

Katarzyna Sokołowska
(Białystok)

PORTRET FRANCISZKI ARNSZTAJNOWEJ AUTORSTWA HANNY KRALL: WYJĄTKOWO DŁUGA LINIA

W reportażu literackim *Wyjątkowo długiej linii* Hanny Krall naszą uwagę przyciągają dwie bohaterki pierwszoplanowe. Na tle losów innych je obie charakteryzuje szlachetna, niezwykle długa linia życia. Obok Franciszki Arnsztajnowej, młodopolskiej poetki, gorliwej patriotki, której dom zasłynął jako salon kulturalny, drugą bohaterką stała się zabytkowa kamienica¹, własność rodziny Arnsztajnow. Reporterka nie określa jednak dokładnej lokalizacji budynku². On sam może być odnaleziony dzięki opisowi widoku z okien i prezentacji okolicy.

Proporcję czasu poświęconego w książce opisowi miejsca w porównaniu do prezentacji osób są nietypowe dla wcześniejszej twórczości autorki *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kamienica w *Wyjątkowo długiej linii* nieraz zdaje się być tą pierwszą, ważniejszą bohaterką niż kobieta w czarnej sukni, jej właścicielka. A ponieważ reporterkę cechuje potrzeba „zawracania” czasu linearnego, by wkraczać w jego głąb, i tym razem poznajemy minione: najdawniejsze, jeszcze XV-wieczne „korzenie” budynku, losy własności kamienicy. Odrębne rozdziały poświęcone zostały jej sąsiedztwu oraz szkicowym ujęciom jej poszczególnych mieszkańców, do historii których reporterce udało się dotrzeć. W ten sposób jedna „wyjątkowo długa linia” życia Franciszki Arnsztajnowej zyskuje oprawę. W końcu żaden los nie dzieje się w próżni i dlatego Krall, szukając pojedynczej historii, czy osoby, czy miejsca, tworzy równocześnie opowieść panoramiczną.

¹ Helena Zaworska nazywa ją nawet: „swoistą >heroiną< całej opowieści”. Zob. H. Zaworska, *Najkrótsza kronika Zagłady*, „Nowe Książki” 2004, nr 8, s. 9.

² Kamienica stoi w Lublinie przy ulicy Złotej 2. Brak jej lokalizacji w książce wskazuje na wyrażną tendencję autorki do uniwersalizowania opowieści. Gdyby reporterka miała na uwadze głównie zacięcie publicystyczne, troszczyłaby się bardziej o szczegóły faktograficzne.

Tyle że nie jest to tło rozbudowujące się w szerz, a raczej jak na fotografiach trójwymiarowych – w głąb. Reporterka jakby „fotografuje w pamięci” czytelnika wybraną postacią (lub miejsce), a potem dostawia za nią kolejne, tworząc wielobarwny obraz. Nigdy nie pozostaje on bezimienny³. Nawet budynku użytku publicznego, jak na przykład opisany Trybunał Koronny, ożywiane są dzięki wysperanym przez Krall historiom, zapisanych w ich archiwach.

Równoprawność losów postaci i historii przedmiotów widać w tym utworze jak nigdy wcześniej w dziełach autorki *Tańca na cudzym weselu*. Choć już od *Hipnozy* (wyd. 1989), pierwszego z serii cyklów małych reportaży związanych z kulturą i historią żydowską, reporterka była zainteresowana biografią przedmiotów⁴. Od początku daje się zauważyć, że miejsce reportera, który konstruuje swą relację, nie odchodziłby zbyt daleko od zweryfikowanych przez siebie informacji, zajmuje u Krall osoba o zacięciu do stopniowego budowania nastroju miejsca, schodzenia w głąb, niczym archeolog odsłaniający kolejne warstwy osadu, odsłaniający „zatarte” poziomy historii, pozwalający docierać odbiorcy do niepowtarzalnej biografii przedmiotu oglądanego.

³ O przywracaniu podmiotowości dzięki pamięci pisze Anna Dobiegała. Zob. A. Dobiegała, *Rzeczy jako język dyskursu memorialnego w holokaustowych reportażach Hanny Krall*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1/2, s. 225.

⁴ W *Hipnozie* najlepszym przykładem na to byłby tekst *Narożny dom z wieżyczką*, dotyczący jednego z budynków w Kocku, w którym mieszkał kiedyś rabin Menachem Mendel. Krall próbuje opisać zewnętrzne zdobienia domu i domyślić się ich autora, zrekonstruować przestrzeń wewnątrz i snuje domysły co do samej izby rabina i jej wyposażenia, czyli tajemniczego zegara. W nim to miał być zamknięty przepiękny kobiecy głos, którego kuszącej barwie ponoć rabin nie mógł się oprzeć. W samym reportażu wspomina się także, poprzez wyliczenia, o bogactwie przedwojennego żydowskiego świata w Kocku, np. o dostawach lodu do jednej z tamtejszych lodziarni i jej właścicielach. Jak widać na tym także przykładzie podstawowy materiał reportażyisty stanowią nieodmiennie fakty, często są nimi materialne ślady obecności Żydów na ziemiach polskich. Jednak w przypadku świata żydowskiego, „zaginiętego” w Europie wraz z II wojną światową do tego typu śladów dociera się o wiele trudniej, gdyż niejednokrotnie uległy one zatarciu, albo wręcz „Żadnego znaku nie ma”, o czym też mówi Krall w *Narożnym domu z wieżyczką*. Ale jednocześnie owe zjawisko znikania znaków żydowskiej obecności pobudza do pracy memorialnej nie tylko reportażyistów, ale i szerzej – inspirowane różnorodnymi twórcami zajmujących się tematyką Zagłady. Klasycznym już przykładem z przestrzeni beletrystyki może być tu *Umschlagplatz* Jarosława Marka Rymkiewicza, gdzie narrator wędrujący ulicami współczesnej Warszawy szuka pozostałości getta warszawskiego, ale też próbuje przywoływać, jak obrazki rodzajowe, sceny sennej wizji – wcześniejszą, przedwojenną atmosferę świata zaprzepaszczonego wraz z Holocaustem. Weźmy też inny przypadek, Piotra Szewca, który rekonstruuje w *Zagładzie*, potem w *Zmierzchach i porankach*, niczym powidoki, pejzaże Zamościa przedwojennego, ze znakami żydowskiej bytności w nim, a czyni to na postawie zachowanych z tych czasów zdjęć. I dla Hanny Krall ten rodzaj świadectw okaże się podstawowym.

Moment publikacji *Wyjątkowo długiej linii życia*, pochodzącej z 2004 roku, pokrywa się też z czasem, w którym w kulturze polskiej dużą wagę przywiązuje się do „zwrotu ku materialności”⁵. Tematem mojego szkicu nie będzie jednak w równym stopniu biografia domu, obrosłego wielowiekową tradycją⁶. Jego celem stanie się tutaj próba przyjrzenia się sposobowi budowania portretu zapomnianej dziś poetki lubelskiej, który to równocześnie wskazywać ma na charakterystyczne cechy warsztatu reporterki.

Hanna Krall bywała przedstawiana jako bezstronny obserwator, niemal przezroczyste medium. Jednak zwłaszcza w późniejszych jej dziełach widać wyraźnie, że staje się ona jednym z bohaterów własnych reportaży, ale nawet, gdy nie zostaje to poddane tematyzacji lub nie pojawia się ona jako jedna z postaci własnego utworu, zwykle można uważać ją za gwaranta toczącej się opowieści. I to nie tylko dlatego, że przecież to ona zbiera materiał do reportaży, prowadzi jego selekcję układając narrację wedle powziętego zamiaru. Reporterka zdecydowanie stanowi projektowany przez Ewę Domańską silny podmiot, wyposażony w funkcje sprawczą⁷. Pracuje bowiem w materii, która kojarzy się z funkcją perswazyjną, mającą aktywną rolę wpływania na reakcje odbiorcy tekstów reportaży, zmieniania nie tylko jego światopoglądu, ale i, na co można liczyć, wpływania na realne działania w otaczającej go materii życia.

Fotografie

Krall pisząc tekst w czasach „zwrotu ku rzeczom”, wybierając sobie dwie bohaterki utworu, dokumentowała ich postać między innymi dzięki dwóm materialnym faktom, dwóm fotografiom, które wykorzystała w swej opowieści. O pochodzeniu jednej z nich, zdjęciu kamienicy, dowiadujemy się wprost. Zrobił je przyjaciel domu, Józef Czechowicz, który odwiedzał Franciszkę, „osieroconą” przez synową, zmarłego męża, potem syna i jego narzeczoną (zastrzeliła się nad grobem ukochanego). Fotografię lubelskiego domu oddaje młody poeta sędziwej poetce w pierwszych dniach wojennego września, na pamiątkę, żegnając się z nią, mieszkającą wówczas już w warszawskiej kamienicy. Sam ma wracać do rodzinnego Lublina. W przestrzeni tekstu gest wspomniany łączy się z fikcyjnym dialogiem

⁵ W roku później został opublikowany artykuł Ewy Domańskiej dotyczący zwrotu ku rzeczom we współczesnej humanistyce. Zob. E. Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: tejsze, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań 2006, s. 104-127.

⁶ Pisano już o jego roli. Patrz: M. Zduniak-Wiktorowicz, *Znowu dom, dom mimo wszystko*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2011, t. 2, s. 199-218.

⁷ Zob. E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, Warszawa 2012.

między artystami, tym samym autorka przekracza konwencję, klasyczne ramy gatunku reportażu:

Wiem, gdzie pan stał z aparatem... F.A. przyglądała się uważnie fotografii.

Na rogu, przed Trybunałem. Jakże wyraźne są nasze okna...

Jeszcze pani tam siedzi, z książką i papierosem.

Okna mojego syna...

Jeszcze przyjmuje swoich wytwornych pacjentów...

Nie ma okiem Rywci Winograd, były z boku, od strony Dominikanów. Ani agenta asekuracji... Jak miał na nazwisko?... Nie pozwalał córce uczyć się w sobotę francuskiego... Śniła mi się niedawno... Ucieszyłam się na jej widok, spytałam: jak twój francuski? (WDL, s. 63)⁸.

Silny podmiot autorski miesza czasy wedle częściej u Krall zasady możliwości zaistnienia świata wyłączonego z czasu linearnego. W cytowanym fragmencie widać wierność reporterki stosowanej wcześniej metodzie uobecniania minionego (na prawach literatury, odtwarzanie przeszłych realiów i równocześnie dopełnianie wyobraźni świata, którego szczątki są wcześniej przez nią dokumentowane). W sytuacji przywoływanej rozmowa artystów jest sfingowana, a sami rozmówcy podczas niej opisują po części świat nieistniejący, jednak dla nich obecny, zawieszony ponad czasem. I to właśnie przypomina sceny znajdowane we wcześniejszych reportażach Krall, szkatułkowo budowane, w obrębie realnego nam świata istniejące, choć tylko dzięki wyłączeniu ich z praw przemijania. Dotyczą one rzeczywistości, która była przed „TAMTYM”⁹, przed Zagładą.

W analizowanym reportażu przy tej okazji cytowanej wyżej sceny pojawia się tytułowa, wyjątkowo długa linia życia, będąca linią papilarną dłoni Czechowicza, pokazywaną artystce, jako zapewnienie, że nic mu nie grozi. W tym miejscu autorka podkreśla ironię losu¹⁰. Młody poeta ginie jako jedyny klient, zbombardowanego przez Niemców 9 września, lubelskiego zakładu fryzjerskiego¹¹ (śladem, przywołanym tutaj, jest słownik polsko-niemiecki, znaleziony przy zwłokach, podpisany przez samego Józefa Czechowicza).

⁸ H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, Kraków 2004. Fragmenty utworu lokalizować będą bezpośrednio w tekście głównym, oznaczając skrótem „WDL” i odpowiednim numerem strony.

⁹ Po raz pierwszy o granicy, „przezroczystej, niewidzialnej kurtynie” między współczesnością a pisaniem wielkimi literami „TAMTYM” powiada się w *Powieści dla Hollywoodu*. Zob. H. Krall, *Hipnoza*, Warszawa 1989, s.19.

¹⁰ W recenzji *Wyjątkowo długiej linii* możemy przeczytać: „Ironia losów ludzkich złączyła się z trudną do pojęcia ironią dziejów. Tutaj autorka nagromadziła mnóstwo skrótowych przykładów totalnej zagłady, niezliczone jej odmiany indywidualne”. Zob. H. Zaworska, *Najkrótsza kronika zagłady*, dz. cyt.

¹¹ Zob. R. Matuszewski, *O Józefie Czechowiczu i Franciszce Arnsztajnowej. Na marginesie książki „Wyjątkowo długa linia”*, „Twórczość” 2006, nr 5, s. 151.

*

Natomiast o pochodzeniu drugiej, wspomianej w tekście fotografii nie wiemy nic na podstawie samego utworu. Krall podaje jedynie informację, że wraz z końcem wieku XIX małżeństwo Arnsztajnowów zrobiło sobie zdjęcia:

Wiek [XIX] się kończył i małżonkowie postanowili zrobić sobie pamiątkowe zdjęcia. (...)

Marek A. pozował stojąc: wyprostowany, pewny siebie, z jasnymi oczami, z nieprzystrzyżonym wąsem opadającym na górną wargę. Jedną rękę wsuwał za połą surduta, drugą położył na książce. Książka była gruba, naukowa zapewne. (...)

Franciszka A. siedziała na krześle – czarnowłosa, ładna, z dużymi, zamyślonymi oczami. A Stepanoff [właściciel Atelier] prosił ją, być może, o uśmiech, ale nie miała zwyczaju uśmiechać się na czyjeś życzenie.

Warkocz upięła z tyłu głowy. Nie widać go na zdjęciu. Był bardzo piękny, lśniący, opuszczony sięgał bioder. Nie obetnie go do końca życia [WDL, s. 5-6; uzupełnienie i wytluszczenie moje – K. S.].

Na fotografii Marek Arnsztajn wypada na pewnego siebie, mocno osadzonego w „tu i teraz”, co akcentuje ustawienie jego sylwetki. Natomiast Franciszka zdaje się mniej obecna, o czym świadczą jej zamyśnione oczy.

Przywołanie szczegółów póz i innych detali, charakterystycznych dla małżonków rzuca światło na widziany przez reporterkę charakter pary. Ale też podkreśla sam sposób, w jaki wydobywa je ona z całej materii, z jaką obcuje, a czego my nie możemy zobaczyć. Jako odbiorcy poruszamy się w kierunku światła, rzucanego nam przez autorkę tekstu, a nie przez samą fotografię, o czym nie sposób zapomnieć. Patrzymy jej oczyma. Szczegóły przywoływane możemy jedynie weryfikować spoza poziomu tekstu, na przykład odwołując się zachowanych wspomnień czy innych zdjęć Arnsztajnowów.

Zygmunt Ziątek w szkicu *Dlaczego oni?* postawił tezę, że Hanna Krall plasuje się jako spadkobierczyni pisarek z Dwudziestolecia międzywojennego, które uprawiając między innymi reportaże o charakterze społeczno-obyczajowym, pozwoliły rozwinąć się w jego obrębie gatunkowi portretu psychologicznego¹². Sadzę, że w *Wyjątkowo długiej linii* przekonanie badacza może znaleźć swoje ugruntowanie¹³.

¹² Zob. Z. Ziątek, *Tematy i pryzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i Z. Ziątka, Wrocław 2000, s. 91-92.

¹³ Szkic powyższy pochodzi w roku 2000 i dlatego nie mógł on jeszcze obejmować późniejszej twórczości Krall, w tym *Wyjątkowo długiej linii*, opublikowanej w 2004 roku. I dlatego też uważam tezę Zygmunta Ziątka za niezwykle trafną.

Hanna Krall portrety bohaterów reportaży konstruowała zwykle przy pomocy charakterystycznego elementu dla danej postaci. Były to jakby szkice jedynie, w których światło padało zwykle na pojedynczy szczególnie wyróżniający fizycznie osobę, być może dla wprowadzenia jej konkretnego, materialnego wyobrażenia, pewnego akcentu w jego obrębie. Przeważnie samo przedstawienie postaci zamykało się w granicach jednego czy dwu zdań. Tak na przykład w tomie *Tam już nie ma żadnej rzeki* znajdujemy kilka takich portretów. Pierwszy z nich mówi o żonie Meira i ich służącej:

Wuj Meir ożenił się z zamożną, pulchną krawcową o długich, jasnych włosach i krótkiej szyi. Najęli służącą. „Dziewczynę”, mówiło się w tamtych czasach. Przyjechała ze wsi. Miała bystre oczy, przyjazny uśmiech i nieforemną, lekko wysuniętą górna wargę¹⁴.

W kolejnym otrzymujemy podobnie zbudowany opis Poli Machczyńskiej: „(...) była postawną, wysoką kobietą. Miała rudoblond włosy, brązowe oczy i silne ręce”¹⁵. Zwróćmy uwagę, żonę Meira wyróżnia krótka szyja, służącą – nieforemna warga, Polę natomiast silne ręce.

Dopiero w *Wyjątkowo długiej linii* portret psychologiczny, nakreślony przez Krall, pozwala też w pełni odsłonić niuanse jej techniki reporterskiej. Zdjęcie, które autorka użyła jako mocny akcent, choćby dlatego, że pojawiające się w znaczącym miejscu, w zasadzie rozpoczynające książkę, wprowadza przedstawienie głównej bohaterki, Franciszki Arnsztajnowej. Na nim rzucają się w oczy dwa „braki”. Pierwszym jest nieobecny tutaj warkocz. Na innych zachowanych dokumentach z epoki, widać to, o czym piszą Krall, że opuszczony sięgał bioder¹⁶. Drugim „mankamentem” na fotografii jest nieobecność uśmiechu. I znów inne zdjęcia potwierdzają jego brak¹⁷, sugerowany od początku jako ściśle związany z osobą Franciszki¹⁸.

¹⁴ H. Krall, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, s. 7.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ Zachowana fotografia z młodości Franciszki Arnsztajnowej poświadcza, że był jeszcze dłuższy: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1174/franciszka_arnsztajnowa_1865%E2%80%93931942 [dostęp: 23.11.20014].

¹⁷ Na żadnym ze zdjęć pochodzących z różnych okresów życia Arnsztajnowej, a zamieszczonych na stronie jej poświęconej, nie odnajdujemy uśmiechu. Zob. jak wyżej.

¹⁸ Nie dowiemy się od reporterki, czy na fotografii z końca wieku XIX-tego brak uśmiechu znamionuje naturę osoby, czy wynikał może z dekadencjnych nastrojów zmierzchu epoki, a może tonu serio – który wiązałabym z wyznawanym przez bohaterkę kultem patriotycznej tradycji. Jednak zapewne na przestrzeni lat nieobecność uśmiechu na twarzy Franciszki Arnsztajnowej musiała być coraz bardziej widoczna. Wiązała się przecież z niełatwym do znoszenia kalectwem, ale i coraz bardziej potęgującym się tragicznym losem jej rodziny.

By podtrzymać charakterystyczny rys postaci, wprowadzić element psychologiczny do świadomości czytelnika *Wyjątkowo długiej linii* Krall przy okazji zdjęcia wyobraża sobie wypowiedź właściciela Atelier Photographique, Stepanoffa. Ten w momencie uwieczniania pary mógł prosić o uśmiech, bo przecież tak czynią przeważnie przymierzający się do portretowania osoby. Wy tłumaczenie zachowania Arnsztajnowej, jakoby „nie miała zwyczaju uśmiechać się na czyjeś życzenie”, stanowi już pochodną odtwarzanego, albo raczej wyobrażanego przez reporterkę, charakteru postaci. Scenka jest projektowana na podstawie przesłanek wynikających z prawdopodobieństwa, tym samym jednak wskazuje na literackość metody reportażowej Krall, która to nie mogąc z przyczyn obiektywnych dotrzeć do świadków ważnej dla niej chwili, fabularyzuje sytuację nieożywioną (mam na myśli zachowany dokument z końca wieku XIX). Wprowadza w obręb fotografii, materiału o charakterze statycznym, element dziania się, tworząc w ten sposób zręby portretu psychologicznego swej głównej bohaterki.

Nie jeden raz reporterka ucieka się do projektowania sceny, w obrębie której wkłada w usta swych postaci wymyślone przez nią dialogi. W *Wyjątkowo długiej linii* od samego początku zdajemy sobie sprawę, że dzieje się to na zasadzie wyobrażeń autorki tekstu, która buduje scenę wedle zasady prawdopodobnego dla niej samej. W książce ten moment fikcji, czy fabularyzatorstwa, specyficznego dla metody reportażowej Krall, zaznacza sama autorka, podkreślając go wtrąceniami typu: „być może” czy „Tak mogło to wyglądać” (WDL, 6; 92). W ten sposób to Krall staje się również bohaterem swojego utworu. Wspomniałam o tym, nazywając ją „gwarantem” prawdziwości opowiadanej historii. To ona zbierając materiał do reportażu, którego tematem jest zwykle przeszłość, studiując realia, ale nie mogąc dotrzeć do nich faktycznie, prowadzi czytelnika w świat przez nią domyślany. Konsekwencją pracy dokumentacyjnej, ale też jej własnej wyobraźni, staje się tekstowa rzeczywistość, utkana z realnego, „prawdziwego” dla opowiadającej historię.

Poezja

Postać Franciszki Arnsztajnowej zainteresowała Krall między innymi ze względu na skomplikowanie tożsamości tej młodopolskiej artystki. Śladów jej żydowskich korzeni szuka reporterka w jej liryce. Poezja Arnsztajnowej staje się w *Wyjątkowo długiej linii* kolejnym świadectwem, materialnym znakiem nieobecnej, jednym z języków, dzięki którym podjęta może być próba zrekonstruowania mentalnego portretu głównej bohaterki. Wiedza o tym, że pradziad bohaterki, Azriel Horowitz, był szanowanym rabinem, zwanym Żelazną Głową, a ona sama w czasie II wojny światowej odmówiła udania się do

znalezionej dla niej kryjówki¹⁹ i dobrowolnie wybrała pójście do getta wraz z innymi Żydami, sprawia, że można domniemywać, iż odczuwała ona silny związek ze swymi żydowskimi korzeniami. Krall prawdopodobnie wstępnie przyjęła, że złożoną tożsamość artystki będzie w stanie nakreślić również na podstawie jej liryki. Dowiadujemy się jednak, że twórczość Arnsztajnowej nie odsłoniła jej głębokiego związku z judaizmem. Raz jeden, notuje Krall, poetka zwraca się do starotestamentowego Boga²⁰. Poza tą jednorazową deklaracją, reporterka nie odnajduje żadnych innych poetyckich śladów żydowskiej tradycji domu Franciszki.

Krall opisuje barierę, która, jak się domyśla, sprawiła, że pewne sprawy pozostały niewyrażone w poezji Arnsztajnowej. Problem został związany z językiem epoki, skierowanym głównie na emocje, co w przekonaniu reporterki stanowi ułomność stylistyki młodopolskiej, ograniczającej możliwość refleksji. „Ten język więził i skarłał myśl jak nieforemny gorset” (WDL, 26) – powiada autorka *Wyjątkowo długiej linii* przy okazji namysłu nad tym, dlaczego jej bohaterka tak mało uwagi poświęca kwestiom własnej skomplikowania identyfikacji. Jednocześnie Krall sama używa porównania, niemal poetyckiej frazy, która niezwykle rzadko gości w obrębie środków stylistycznych, jakimi posługuje się ta reporterka²¹. A więc w pewnym sensie sama staje się poetką.

Z twórczości Arnsztajnowej bije natomiast gorliwy patriotyzm, ukochanie polskiej ojczyzny²². Z typowym dla siebie dystansem Krall wspomina o nastroju podniosłym i takim czasie, który sprawił, że salon Franciszki pełen był młodzieży, recytującej patriotyczne utwory:

¹⁹ Ryszard Matuszewski zaznacza, iż odrzuciła ona „pomoc ofiarowywaną jej przez Ewę Szelburg-Zarembinę i Polę Gojawiczyńską: pomoc w postaci bezpiecznego miejsca schronienia pod Warszawą”. Zob. R. Matuszewski, dz. cyt., s. 152.

²⁰ „Do żydowskiego Boga zwróciła się jeden raz, a potem – do Najświętszej Pani (…).” H. Krall, *Wyjątkowo Długa linia*, dz. cyt., s. 28.

²¹ Jednym z wyjątkowych przykładów jest ujęcie powojennej atmosfery miasteczek, w których żyli kiedyś Żydzi, a dziś nie ma po nich śladu. Znakiem tego braku jest „twarz” takiego miejsca: „Miasteczka miały zwiotczałą twarz, pozbawiona mięśni, odkształconą, zmęczeniem czy strachem. (...) Zachodziło słońce. Wszystko było jeszcze brzydsze i szare. Może dlatego, że duchy krążą. Nie chcą odejść, gdy się ich nie żałuje, gdy się nie płacze po nich. Od nie oplakanych duchów taka szarość”. Zob. H. Krall, *Portret z kulą w szczęce*, w: *teje, Taniec na cudzym weselu*, wyd. II zmienione, Kraków 2001, s. 93, 108.

²² Anna Kamieńska wspomina: „Dom [Franciszki Arnsztajnowej i jej męża Marka przy ul. Złotej 2] był ośrodkiem polskiego patriotyzmu i ruchu niepodległościowego. Działalność niepodległościowa poetki przed I wojną światową to początek legendy, w którą obrasta jej postać. Pokolenie mojej matki pamięta jeszcze ten dom, gdzie gromadziła się młodzież, gdzie czytało się poetów romantycznych, gdzie odbywały się zebrania, narady i odprawy patriotyczne”. Zob.: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1174/franciszka_arnsztajnowa_1865%E2%80%931942 [dostęp: 23.11.2014].

Czas heroiczny nastał na krótko przed wojną europejską – pierwszą światową. Gimnazjaliści i harcerze sposobili się do walki o wolną ojczyznę, a Franciszka Arnsztajnowa pisała dla nich wiersze. W kolejne rocznice powstań narodowych zbierali się w jej salonie (WDL, 14).

Istotnym jest dla reporterki rekwizyt, który pobudzał owe szumne uczucia, czyli patriotyczna urna, stojąca na kominku. Krall domyśla się: „(...) leżały w niej prochy nieznanego powstańca, czy może ziemia z pól bitewnych” (WDL, 14).

W wymienianych przy tej okazji wierszach Arnsztajnowej – *O Matko, O Polsko, Ballada Listopadowa* – już w samych tytułach wybrzmiewa przywiązanie do polskiej kultury i historii. Krall podkreśla również szacunek artystki dla chrześcijaństwa, a szczególnie dla kultu Matki Boskiej, która stała się tutaj: „(...) drogą do polskości. Była Najświętszą Panią z przydrożnych kapliczek i patriotycznego ryngrafu” (WDL, s. 26). Prowadzony przez Franciszkę Arnsztajnową salon kulturalny pozwolił jej otaczać się innymi artystami, patriotyczną młodzieżą, którą stanowili koledzy jej syna i w tym okresie z pewnością czuła się ona potrzebna, szanowana, a przez to mogła być twórcza, znajdując tym samym swoje miejsce w życiu.

Obrazek

Odbiorcy *Wyjątkowo długiej linii* los pisarki zapamiętają jednak w innych barwach, a to dzięki sugestywnej scenie, obrazkowi, który jest pomysłem charakterystycznym dla metody reportażowej Krall – rodzajem skrótu, oddającego „całość”. Niejako z lotu ptaka pokazany zostaje dominujący rys pojedynczego losu, towarzyszący mu nastrój, ton, a nawet właśnie barwa. Jest w analizowanym reportażu kilka takich scen, (re)konstruuujących czyjąś mikrohistorię, opowieść o czyimś życiu, zamkniętą w obrębie jednej sceny. Reporterka ma już wprawę w budowaniu tego typu obrazków. Często są one fikcyjne, w takim sensie, że zawierają wyobrażone gesty czy dialogi, których opowiadający nie miał szans zobaczyć czy usłyszeć. Do nich należy rozmowa małżonków, podczas której Marek i Franciszka relacjonują przeżyty dzień, ujawniając przy tym własne pasje i odnosząc się z szacunkiem do zainteresowań partnera; czy scena rozgrywająca się między poetką a jej wnuczką, przy okazji napełniania gilz tytoniem.

Rolę najbardziej syntetycznej sceny w tekście pełni jednak obrazek z podcinaniem warkocza Franciszki Arnsztajnowej. Pojawia się on, śmiem twierdzić, jako scena w miejsce całości opowieści, czyli jako kluczowy ruchomy obraz – metafora losu opisywanej dalej głównej bohaterki:

Warkocz upięła z tyłu głowy. Nie widać go na zdjęciu. Był bardzo piękny, lśniący, opuszczony sięgał bioder. Nie obetnie go do końca życia. Kiedy umrą już wszyscy – synowa, mąż, syn, narzeczona syna, kiedy w wielkim mrocznym mieszkaniu na pierwszym piętrze zostaną we dwie, ona i ośmioletnia dziewczynka, jej wnuczka, będzie zaplatała ten warkocz niezmiennie, każdego ranka. Od czasu do czasu wnuczka przykłąknie na podłodze, z gazetą w jednej ręce, z nożyczkami w drugiej i wyrówna końce włosów. Będą coraz cieńsze, coraz bardziej żałosne (WDL, 6).

Wydobyty wcześniej element portretu zmienia się z upływem lat. W danym tu opisie zapowiada historię przemijania (dojmującą chorobę, starość i samotność Franciszki Arnsztajnowej), ale też, poprzez słowa: „coraz bardziej żałosne [włosy]”, współgra z nieszczęściem, niełaską losu, nieopowiedzianej nam jeszcze historii jednostkowej. Na tym etapie (obrazek znajdujemy na drugiej już stronie reportażu) nie znamy jeszcze realiów wprowadzanej tu sytuacji. Dla osoby wcześniej nieorientowanej w losach młodopolskiej artystki, ze sceny pozostaje głównie nastrój – bijący z niej smutek, melancholia, a nawet przygnębienie. W nakreślonym obrazku mieliśmy wypunktowane kontrastowe zestawienie staruszki i jej wnuczki. Dzieli je wiek, łączy samotność. I smutek właśnie. Wiemy to również dzięki wspomianej wyżej scenie z gilzami, w której dziewczynka tłumaczy babci (krzycząc do tuby), że została skarcona przez siostrę zakonną za to, że modli się własnymi, następującymi słowami: „PANIE BOŻE. (...) NIECH BABCIA ZACZNIE SŁYSZEĆ! NIECH MI NIE BĘDZIE Z BACIĄ TAK SMUTNO!” (WDL, 51).

Za pośrednictwem wnuczki, która II wojnę światową przetrwała na Syberii, możemy odtworzyć atmosferę wspólnych samotnych wieczorów dwóch kobiet. Krall przedstawia ją w ten oto sposób:

Wnuczka nie lubiła tuby – czarnej i sztywnej. Nie lubiła powoli mówić. Lubiała robić papierosy. Siedziała przed kominkiem, napełniała tytoniem gilzy i układała w błyszczącym pudełku pod ręką babki (WDL, s. 52).

Dla dziewczynki robienie papierosów stanowiło prawdopodobnie substytut zabawy, a napełniane gilzy mogły być jedynym atrybutem jej dzieciństwa (a przynajmniej taki jego obraz pozostawia nam reporterka). Reszta: tuba Franciszki Arnsztajnowej – czarna i sztywna, kojarzy się tu z chorobą, smutkiem i starością. To typowa sytuacja z reportażu autorki *Tam już nie ma żadnej rzeki*, gdzie szczególnie staje się tym, dzięki któremu zapamiętujemy opis pewnego epizodu z życia bohaterów. Przy pomocy tego typu detali, jak gilzy, tuba możemy wyobrazić sobie dominujący nastrój sceny.

Rekwizyty

Kontrast w reportażach Krall stanowi jeden z głównych zabiegów wydobytających swoistość zjawisk przedstawianych. Wprowadzany bywa po to, by zwrócić uwagę na drobiazgi związane np. z przybliżaną postacią. A są one najlepiej widoczne właśnie poprzez różnicę, ale też wobec jakiegoś innego „Ty”. W utworach Krall różnicę ową wielokrotnie podkreśla szczegół, wydobyty na światło papieru (analogicznie do światła aparatu fotograficznego, który ogniskuje je dzięki soczewce).

Detale występują w tej twórczości również w funkcji wyliczeń, po to, aby przywołać bogactwo świata. Krall wielokrotnie posługuje się zabiegiem wymieniania szeregu zawodów zgładzonych Żydów, którzy żyli w jakimś sztetel, albo, jak w *Wyjątkowo długiej linii* – jednej tylko kamienicy, próbując w ten sposób każdorazowo zrekonstruować specyficzne *genius loci*. Stwarza tym samym wrażenie konkretnego, barwnego korowodu niepodobnych do siebie osób, które, jak na przykład w utworze pod tytułem *Pola*, zostaną wywiezione na furmankach do obozów zagłady. Razem z nimi zaginęły ich rzeczy. Poszukiwaniem przedmiotów „pożydowskich” na potrzeby tekstu zajmuje się reporterka, nie jeden raz spotykając się z odmową obejrzenia czegoś, co kiedyś należało do zamordowanych podczas Holokaustu²³. Przedmioty z konieczności zapełniają lukę po swych właścicielach. Bywają także podstawowym tworzywem dla pomysłów do niektórych z reportaży Krall²⁴. W przypadku, gdy jako ślady czyjegoś życia nie zachowały się w materialnej formie lub nie udało się do nich dotrzeć, ich obraz jest rekonstruowany na podstawie relacji świadków, albo na przykład dzięki swoistemu dochodzeniu, jakie prowadzi reporterka, by znaleźć najbardziej typowy dla danej osoby lub dla danego czasu wizerunek określonej rzeczy.

Tego typu rekwizyty obecne są również przy okazji konstruowania portretu Franciszki Arnsztajnowej. W reportażu jej wizerunku z długim, zaplecionym warkoczem, powagą na twarzy, dopełniała czarna tuba, wskazując wymownie na głuchotę poetki. Dzięki niej artystka otrzymała w reportażu Krall rys tragiczny, ale i heroiczny w jakiejś mierze, widoczny choćby w tym, że nie ludziła wnuczki nadzieją na własne wyzdrowienie. Natomiast w swych wspomnieniach Waław Gralewski zaświadcza, jakoby mówiła ona o chorobie z dystansem, autoironią opatrując swe kalectwo:

²³ W *Wyjątkowo długiej linii* wspomina niezgodzie na obejrzenia żyrandola z brązu: „Oglądanie żyrandola niczemu nie służy, powie jego nowa właścicielka. Po co oglądać, powtórzy twardo i odłoży słuchawkę”. H. Krall, *Wyjątkowo długa linia*, dz. cyt., 53.

²⁴ Rolę taką pełnią na przykład szklane korale z reportażu *Obecność* (z tomu: *Tam już nie ma żadnej rzeki*, 1989).

Pomiędzy mną a ludźmi postawiony jest mur. Z moimi najbliższymi porozumiewam się dość łatwo, ale z nowymi znajomymi mam pewne trudności. Zawsze noszę przy sobie blok i ołówek. Mój defekt ma tę dobrą stronę, że w ten sposób zdobywam autografy²⁵.

Arnsztajnowa, dzięki książce Krall, zapamiętana zostanie tak, jak w tomie opowiada o tym Józef Czechowicz: pochylona nad książką, z papierosem, nieodłącznym jej towarzyszem i koniecznie w czerni. Czarne suknie powracają w reportażu kilkakrotnie. Nie wiadomo, czy to pozostałość stylu młodopolskiego, patriotycznego fasonu, idealnego dla damy prowadzącej salon kulturalny, czy też znak wielokrotnie noszonej żałoby. W reportażu Franciszka Arnsztajnowa wypada na osobę nad wyraz poważną, do której czarne suknie pasują idealnie. Dlatego prawdopodobnie dla Heleny Zaworskiej pozostaje „starzejącą się poetesą epoki Młodej Polski”²⁶. Z czasem, z pogłębiającą się samotnością artystki, wynikającą z odchodzenia jej najbliższych, robi ona wrażenie coraz bardziej nieobecnej. Ale nie znaczy to jednak, że jej postać blednie z upływem czasu.

O jej temperamencie mówi w reportażu gest o wymowie ironicznej, potwierdzający tym samym dystans do siebie i świata, o którym wspomnieliśmy tu przy okazji świadectwa Gralewskiego. W jednej ze scen, przed „przeprowadzką” do getta, Franciszka zaszywa w odświętną suknię odznaczenia i orderu syna, z których tak była dumna. Ten jeden raz Krall przywołuje śmiejącą się artystkę, co prawda będzie to śmiech gorzki:

(...) Przytaknęła i wróciła do zajęcia, które przerwała na (...) widok [Czechowicza]. Trzymała w rękach igłę, nici i czarną, wieczorową suknię.

Proszę dotknąć...

W poduszce na ramieniu wyczuł nieduży twardy przedmiot. Zachichotała.

Już widzę jak niemiecka matka żołnierza zachłannie pruje moją czarna żorzetę... i co znajduje?

Śmiała się coraz głośniej.

Krzyż znajduje. Bohaterski syn przywiózł niemieckiej matce wojenne trofeum: Krzyż Polonia Restituta [WDL, 61-62; uzupełnienie – K. S.].

Krall wskazuje na ironiczny gest wobec Zagłady, dziejącej się na oczach Arnsztajnowej i jej wykonawców, „poszukiwaczy złota”, ukrytego w żydow-

²⁵ Zob.: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1178/g%C5%82uchota_arnsztajnowej [dostęp: 24.11.2014].

²⁶ H. Zaworska, *Najkrótsza kronika zagłady*, dz. cyt.

skim dobytku. Poprzez zaszyte odznaczeń w typowym miejscu przechowywania najcenniejszych, zostawianych na tzw. czarna godzinę kosztowności, chowanych przez Żydów na czas ich „przeprowadzek” do gett, potem obozów zagłady, bohaterka prowadzi grę z niemieckimi prześladowcami, szukającymi przedmiotów pożądania, którą Bożena Shallcross widzi w obrębie modelu agalmatycznego²⁷. To, co miałyby być przedmiotem kultu, *agalma* – kiedyś odnoszącego się do starożytnych greckich ozdobnych figurek, tutaj było materialnie cennym, np. złotem, rozumianym jako upragnione przez oprawców, potem przez niemieckie matki – jako trofeum wojenne syna. Jednak dzięki przekorze artystki znalezisko okaże się cennym skarbem jedynie dla polskiej matki, dla której Krzyż Polonia Restituta zaświadczy również o zachowanej przez nią godności.

Jakie były ostatnie chwile życia Franciszki Arnsztajnowej? Konsekwentnie dokonywała wyborów, które by wskazywały na obronę poczucia godności, a nie własnego życia. W końcu nie próbowała przetrwać w znalezionej jej kryjówce, poszła z innymi Żydami do getta. Co do jej ostatnich gestów Krall nie może być pewna (dlatego tworzy ich różne warianty, snuje domysły). I to nie tylko dlatego, że nie było komu ich opowiedzieć reporterce, nie pozostali ich żydowscy świadkowie. Krall nie była w stanie wyobrazić sobie jednej wersji śmieci Franciszki Arnsztajnowej, gdyż, jak mi się zdaje, w warunkach Holokaustu zawodzi zasada prawdopodobieństwa.

Reporterka wymienia jednak rzeczy, które poetka zabrała ze sobą do getta. One same już znaczą, pozwalają na dopełnienie portretu artystki. Wiemy już o odświętnej sukni, z zaszytymi w niej odznaczeniami syna. Inne przedmioty były schowane w torbie, z którą nie rozstawała się. Były w niej, tuba, własne wiersze. Krall zaznacza również, że na nową drogę jej bohaterka zabrała *Boską Komedię* Dantego. Po latach, ocalały z Zagłady Żyd, Primo Levi będzie doświadczenie obozów opisywał poprzez obrazy zaczerpnięte właśnie z *Boskiej Komedii*²⁸. Jakże trafny wydaje mi się dziś wybór zabrania dzieła Dantego w sam środek ludzkiego piekła.

²⁷ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 43-50.

²⁸ Zob. P. Levi, *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007.