

W schronie słuchowiska. Dramaturgia Idy Fink

Jacek Kopciński

JACEK KOPCIŃSKI Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

W SCHRONIE SŁUCHOWISKA DRAMATURGIA IDY FINK

1

W roku 1996 nakładem Wydawnictwa W.A.B. ukazały się *Ślady*, pierwszy w Polsce wybór utworów Idy Fink¹. Znalazło się w nim 17 krótkich opowiadań oraz miniatury dramatyczne *Stół*, *Ślad* i *Opis poranka*. W spisie treści wydawca nie zaznaczył ich odrębności gatunkowej, słusznie zakładając pokrewieństwo wszystkich tekstów. Zachodzi ono na poziomie, który Stanisław Balbus w rozprawie poświęconej sytuacji gatunku w literaturze XX wieku nazywa „estetyczno-egzystencjalną entelechią” dzieła². W przypadku twórczości Fink jest nią „przywracanie człowieczeństwa” ofiarom Zagłady poprzez „wydobywanie ich z anonimowości” oraz „nadawanie im imion”³. Już same tytuły zebranych opowiadań potwierdzają charakter tego przedsięwzięcia: *Alina i jej kłeska*, *Zygmunt*, *Eugenia*, *Julia*, *Sabina pod workami*. Ludzie „wydobyci z anonimowości” za sprawą nazwisk, przezwisk, imion czy nazw sprawowanych funkcji zjawiają się także w jednoaktówkach. Choć wcielały one identyczną entelechię co opowiadania, to jednak gatunek, w jakim zostały napisane, miał istotny wpływ na formę istnienia, poznania i ekspresji wykreowanych postaci, zwłaszcza tych, którym nie tyle imię, ile świadomość, pamięć, a przede wszystkim sposób językowego istnienia „przywracały człowieczeństwo”. Fink uprawiała dramaturgię foniczną, w której kluczową kategorią jest głos bohatera, oczekujący na aktorską konkretyzację w słuchowisku radiowym⁴. Swoją debiutancką *Stół* autorka nazwała „rzeczą na cztery głosy i *basso ostinato*” (Ś 170), ale też dwie pozostałe sztuki mają charakter partytury muzycznej. W *Śladzie* i *Opisie poranka* zasadniczą rolę odgrywają głosy żeńskie: Kobiety I, która poszukuje swojej młodszej siostry Emilii, ukrywającej się pod zmienionym imieniem i nazwiskiem na strychu

¹ I. Fink, *Ślady*. Warszawa 1996. Cytaty z tej książki lokalizuję dalej za pomocą skrótu Ś. Używam też oznaczenia O = I. Fink, *Odpyhujący ogród. Opowiadania zebrane*. Warszawa 2002. Po skrótach podaję numery stron.

² Uczynił to S. Balbus („*Zagłada gatunków*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 28), podając za myślą E. Steigera z jego fundamentalnej pracy *Grundbegriffe der Poetik* (1946).

³ Cyt. za: S. Buryła, *Zagłada widziana zza oceanu*. W: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016, s. 261–262. Autor przytacza fragment rozmowy z I. Fink opublikowanej w książce K. Masłonia *Żydzi, Sowietci i my* (Warszawa 2005): „Chciałam wydobyć ich z anonimowości, nadać im imię. Jakże często ginęły całe rodziny, nikt nie ocalał, nikt o nich nie pamiętał. Należało przywrócić im człowieczeństwo”.

⁴ Piszący dla radia Z. Herbert nazywał swoje dramaty „sztukami na głosy”, a I. Iredeński tytułem *Głosy* opatrzył tom tekstów radiowych z 1974 roku.

chłopskiego domu, oraz Kobiety o imieniu Klara, która wraz z mężem przebywa w podobnej kryjówce. Obie z trudem przełamują milczenie (w *Śladzie* jest to milczenie innych ludzi, w *Opisie poranka* – milczenie samej bohaterki), a potem uparcie penetrują najciemniejsze zakamarki pamięci, odpowiednio: cudzej i własnej, by wydobyć prawdziwy dramat eksterminowanych Żydów.

Historia powstania radiowych miniatur Fink nie jest całkiem znana. W Polsce *Stót* został opublikowany w numerze 11/12 „Dialogu” z 1988 roku, choć – jak wynika z korespondencji autorki z redaktorem czasopisma – wcześniej ukazał się w pierwszym wyborze jej opowiadań przełożonych na język hebrajski, wydanym w Izraelu w 1974 roku; według Bartłomieja Krupy tom ten zawierał utwory pisane w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wtedy także mógł powstać debiutancki dramat⁵. Nosi on wszystkie cechy oryginalnych tekstów radiowych określanych mianem „polskiej szkoły słuchowiska”, która narodziła się po 1956 roku. Nawet jeżeli kolejne miniatury powstały później (*Ślad* został ogłoszony w 1990, *Opis poranka* w 1994 roku), Fink okazała się wierna poetyce tego rodzaju literatury audialnej⁶. Głównym nośnikiem informacji o bohaterach i świecie przedstawionym było słowo (obok nielicznych odgłosów rzeczywistości zewnętrznej). Kameralna dramaturgia w tekstach tworzących „polską szkołę słuchowiska” opierała się na krótkich dialogach dwóch osób (w całym utworze bądź w jego częściach czy scenach), jednowątkowa akcja służyła ujawnieniu skrywanej tajemnicy i prowadziła do rozstrzygnięcia o charakterze etycznym lub egzystencjalnym, niekiedy z podtekstem politycznym, a upływający w utworze czas sygnalizował zmianę postawy bohaterów, ich psychiczne przesilenie. Przestrzeń działania postaci czy raczej ich intensywnej obecności w warunkach sprzyjających zbliżeniu albo do niego zmuszających była ograniczona i sprowadzała się do jednego pomieszczenia – sytuacje plenerowe stanowiły w słuchowiskach lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znaczący wyjątek od tej reguły i zapowiadały przyszły rozwój gatunku. Głównym przedmiotem analizy pozostawał w nich konflikt wewnętrzny postaci oraz napięcie, jakie oddalana decyzja wywołuje między bohaterami; autor projektował głosową ekspresję uczuć, charakterów i umysłowości osób dramatu. Jak pisze o polskiej szkole słuchowiska Sława

⁵ W tym samym numerze „Dialogu” ukazała się druga część dramatu J. S. Sity *Słuchaj, Izraelu!*, którego bohaterem był Adam Czerniaków (premiera: Stary Teatr w Krakowie, 11 VI 1989, reż. J. J a r o c k i). Pierwsza część utworu została wydrukowana w numerze 9, a kilka miesięcy wcześniej na łamach miesięcznika pojawił się dramat J. S. B u r a s a *Gwiazda za murem*, przypominający postać Wiery Gran (premiera: Teatr Dramatyczny w Warszawie, 21 IV 1988, reż. J. S z u r m i e j). Nie były to publikacje przypadkowe. W roku 1988 przypadała 45 rocznica powstania w getcie warszawskim, którą z powodu przemian politycznych w Polsce obchodzono inaczej niż w poprzednich latach. W latach osiemdziesiątych doszło do ożywienia stosunków polsko-żydowskich (m.in. w 1983 roku przekazano społeczności żydowskiej odremontowaną synagogę im. Nożyków w Warszawie, do czego w swoim dramacie odniósł się Sito). Na kształt debaty o Zagładzie miały wpływ publikacje oficyn emigracyjnych i należących do drugiego obiegu wydawniczego, wśród których pojawiły się również książki Fink. Zob. B. K r u p a: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013; *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. Sienkiewicz, S. Karolak. Poznań 2016, s. 178–179. Dziękuję dr. Bartłomiejowi Krupie za przekazane informacje na temat życia i twórczości Fink.

⁶ Zob. M. H o p f i n g e r, *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa 2010, s. 131–163.

Bardijewska: „Był to dramat odważny w wyborze tematów i oryginalny w ich ujęciu, odznaczał się celnością w rozpoznaniu rzeczywistości i prawdą psychologiczną”⁷. W ocenie poszczególnych tekstów i audycji nie można jednak zapominać, że powstawały one w warunkach działającej w Polsce cenzury. Po latach dominacji socrealistycznej sztampy szkoła ta przywracała twórczości radiowej rangę międzywojennego teatru fonicznego.

Fink w młodości na pewno zetknęła się z repertuarem sceny radiowej, na której w okresie międzywojennym pojawiali się ze swoimi dramatami jej ulubiony Bolesław Leśmian, a także Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Czechowicz, Zofia Nałkowska czy Anna Świrszczyńska. Lwowski ośrodek radiowy miał w latach trzydziestych własny zespół dramatyczny i produkował najwięcej słuchowisk w Polsce, a rytuał wspólnego słuchania audycji musiał być znany inteligenckiej rodzinie przyszłej pisarki. Po wojnie, tak jak inni prozaicy czy poeci z jej pokolenia, Fink sięgnęła po dramat radiowy, który w całej Europie stał się gatunkiem ważnym i zarazem popularnym. Sztuki tworzyła na emigracji, a więc poza zasięgiem państwowych zakazów i nakażów, ale na ich realizację już w wolnej Polsce czekała dość długo. Dopiero bowiem w 2005 roku Janusz Kukuła wyreżyserował w Teatrze Polskiego Radia *Stół*, następnie zaś *Ślad* i *Opis poranka*. Słuchowiska utrzymane były w estetyce lat sześćdziesiątych, polegającej na wyraźnej ekspozycji głosów aktorów przy minimalnej oprawie dźwiękowej, która współcześnie zamienia się w znacznie bardziej skomplikowaną kompozycję znaków fonicznych⁸. Reżyser z wielką uwagą zrealizował partyturę głosową Fink, tak jakby chciał podkreślić miejsce pisarki w nurcie „polskiej szkoły słuchowiska”. Od początku lat dziewięćdziesiątych, a więc odkąd „otwarta rozmowa o »epoce pieców« stała się wreszcie możliwa”⁹, fabularne i dokumentalne słuchowiska o Zagładzie autorów młodszego pokolenia coraz liczniej pojawiały się na antenie radia publicznego¹⁰. W zestawieniu z nimi znakomite sztuki Fink w tradycyjnej realizacji Kukuły mogły brzmieć anachroniczne. Mimo przejmującej kreacji aktorskiej Karoliny Gruszki, która zagrała Kobiętę I w *Śladzie* oraz Kobiętę w *Opisie poranka*, słuchacze mogli odnieść wrażenie, że obcuja z nagraniem archiwalnym. Paradoks polegał też na tym, że w repertuarze radia peerelowskiego temat Zagłady pojawiał się rzadko, choć słuchowisk poświęconych wojnie realizowano w tamtym czasie dużo¹¹.

⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, s. 163. Twórcami dramatu radiowego byli w Polsce Z. Herbert (*Drugi pokój, Lalek*), Z. Posmysz (*Pasażerka z kabiny 45, Tor*), J. Krasieński (*Wkrótce nadejdą bracia, Czapa, czyli śmierć na raty*), H. Bardijewski (*Alibi do wynajęcia, Kamień*), J. Krzysztoń (*Towarzysz N., Wielki aktor i dziewczyna*) czy J. Abramow-Newerly (*Na szosie, Ja, ty, oni*).

⁸ Zob. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego. Na przykładzie polskich realizacji gatunku*. Toruń 2019.

⁹ S. Buryła, *Kilka aspektów współczesnych badań nad literaturą o II wojnie światowej*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, s. 13.

¹⁰ Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*. Łódź 2020. Autorki tej pracy analizują kilkadziesiąt słuchowisk, reportaży i „radiowych form pogranicznych” nagranych między 1989 a 2019 rokiem.

¹¹ Jak wynika z zapisów archiwalnych Polskiego Radia, w latach pięćdziesiątych powstały tylko 4 słuchowiska dotyczące Zagłady, w latach sześćdziesiątych było ich 6, w latach siedemdziesiątych – 7, a w latach osiemdziesiątych – 14 (dziękuję pani dr Joannie Bachurze-Wojtasik za udostępnienie informacji na ten temat i cenne konsultacje). Część z nich omawia T. Łysak

Decydowała o tym polityka kulturalna państwa, które od końca lat czterdziestych usiłowało kształtować oficjalną narrację o Zagładzie. W radiu stalinowskim temat męczeństwa Żydów ukazywany był w duchu ideologii marksistowskiej:

Przed wszystkim zacieranono różnice etniczną, aby podkreślić humanistyczne ideały równości i braterstwa, dzięki którym etniczni Polacy poświęcali się dla żydowskich współobywateli, włączając w to ofiarę z życia¹².

Natomiast w czasach politycznej odwilży „pojawiła się strategia podkreślania teźże różnicy, co umożliwiło przedstawienie żydowskiego cierpienia, poczucia winy ocalańców i psychologicznego kosztu ocalenia”¹³. Obie tendencje wynikały z kalkulacji politycznych władzy komunistycznej, w której do głosu dochodziły frakcje reprezentujące odmienne postawy wobec społeczności żydowskiej¹⁴. Warto jednak zaznaczyć, że druga z nich dawała artystom o wiele więcej przestrzeni dla wyrażenia dramatu ofiar Zagłady. Wykorzystał ją np. Janusz Warnecki, reżyserując w 1961 roku *Drzazgę* Stanisława Wygodzkiego, pisarza o pochodzeniu żydowskim, przedwojennego komunisty, byłego więźnia obozów koncentracyjnych, redaktora naczelnego działu literackiego Polskiego Radia w okresie stalinowskim, a w czasach politycznej odwilży autora skonfiskowanej książki *Zatrzymany do wyjaśnienia* i emigranta roku 1968, który osiadł w Izraelu. W słuchowisku pojawia się częsty w literaturze holocaustowej tragiczny motyw dziecka uduszonego w kryjówece dla ocalenia innych ukrywających się Żydów. Jak pisze w kontekście *Drzazgi* Tomasz Łysak: „Żydzi różnią się od Polaków, gdyż zostali postawieni przed ekstremalnymi wyborami, a roztrząsanie ich zachowania to opis eksperymentu w laboratorium moralnym”¹⁵. W powstałych na emigracji miniaturach radiowych Fink motyw dziecka odgrywa kluczową rolę, natomiast *Opis poranka* należy do tej samej co *Drzazga* grupy utworów, w których postawieni w skrajnej sytuacji Żydzi stają się „agensami we własnej zagładzie”¹⁶.

w artykule *Słuchowiska radiowe – polsko-żydowskie braterstwo w eterze* (w zb.: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*. T. 2: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2021). W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych słuchowiska o wojnie tworzyły główny nurt radiowej produkcji – na ten temat zob. B. Zwolińska, *Doświadczenie wojny w wybranych dramatach radiowych autorów polskiej szkoły słuchowisk*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Wśród kilkudziesięciu słuchowisk omówionych przez autorkę żadne nie dotyczy losu żydowskich ofiar Zagłady.

¹² Łysak, *op. cit.*, s. 544.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W Polsce socjalistycznej nie ma Żydów *versus* w Polsce socjalistycznej są Żydzi i należy pozwolić im wyjechać. Obie zideologizowane postawy uwzględni G. Niziołek w swojej analizie przedstawień teatralnych o Zagładzie w wczesnym okresie istnienia PRL (*Zbędny Żyd i karzący piorun*. W: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013). Zob. teź artykuły S. Buryły *Powojenne losy Żydów oraz Polscy Żydzi a państwo socjalistyczne* ze zbioru *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* (Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Wyd. 2, popr. Warszawa 2016).

¹⁵ Łysak, *op. cit.*, s. 552. Figura żydowskiego dziecka (porzuconego, osieroconego, samotnego, cierpiącego, zabitego, ratowanego, przechowywanego, „przysposobionego”, ocalałego) to po 1989 roku jeden z najważniejszych motywów w słuchowisku radiowym o Zagładzie – zob. Bachura-Wojtasik, Matusiak, *op. cit.*, s. 49–59.

¹⁶ Łysak, *op. cit.*, s. 552.

2

Ida Fink urodziła się w 1921 roku w Zbarażu, który w swoich utworach nazywała po prostu „miastem” lub „miasteczkiem Z.” Za domem jej rodziców płynęła rzeka Gniezna, o której mówiła po prostu „rzeka”, a czasem „rzeczulka”. Miasto pozostało dla niej na zawsze piękne, rzeka – mała, swojska, rodzinna, bo przepływała pod samym domem Ludwika i Franciszki Landauów. Panieńskim nazwiskiem pisarka posługiwała się do roku 1948, kiedy wyszła za Brunona Finka, w czasie okupacji jednak wielokrotnie je zmieniała (na polskie, zmyślane), by ocalić życie. Po maturze, którą zdała w 1938 roku, wyjechała do Lwowa i przez trzy lata studiowała tam pianistykę. Po wybuchu wojny sowiecko-niemieckiej Fink wróciła do rodzinnego miasta, gdzie od 2 VII 1941 Niemcy w kolejnych pogromach zabijali Żydów (miejscowych i przesiedlonych z okolicznych wsi) lub wywozili ich na śmierć do obozu koncentracyjnego w Bełżcu, potem zaś także do mniejszych obozów w Podwołoczyskach, Kamionku i Hłuboczku¹⁷. W roku 1942 w Zbarażu powstało getto otwarte, w którym następnego roku rozstrzelali oni prawie 1500 ludzi – w mieście żyło wtedy niecałe 10 tysięcy mieszkańców. Jak podaje Łukasz Kordowski: „Szacuje się, że ze wszystkich osób pochodzenia żydowskiego żyjących w Zbarażu przed wojną Holocaust przetrwało zaledwie 60 osób”¹⁸. Wydarzeniem, które na zawsze określiło świadomość przyszłej pisarki, była egzekucja wspomniana przez nią w *Skrawku czasu*, do której doszło pod pretekstem zaciągu żydowskich mieszkańców Zbaraża na roboty. Kazano im zebrać się na rynku, dokąd razem z młodszą siostrą udała się również 20-letnia Ida. Poranek tego dnia był piękny, dziewczęta instynktownie poszły tyłami miasta, nad rzekę, przeszły przez most, ale kiedy zza węgła domu dostrzegły „czerni tłum”, przstraszyły się i uciekły na Górę Zamkową, skąd obserwowały miasto (O 13). Tego dnia 70 wyselekcjonowanych Żydów (oraz rabina) wywieziono do pobliskiego lasu i rozstrzelano. Fink wspominać będzie jeszcze kilka podobnych „akcji”, przeprowadzonych do czasu utworzenia w Zbarażu getta, dokąd zmuszona była przenieść się także rodzina pisarki, a ich literackie reminiscencje znajdujemy zarówno w jej opowiadaniach, jak i dramatach¹⁹.

Fink ocalała z Zagłady dzięki ojcu, który dowiedział się o możliwości wyjazdu młodych Polek i Ukrainek na roboty do Rzeszy, zdobył dla córek „aryjskie papiery” i pomógł im opuścić miasto (sam ocalał w wiejskich kryjówkach, wielokrotnie zmienianych). Historię ucieczki na zachód pod wymyślonym nazwiskiem Katarzyny Majewskiej, niebezpiecznych utarczek ze szmalcownikami, pomocy życzliwych Polaków, pracy w niemieckiej fabryce w Zagłębiu Ruhry, gdzie obie siostry zostały

¹⁷ Zob. Zbaraż. Hasło w: *The Yad Vashem Encyclopedia of the Ghettos during the Holocaust*. Ed. G. Miron, Sh. Shulhani. T. 2. Jerusalem 2009.

¹⁸ Ł. Kordowski, *Ślady i skrawki Idy Fink. Próba biografii*. „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” t. 8 (2018), s. 109.

¹⁹ Na stronie Ośrodka „Brama Grodzka” w Lublinie znajduje się dokładna informacja o pogromach w Zbarażu: 2 VII 1941 (16 osób; pogrom), 4 VII 1941 (25 osób; pogrom), 6 IX 1941 (70–75 osób), marzec lub kwiecień 1942 (około 600 osób), 30 IX 1942 (kilkadziesiąt osób), 21–22 X 1942 (około 130 osób), 7 IV 1943 (więcej niż 1000 osób, obok dworca kolejowego), 9 VI 1943 (550 osób) oraz 19 VI 1943 (150 osób). Pogrom opisany w *Skrawku czasu* jest prawdopodobnie wspomnieniem wydarzenia z 6 IX 1941.

zdemaskowane jako Żydówki, a potem w wiejskich gospodarstwach, skąd uciekły na południe Niemiec, opisała Fink w autobiograficznej powieści *Podróż*. Wynika z niej, że wobec ciągłego zagrożenia pisarka do perfekcji opanowała różne techniki aktorskie. Umiała zmieniać tożsamość, nazwisko, kolor włosów i ich uczesanie, styl ubioru, sposób mówienia i gestykulacji, nawet charakter. Bezpieczne interakcje z innymi kobietami zakładały odwagę, pewność siebie, również bezczelność. Udając polską chłopkę, Fink robiła zatem teatr, kiedy jednak po latach sięgnęła po dramaty, wybrała jego radiową odmianę, taką, która nie wymaga „rekwizytów i dekoracji”²⁰. Inscenizacja na zawsze kojarzyć się jej będzie z zagrożeniem, natomiast radiofonizacja – z bezpieczną kryjówką. W schronie słuchowiska bohaterowie *Stołu*, *Śladu*, a zwłaszcza *Opisu poranka* mają odwagę powiedzieć więcej o swoim doświadczeniu ofiar Zagłady niż narratorka żydowskich losów w opowiadaniach Fink.

Po powrocie do Polski pisarka wyszła za męża i zaczęła pracować jako akompaniaturka. W roku 1957 z mężem i ojcem wyemigrowała do Izraela, gdzie mieszkali już niektórzy z jej ocalałych krewnych. O wyjeździe Fink i jej rodziny mógł zadecydować wzrost nastrojów antysemitycznych w Polsce, które przyniósł rok 1956, zazwyczaj kojarzony wyłącznie z polityczną odwilżą, a także zmiana frontu ideologicznego na szczytach władzy komunistycznej²¹. Zapytana w 2005 roku o główny powód emigracji, powiedziała o chęci połączenia się z rodziną. Bliscy pomogli jej rozpocząć nowe życie w Izraelu. W roku 1960 Fink zatrudniła się w instytucie Yad Vashem jako protokolantka wspomnień ofiar Zagłady i pracowała tam przez 11 lat. Kolejnych 20 spędziła w dziale muzycznym biblioteki Instytutu Goethego w Tel Aviwie. Przez prawie 40 lat publikowała niewiele i wyłącznie w czasopiśmie. Pisała po polsku, a jej utwory przekładane były na inne języki. Polska recepcja twórczości Fink na dobre rozpoczęła się od wydania *Śladów* w 1996 roku, ale należy pamiętać, że wcześniej Teatr Telewizji zrealizował wszystkie jednoaktówki²². W roku 2004 ukazały się *Odptywający ogród* oraz *Podróż*, wydana najpierw w Londynie w 1990 roku. Książkom poświęcono kilkadziesiąt recenzji, pisarka kilka razy przyjechała też do Polski i udzieliła znaczących wywiadów (nigdy jednak nie odwiedziła ukraińskiego Zbaraża, obawiając się tak bezpośredniej konfrontacji z przeszłością).

W przeprowadzanych z nią rozmowach stale powraca pytanie o poetykę jej opowiadań, która zaskoczyła krytyków. Jak większość twórców literatury holocaustowej, autorka za najważniejsze zadanie pisarskie uznała upamiętnienie ofiar

²⁰ I. Kieć, *Idy Fink droga do formy dramatycznej*. W zb.: *Teatr i dramaty polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kieć, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994, s. 212–213.

²¹ Jak podaje E. Gawron (*Powojenna emigracja Żydów z Polski. Przykład Krakowa*. W zb.: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska. Lublin–Warszawa 2011), różne formy wrogości odnotowywano w tym czasie „na terenie skupisk żydowskich na Dolnym Śląsku”, gdzie mieszkała Fink. Zacierając różnice narodowościowe w państwie komunistycznym, władza nie zgadzała się na wyjazd Żydów z Polski. Według Kordowskiego (*op. cit.*, s. 114): „Wcześniej aż dziewięć razy odmawiano im wyjazdu, jako argument podając, że wszyscy lekarze, a więc również ojciec Idy Fink, są w Polsce niezwykle potrzebni”. Po roku 1956 liczba odrzuconych wniosków o zgodę na emigrację gwałtownie się zmniejszyła i rodzina Fink wyjechała z Polski.

²² Premiera *Stołu* w reżyserii K. Langa odbyła się w 1992 roku, a *Opisu poranka* oraz *Śladu* w reżyserii J. Buchwalda – w latach 1996 i 1998. Do inscenizacji sztuk w teatrze żywego planu nigdy nie doszło.

nazistowskiego ludobójstwa, stale jednak podkreślała ułomność pamięci własnej i innych świadków Zagłady. Pamięć tę porównywała do rumowiska, którego przeszukiwanie uczyniła swoim moralnym obowiązkiem. Według Krupy immanentną kategorią pisarstwa Fink jest pojęcie „śladu”, rozumianego jako „cecha pamięci” oraz „forma zapisu”²³:

Na najogólniejszym [...] poziomie cała twórczość pisarki staje się, po pierwsze, zapisem śladowej obecności przeszłości, która przechowana zostaje we wspomnieniach, a po drugie, czymś z gruntu fragmentarycznym, niepełnym²⁴.

Autorka *Skrawka czasu* odwoływała się do wspomnień własnych oraz członków swojej rodziny, przyjaciół i znajomych. Wpływ na jej twórczość mogły mieć również archiwa izraelskiego instytutu Yad Vashem, gdzie protokołowała w 1961 roku świadectwa ocalałych, w tym swojego ojca Ludwika Landaua i męża Brunona Finka, których relacje oddziaływały na kształt jej trzech opowiadań²⁵. Także *Stół*, w którym postacią kluczową jest (w domyśle) żydowski Prokurator przesłuchujący świadków zbrodni hitlerowskich, mógł być inspirowany działalnością pracowników instytutu dokumentujących historię ofiar Zagłady (to wyraźny refleks procesów zbrodniarzy niemieckich oskarżonych o zbrodnie przeciwko ludzkości, których udowodnienie bywało trudne na gruncie obowiązującego prawa). Fink nie tylko wygrzebywała z ruin pamięci własnej i cudzej imiona, miejsca, zdarzenia i sytuacje, ale też rekonstruowała momentalny stan umysłów ludzi zastraszonych, sterroryzowanych, prowadzonych na śmierć, a także kryjących się w schronach i umierających z rozpacz. Fragmentaryczna opowieść o człowieku poszczególnym, przeżywającym osobisty dramat w warunkach zbiorowej apokalipsy, powstawała równolegle do narracji wspólnotowo-heroicznej, która do lat sześćdziesiątych dominowała w utworach pisarzy żydowskich tworzących literaturę holocaustową.

Według Davida G. Roskiesa, badacza kultury żydowskiej w Europie Wschodniej, skupiona na upamiętnieniu ofiar Zagłady literatura holocaustowa rozwijała się w pięciu stadiach: „pamięci wojennej (1938–1945); pamięci zbiorowej (1945–1960); pamięci wypartej (1960–1978); pamięci zindywidualizowanej (1978–1991) i esencjalistycznej (od 1991 do dzisiaj)”²⁶. Sądzę, że twórczość Fink należy przypisać do trzech ostatnich stadiów literatury holocaustowej. Autorka *Śladów* była eksploratorką pamięci wypartej, zindywidualizowanej i esencjalistycznej, którą Roskies określił jako „rodzaj traumy zadanej ludzkiemu umysłowi”²⁷. Najpełniej trauma ta ujawnia się właśnie w dramatach autorki *Skrawka czasu*, stanowiących istotne poszerzenie pola jej literackiej ekspresji. Charakterystykę podstawowej strategii pisarskiej przyjętej przez Fink można znaleźć w jej rozmowie z Justyną Sobolewską z 2003 roku. Autorka posłużyła się w niej metaforą uchylonego okna:

Pewien poeta powiedział mi, że tak się nie pisze o okupacji. Mówił, że ja uchylam okno i zostawiam

²³ Krupa, *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*, s. 166.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 172, przypis 20.

²⁶ D. G. Roskies, *Czym jest literatura Holocaustu?* W zb.: *Reprezentacje Holocaustu*. Wybór, oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków–Warszawa 2014, s. 27 (przeł. M. Adamczyk-Garbowska).

²⁷ *Ibidem*, s. 25.

małą szczelinę, przez którą patrzę na świat. A potem opowiadam o tym, co widzę, cichym głosem, szeptem. A przecież okno trzeba otworzyć na oścież i krzyknąć!²⁸

Spojrzenie z okna – motyw często powracający w prozie Fink – sugeruje dystans, osobność i potrzebę obserwacji, a nie zaangażowania. Ewokuje również lęk przed tym, co dzieje się na zewnątrz. Pisarka ledwie uchyla okno, aby nie zostać zauważona i aby dołączyć do obserwowanych. Kadr jej spojrzenia – literacki kadr pamięci²⁹ – jest wąski, dlatego każdy szczegół pozostaje dla niej istotny i podlega interpretacji. O tym, co widzi, a także słyszy (doznania akustyczne są w jej opowiadaniach i dramatach równie ważne co wizualne), opowiada szeptem, tak jakby bała się zdradzić swoją obecność albo nie była zdolna do relacji wypowiedzianej pełnym głosem. Obie przyczyny „szepotu” napełniają ją długotrwałym afektem, który można nazwać w s t y d e m o c a l a ł e j. Sądzę, że właśnie ten afekt zdecydował o „dwuznaczności” jej alternatywnej narracji holocaustowej³⁰. „Któż w owych czasach miał cierpliwość do towarzyskich rozmów, do interesowania się cudzym losem! Byliśmy egoistami”, mówi narratorka w opowiadaniu *Zygmunt* (O 34), a rozpoznanie to stanie się głównym źródłem ironii w dziele Fink. Nazywam ją ironią położeni³¹, mając na myśli zarówno położenie, w jakim podczas okupacji znalazła się pisarka, jak i to, które przyjęła po wojnie, podejmując wysiłek upamiętnienia żydowskich ofiar wobec dominujących form narracji o Zagładzie.

W opowiadaniu będącym kontynuacją *Skrawka czasu* narratorka opisuje taką sytuację:

Siedzę na ławce, w rękę trzymam kawał gliniastego chleba, świeczka dogorywa, kobiecy krzyk i zaciśnięte na ramieniu palce.

[...]

Przylgnęłam do szyby, miałam nadzieję, że to nocny ptak, rozpląszczyłam na szybie twarz, zwilgotniała od potu.

[...]

Najpierw – a wszystko w sekundzie – ujrzałam ramię odziane w barchan i palce wpięte w ramię, mocne, zaciśnięte, a potem (wszystko w sekundzie) starcza twarz Perli-rybiarki, znanej w miasteczku wariatki, która za uzbierane zebraniem pieniądze kupowała ryby i wrzucała je do stawu. Nikt nigdy nie słyszał jej głosu, była milcząca jak ryba. Ale teraz wołała. Wołała głośno, że nie chce iść na rozstrzał, wyraźnie wymawiała to trudne słowo, poprawną dykcją, zgłoska po zgłosce. W ostatniej chwili rozum wrócił i język.

Kiedy wołanie ustało i na powrót zrobiła się cisza, usiadłam znów na ławce i małymi kęsami żułam gliniasty chleb, rodzinną porcję na najbliższe dni. [*Drugi skrawek czasu*, O 78–79]

Obserwatorów ukrytych za szybami autorka w dalszej części tego samego opowiadania nazwie „ocalonymi do następnego razu” (O 81) i jest to najbardziej adekwatna z formuł, jakie stosowała ona wobec żydowskich świadków Zagłady.

²⁸ *Piszę szeptem*. Z I. Fink rozmawia J. Sobolewska. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr z 12 V.

²⁹ M. Zalewski (*Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004, s. 38) nazywa taki kadr „portretem chwili”, a określenie to wyjątkowo dobrze oddaje założenia poetyki opowiadań Fink.

³⁰ Zob. Roskies, *loc. cit.*: „Dwie odrębne i równoległe obowiązujące narracje nie mogły się utrzymać w zbiorowej pamięci o Holokauście – jedna wspólna i heroiczna, druga indywidualna i dwuznaczna”.

³¹ Zob. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*. New York 1980. Cyt. jw., s. 16.

Po ukazaniu się *Skrawka czasu*, emigracyjnego wyboru opowiadań, Maryla Hopfinger pisała:

Proza Idy Fink wprowadza czytelnika w świat w pełni ustabilizowany i uporządkowany. Jest to świat, w którym naturalne prawo ludzi do życia zostało unieważnione. W zamian za nie wprowadzone zostało inne prawo jako podstawowe i główne: prawo nakazanego umierania. [...] To jest świat p o w y r o k u i nikt nie podnosi jego prawomocności, nie neguje jego przesłanek, dowodów ani procedury. Albowiem pod dyktatem przemocy byłoby to bez znaczenia. Albowiem pod dyktatem przemocy liczy się pragmatyka trwania i – być może przetrwania³².

W wywiadzie udzielonym Rucie Pragier, znanej dziennikarce żydowskiego pochodzenia, Fink tak scharakteryzowała swoją postawę wobec świata „ustabilizowanego i uporządkowanego” według „prawa nakazowego umierania”:

Nie piszę o oku cyklonu, tylko o tym, co dzieje się obok, jest jakby po drodze, ale decyduje o losach człowieka, o którym piszę. W centrum moich opowiadań jest zawsze pojedynczy człowiek³³.

Jak zauważa Roskies, „okiem cyklonu” w literaturze holocaustowej jest Auschwitz, który stał się „naczelną metaforą Zagłady”:

Żydzi – stłoczeni w bydłych wagonach na początku podróży i przemienieni w masę sinych ciał wyciągniętych z komór u jej kresu – przestali być nośnikami odrębnej tożsamości kulturowej. Stali się „nieznanymi” ofiarami drugiej wojny światowej. Wraz z dziesiątkami tysięcy punkcików na mapie Holocaustu zredukowanych do jednego; z całym osobistym dobytkiem zagrabionym lub zniszczonym po przybyciu do Auschwitz; i wraz ze wszystkimi więźniami – mężczyznami i kobietami, Cyganami i Żydami, kapo i muzułmanami i ubranymi w identyczne pasiaki, pojawiła się oficjalna narracja o bezgranicznym cierpieniu³⁴.

Auschwitz nie występuje w prozie autorki *Śladów* ani jako realne miejsce, ani jako metafora Holocaustu. Fink uniknęła obozu koncentracyjnego, a pisząc swoje opowiadania, przechodzi niejako „obok” epicentrum Zagłady. Znała losy i przeżycia więźniów obozów śmierci, przede wszystkim Bełżca, do którego trafiali zbarascy Żydzi w ramach tzw. Aktion Reinhardt, ale dała im wyraz zaledwie w kilku utworach (*Dłoń, Zmartwychwstanie piekarza, Nocne wariacje na temat*). Charakterystyczne, że nawet w nich znakiem Zagłady nie są bydłący wagon, komora gazowa czy krematorium, tylko beczka po wapnie, w której Niemcy zamęczyli piekarza Weiskranza (*Zmartwychwstanie piekarza*). Beczka to tradycyjne narzędzie prześladowania Żydów, wystarczy przypomnieć wodewil Alojzego Żółkowskiego z 1918 roku z antysemicką piosenką w scenie 8³⁵ czy opowieść Marka Edelmana z reportażu Han-

³² M. Hopfinger, *Wrzesień – pora umierania. (O prozie Idy Fink)*, „Krytyka” 1991, nr 34/35, s. 335. Podkreśl. J. K.

³³ *Cenne ziarna prawdy*. Z I. Fink rozmawia R. Pragier, „Midrasz” 1998, nr 7/8, s. 67.

³⁴ Roskies, *op. cit.*, s. 23.

³⁵ A. Żółkowski, *Żyd w beczce. Wodewil w jednym akcie*. Chicago 1918. Na stronie: https://kpbc.umk.pl/Content/223115/ArchEmig_POPC_009_014_06_HD_011.pdf (data dostępu: 25 VIII 2023). Zob. *ibidem*, s. 9–10:

O czemuż mi się nie zdarza
Około beczki pracować,
W którą bym łotra lichwiarza
Mógł do Gródka zapakować.
[.....]
By wygubić lichwiarskie plemie,
Beczek by nam nie starczyło...

ny Krall o starym Żydzie wepchniętym na beczkę przez dwóch niemieckich oficerów³⁶. Fakt, że to właśnie tragiczny epizod z beczką utrwała Fink jako „przemysłny sposób” uśmiercania Żydów w obozie koncentracyjnym (*Zmartwychwstanie piekarza*, Ś 43), nie jest przypadkowy. Wynika on, jak sądzę, z niezgody pisarki na Auschwitz jako system terroru, który odbiera Żydom zdecydowanie więcej niż godność pełnoprawnych obywateli, traconą przez nich w wyniku „kadrowania” przedwojennych społeczeństw, czyli dzielenia ich na „swoich” i „obcych”³⁷.

Fink pozostaje przede wszystkim świadkiem losów ofiar niemieckich pogromów na polskich Kresach, jej opowieść zaś nie jest „obozowa”, tylko „gettowa”, a więc ciągle mieści się w ramach przedwojennego antysemityzmu. Pisarka rozumie, że „czas stary” (*Drugi skrawek czasu*, O 75) – ten, w którym jej ojciec prowadził w Zbarażu praktykę lekarską, ona zaś we Lwowie studiowała pianistykę, ale także czas, kiedy Żydzi narażeni byli na różnego rodzaju wykluczenia czy nawet represje – właśnie minął. Zaczął się „czas nowy”, w którym ci sami Żydzi nie przestali być obiektem antysemickich zachowań niektórych sąsiadów polskich czy ukraińskich, przestali natomiast być ludźmi. Bohaterami swoich utworów czyni więc pisarka zawsze indywidualne osoby, kobiety i mężczyźni, którzy mierzą się z sytuacją masowej eksterminacji Żydów z jednej strony i wzmożonego antysemityzmu z drugiej. Nigdy wszakże nie są bezosobowym „przedmiotem” Zagłady. Próbkę stylu Fink przynosi najbardziej znane opowiadanie zatytułowane *Skrawek czasu*. Oprócz opisu idyllicznego poranka, który zapowiadał wspaniałą letni dzień, a przyniósł masową egzekucję, pojawia się tam motyw śmierci Dawida, kuzyna pisarki. Dawid także udał się na wezwanie Niemców, ale przyjaciel rodziny zawrócił go z drogi i ukrył w pokoju zamkniętym na klucz. Chłopiec opuścił jednak kryjówkę, poszedł na rynek i został schwytyany przez Niemców, potem zaś zastrzelony przez nich w pobliskim lesie. Oto jak narratorka – która sama uniknęła śmierci – komentuje zachowanie Dawida:

Domyśli, że powodem opuszczenia kryjówki była obawa przed rewizją mieszkańi, nie wydają mi się słuszne. To niecierpliwość serca, drżenie nerwów, ciężar samotności skazały go na zagładę razem z pierwszymi ofiarami miasta. [O 16]

Świadomie posługując się anachronicznym stylem literatury, którą Fink pochłaniała w młodości (a nawet uprawiała – „niecierpliwość serca, drżenie nerwów, ciężar samotności” brzmi jak fraza z jej zaginionego wiersza)³⁸, obnaża miałość

³⁶ H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*. W: *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*. Wstęp M. Szczygieł. Kraków 2017. Zob. *ibidem*, s. 44: „Widziałem kiedyś na Żelaznej zbiegowisko. Ludzie tłoczyli się na ulicy dookoła beczki – zwyczajnej drewnianej beczki, na której stał Żyd. Był stary, niski i miał długą brodę.

Przy nim stało dwóch niemieckich oficerów. (Dwóch pięknych, rosyłych mężczyzn przy małym, zgarbionym Żydzie). I ci Niemcy wielkimi krawieckimi nożycami obcinali Żydowi po kawałeczku jego długą brodę, zaśmiewając się do rozpuku”.

³⁷ O „kadrowaniu” przedwojennych społeczeństw jako sposobie pozbawiania Żydów prawa do bycia obywatelami, pisze A. Dąkuszka (*Ludzie nieznacznici doświadczają przemocy II wojny. O potrzebie badania świadectw bezsilności*. „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 40).

³⁸ Zob. I. Fink, *Blizna pamięci*. Rozmowę przeprowadził S. Beres. „Kresy” 2005, nr 4, s. 134.

jakiegokolwiek literaturyzacji Zagłady³⁹, jednocześnie odpowiedzialność za śmierć młodego Żyda przerzucając na ofiarę. Pulchny, niezdarne Dawid uległ przecież ludzkim odruchom, które ściągnęły na niego nieszczęście. Właśnie tak w prozie Fink działa ironia położenia. Jej efektem jest charakterystyczne „tapnięcie”, polegające na „zakłóceniu czytelniczego oczekiwania na uspokajającą wzniosłość”⁴⁰, a celem zasadniczym wyrażenie niezgody na eksterminację człowieczeństwa Żydów, które zawiera się w ich straumatyzowanej strukturze psychicznej i umysłowej. Wobec ekstremalnego zagrożenia bohaterowie Fink nie tylko doświadczenia „absolutnej samotności i egzystencjalnej rozpacz ofiar”⁴¹, ale też przeżywają dramaty natury uczuciowej czy nawet erotycznej, co ukazuje polsko-izraelsko-brytyjski film *Wiosna 1941* w reżyserii Uriego Barbasha, zrealizowany w 2008 roku na podstawie kilku opowiadań pisarki. Wyrazem przynależności do gatunku ludzkiego są także lekkomyślność, bezradność, bierność, zazdrość, wstyd i przede wszystkim strach, który bohaterce *Stołu* w dniu żydowskiego pogromu każe uciec na strych:

Tam było okienko, wyjrzałam przez nie. Widziałam, jak ulicami Różana, Kwiatowa, Piękną, Mickewicza ciągną ludzi w kierunku placu. Patrzyłam przez okienko. Nagle zauważyłam, że do sąsiedniego domu wchodzi dwaj esesmani. Chwilę pobyli w środku, potem wyszli. Wyprowadzili starsze małżeństwo Weintalów. Pani Weintal płakała. To widziałam. To byli starsi ludzie. Mieli sklep papirniczy. Ci dwaj kazali im stanąć pod ścianą domu, twarzą do muru, i potem ich zastrzelili. [S 184]

Znakiem człowieczeństwa ofiar Zagłady będzie także ich tragiczne poczucie moralnej klęski.

3

Jak pisze Aránzazu Calderón Puerta:

Fink unika dwóch pułapek charakterystycznych dla polskiego myślenia o Holocaustu: przedwczesnego uznania niewyraźności losu ofiar oraz fałszywej uniwersalizacji ich doświadczenia⁴².

Utrzymany w konwencji dramatu fonicznego *Opis poranka* potwierdza tę tezę, choć zarazem jej zaprzecza. Jest to dramat, w którym mowa dwojga bezimiennych bohaterów oddala ich od przeżywanej tragedii lub gwałtownie do niej przybliża. Natomiast przedstawione w nim doświadczenie, właśnie dlatego, że jest uniwersalne, odgrywa tak ważną rolę w zachowaniu człowieczeństwa „młodej kobiety” i „młodego mężczyzny” (S 120). Akcja rozgrywa się na strychu chłopskiej stodoły, gdzie podczas okupacji ukrywa się żydowskie małżeństwo. „Przechowuje” ich polska rodzina. Mężczyzna wspomina o gospodarzu, który przynosi im chleb i mleko, o gospodyni, która rano wypuszcza kury z komórki, a także o dzieciach, które z troski o bezpieczeństwo wszystkich nic nie wiedzą o ludziach na strychu. Żeby się nie ujawnić, małżeństwo od wielu miesięcy nie wychodzi na dwór. Jedyny kontakt ze światem zapewnia im szpara w desce, przez którą wpada odrobina światła

³⁹ Zob. Krupa, *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*, s. 176.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 179.

⁴¹ A. Calderón Puerta, *Doświadczenie wykluczenia widziane od środka*. „Skrawek czasu” *Idy Fink i jego polska recepcja*. „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 3, s. 75.

⁴² *Ibidem*, s. 74.

i świeżego powietrza. Przez szparę, jeśli przytknąć do niej oko, widać też część podwórka. Kobieta cały czas spędza na sienniku, przy ścianie dyżuruje Mężczyzna – wypatrując i nasłuchując.

Sposób, w jaki Fink mierzy się w swojej prozie z doświadczeniem Zagłady, Marek Wilczyński nazwał „poetyką sceptycznego świadectwa” – świadectwa, ponieważ twórczość Fink cechuje „mimetyczna konwencja fikcjonalnego realizmu czy reportażu”; sceptycznego, bo konwencji tej stale towarzyszy „świadomość narracyjnej bezsilności wobec wydarzeń nie do opisanego”⁴³. Wielosłowie poszerza przestrzeń znanego, w której gubi się to, co dotychczas było nieznanne i przekraczało możliwości literackiej reprezentacji. Żeby to, co się gubi, jednak ukazać, potrzebne są słowa jak błysk flesza, które nie tyle opisują, ile na moment wydobywają z ciemności. Ujawnienie takie dokonuje się nie wprost. Zdaniem badacza pisarka „często unika bezpośredniej konfrontacji ze śmiercią i woli *understatement*: aluzję, implikację, komunikat nie wprost”⁴⁴. Tak dzieje się też w sztuce Fink, lecz tylko do momentu, kiedy głosem dominującym stanie się głos Kobiety. Początkowo relację Mężczyzny cechuje nudne wielosłowie:

Świta. Podwórce jest jeszcze puste. Poczekam na kury. Polubiłem te kury. Bardzo wesołe. Gdaczące. Zwłaszcza ta jedna, pstrokata. Chociaż i czubotka jest miła. Tak. Właśnie miła. Znam wszystkie kury. Kura kurze nierówna. [Ś 120]

Ale gdy pada pierwszy strzał, mowa Mężczyzny dynamizuje się i zamiast monotonicznych wyliczeń pojawiają się pytania i domysły:

(*zrywa się, przykłada oko do szpary*) Ktoś strzelił. Kto? Gdzie? Do kogo? Gospodarz wybiegł z chaty. Zapina spodnie. To jednak niedziela, ma na sobie sztuczkowe spodnie. A może jakieś święto... [Ś 123–124]

Kiedy padają kolejne strzały, relacja staje się jeszcze bardziej dynamiczna, a obraz działających na zewnątrz ludzi podlega gorączkowej interpretacji:

Gospodarz wraca. Kopie nogą kamień. Jest zły. Spluwa. Patrzy... Patrzy na nasz strych. Stoi i patrzy na nasz strych. Spluwa... Spluwa. Gospodyni podeszła do niego, powiedział jej coś. Przeżegnała się. To znaczy, że kogoś zabili. Słyszysz? Zabili! Są blisko. [Ś 125]

Właśnie w ten sposób bohater próbuje dociec sensu zdarzeń na zewnątrz. Nic więcej powiedzieć nie może i nie potrafi, choć to wystarcza, by w nagłym błysku zrozumienia dotknąć prawdy, jaką jest śmierć chłopów zabijanych w pobliskiej wsi. „Przeżegnała się. To znaczy, że kogoś zabili”, powie w pewnej chwili, rozszyfrowując znany mu kod kulturowy katolickich gospodarzy (Ś 125). Relacja Mężczyzny to teatralny wariant narracji świadka, występujący w opowiadaniach Fink. Zarazem jednak stanowi on istotę poetyki dramatu fonicznego: oto postać relacjonuje to, czego słuchacz radiowy zobaczyć nie może, choć zarazem słyszy wszystko, co dobiega do uszu bohatera. W realizacji radiowej *Opisu poranka* autorstwa Janusza Kukuły trzy plany dźwiękowe odpowiadają trzem planom dramatu Kobiety i Mężczyzny. Słyszymy świat na zewnątrz kryjówki, skąd dobiegają odgłosy natury

⁴³ M. Wilczyński, *Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink*. W zb.: *Wojna i post-pamięć*. Red. Z. Majchrowski, W. Owczarski. Gdańsk 2011, s. 139.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 136.

i strzały niosące ludziom śmierć; stanowiska przy drewnianej ścianie, skąd słychać monotonna relację *Meżczyzny*; kąta z siennikiem, na którym leży prawie milcząca *Kobieta*. *Meżczyzna* mówi, a *Kobieta* słucha, by z wysiłkiem reagować na jego słowa i w końcu odważyć się na własną narrację. Narracja ta nie jest relacją zaniepokojonego i nie całkiem świadomego świadka, ale bolesnym wspomnieniem ocalonej, która dźwiga bagaż poczucia winy.

Gatunek dramatyczny w literaturze holocaustowej pojawia się rzadko. Według Bercela Langa przyczyną tego jest „rola »spektaklu« w reprezentacji dramatycznej – w wizualnym przedstawieniu zdarzeń, które, zważywszy na niezwykle charakter nazistowskiego ludobójstwa, mogłyby być odegrane tylko w sposób pośredni lub przez niedomówienie”⁴⁵. W spektaklu rzeczywiście znikają „dystans i oddzielenie”⁴⁶, które w dziele literackim zapewnia narrator, w filmie zaś kamera. Poetyka dramatycznej retrospekcji, czyli narracji wewnętrznej, do pewnego stopnia pozwala zbudować taki dystans, choć jej słuchowiskowa realizacja efekt ten wybitnie osłabia czy nawet niweluje. Poprzez dynamiczną kompozycję głosów i dźwięków percypujemy stan bohaterów silniej niż za sprawą obrazów, a decyduje o tym imaginacyjny charakter odbioru słuchowiska. „Wiadomo, że płacz działa silniej, gdy się go słyszy, niż gdy się go widzi”, pisał przed wojną w rozprawie na temat percepcji teatru fonicznego Leopold Blaustein, fenomenolog i psycholog⁴⁷. Wszystkie swoje dramaty autorka *Śladów* oparła na sprzecznym dążeniu do oddzielenia się od ofiar Zagłady i wejścia z nimi w bliski, intymny kontakt. W *Stole* retrospekcja przybiera fabularny kształt przesłuchania czterech Żydów, którzy uniknęli śmierci podczas niemieckiego pogromu (reminiscencja jednej z „akcji” w Zbarażu). Mimo że dokonana tego dnia zbrodnia była ewidentna, przesłuchiwanym nie są w stanie ustalić spójnej wersji wydarzeń i dostarczyć Prokuratorowi niezbitych dowodów zbrodni popełnionych przez gestapowców na miejskim rynku i w pobliskim lesie. Mogą natomiast mówić o swoim przeżyciu, a ich świadectwo zostaje wysłuchane, czyli – w przypadku słuchaczy słuchowiska – uobecnione za sprawą bezpośrednich wrażeń, które wywołuje ich głos. Wrażenie słuchowe odbiorców dzieła radiowego ocala ofiary Zagłady, tak jak wrażenie *Kobiety II*, która w *Stole* słyszała głos dowódcy gestapowców, a potem jego grę na skrzypcach, przypuszczalnie ocaliło go przed oskarżeniem o udział w rozstrzeliwaniu Żydów w lesie. Pisarka nawet katów nie wyklucza z grona ludzi.

Z kolei w *Śladzie* młoda Żydówka szuka po wojnie swojej młodszej siostry, która ukrywała się na strychu w polskim gospodarstwie, przeżyła, ale zniknęła. Ze skrawków wspomnień udaje się jej zrekonstruować zarys dramatu, którego mogła doświadczyć siostra – ocalona przez Polaków pod przybranym nazwiskiem, lecz wciągnięta w zabroniony romans z gospodarzem, nawet macierzyństwo, które być może stało się przyczyną jej powojennego milczenia. Fink nie oddaje głosu nieobecnej Mili, pozwala natomiast mówić obecnej, 22-letniej kobiecie, która swoimi emocjami (niezwykle subtelna kreacja Karoliny Gruszki w słuchowisku *Kukuły*) wy-

⁴⁵ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*. W zb.: *Reprezentacje Holocaustu*, s. 52 (przeł. A. Ziębińska-Witek).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*. Warszawa 1938, s. 34.

pełnia pustkę po siostrze. Podobieństwo obu, z pozoru tak różnych sztuk zasadza się na pokrewnej kompozycji głosów. Przypisana basowi, wielokrotnie powtarzana struktura melodyczna (a w istocie dramatyczna) polega w *Stole* na ciągłym odwoływaniu się Prokuratora do pamięci i spostrzegawczości przesłuchiwanym:

Więc pan przypomina sobie dokładnie, że tam był stół. [Ś 170]

Więc pani widziała, jak dwaj esesmani wyprowadzili małżeństwo [...]. [Ś 185]

Ale pan nie widział na własne oczy żadnego morderstwa? Czy może pan powiedzieć: widziałem na własne oczy, jak ten a ten zastrzelił tego a tego? [Ś 199]

Którzy gestapowcy byli tego dnia w budynku? [Ś 200]

W *Śladzie* pytania sześciu postaciom dramatu zadaje dociekliwa Kobieta I. Bohaterka nie tylko pyta, lecz także rekapitułuje swoje dotychczasowe ustalenia na temat poszukiwanej siostry i porównuje poznane wersje wydarzeń przedstawiane przez różnych ludzi. Namawia ich do wypowiedzi i mozolnie zbiera informacje o zaginionej. Oba dramaty odbijają się w sobie jak w lustrze: w *Stole* bohaterowie mówią chętnie, ale ich relacje rozczarowują Prokuratora, natomiast w *Śladzie* bohaterów trzeba nakłaniać do wspomnień, lecz każde ich słowo stanowi ważny element rekonstruowanej historii. Dwa odnalezione przez Kobietę I ślady liczą się szczególnie. Pierwszym są skrawki listów, w których zachował się autentyczny styl pisma zaginionej, drugim – świadectwo Durnego Jasia, który na własne oczy ją widział. Bohaterka nazwie je śladem „żywym”, bo utrwalonym w pamięci świadka. Jego świadectwo, może z powodu upośledzenia, jest całkowicie wolne od uprzedzeń, lęków i poczucia winy, wyczuwalnego w kwestiach pozostałych postaci. Durny Jasio dostrzegł ukrywającą się Żydówkę i powiedział o tym innemu chłopu, który doniósł na nią do Niemców. „No, wygadało mi się”, mówi mężczyzna z rozbrajającą szczerością, a potem zapewnia, że dziewczyny Niemcy jednak nie znaleźli (Ś 162). Widział ją później z dzieckiem na ręku, gdy wsiadała do pociągu. Kwestie Durnego Jasia są klasyczną retrospekcją, w której ważną rolę odgrywają wypowiedzi przez postać przytaczane. Jej radiowa interpretacja to dla słuchaczy trudne doświadczenie. Grający chłopca Łukasz Lewandowski zacina się, jąka, wręcz rzezi: dźwięki grzęzną mu w gardle, nie dają się wyartykułować. Dramat zaginionej Żydówki dosłownie wydobywa się z trzewi świadka jej wojennych losów i w końcu układa w czytelny komunikat, który jednak rozczarowuje Kobietę I:

To bardzo dziwne, ale właśnie teraz, kiedy odnalazłam żywy ślad, wydaje mi się, że jej nigdy nie odnajdę... że ona mnie nie szuka... nie będzie szukała... Że ona nie chce. [Ś 167]

Dziwność ta w radiowej sztuce Fink przeważa nad tragicznością i rodzi efekt ironii.

Zdialogizowana retrospekcja w *Opisie poranka* ujawnia indywidualny dramat dwójga ukrywających się Żydów, wyłowiony z otchłani masowej tragedii, jaką była Zagłada. „Przerażenie odbiera bohaterom Idy Fink zdolność mówienia”, napisała Izolda Kiec. „Tak jakby zamknięcie ich w słowach potwierdzało prawdziwość tego,

co zdawało się być niemożliwe [...]”⁴⁸. Wypowiedzenie doświadczenia nadaje mu cechy bytu, który jest tragiczny, ale tylko dzięki słowu może zostać rozpoznany w całej komplikacji psychologicznej i etycznej. Kiec wylicza kilka przyczyn „okupacyjnego ściszenia głosu” w utworach Fink. Pierwsza to żydowski „strach przed dekonspiracją”, druga – żydowskie „skazanie na odosobnienie”⁴⁹. Żydzi milczą, by nie zdradzić swojej tożsamości lub swojej obecności. Bohaterka *Opisu poranka* milczy jednak z jeszcze innego powodu, by w pewnym momencie przemówić głosem, którego nie słycać w opowiadaniach Fink.

Dramat składa się z pięciu krótkich scen dialogowych, których akcja toczy się nad ranem w ciągu trzech dni. Mężczyzna czuwa przy Kobiecie i reaguje na jej przebudzenie. Kobieta z trudem wraca do rzeczywistości i łatwo zasypia. Dla Mężczyzny sen żony jest zwiastunem śmierci, dlatego stara się ją z niego wyprowadzać, tak jak Orfeusz wyprowadzał z Hadesu Eurydykę. W powojennym dramacie Świrszczyńskiej zatytułowanym właśnie *Orfeusz* Eurydyka niechętnie podąża za mężem, gdyż w śmierci znalazła ukojenie⁵⁰. Odwrócony wzór mitologiczny symbolizował stan, który w *Opisie poranka* znalazł realistyczną i psychologiczną motywację. Mężczyzna wierzy, że słowa mogą uchronić ich od szaleństwa, zakorzeniają bowiem w przeszłości, kiedy Żydzi nie zostali wyłączeni ze wspólnoty innych narodów europejskich i poddani „prawu nakazanego umierania”⁵¹. Zgodnie z najstarszą tradycją żydowską to w słowach utrwalających tożsamość szuka ocalenia. Żeby pokonać własną bezsenność, Mężczyzna wylicza na głos nazwiska uczniów, których przed wojną uczył, rekonstruuje łaciński pamiętnik Juliusza Cezara *De bello Gallico*, przypomina sobie polskie przysłowia niczym żydowską „dobrą lekcję”⁵². Żeby natomiast pokonać śmiertelną senność żony, próbuje układać na głos powieść. Jeden z jej rozdziałów rozpoczyna się „opisem poranka i przyjazdem Sally Brown do wuja” (*Opis poranka*, Ś 133), co jest aluzją do realistycznych powieści angielskich (w stylu Jane Austen) i przypomina romanse czytane przez bohaterkę opowiadania *Sabina pod workami*, która nie uniknęła rozstrzelania w lesie. „Zapowiada się piękny dzień, słońce wstaje nad lasem, rosa na trawie”, powtarza Mężczyzna, by fikcją kiczowatego opisu zająć umysł Kobiety (Ś 127). Do pewnego stopnia sam ulega sile uruchomionej narracji, z zapamiętaniem wymyślając synonimy (w jego powieści rosa „błyszczycy, skrzy się, mieni..., perli...” (Ś 127)) i wstydząc się tego przed żoną. Kobieta w mowie męża, który za wszelką cenę próbuje stworzyć obraz wolny od śmierci, od początku czuje fałsz. Gdy do opisu niedzielnego poranka wdziera się odgłos strzałów, Mężczyzna jąka się, pyta, wreszcie milknie, podczas gdy ona stwierdza wprost: „Strzelają do ludzi. Normalna rzecz” (Ś 125). Realizm reakcji Kobiety jest porażający, ale adekwatny.

48 Kiec, *op. cit.*, s. 209.

49 *Ibidem*.

50 E. Guderian-Czaplińska, *Teoria (i praktyka) śmiechu. Dramaty Anny Świrszczyńskiej*. Wstęp w: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*. Wybór, wstęp E. Guderian-Czaplińska. Oprac. tekstów M. Kozyra. Warszawa 2013, s. 20.

51 Hopfinger, *Wrzesień – pora umierania*, s. 335.

52 *Lekach tow* (hebr. 'dobra lekcja') to antologia wybranych, nieskomplikowanych fragmentów z *Talmudu* wraz z komentarzami.

Zaznaczone w didaskaliach, zmienne wartości emocjonalno-intonacyjne głosów obojga bohaterów („ironicznie”, „nerwowo”, „z uporem”, „z wyrzutem”, „po dłuższym milczeniu”, Ś 126–128) świetnie wyrażają stan ich umysłów, falowanie nastrojów i zmianę charakteru relacji. Fink nie dlatego jednak różnicuje brzmieniowy walor poszczególnych kwestii, gdyż sięgnęła po formę dramatu fonicznego. Wybrała raczej tę formę, bo pozwala ona precyzyjnie wyrazić emocjonalną głębię ich doświadczenia, a nawet bytu⁵³. Kobieta wciąż zasypia i uporczywie milczy, ponieważ straciła córeczkę i właśnie historia tego zdarzenia powoli wyłania się z ich dialogów. Dziecko zostało zamordowane przez niemieckiego żandarma podczas wyprowadzania Żydów z miasta. Wspomnienie jego śmierci odbiera Kobiecie chęć do życia, z czym Mężczyzna nie może się pogodzić i stale upomina żonę, by nie wracała pamięcią do przeszłości. Powinna tylko mówić, ale nie o tym, co wypełnia jej pamięć. „To jest obrona”, powtarza (Ś 123). „Milczenie to nasz wróg. Milczenie oznacza inwazję myśli”, przekonuje (Ś 124). Kobieta ignoruje jednak to *ostinato* i poddaje się wspomnieniom, uwalniając zagłuszany głos jak zakazaną melodię, której Karolina Gruszka – aktora grająca także w tym słuchowisku Kukuley – nadała brzmienie zarazem delikatne i tragiczne⁵⁴. Bohater opowiadania *Zygmunt*, pianista, pracuje za miastem przy niwelacji terenu na lotnisko. Po powrocie gra na fortepianie. Wcześniej, jak zaznacza narratorka, robił to „bez – jak to mówią – serca” (Ś 24), teraz jego muzyka była „czysta, przejmująca do głębi serca” (Ś 26), płynęła bowiem z dna ludzkiego bólu. „Wiesz, oni nas tam strasznie biją”, wyznaje Zygmunt, zamiast „wziąć cichy akord w E-dur” (drugiej części trzeciego koncertu Ludwiga van Beethovena) (Ś 26). Jego dalsze, ciche wyznanie nieszczęścia i bezsilności utrzymane będzie w takiej właśnie, durowej tonacji. Identyczny „utwór” wykonuje Kobieta, ale jej partia będzie dłuższa i znacznie bardziej skomplikowana, bo oparta na kontra-punkcie:

MEŻCZYŻNA

Przypominasz sobie jakiś wiersz na temat zmierzchu?

KOBIETA

Wiersz na temat zmierzchu? O zmierzchu zabili naszych rodziców. [Opis poranka, Ś 134]

Kiedy Mężczyzna recytuje fragment wiersza Leśmiana *Wieczorem*, Kobieta koryguje jeden wers: „Teraz należy mówić obłąkana. Dal obłąkana podchodzi do mych stóp” (Ś 134–135). Na przekór intencjom męża wiersz rozbudza pamięć żony. Kobieta przywołuje obraz matki, która płakała w dniu ich ślubu, potem wraca do dnia, gdy do ich miasta wkroczyli Niemcy, a ona trafiła do szpitala i urodziła córkę. Przede wszystkim jednak myśli i mówi o tej tragicznej chwili, kiedy wypuściła z ręki dłoń dziecka, a ono pobiegło za kotkiem i już nie wróciło. Kobietę prześladuje wspomnienie zabitej córki, ale trapi myśl o ocalałych. O niej i o nim: „Prawda, że gdyby ona była z nami, nie bylibyśmy uciekli?” (Ś 137). Mężczyzna zwleka z odpowiedzią, ciągle przypomina, że dziecko zginęło, a reszta Żydów została rozstrzelana, ale w końcu przyznaje: „Nie. Nie bylibyśmy uciekli” (Ś 137). Kobieta wie, że uratowała

⁵³ Zob. M. Orski, *Dotrzeć do dna prawdy*. „Dialog” 1994, nr 3.

⁵⁴ Wspominając w rozmowie telefonicznej prace nad słuchowiskiem, J. Kukuley podkreślał emocjonalne zaangażowanie aktorki, która płakała w studiu radiowym.

ich śmierć dziecka i świadomość tego faktu odbiera jej wolę życia. Jakże bowiem ma żyć, znając cenę swojego ocalenia? Pograża się więc w koszmarnych snach (jeden z nich opowiada mężowi), a na koniec znika. „Klaro – gdzie jesteś? Klaro...”, pyta następnego ranka Mężczyzna (Ś 138). Fink nie rozstrzyga, czy trzeciego dnia Kobieta umarła, czy też wyszła z kryjówki, co także oznacza rychłą śmierć. Pewne jest tylko, że Mężczyzna pozostaje sam i – żeby nie oszaleć – jak mantrę powtarza swój literacki opis pięknego poranka.

Bohaterami dramatu Fink są ludzie, którym na mocy ustaw odebrano prawo do życia i których odarto z człowieczeństwa. Żeby przetrwać, Mężczyzna ożywia w ich umysłach pamięć estetyczną, człowieczeństwo jednak, jeśli ma przetrwać, wymaga pamięci etycznej, mimo że dla życia okazuje się ona zabójcza. Kiedy przestraszony wreszcie milknie, Kobieta pozwala płynąć słowom, dzięki którym odsłania się prawda ich losu. Zawiera się ona w niewypowiedzianym, ale zawisającym jak miecz nad głowami bohaterów pytaniu: czy mamy prawo żyć, skoro ocaleliśmy dzięki śmierci dziecka? Pytanie to można i należy sformułować ogólniej: jak żyć z pamięcią o tych, którzy zginęli, bo skupili na sobie uwagę oprawców, nie byli dostatecznie silni, zabrakło im odwagi albo sprytu. To właśnie ta myśl o życiu opłaconym czyjąś śmiercią zabija bohaterów *Opisu poranka*. Żeby przetrwać, muszą oni zagłuszyć swój głos wewnętrzny, który przypomina im o tragicznej w inie niezawinionej, muszą robić gimnastykę, grać w inteligencję, układać w myślach powieść, na co Kobieta się nie zgadza. Słuchowisko Fink to wypowiedziany szeptem, ironiczny i tragiczny, dramat sumienia, które właśnie dlatego, że pozostaje żywe, zabija jego bohaterkę.

Abstract

JACEK KOPCIŃSKI Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw
ORCID: 0000-0002-5347-9006

IN A RADIO PLAY SHELTER IDA FINK'S DRAMATIC WORKS

Ida Fink's dramatic one-act radio plays—*Stół (Table)*, *Ślad (Trace)*, and *Opis poranka (Morning Description)*—are made subject of the article. Referring to the category of memory seen as a fundament of Holocaust literature, the researcher formulates the argument that the writer explored denied, individualised and essentialistic memory. He also recognises the irony of placement that expresses the authoress's situation during the German occupation as the most crucial feature of Fink's writing. Additionally, he emphasises the vocalic dimension of the dramas, and sees the pieces under analysis as musical scores where the key voice belongs to women, especially in retrospective parts. The author is likewise convinced that Fink's fundamental writing strategy is disclosing individual tragedies of mass destruction victims in the belief that the approach she adopted proves to be the only one that might save humanity exposed to inhuman extermination.