

# **„Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku”. O „Racoonie” Henryka Grynberga**

Dorota Krawczyńska

## Dorota KRAWCZYŃSKA

„Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku”  
O *Racoonie* Henryka Grynberga.

kiedy będę umierał chciałbym  
by *de la tour* nachylił się  
nade mną ze swoją świecą  
niech ona rozjaśni tę część mojej  
twarzy która była prawdziwa  
lecz nikt nie mógł jej dojrzeć<sup>1</sup>

Tym, co dominujące w krótkim opowiadaniu Grynberga to odczucie samotności i perspektywa kresu<sup>2</sup>. Samotna postać przed telewizorem obserwuje postępującą zagładę świata. Wszystko, na co patrzy, nosi znamię końca, złudnie kolorowe obrazy przedstawiają „dogorywające życie ostatnich zwierząt”, niepoahamowane niszczenie „ostatnich już dżungli i tropikalnych lasów”, zatrutowanie rzek i jezior, „wysuszenie ostatnich moczarów”. Naprzemiennie z obrazami totalnego zniszczenia pojawiają się, groteskowe w swej nieudolności, imitacje rzeczywistości w postaci reklam – „naoczny dowód, jak nie udaje się plagiat naturalnego piękna”. Ten sceptyczny i naznaczony nieufnością ton w ocenie mimetycznego wysiłku sztuki (nieudolny plagiat) jest w pewnym sensie odzwierciedleniem Grynbergowskiego myślenia o literaturze. „Reklamy ptaków, których nikt nigdy nie widział, wypadły znacznie lepiej od tych, które można było jeszcze zobaczyć”. Miejsce, gdzie do głosu dochodzi „prawda artystyczna” będąca twórczym nadдатkiem rzeczywistości, stanowi ową szczelinę, przez którą prześwieca prawda o istnieniu. Nie naśladowanie rzeczywistości powinno być celem sztuki, ale tworzenie równoległej do

<sup>1/</sup> T. Karpowicz *Non omnis moriar*, w: *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999, s. 237.

<sup>2/</sup> Opowiadanie *Racoon* pochodzi ze zbioru *Szkice rodzinne*, Warszawa 1990, pierwodruk „Res Publica Nowa” 1988 nr 7. <http://rcin.org.pl>

## Interpretacje

niej sfery doświadczeń, które, przefiltrowane przez pamięć i współczucie, staną się rzeczywistością. „Szukałem prawdy i czułem, że najłatwiej jest znaleźć ją w sztuce, zwłaszcza gdy rzeczywistość była – czułem to – nierzeczywistością...”<sup>3/</sup>

Sztuka, a zwłaszcza literatura, w której od wiedzy ważniejsze jest głębokie współczucie (Pn 25) jawi się Grynbergowi jako jedyna droga ocalenia prawdy o doświadczeniu Zagłady, jego piarstwo zaś staje się osobnym głosem w dyskusji nad możliwościami i sposobami opisu tego doświadczenia.

Wspomniane perspektywy (samotności i poczucia końca) stanowić mogą zarazem punkt dojścia, jak i sytuację otwarcia. Samotnemu może przydarzyć się spotkanie, kres może być początkiem nowego. „Nie rozpałem w kominku, bo nie miałem dla kogo” – to pierwsze słowa narratora *Racoon*. Tego wieczoru jednak wszystko potoczyło się inaczej. Dopóki zatarciu ulega obraz telewizyjny, ten nieudolny plagiat rzeczywistości, narrator nie reaguje. Wszak „pewna deformacja, czy utrata ostrości [dodaje] obrazom walorów i znaczeń”. Łagodzi grozę apokaliptycznych wizji zniszczenia, zostawia miejsce dla wyobrażeń. Co innego, gdy okaleczone zostaje słowo („Słowa są o wiele kruchsze od obrazów”). Takie słowo staje się niczym, częścią pustki, milczeniem. Przestaje znaczyć, unicestwiając tym samym to, co opisuje. Trzeba je ratować za wszelką cenę. Głęboko uwewnętrzniiony nakaz przywrócenia słowu jego pierwotnego brzmienia i sensu staje się motywem działania, które, podjęte instynktownie, doprowadzi do spotkania o charakterze zgoła epifanicznym.

O narratorsze wiemy niewiele – samotny ocaleniec mieszkający w Ameryce, i zarazem dużo, jeśli potraktujemy go jako *porte-parole* Grynberga – jak pisał w opowiadaniu *Buszujący w Niemczech*: [narrator] „to [...] nazwisko, którego najczęściej używam”. W jego domu „z samotności sklepionym i ciszy”<sup>4/</sup>, pojawia się niczym duch – *Racoon*. Wypłoszony ze swej kryjówki w kominie staje przed samotnikiem z wszystkimi cechami właściwymi istotom prześladowanym i skazanym, koniec końców, na zagładę.

*Racoon* są bowiem gatunkiem zwierząt ściganym i trzebionym ze względu na drogie futra. Naznaczone i wyodrębnione spośród innych, spychane na coraz mniejsze obszary, gdzie staną się łatwiejszym łupem, ukrywają się w dziuplach drzew, a gdy tych zabraknie – w kominach. „Prawo nie pozwala udzielać im schronienia”, „okupacja zacieśnia się z roku na rok”, „nada się im niegodne przezwiska”. Paralelnosc ich sytuacji egzystencjalnej i sytuacji, która była udziałem tych, spośród których wywodzi się narrator opowiadania, jest aż nadto oczywista.

Tak więc stoją naprzeciw siebie cudem uratowani z płomieni, niedoszące ofiary, przybysze z innych światów, którzy tu, na antypodach spotkali się jako ostatni

---

<sup>3/</sup> H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, Almapress-Czeladź, 1990, s. 24. Pozostałe cytaty z tego zbioru esejów lokalizuję bezpośrednio w tekście, posługując się skrótem Pn z odpowiednim numerem strony.

<sup>4/</sup> H. Grynberg *Amerykański dom*, w zbiorze wierszy *Z Księgi Rodzaju*, Warszawa 2000. Dalej w tekście cytaty z tego zbioru oznaczone są skrótem KsR z odpowiednim numerem strony.

## Krawczyńska „Twarzą w twarz, maską w maskę...

z ostatnich. Narzucająca się od pierwszych słów opowiadania perspektywa krańcowości staje się tym bardziej wyrazista i wymowna, jeśli uświadomić sobie moment jego powstania. Opowiadanie pochodzi bowiem ze zbioru zamykającego ten etap twórczości Grynberga, w którym powstały powieści stanowiące cykl biograficzny: poczynając od *Żydowskiej wojny*, a kończąc na powieści *Kadisz*, w której odchodzi matka. Śmierć matki staje się dla Grynberga symbolicznym zerwaniem z własną biografią. Umierając, matka zabiera ze sobą przeszłość, którą uosabiała i z którą zarazem była łącznikiem. „Przeszłością jest również wszystko to co jest” – czytamy w wierszu *Of the Invisible*, „nie ma żadnej terazniejszości / a przyszłości nigdy nie będzie / bo gdy zbliża się żeby stać się / porywa ją wielki przeciąg / czasu” (KsR 41). Tak więc, wraz z odejściem matki odchodzi nie tylko przeszłość, ale i chwila obecna.

Z koncepcją czasu, który unicestwia „tu i teraz” koresponduje tak istotna dla odczytania twórczości Grynberga swoista ambiwalencja egzystencjalna. Życie rozpięte pomiędzy światem żywych i umarłych, życie za zmarłych, życie utajone, wreszcie bycie jak duch – to tylko część możliwych wariantów istnienia (i nieistnienia) bohatera utworów Grynberga. Funkcją jego pisarstwa jest ciągle uobecnianie nieobecności („dostaliśmy pusty plac / pod opuszczony na zawsze dom / naszego zmarłego miasteczka / nieobecności pomnik...” [KsR 81]), zapewnianie szeptem miejsca pozostawionego przez umierających<sup>5</sup>, rozszyfrowywanie znaków „na nie dopalonych kartkach” (KsR 5).

### Duch

Racoon pojawia się niczym duch. Jego oczy są fosforyzujące, „świecące” i „televizyjne”. A przecież telewizja jest przekaznikiem prawdy o świecie. Jedynej prawdy, którą jest jego postępująca zagłada. „Chciałem zatrzymać to jego spojrzenie. To spojrzenie prawdziwego świata. Którego już nie ma”. Jeśli więc nie ma już prawdziwego świata, to ten, który w nim żyje, nie żyje naprawdę. Jest duchem w pustym miejscu. Bycie jako duch to wielki temat twórczości Grynberga. Dla tej formy obecności Grynberg znalazł osobny język – jest nim mowa umarłego za życia, jedyna, jaką można próbować opisać doświadczenie zagłady. Pochodząca gdzieś z pogranicza świata żywych i umarłych, jak ten, który ją tworzy i jej używa. Uchwycona pomiędzy słowem a milczeniem, wyrosła z przekonania o nieprzystawalności języka do doświadczenia zagłady i zarazem z potrzeby czy wręcz wewnętrzznego przymusu opisu tego doświadczenia. Ten, który mówi o sobie: „Czuję się tu zbłąkany, pomiędzy światami. Pomiędzy żywymi a zmarłymi, Żydami a Polakami, nie moimi pokoleniami. Nie należę ani tu, ani tam. Albo jednocześnie i tu, i tam” (Pn 142) – musi znaleźć lub stworzyć język dla opisu doświadczenia podwójnej,

---

<sup>5/</sup> To jedna z formuł Lévinasowskiego „innego niż bycie” – wypełnienie mową pustki po nieobecnych, wypełnienie ale nie zawłaszczenie. E. Lévinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000.

## Interpretacje

podzielonej egzystencji. Jedną z najistotniejszych funkcji tej mowy ma być udzielenie jej tym, którzy mówić nie mogą. „Gdy kręcono dla Żydów amerykańskich dokument *Nasze dzieci*, gdzie jeden z chłopców opowiada swe przeżycia okupacyjne, podłożono pod jego zdjęcia mój głos do narracji” – pisze Grynberg w eseju *Zycie jako dezintegracja*. Jego twórczość to symboliczne podkładanie głosu pod wizerunki tych, którym nie dane było przeżyć. Pamiętna jest scena z *Żydowskiej wojny*, w której Żydzi ukrywający się w lasach fotografują się na tle białej płachty, i to zarówno ci, którym zdjęcie potrzebne jest do fałszywych dokumentów, jak i ci, którzy nie mają wcale zamiaru uciekać do miasta, a chcą tylko w ten sposób ocalić choćby cząstkę siebie: „Było to bardzo ważne, można było poznać po twarzach gdy stawali na tle białej płachty, po uporczywym, natężonym spojrzeniu, z jakim się wpatrywali w obiektyw... Jakby sobie nagle zdali sprawę, że chodziło o wszystko, co po nich zostanie – milcząca twarz na tle pustej, białej płachty, zza której nie widać lasu...”<sup>6</sup>. Milczące twarze skazanych na śmierć, którym pisarz po latach udzielił swego głosu. Fotografia zatrzymuje w czasie tę chwilę bezprzykładnej samotności, takiej jak ta, na którą skazany był ukrywający się wraz z matką chłopiec z *Żydowskiej wojny*: „gdybyśmy zginęli, nikt nie dowiedziałby się nawet naszych prawdziwych imion. Byliśmy tylko my dwoje...” (Żw 63) – samotność zaiste kosmiczna. Niewidzialni pośród ludzi, ukryci pod maskami wymyślonych imion i biografii, grający bez chwili wytchnienia „... dzień w dzień i o każdej porze, bez żadnej przerwy na to, żeby zastanowić się, odetchnąć albo po prostu popatrzeć na s w o j ą w ł a s n ą t w a r z” (Żw 50; podkr. D.K.). Grynbergowski bohater pozostanie już w tej przestrzeni, w pustce odwiedzanej przez duchy „... które przychodzą na swoje dawne miejsce, żeby się przyjrzeć tym miejscom i ludziom, wśród których kiedyś żyli...” (Żw 22).

\*

Racoon pojawia się niczym duch: „I ten właśnie duch patrzył na mnie seledynowymi oczami, z rezygnacją, a jednocześnie gotowością do walki. Z tym wyższym stopniem gotowości, gdy się walczy nie o życie, lecz ducha”. Skonstatowane chwilę później poczucie bliskości z Racoonem ma swoje źródło w zaobserwowanej u zwierzęcia gotowości do ostatecznej walki. Do rozprawy z własnym losem gotowy jest także w każdej chwili Grynbergowski bohater: „nie zniknąłem nie odleciałem / pozostałem na tej planecie / popatrzymy do końca w swe oczy”. To właśnie osaczony z cytowanego wiersza jest pierwowzorem rannego Racoon. Ten, który resztką sił trzyma się swego życia-nie-życia: „jestem synem pomordowanych / nie pozwolę po raz drugi się zabić”, ten, który wciąż od nowa podejmuje samotną walkę: „i szedłem nazajutrz gdzie zawsze / n a g ą t w a r z przeciwstawić twarzą” (podkr. D.K.), ten wreszcie, który mówi: „brocząc szedłem w kąt mojej nocy / nerwowymi krokami stukając / potykający się wiersz” (KsR 23).

---

<sup>6/</sup> H. Grynberg *Żydowska wojna*, Wrocław 1997. Dalej cytaty lokalizuję w tekście podając skrót Żw z odpowiednim numerem strony.

## Krawczyńska „Twarzą w twarz, maską w maskę...

Po z górą dwudziestu latach spotykają się wreszcie „twarzą w twarz, maską w maskę”, człowiek i zwierzę, narrator i jego nieme odbicie. Jak istotną przemianę przeszedł bohater wiersza *Aż do końca* – od nagiej twarzy prowokującej konfrontację do maski – stygmatu i ukrycia; jak długą drogę przebył od miejsca, w którym musiał walczyć o swoją prawdę, do amerykańskiego domu, który jest kresem jego świata: „Po latach ciągłych ewakuacji przycupnąłem [...] i czekałem. Z rezygnacją i lękiem, szczerząc zęby lub kły. Zbierając się do ostatecznej rozprawy. Z samym sobą”.

### Maska

Zdejmował z żywych twarzy  
wiersze podobne do masek pośmiertnych  
więc żywi uciekali przed nim<sup>7</sup>

W opowiadaniu jednym z istotnych atrybutów wskazujących na pokrewieństwo losów człowieka i ściganego zwierzęcia jest maska. Używana jako zasłona i zarazem dystynkcja, pełni tu kilka funkcji: „Zostało ich już niewiele i szukają jedni drugich wśród nocy, a rozpoznają się wzajemnie po masce, którą się zasłaniają od obcych”. Jest kryjówką przed wzrokiem obcych, jest zarazem znakiem rozpoznawczym dla swoich. „Łatwo go rozpoznałem po owej czarnej masce przez środek twarzy”. Z atrybutu nieobecności może stać się stygmatem. Podwójność jej funkcji polega także na tym, iż wskazując na obcość zamaskowanego wobec świata pozwala mu bez ryzyka zbliżyć się na bezpieczną odległość, wykorzenia go, ale i daje mu możliwość powrotu. W opowiadaniu jest, jak już to zostało wspomniane, znakiem wspólnoty losu: „Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku – obaj nie mieliśmy dokąd uciekać [...] w miarę, jak na mnie patrzył, przenikało mnie przyjemne ciepło. Jak przy spotkaniu kogoś prawdziwie bliskiego”. Obaj nie mają dokąd uciekać, bo obaj znaleźli się u kresu swej drogi. Jest więc też maska znakiem końca, który może stać się początkiem czegoś nowego. „Maska pomaga nam stawić czoła przyszłości. Jest zawsze w większym stopniu ofensywna niż defensywna”. Maska jest opisem nowej twarzy. „...jeśli integrujemy maskę [...] może stać się ona decyzją nowego życia”. Gest przybrania, gest zdjęcia maski jest powodowany chęcią „posiadania o d t a d nowej twarzy”<sup>8</sup>.

Jest też wkładana po to, aby można było ją zdjąć i odkryć swoją twarz: „Maską zasłaniałem swą prawdziwą twarz, której nie miałem komu pokazać”. Odślonieniem maski zdaje się być twórczość. W eseju *Życie jako dezintegracja* Grynberg wspomina reakcję swej matki, „partnerki w grze”, gdy zaczął publikować swoje opowieści: „*He used to be such a happy boy* – dziwiła się...” (Pn 8). Pisarstwo, przy-

7/ T. Karpowicz *Maski*, w: *Słoje...*, s. 84.

8/ Rozważnia o masce zawarte w tekście G. Bachelarda *Fenomenologia maski* w: *Maski*, wybór i oprac. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. 2, *passim*.

## Interpretacje

najmniej z pozoru, jest gestem zdjęcia maski, lecz czy nie jest tak, że spod niej widać następną? Czy nie pojawiają się kolejne, którymi są, na przykład, cudze biografie? Zdejmowane z istnieć na podobieństwo masek pośmiertnych, za sprawą pisarza znów nabierają życia i na powrót stają się twarzami żywych ludzi. Twarzami, które jako ślady siebie samych są zarazem znakami egzystencji opuszczającej siebie, odchodzącej w przeszłość, ale są zarazem „także życiem, które nie jest jeszcze zatrzymane w absolutnej nieruchomości maski pośmiertnej...”<sup>9</sup>.

W ten sposób, dzięki pamięci i słowu, dzięki pracy pisarza historii poszczególne zataczają koło i, poprzez śmierć, powracają w zapisanych formułach do świata żywych.

Paradoksalną zamianę funkcji maski, tym razem teatralnej, jaką stanowi rola w sztuce, zaobserwować można podczas krótkiego aktorskiego epizodu w biografii Grynberga. Rola w którą wciela się aktor teatralny, aby odgrywać opisane w sztuce epizody, w przypadku aktorów „Teatru Żydowskiego” (w którym przez kilka lat występował Grynberg) staje się odpowiednikiem realnej egzystencji: „Nie byłem aktorem i nie musiałem być. Nie grałem i nie musiałem grać. Samo to we mnie grało. Wychodziłem w stronę rampy, wyciągałem ręce w kierunku czarnej pustki, otwierałem szeroko oczy i usta – i opowiadałem”<sup>10</sup>. Istnieje tylko scena, jest jedynym przyczółkiem realności. Poza nią – „noc, czarna kosmiczna przestrzeń, w której unosiły się westchnienia i duchy” (Żo 21). Teatr jest miejscem, do którego przybywa się, by żyć, pozateatralna *quasi*-realność każe przywdziewać coraz to nowe maski. Fikcyjny ślub bohatera *Życia osobistego*, sytuacja, w jakiej się znalazł zmuszony okolicznościami, tak każe mu sformułować to przeświadczenie: „To nie mój ślub, nie moja naręczona, nie mój ślubny baldachim i w ogóle nie ja, tylko jedna z ról, którą sam sobie kazałem zagrać...” (Żo 55).

Motyw życia jako gry jest jednym z pierwszorzędnym w twórczości Grynberga. Udawanie, przyjmowanie wciąż nowych ról, przechytzanie rzeczywistości wymuszone przez strach i konieczność – wszystko to staje się czymś naturalnym, powszednim. „Przyjmowałem strach dorosłych jako naturalny stan rzeczy. Podobnie jak wysiedlenie, ucieczkę przed deportacją do Treblinki i wszystkie kolejne ucieczki [...] udawanie, że jest się kimś innym. Gra w Aryjczyka była niebezpieczna i wiedziałem o tym, ale dla mnie ta gra była po prostu rzeczywistością” (Pn 7). Znamienny jest fakt, iż słowa te otwierają zbiór esejów stanowiących komentarz do pozostałej twórczości Grynberga. Gra powodująca zacieranie się granic pomiędzy fikcją a rzeczywistością leży u podstaw całej koncepcji pisarstwa autora *Żydowskiej wojny*. Stąd właśnie nasz problem z wytyczeniem granic pomiędzy bohaterem, narratorem i autorem, stąd też deklarowana przez Grynberga trudność z rozpoznaniem własnej tożsamości.

---

<sup>9/</sup> E. Lévinas *Inaczej niż być...*, s. 153.

<sup>10/</sup> H. Grynberg *Życie osobiste*, Warszawa 1989, s. 22. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście podając numer strony przy skrócie Żo.

## Spotkanie

Spotkanie z istotą innego gatunku, jaką jest Raccoon, stanowi epifaniczny moment pełnego odsłonięcia, bo pozbawionego jakiegokolwiek ryzyka. Może jest to jedyny moment prawdy. Raccoon staje się żywym odbiciem lęków całego życia, pretekstem do spojrzenia na samego siebie oczami niemej, przerażonej istoty. W opowiadaniu następuje znamienne przemieszanie cech obojga bohaterów. Zwierzę staje się uosobieniem niemej twogi, dzieląc niejako tę twogę i niemożność jej wyartykułowania z człowiekiem, który stoi naprzeciw niego. W milczeniu tym, pełnym przerażenia, zawiera się jedyna prawda o cierpieniu. „Tak bardzo był oddzielony i tak nietykalny. I wtedy pojąłem, że właśnie dzięki temu pozostał nieskazyony”. Pomiędzy wiarą, iż prawomocne świadectwo zagłady pochodzić mogłoby jedynie od tego, który zginął, a wszelkimi próbami nazwania jej w jakimkolwiek języku, skazanymi z góry na klęskę zafalszowania – rozpościera się milczenie. Milczenie jest mową nieobecnych. „...nie staram się niczego zrozumieć / ani niczego powiedzieć / co jeszcze można tu mieć do powiedzenia // przychodzę dorzucić własne / do rosnącego milczenia” (KsR 17).

Zwierzęco-ludzkie pogranicze egzystencji jest jedną z „szczelin istnienia”, miejscem odsłonięcia w twórczości Grynberga. Tropienie zwierzęcości w człowieku, zwierzęcości, która paradoksalnie sprawia, że człowiek staje się bardziej ludzki i znośny. Człowiek to zwierzę w przebraniu, zwierzę to nagi człowiek. „Mamy efektowne skorupki”, „miejsca słabsze / na przykład twarze / zasłaniamy mądrymi minami // ale kołnierzyki nasze w tym czasie / nasiąkają autentycznym tłuszczem / mytej często lecz ciągle tej samej / zwierzęcej skóry” (KsR 34). Ciągły stan pogotowia, o którym dalej mowa w cytowanym wierszu, powodowany jest strachem przed odkryciem się, przed ujawnieniem tej najslabszej i najbardziej ludzkiej cząstki, jaką jest nasza zwierzęcość. *Homo sapiens* – „to małe stworzenie na łóżku / ze ściśniętymi kolanami / i palcami na pulsujących skroniach / zbudowane jest z kruchej nicości”. Dla człowieka największym zagrożeniem jest człowiek. On sam i drugi, inny. Grynberg nie obdarza zwierzęcia głosem. Dzięki swej bezmowności pozostaje ono czyste. Raccoon – dlatego że niemy – jest „oddzielony i nietykalny”, dlatego „pozostał nieskazyony”. To nie ludzki bohater opowiadania udziela zwierzęciu głosu, to ono pozwala krzyczeć zwierzęcemu w nim: „W tym momencie rozległ się przeraźliwy krzyk, który wyrwał się z m o j e g o gardła” (podkr. D.K.). Raccoon „nie wydal żadnego dźwięku, choć ogniste węże pelzły po jego futro”. Zwierzę obdarza człowieka swoim spokojem i pewnością. Pozwala ujrzeć w sobie tę cząstkę człowieczego bytu, która pozostała nieskalana. Uczy walki „nie o życie, lecz ducha”, „pogardy dla losu”. Nie dając się wciągnąć w krąg ludzkiej egzystencji, pozwala zarazem ujrzeć w sobie doświadczenie „cierpienia pozbawionego sprawiedliwości – nagi fakt zięjący absolutem rozpacz”<sup>11</sup> – by posłużyć się ekspresywnym sformułowaniem Gombrowicza. Kruchość i nietrwałość egzystencji,

---

<sup>11/</sup> W. Gombrowicz *Dzienniki (1957-1961)*, Paryż 1971, s. 35.



## Interpretacje

o których mowa w opowiadaniu, to wspólne cechy wszystkich istot żyjących. A także cierpienie, które szuka dla siebie wyrazu<sup>12</sup>.

Wreszcie spotkanie ze zwierzęciem jest spotkaniem z innym. Ale tu definicja innego odnosi się do obu uczestników spotkania. Wreszcie pojawia się drugi inny, który na chwilę zdejmie wieczne brzemie obcości i wykluczenia. Stąd też deklarowane kilkakrotnie przez narratora opowiadania poczucie bliskości. Są bliźniami w wyobcowaniu. Grynbergowski bohater raz jeden na przestrzeni całej swej twórczości (czytaj: życia) nie jest sam w swojej inności.

\*

W krótkim opowiadaniu jak w soczewce zbiegają się niemal wszystkie ważniejsze wątki i tropy twórczości Grynberga, a przynajmniej tej jej części, dla której swego rodzaju cezurę stanowi powieść *Kadisz*. Czy zamykające ją słowa: „Uprzytomniłem sobie, że teraz kiedy jej [matki] nie ma, wszystko wyłącznie ode mnie zależy i nagle doznałem u 1 g i”<sup>13</sup> (podkr. D.K.) nie są zapowiedzią zmiany bohatera, zerwania z własną biografią, przeniesienia jej, jeśli nie nawet w sferę uniwersum (o tym za wcześniej by mówić), to w sferę ogólniej pojmowanej historii, która, choć składa się z historii poszczególnych, to jednak pozwala zdjąć z własnej biografii niepokojące odium wykluczenia i samotności.

Zmiana bohatera, a raczej jego wizerunku, pociąga za sobą zmianę sposobu opisu jego doświadczenia. Tak więc i forma Grynbergowskiej twórczości zmienia się. Wczesną część, obejmującą cykl powieści zapoczątkowany przez *Zydowską wojnę*, charakteryzuje m.in. wzajemne przenikanie się wątków, które na podobieństwo gotowych cytatów niejednokrotnie przenoszone są z utworu do utworu. Fragment odsyła do fragmentu, proza do poezji, a wszystko to znajduje swoje dopełnienie w esejach. Zabieg ten powoduje wrażenie, iż twórczość nie rozwija się w sposób chronologicznie linearny, ale zagłębia w samą siebie, a my wraz z bohaterem zstępujemy w głąb zapisanego doświadczenia, które zdaje się nie mieć kresu. W ten sposób powstaje świat zamknięty w kole czasu, noszący w sobie poszczególną, własną historię zagłady, z jej bohaterem boleśnie kontemplującym odczucie różnicy, osaczonym, dźwigającym brzemie odpowiedzialności i pamięci i – jak to się dzieje w przypadku narratora *Racoona* – zastanawiającym się „komu jeszcze mogło [by] zależeć, żebym został zagazowany (*jetz, nach allen disen fahren...*)”. Słowa te pojawiają się wcześniej w eseju *Obsesyjny temat*, w którym mowa jest o ingerencji cenzury w opowiadanie *Buszujący w Niemczech. Nota bene* incydent ten zaważył na decyzji Grynberga o pozostaniu na Zachodzie. Otóż pisze on tam o dokumentalnym filmie niemieckim z 1983, zatytułowanym właśnie *Jetz, nach allen...*,

---

<sup>12/</sup> O cierpieniu jako wspólności doświadczenia ludzko-zwierzęcego, zacierającego na chwilę granicę między tymi dwiema formami bytu pisze obszernie Krzysztof Kloński w tekście *Lament barana ofiarnego. Cztery interpretacje ofiary Abrahama. Wokół wiersza Józefa Wittlina*, w: *Poezja żalu*, Katowice 2000.

<sup>13/</sup> H. Grynberg *Kadisz*, Kraków 1987, s. 142.

## **Krawczyńska** „Twarzą w twarz, maską w maskę...

opowiadającym o niemieckim miasteczku Rhina, w którym do roku 1938, do *Kristallnacht*, mieszkało wielu Żydów. Występujący w filmie niemieccy mieszkańcy, pamiętający czasy przedwojenne, nie chcą wspominać. „To było dawno – mówią o holocauście. – Trzeba już o tym zapomnieć *jetz nach allen diesen Jahren ...*” (Pn. 136). Właśnie takiego zaniechania boi się narrator *Racoona*. Kto chce mnie skłonić do zapomnienia, kto chce mnie uciszyć, ten chce mnie zabić po raz kolejny – teraz, po tych wszystkich latach. O tym jest cała twórczość Grynberga i jego najkrótsze opowiadanie.