autorem. Przekraczanie konwencji realistycznej w kreowaniu świata przedstawionego sprawia, że warto spojrzeć na tę prozę z perspektywy koncepcji niuansujących twórczość autobiograficzną. Do takich punktów widzenia należy koncepcja sobowtóra – dająca możliwość nierozstrzygania jednoznacznie relacji autor–narrator – czy automitografia, w której podkreśla się znaczenie elementów mitycznych wplatanych w opowieść autobiograficzną. Dzięki nim tekst staje się zapisem znacznie wykraczającym poza jednostkową historię życia. Losy rodzinne wpisane zostają bowiem w szerszy bieg dziejów.

Zestawienie twórczości pisarzy tworzących w różnych językach pokazuje, jak uniwersalne są te strategie. To uniwersalność literacka, ale przybliżająca uniwersalność doświadczenia życiowego, jakie było udziałem zasymilowanych pisarzy żydowskiego pochodzenia w Europie Środkowo-Wschodniej przed drugą wojną światową i zaraz po niej.

Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska, M. (2004). *Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Barthes, R. (1999). Śmierć autora (M. P. Markowski, Tłum.). *Teksty Drugie: Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1999(1–2(54–55)), 247–251.
- Brodacka, M. (2019). O pięknie, które boli, i pisaniu, które leczy: Wpływ choroby psychicznej na proces twórczy oraz terapeutyczny wymiar przestrzeni w prozie (auto)biograficznej Oty Pavla. W D. Ciesielska, M. Kozyra, & A. Łozińska (Red.), *Retelling: Strategie przestrzenne* (ss. 61–77). Wiele Kropek.
- Czermińska, M. (1987). *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Wydawnictwo Morskie.
- Czermińska, M. (2000). *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Wydawnictwo Universitas.
- Hellich, A. (2017). Automitografia: O *Zapiskach z martwego miasta* Artura Sandauera. *Ruch Literacki*, 58(4(343)), 427–442.
- Hiemer, E.-M., Holý, J., Firlej, A., & Nichtburgerová, H. (Red.). (2021). *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust fiction: Works and contexts*. De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110671056>
- Kaczorowski, A. (2018). *Ota Pavel: Pod powierzchnią*. Wydawnictwo Czarne.
- Lejeune, P. (1975). Pakt autobiograficzny (A. W. Labuda, Tłum.). *Teksty: Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1975(5(23)), 31–49.
- Pavel, O. (2015). *Śmierć pięknych saren: Jak spotkałem się z rybami* (A. Czcibor-Piotrowski & J. Waczków, Tłum.). Czuły Barbarzyńca.
- Prokop-Janiec, E. (2011). Tożsamość, inność, różnica w zapisach międzywojennej prozy polsko-żydowskiej. W A. Molisak & Z. Kołodziejska (Red.), *Żydowski Polak, Polski Żyd: Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej* (ss. 11–20). Wydawnictwo Elipsa.
- Sandauer, A. (1957). Rzeczywistość zdegradowana, rzecz o Brunonie Schulzu. W B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa* (ss. 5–33). Wydawnictwo Literackie.
- Sandauer, A. (1963). *Zapiski z martwego miasta: Autobiografie i parabiografie*. Wydawnictwo Czytelnik.
- Schulz, B. (1957). *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą. Kometa*. Wydawnictwo Literackie.
- Ziemka, K. (2021). Pamięć jako forma terapii – autobiografizm w prozie Oty Pavla. *Slavica Wratislaviensia*, 173, 401–410. <https://doi.org/10.19195/0137-1150.173.33>

Zieniewicz, A. (2004). Pakty i obrazy: Kryzys fikcji jako figura literacka. *Teksty Drugie: Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2004(1–2), 267–282.

Between Autobiography and Myth: Short Stories by Ota Pavel Against the Background of Works of Polish-Jewish Writers

This article is a comparative overview of short stories by Ota Pavel from his collections *Smrt krásných srnců* [The Death of the Beautiful Roebucks] and *Jak jsem potkal ryby* (How I Came to Know Fish). The background for Pavel's prose are texts written by Bruno Schulz and Artur Sandauer. The aim of this comparison is to capture some universal themes of those works, including writing strategies, which transform classical autobiographical conventions.

Keywords:

Ota Pavel; Bruno Schulz; Artur Sandauer; autobiography; Jewishness

Pomiędzy autobiografią a mitem. Opowiadania Oty Pavla na tle twórczości pisarzy polsko-żydowskich

Praca jest komparatystycznym spojrzeniem na opowiadania Oty Pavla z tomów *Śmierć pięknych saren* i *Jak spotkałem się z rybami*. Tłem dla prozy czeskiego pisarza jest twórczość Brunona Schulza i Artura Sandauera. Porównanie to ma na celu uchwycenie pewnych uniwersalnych elementów łączących ich dzieła. Uniwersalność ta widoczna jest w wykorzystywanych strategiach pisarskich, przetwarzających konwencję klasycznej autobiografii.

Słowa kluczowe:

Ota Pavel; Bruno Schulz; Artur Sandauer; autobiografia; żydowskość

Citation:

Budzyńska, A. (2021). Pomiędzy autobiografią a mitem: Opowiadania Oty Pavla na tle twórczości pisarzy polsko-żydowskich. *Adeptus*, 2021(18), Article 2599. <https://doi.org/10.11649/a.2599>

Publication History:

Received: 2021-06-29; Accepted: 2021-12-23; Published: 2021-01-19