Teksty Drugie 2002, 4, s. 177-185

Pisarz solidarności ofiar. O „cudzych głosach” Henryka Grynberga.

Dorota Krawczyńska

http://rcin.org.pl

Interpretacje

Dorota KRAWCZYŃSKA

Pisarz solidarności ofiar. O „cudzych głosach" Henryka Grynberga

Tradycja żydowska nakazuje czuć odpowiedzialność za drugiego człowieka,nie tylko za siebie.

Muszę powiedzieć, że czułem ją tam [na zjeździe ocalonych z Zagłady – D.K.] głęboko, zwłaszcza za starzejących się i umierających ocaleńców Holocaustu. Wydawało mi się, że mam wobec nich dodatkową misję do spełnienia – pozostać i przemawiać w ich imieniu. Wobec tego nie jest to, jak pan widzi, mówienie wyłącznie w imieniu zmarłych, ale również w imieniu ocalałych.[1]

Strach przed spojrzeniem innego jest tym, co – zdaniem Rorty'ego – popycha nas ku opisowi siebie w swoim własnym języku. To sposób uzyskania wewnętrznej autonomii. Opis siebie pozwala na odebranie innym argumentów przemawiających za ich opisem nas samych, pozwala zdemaskować autorytety, przemienić innych z naszych sędziów we współcierpiących.

Z biegiem czasu u Grynberga możemy obserwować zjawisko polegające na rozszerzaniu się tożsamości. To, że Grynberg w swoim pisarstwie zaczyna sięgać po cudze biografie, nie wydaje się być konsekwencją faktu, że skończyła mu się jego własna. On zaczyna mówić za wszystkich Żydów, uznaje siebie za medium, za ich reprezentanta. Pytany o to, dlaczego i w jaki sposób wykorzystuje i przetwarza cudze biografie, mówi, że robi to jedynie po to, aby nadać czyimś nieudolnym opowieściom właściwą formę literacką, ale już po chwili przyznaje, że często zdarza mu się dodawać całe fragmenty historii, mieszać wątki biograficzne poszczegól-

[1] Henryk Grynberg o swoim pisarstwie w rozmowie ze Stanisławem Beresiem (*Historia literatury polskiej w rozmowach XX–XXI wieku*, Warszawa 2002, s. 213).

http://rcin.org.pl

nych osób. Zarówno więc swoją, jak i cudze opowieści traktuje jak jedną niekończącą się historię, którą można opowiadać w różny sposób, ciągle od nowa.

Przejście od ostatniej powieści [auto]biograficznego cyklu (*Kadisz*) ku głosom innych ludzi (*Pamiętnik Marii Koper*; *Drohobycz, Drohobycz*; *Memorbuch*; *Szmuglerzy*) stanowią opowiadania z tomu *Szkice rodzinne*. To tu znajduje się *Racoon* zbierający doświadczenia całej egzystencji, węzeł twórczości, splatający niemal wszystkie jej wątki, ale i zawierający zapowiedź nowego... Właśnie, czego? Języka? Sposobu opowiadania? Podejścia do materiału, którym jest biografia? Powtarzające się w *Racoonie* słowa o poczuciu kresu, o końcu drogi znajdą swoje bezpośrednie przełożenie w twórczości, w której odtąd zaznaczać się będzie znamienne przekraczanie granic historii własnej egzystencji[2]. Grynberg obdarzy głosem owego „anonimowego Żyda, którego spotkał anonimowy los"[3], najpełniej realizując wysuwany wobec samego siebie postulat przywoływania pamięci o zmarłych i tym samym powoływania ich (w sensie symbolicznym) do życia. Przeniesienie środka ciężkości z biografii własnej na biografię innego to zabieg istotny zarówno ze względu na powody jego zastosowania, jak i skutki, które za sobą niesie.

Najpierw o powodach. Niewątpliwie diagnoza mówiąca o pisarskim wyczerpaniu się własnej biografii przez Grynberga jest słuszna, ale i niewystarczająca. Cóż bowiem powstrzymałoby pisarza, który sam o sobie mówi – „najchętniej pisałbym fraszki, humoreski i satyry [...] lub opowiadania o zwierzętach" – od pisania, może nie lekkich utworów, bo to brzmi jak kokieteryjny żart (i nie o formę tu w końcu idzie, ale o treść), lecz powieści, opowiadań lub wierszy niezwiązanych z t e m a t e m. Odpowiedzi na to pytanie należy szukać zarówno, jak się zdaje, w stosunku Grynberga do jego własnej biografii (w tym przypadku powód, dla którego nie zmienia on obszaru swej pisarskiej działalności będzie miał charakter względem tego pisarstwa immanentny – zakorzeniony w samej jego istocie, którą jest *quasi*-autobiografizm twórczości Grynberga), jak i w tym, co wobec tej twórczości nadrzędne – tylekroć wspominanym już jego poczuciu misji, z którego bierze ona swój początek i dla którego nigdy nie porzuca punktu odniesienia, którym jest Zagłada.

Biografia – prezentacja autora

Moja prawda biograficzna jest tylko obiektywnym materiałem. Gdy znajduję równoległy materiał w jakiejkolwiek innej biografii, traktuję go tak samo. [...] I z tego powodu zawsze podkreślam, że nie należy utożsamiać autentycznych postaci z tymi, które opisuję ani narratora z autorem.[4]

2/ Szerzej o *Racoonie* piszę w: *Twarzą w twarz, maską w maskę, w potrzasku* („Teksty Drugie" 2001 nr 6).

3/ *„Nigdy nie pozwolono Żydowi zostać Polakiem". Z Henrykiem Grynbergiem rozmawia Józef Wróbel.* „Teksty Drugie" 1992 nr 5.

4/ Tamże.

http://rcin.org.pl

Moja opowieść, chociaż w pierwszej osobie, nie zawsze jest autobiograficzna, autotematyczna i prawie nigdy egocentryczna. Nie narrator jest głównym bohaterem *Żydowskiej wojny*, ale – jak wskazują tytuły obu jej części – ojciec i matka (jako przeciwstawne pierwiastki). W *Zwycięstwie* matka i ojczym...[5]

„Pomimo łudzącego podobieństwa nie należy postaci z tej opowieści utożsamiać z autentycznymi osobami, a narratora z autorem" – pisze w odautorskiej nocie poprzedzającej *Życie ideologiczne*. To samo zastrzeżenie znajdzie się na początku powieści *Życie osobiste* i *Kadisz. Żydowską wojnę* otwierają słowa o potrzebie powrotu do „sprawy nieuniknionego losu mojego ojca i nieprawdopodobnej wytrwałości samotnej w swojej walce kobiety, mojej matki", a *Zwycięstwo* zaczyna wyznanie: „nikomu nie zależałoby na tym bardziej niż mnie, żeby fakty przytoczone w tej książce wyglądały inaczej" – podpisane: Autor.

W *Buszującym w Niemczech* napisze: „Kupowałbym codziennie to samo [...] u tego samego sprzedawcy, który mówiłby do mnie: «Dzień dobry, panie Narrator», bo to jest nazwisko, którego najczęściej używam, i «Co nowego w historii?»"[6]. W historii, którą pisze wciąż od nowa, i o której mówi: „To, co robię, to jest opowiadanie Historii przez opowiadanie historii".

W dość licznych metatekstowych komentarzach poprzedzających poszczególne opowieści lub wplecionych w tok narracji Grynberg prezentuje sposoby obecności autora w swoich utworach – ujawniającego się i ujawnianego na różne sposoby: w opowieściach wcześniejszych poprzez sam tekst będący zapisem własnego doświadczenia, w późniejszych zaś poprzez formę – pozornie polifoniczną strukturę całości skomponowanej z cudzych głosów, spośród których on przywłaszcza sobie głos pierwszej osoby.

Twórczość Grynberga rozwija się po kole – od początków zbiegających się z teatralnym debiutem, kiedy to odgrywane w Teatrze Żydowskim historie skazanych na zagładę zastępuje własna opowieść, a maskę teatralnej roli wymienia maska literackiej kreacji „ja", aż po rzeczy ostatnie, w których miast ożywianych postaci scenicznych pojawiają się egzystencje domagające się uchwycenia w opisie.

„Równocześnie z moim debiutem w Teatrze Żydowskim zaczęła się moja literatura. Moją inspiracją było dokładnie to, co Oriana Fallaci określiła jako sprawianie, a b y z m a r l i s t a w a l i s i ę m n i e j z m a r ł y m i", („ekshumacja w sensie literackim")[7] – postulat konsekwentnie realizowany we wszystkich przejawach Grynbergowskiego pisarstwa.

Mnie nie wystarcza życia. Za dużo mam do opowiedzenia. W jednym z wierszy napisałem, że choćbym żył wiecznie, nie zdążę opowiedzieć. U mnie to nie choroba, lecz los.[8]

5/ H. Grynberg *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, Czarne 1998.

6/ H. Grynberg *Ojczyzna*, Warszawa 1991, s. 31.

7/ H. Grynberg *Prawda nieartystyczna*, „Almapress-Czeladź" 1990, s. 25.

8/ Por. rozważania Grynberga o własnym pisarstwie, zawarte w przywoływanym już eseju *Szkoła opowiadania*...

http://rcin.org.pl

Być może jest to jedna z odpowiedzi na pytanie o wewnętrzną przemianę, która dokonała się w twórczości Grynberga. Za mało jednego życia – cudze biografie poszerzają sferę jednostkowej egzystencji. Dają możliwość niemal nieskończonych mnożeń „ja", wypełniają je wielością innych istnień, pozwalają rekonstruować własną tożsamość na wiele różnych sposobów. Jeśli potraktować autobiografię jako parabolę ludzkiego losu[9], to rozszerzenie własnej biografii na inne, przekroczenie jej granic pozwoli zachować cudze opowieści w ich niepowtarzalności. Fabularyzacja własnej historii daje to, iż można ją opowiedzieć jako historię innego człowieka. I odwrotnie – fabularyzacja historii Innego pozwala opowiedzieć ją jako możliwą do pomyślenia historię własną.

Wielka powieść

„W młodości chciałem napisać wielką powieść *Zydzi* i piszę ją, po kawałku, do dziś". Składają się na nią wszystkie opowieści przybierające formy określane przez samego Grynberga jako „minipowieści", „szkice rodzinne", „opowieści dokumentalne". To w nich właśnie realizuje on zamysł takiego zapisu doświadczenia zagłady, który przez miarkowanie środków zdaje się być najodpowiedniejszy:

> Widziałem nietrwałość mego świata i zawsze boję się, że nie zdążę skończyć tego, co piszę. Dlatego wybieram najoszczędniejszą formę...
> Moje powieści zawierają tylko to, co niezbędne – jak walizka wysiedleńca.

Pisarski pośpiech przejawia się nie tylko w skrótowości form, lecz także, a może przede wszystkim w sposobie prowadzenia narracji. We wszystkich późniejszych opowieściach pojawia się charakterystyczny sposób wyliczania – ludzi i miejsc – fragmentów (skrawków) nieistniejących pejzaży. Narracyjny pośpiech widoczny w odnotowywaniu wszystkich utraconych jest przejawem strachu przed postępującym zapomnieniem.

> Korzystam z „powierzonego materiału" jak z surowca, ale produkt jest mój i ja jestem głównym źródłem tego, co piszę. Odgaduję i przypisuję moim narratorom świadomość, z której mogli sobie nie zdawać sprawy. Nie sprzeniewierzam się autentycznym przeżyciom i zdarzeniom, które mi opowiedzieli. Po prostu utożsamiam się z nimi i ukazuję w dodatkowym wymiarze. [...] Jest to związek oparty na wzajemności: o n i p r z e m a w i a j ą p r z e z e m n i e, a j a p r z e z n i c h, udzielamy sobie głosu nawzajem. Opisuję autentyczne zdarzenia i postacie – jedną z nich, choć niezauważalną, jestem ja – w różnych osobach.[10]

A także – dodajmy – w pustych miejscach.

9/ Por. J. Kandziora *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 r.*, Wrocław 1993.

10/ H. Grynberg w rozmowie z Gabrielą Łęcką, *Salon literacki*, Warszawa 1999, s. 99.

http://rcin.org.pl

Od *Pamiętnika Marii Koper* do opowieści Jana Kostańskiego *Szmuglerzy*

„Muszę być widzem własnego dramatu" – tak określa swoje położenie autorka pamiętnika, który stal się tworzywem jednej z opowieści Grynberga.

Maria Koper to Żydówka urodzona w 1912 na wsi mazowieckiej. Wojna zastała ją w Warszawie, dokąd przybyła w wieku lat 15 w poszukiwaniu pracy. Udało się jej zbiec z getta i wrócić do Białej, „mieściny, od której tak bardzo chciała uciec"[11]. Przez dwa lata ukrywała się w chłopskiej stodole („całkowicie uzależniona od swych gospodarzy, jak pępowiną związana z ich losem"), pisząc swój pamiętnik będący „dokumentem doświadczeń i przeżyć polskiej Zydówki i chłopskiej rodziny w latach najcięższej próby." Pamiętnik kończy się na parę dni przed wyzwoleniem. Jest on – jak pisze Grynberg w *Przedmowie* – „wyborem zdań, fraz i poszczególnych słów. Nie informacji, bo te zostały zachowane w całości. Jest to moja wersja jej tekstu. Moja interpretacja, lecz jej autentyczny glos". Ten glos pod naporem nieszczęścia nieraz więźnie w gardle: „nie będę tego pisać", „ale to straszne, nie do opisania", „nie jestem w stanie powiedzieć, co we mnie się działo". Tych zamilczeń nikt nie próbuje wypełniać, mają świadczyć o bezradności języka. Jeśli gdzieś pojawia się współautor (interpretator), to właśnie tu – w pustym miejscu. „Mój komentarz jest ukryty", „wolę nie wyjaśniać, wolę ukrywać".

> Nie zwiedzam lądów ani mórz, ale ludzi. Zwłaszcza jeśli tkwi w nich bolesna opowieść, która nie może się wydobyć. [...] Nie robię tego dla nich, tylko dla siebie, bo ja się w tych opowieściach wypowiadam. Nie przez komentarz, lecz utożsamienie z ich losem.[12]

Wątek „egzystencjalnej wzajemności", wzajemnej zależności bycia (oni uobecniają się poprzez opowieści, które on z nich wydobywa, on zaś istnieje dzięki tym opowieściom) jest najczęściej powracającym motywem w tych fragmentach, w których Grynberg komentuje swoje wybory sposobu opowiadania. Istniejemy dzięki sobie nawzajem – zdaje się mówić – ja zaś ustalam prawa, na których będziemy istnieć. „Ja sobie p r z y w ł a s z c z a m g l o s p i e r w s z e j o s o b y". Wierność opowiadanym historiom jest tylko wiernością do pewnego stopnia, on nadaje im ton i formę, narzuca sobie konieczny dystans i forma jest środkiem do tego.

11/ H. Grynberg *Pamiętnik Marii Koper*, Kraków 1993, s. 102.

12/ Glos ocalałego tylko wtedy może zostać o d p o w i e d n i o usłyszany, jeśli nada mu się cechy uniwersalnego w swej niepowtarzalności przekazu (historycznego/ literackiego): „głos [tych], dla których Holocaust stanowi [...] element wciąż trwającego doświadczenia ich życia, nie jest właściwym przedstawieniem. Tamto doświadczenie dokonało się tylko wtedy, wolne od dyskusji, modyfikacji, analizy, zrozumienia. Wymusza identyfikację, jako że podmiot zwraca się bezpośrednio do podmiotu. Nie można dyskutować z doświadczeniem – jedyne, co pozostaje, to zachować milczenie w przekonaniu, że t e r a z i j a t o c z u j ę". (A. Easthope *Holocaust i niemożność przedstawienia*, „Res Publica Nowa" 1997, nr 11).

http://rcin.org.pl

Grynberg jako pisarz solidarności żydowskiej – solidarności ze zgładzonymi i tymi, którzy milczą o swym cierpieniu – posługuje się swoim własnym słownikiem, tym, w którym opisuje siebie i swoje doświadczenie, tym, którego używa także do opisu doświadczenia Innego. Zarazem wykorzystuje go w dyskusji nad prawomocnością opisu takich doświadczeń. Bez wątpienia jest to sedno wiedzionego przezeń sporu ze zwolennikami uniwersalizacji żydowskiego doświadczenia.

Jako pisarz solidarności żydowskiej (opartej – by posłużyć się słowami Rorty'ego – na poczuciu wspólnego zagrożenia[13]), której prawa sam ustala, stawia zadania sobie i swej twórczości. Do zadań tych należy użyczanie swego głosu innym, mnożenie deskrypcji tych samych wydarzeń. Opisom tym przyznawane jest prawo równorzędnej wagi pod jednym wszakże warunkiem: mają tę solidarność realizować. Owa solidarność oznacza wzięcie odpowiedzialności za siebie i innych. Wybranie takiej drogi jest próbą zaprzeczenia skrajnej przygodności egzystencji ocalonego przypadkiem.

Konsekwentne rozwijanie metody opisu własnego doświadczenia przez przywoływanie cudzych głosów i jednoczesne wpisywanie ich w historię wciąż tej samej egzystencji pozwala umieścić późną twórczość Grynberga na przecięciu dwu perspektyw istotnych w rozważaniach nad problemem możliwości opisu doświadczenia granicznego. Pierwszą z nich jest perspektywa stosowności, drugą – prawdziwości. Umiejscowienie się autora na zewnątrz opisywanych zdarzeń (jako ich kronikarza) i jednocześnie w samym ich środku (jako tego, który sam czegoś podobnego doświadczył, uczestnika i świadka zarazem) prowadzi do realizacji pożądanego w literackich przedstawieniach Holocaustu „dyskursu negującego dystans". Jako efekt pisarstwa, w którym autor zajmuje pozycję ani subiektywną, ani obiektywną, ale – rzec można – taką, która scala w sobie oba te porządki, jest ów dyskurs odpowiedzią na pytanie o najbardziej fortunny sposób przedstawienia doświadczeń tego, który stanowi upostaciowanie oksymoronicznego określenia „ocalały z Zagłady". Dyskurs ten realizuje się w pisarstwie, w którym

> autor nie pisze tak, by dać dostęp do czegoś, co jest niezależne zarówno od [niego] jak i czytelnika, ale p i s z e s o b ą. [...] Dla pisarza, który pisze sobą pisanie [...] staje się środkiem widzenia czy rozumienia; nie zwierciadłem czegoś istniejącego niezależnie od niego, ale czynem i zaangażowaniem się.[14]

13/ R. Rorty *Przygodność, ironia i solidarność*, Warszawa 1996, s. 130.

14/ W rozważaniach nad sposobami fabularyzowania wydarzeń i przeżyć związanych z czasem Zagłady Hayden White zatrzymuje się nad myślą Berela Langa analizującego krytycznie ograniczenia i pułapki wszelkich możliwych sposobów przedstawień tego tematu w literaturze na rzecz niefabularyzowanych, dokumentarnych przedstawień historycznych. Zdaniem Langa, „tylko kronika faktów o ludobójstwie zbliża się do osiągnięcia pewnego stopnia «autentyczności i prawdziwości»". Także od Langa (*Act and Idea*) pochodzi koncepcja zaadaptowania Barthesowskiej kategorii „pisania nieprzechodniego" (jako najodpowiedniejszego) do wszelkich językowych przedstawień Holocaustu. (H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 212-237.)

http://rcin.org.pl

Piszący sobą „usuwa się" jako opowiadający ze świata przedstawianego, przestaje być przeszkodą, pryzmatem zmieniającym realne wydarzenia w ich widmowy opis, zagrożeniem dla ich prawdziwości. Idealem jest tu więc takie „przedstawienie faktów [które] okazuje się ich p r a w d z i w ą naturą"[15]. O konieczności zastosowania dosłownego opisu decyduje dosłowność Zagłady, powodująca jej „anty-przedstawialność" w takim sensie, jaki nadaje temu określeniu Lang[16]. Dosłowność ta polega na zacieraniu granicy pomiędzy „faktem" a „wydarzeniem". O tym aspekcie relacji z wydarzeń związanych z czasem Zagłady pisze także L.L. Langer[17], nadając im nazwę *unstories* – opowieści nie do opowiedzenia, określanych tak często przez samych ich bohaterów (i narratorów zarazem). „Niemożliwe" odnajduje się jednak w opowieści – to *paradox of retrieval*, o którym pisze Langer przywołując postać Ch. Delbo – autorki obozowych relacji zatytułowanych znamiennie *None of Us Will Return*. Paradoks ów streszcza się w jej słowach: „dziś nie jestem pewna, że to, co opisałam jest prawdą, ale jestem pewna, że się wydarzyło".

Chodziło by więc – parafrazując słowa Miłosza – o taką materię języka, która nie odkleja się od rzeczywistości, zadając jej kłam. Materię wolną od „metafor, tropów i figuracji", która pozwoli rzeczywiste wydarzenia przedstawić „bezpośrednio [...] i w postaci niezmienionej". Uznanie prawomocności jednego tylko rodzaju dyskursu jest prostym następstwem obawy, iż „uznanie alternatywnych możliwości [...] zaprzecza istnieniu granic: wszelkie możliwości są dopuszczalne" – włącznie z zaprzeczeniem rzeczywistemu wydarzeniu.

Bezkompromisowość Langera jako rzecznika określonego sposobu przedstawiania wydarzeń Zagłady bliska jest realizowanej konsekwentnie przez Grynberga wizji literatury, która pod pewnymi warunkami ma szansę stanąć na wysokości zadania. Musi przyjąć – na tyle, na ile jest to możliwe – unikający tropów i figur, „dosłowny" sposób przedstawiania rzeczywistości, czyli wspomniany już dyskurs negujący dystans, wreszcie realizować zasadę solidarności, polegającą na utożsamieniu się z tymi, których los opisuje. W tej perspektywie opisane wydarzenie staje się faktem, a różnica pomiędzy rozmaitymi przedstawieniami jest różnicą nie tyle faktów, ile ich interpretacji. Miejsce dla przedstawień Zagłady to obszar, w którym historia spotyka się z literaturą, a gwarancją ich prawdziwości jest

---

15/ Każdy sposób opowiadania narzuca określone znaczenie opisywanym zdarzeniom. „Konflikt pomiędzy «konkurencyjnymi narracjami» dotyczy zatem nie tyle faktów [...] ile różnych znaczeń opowieści, które nakłada na fakty określony wzorzec fabularny". Każda fabularyzacja jest zarazem interpretacją, każda interpretacja zaś grozi zniekształceniem faktu. Stąd też obawa Langa, iż „W danej relacji przedstawienie wyobrażeniowe spersonalizowaloby nawet wydarzenia, które są bezosobowe czy zbiorowe; odhistoryzowaloby i uogólniło wydarzenia, które są specyficzne i przypadkowe" (B. Lang *Act and Idea*, za H. White *Poetyka pisarstwa*..., s. 224).

16/ Anty-przedstawialne, czyli takie, o których można mówić wyłącznie poprzez eksplikację źródeł lub dosłownie. (H. White *Poetyka*..., s. 225).

17/ L.L. Langer *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, Yale University Press 1991.

http://rcin.org.pl

„obecność autora", który ma „stać obok swojej historii, poświadczając jej wiarygodność"[18].

Postulowana zasada solidarności współbrzmi z hasłem nowego podejścia do źródeł o Zagładzie sformułowanym przez J.T. Grossa w jego ostatniej książce. Opisana przezeń tragedia Żydów z Jedwabnego skłania do zmiany nastawienia – wobec relacji ocalałych – z wątpiącego na afirmujące, ponieważ „prawda o zagładzie społeczności żydowskiej może być tylko tragiczniejsza niż nasze o niej wyobrażenie."

Każda z książek składających się na Grynbergowski cykl cudzych głosów jest inna, ale wszystkie łączy wspólna cecha. Jest nią realizowana zasada solidarności, w myśl której współczucie wyprzedza prawdę faktów. W tym sensie Grynberg stawia etykę przed prawdą – prawdziwe staje się dlań to, co zostaje wypowiedziane przez ocalałych. Ich relacje zostają przedstawione w sposób, który sytuuje go (przemawiającego za nich) w samym sercu wydarzeń, to zaś wzmacnia efekt świadczenia prawdzie[19].

Ostatnia powieść to *Szmuglerzy*. W poprzedzającej ją nocie *Od współautora* Grynberg pisze:

> Znalazłem w niej [w opowieści Kostańskiego – D.K.] coś, czego daremnie dotychczas szukałem w nieżydowskich wspomnieniach: c a ł k o w i t e u t o ż s a m i e n i e s i ę z losem prześladowanych i mordowanych Żydów.

18/ O zmianie miejsca obecności autora w literaturze, związanej ze zmianą zadań samej literatury wystawionej na próbę opisu niespotykanych dotąd wydarzeń, takich jak ludobójstwo czy totalitaryzmy pisze A. Zieniewicz: „Jeśli fikcję XIX-wieczną wolno ująć jako typ dyskursu, w którym procedery ekskluzji dotykają wypowiedzi autoryzowanych: uprawomocniona konwencja odbioru zmierza do ich «dezautoryzacji», do wyprowadzenia autora poza obszar uczestnictwa w opowiadanej historii, to literaturę podejmującą najważniejsze problemy naszego stulecia należy zobaczyć jako typ dyskursu, którego odbiór wymaga obecności autora, ma on niejako stać obok swojej historii poświadczając jej wiarygodność: historyczną, ideologiczną, obyczajową, etyczną". (*Obecność autora*, w: *Autobiografizm. Przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa, 2001, s. 115).

19/ Również w przywoływanym wyżej tekście Zieniewicza mowa jest o zależności pomiędzy formą a prawdą. Niektóre sposoby przedstawienia są bardziej predestynowane do świadczenia o prawdziwości wydarzeń: „Podjęcie tej tematyki [mowa o wojnie, totalizmach i ludobójstwie – D.K.] wymaga zupełnie innego wzoru uspołecznienia prawdy; sprowokowania wypowiedzi najściślej spersonalizowanych, asertowanych. Ponieważ – najpierw – w żywym odczuciu społecznym podobne ostateczności [...] wykraczają poza możliwe pola ocen (moralnych, ideologicznych) sfikcjonalizowanych, pozbawionych waloru prawdopodobieństwa, sytuowanego w naoczności świadectwa. Obligują do ujęć dokumentalistycznych. Po wtóre zaś, nie można o takich wydarzeniach mówić fikcjonalnie, ponieważ uczestnictwo w nich czyni współwinowajcą, a sprzeciw likwiduje narratora" (tamże). Myśli powyższe znalazły swoje uzupełnienie i rozwinięcie w książce tegoż autora, poświęconej szeroko rozumianym „sposobom bycia" pisarza we współczesnej literaturze polskiej (A. Zieniewicz *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*, Warszawa 2001).

http://rcin.org.pl

Historia Janka Kostańskiego jest najpełniejszą realizacją idei współodczuwania tak na poziomie myśli, jak i działań. Bohater i zarazem narrator żyjący od przed wojny w przyjaznych i ciepłych, niemal rodzinnych stosunkach ze swymi żydowskimi sąsiadami, nie musi szukać w sobie czy też w zewnętrznym porządku wiary lub etyki uprawomocnień dla swego działania, które, w obliczu konkretnych zagrożeń, narzuca się niejako samo i w określonej od razu formie – jako jedynie możliwe w danej sytuacji. Nie jest wynikiem refleksji, ani też nie jest jej poddawane.

Chłopak z ulicy Freta, żyjący, jak sam mówi, wśród Żydów „od zawsze", prowadzący wraz z matką i swymi żydowskimi sąsiadami wspólny interes, zakochany w żydowskiej towarzyszce dziecięcych zabaw, zaprzyjaźniony z jej braćmi i całą rodziną, po wybuchu wojny, przesiedleniu przyjaciół do getta pozostaje z nimi w dobrowolnej wspólnocie losu, najpierw pomagając im materialnie, z czasem zaś (i wraz ze wzmagającym się zagrożeniem) tocząc walkę o ich życie. Getto nie jest dla niego miejscem wyłączonym, lecz „drugą stroną", na którą przechodzi się kilka razy dziennie, by odwiedzić przyjaciół i zanieść im jedzenie, i gdzie, aby móc przebywać, zakłada się na rękaw białą opaskę z niebieską gwiazdą – „jak wszyscy". W opowieści Kostańskiego obraz życia społeczności polskiej i żydowskiej w okupowanej Warszawie ma cechy niemal symetryczne. W bezprecedensowy sposób realizuje się tu wzorzec solidarnej wspólnoty polegającej właśnie na uznaniu owej synchronii losów. Bierze ona swój początek w niezgodzie na narzucony siłą rozdział świata. U Kostańskiego, wbrew wszystkiemu, zachowana zostaje ciągłość rzeczywistości, a widome oznaki opresji ignorowane są tak długo, jak to tylko możliwe. Okupacyjna rzeczywistość jest odwrócona: tu chodzi się d o getta, pokonując mur kilka razy dziennie, szmugluje się jedzenie, ucieka zarówno przed polskimi, jak i żydowskimi policjantami, ryzykuje wydanie przez donosicieli czyhających na Polaków ukrywających się w getcie, a wreszcie kupuje się bilety do Treblinki, aby podążyć za przyjaciółmi, bo może tam na miejscu będzie można im jakoś pomóc. W opowieści tej dochodzi do głosu zasada solidarności rozumianej

> nie jako fakt, który należy ujawnić poprzez odrzucenie „uprzedzeń" [...] lecz jako cel do osiągnięcia [...] nie poprzez dociekania, lecz za pomocą wyobraźni, imaginacyjnej zdolności dostrzegania w obcych nam ludziach cierpiących bliźnich.[20]

Solidarności – dodajmy za Rorty'm – odkrywanej nie dzięki refleksji, lecz stwarzanej przez uwrażliwianie na poszczególne przypadki cierpienia i upokorzenia. Proces ten polega na szczegółowym opisywaniu innych (jednych z nas) przy jednoczesnym określaniu na nowo nas samych.

20/ R. Rorty *Wprowadzenie* do: *Przygodność*

http://rcin.org.pl