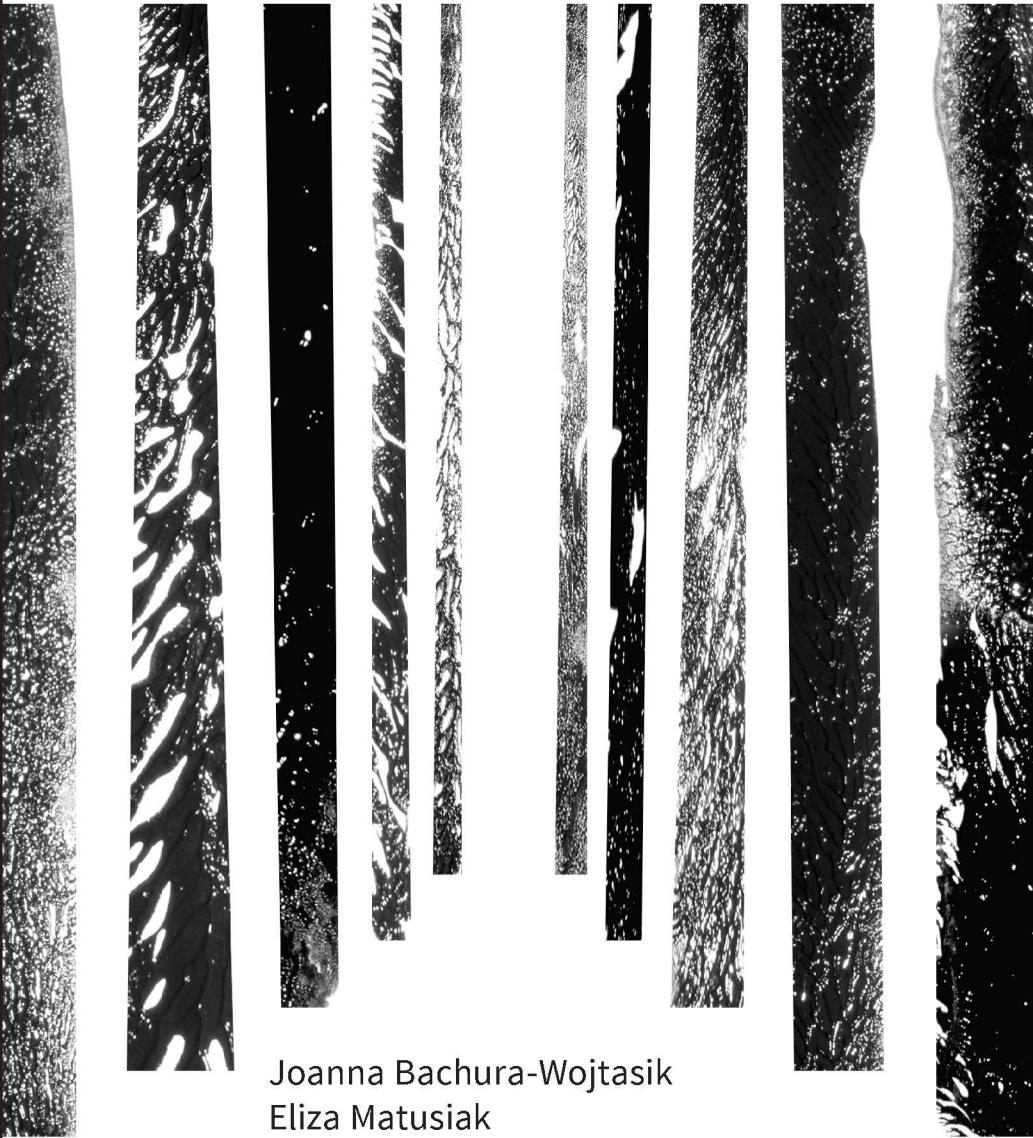


Komunikacja i Media



Joanna Bachura-Wojtasik
Eliza Matusiak

Brzmienie Holocaustu

O reprezentacjach Zagłady
w sztuce radiowej

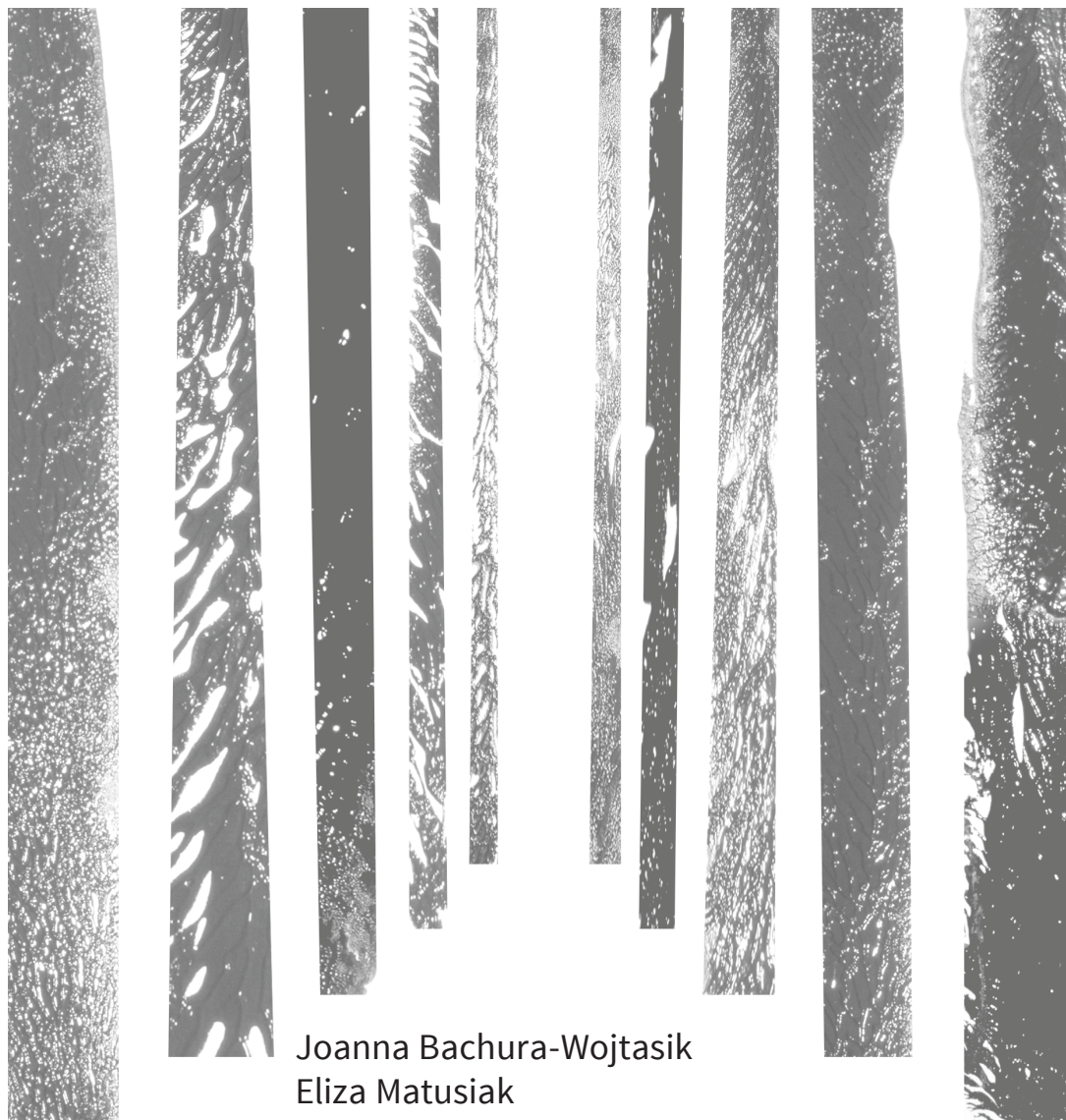
Brzmienie Holocaustu

O reprezentacjach Zagłady
w sztuce radiowej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Komunikacja i Media



Joanna Bachura-Wojtasik
Eliza Matusiak

Brzmienie Holocaustu

O reprezentacjach Zagłady
w sztuce radiowej

Joanna Bachura-Wojtasik, Eliza Matusiak – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Violetta Wejs-Milewska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA

Rozalia Wojkiewicz

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

krzysztof de mianiuk

Na okładce wykorzystano reprodukcję obrazu Bartosza Fatka *Ślady*

© Copyright by Joanna Bachura-Wojtasik, Eliza Matusiak, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09368.19.0.K

Ark. wyd. 9,3; ark. druk. 9,75

ISBN 978-83-8142-980-1

e-ISBN 978-83-8142-981-8

<https://doi.org/10.18778/8142-980-1>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 665 58 63

Pamięci Profesor Elżbiety Pleszkun-Olejnickakowej

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	9
Rozdział I	
Gdy mowa oniemia. Wiodące <i>leitmotivy</i> w artystycznych opowieściach radiowych	21
1. <i>Leitmotivy</i> rodziny i współczesnej tożsamości	23
1a. Symbol matki	28
2. <i>Leitmotivy</i> ocalałego i powrotu do przeszłości	31
3. <i>Leitmotiv</i> winnego	39
4. <i>Leitmotiv</i> miłości	46
5. <i>Leitmotiv</i> dziecka	49
Rozdział II	
<i>Ars poetica</i> audialnych gatunków artystycznych o Holocauście	61
1. Gatunkowy amalgamat	63
1a. Awans dokumentalizmu	64
1b. Mozaika mikronarracji	69
1c. Kolażowość i genologiczna otwartość reportażu	72
2. Estetyka fragmentu	76
3. Poetyka świadectwa i podmiotowa sygnatura	78
Rozdział III	
Diegetyczna przestrzeń Zagłady. O narracji artystycznych opowieści audialnych	85
1. <i>Homo narrans</i> i typy narracji	86
2. Rodzaje narracji zagładowych audycji artystycznych	87
3. Małe i wielkie narracje	92
Rozdział IV	
Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych	97
1. Cisza	99
2. Gesty foniczne	104
3. Muzyka	108

Rozdział V

Tworzywo audialne a ślady Zagłady. O werbalno-akustycznych znakach Szosa	117
1. Brama jako ślad audialny	119
2. Ślad obozu w artystycznych audycjach radiowych	121
3. Getto i mur jako audialne symbole	123
4. Ślady wagonu/pociągu i szafy w realizacjach audialnych	127

Rozdział VI

„Absolutna przyległość”. O obrazach fotograficznych w zagładowych dziełach audialnych	133
1. Fotografia jako symbol Zagłady	134
2. Fotografia jako imperatyw i węzeł	135
3. Imperatyw fotografii w reportażu radiowym	136
4. Węzłowy charakter fotografii	139
5. Audialne <i>punctum</i> fotografii	140
 Zakończenie	 147
 Literatura	 149
 O Autorkach	 155

WPROWADZENIE

[...] o drodze krzyżowej dziewięćdziesięciu procent przedwojennego polskiego żydostwa, nie wiemy już nic. I dlatego powinniśmy traktować dosłownie strzępki informacji, którymi dysponujemy, zdając sobie sprawę, że prawda o zagładzie społeczności żydowskiej może być tylko tragiczniejsza niż nasze o niej wyobrażenie na podstawie relacji tych, którzy przeżyli.

Jan Tomasz Gross, *Sąsiedzi*¹

Mówili [Polacy – dop. I. i K.W.], że jadą pociągi pełne Żydów, a wracają puste. Oni już wiedzieli, że to jest podejrzanе, ale jak się ich pytaliśmy, dokąd one jadą, to oni nie wiedzieli, no bo skąd mieli wiedzieć? Nie zapomnę, jak raz wróciliśmy z bratem do domu i opowiadamy tacie, co ludzie mówią, a on nam na to: „Przecież tak nie może być, przecież świat nie pozwoli, żeby mordować ludzi!”. I wiesz co? Ten świat na to pozwolił i po kilku miesiącach nie miałem już ani mamy, ani taty.

Irena i Kuba Wodzisławscy, *Polacy krzyczeli: „Żydzi uciekają!”*²

Holocaust jako jedna z największych tragedii w dziejach ludzkości „ujmowany bywa w kategoriach zdarzenia bez precedensu, potwornej niezwykłości oraz jako »paradygmat« ludobójstwa”³ – pisał Arkadiusz Morawiec. O Zagładzie nie można nie pisać⁴, nie mówić, nie przedstawiać jej w sztuce, nie można pozwolić

¹ J.T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000, s. 101.

² I. i K. Wodzisławscy, *Polacy krzyczeli: „Żydzi uciekają!”*, [w:] M. Grynberg, *Ocaleni z XX wieku. Po nas nikt już nie opowie, najwyżej ktoś przeczyta...*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 78.

³ A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 15.

⁴ Jak pisze Krystyna Radziszewska: „Zarówno *Tora*, jak i *Talmud* nakazują świadczyć o niegodziwości. Autorzy sięgający po pióro w czasie Zagłady podporządkowują się tej biblijno-talmudycznej tradycji. Dając świadectwo, nie tylko stwierdzają zaistniałe fakty, ale przekazują prawdę o nich tym, którzy jej nie znają”. K. Radziszewska, „*Groza, z którą nie upora się twórcza dłoń poety*”. *Twórczość literacka w łódzkim getcie*, [w:] *Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017, s. 15.

o niej zapomnieć. Reprezentacje Zagłady w sztuce audialnej – innymi słowy **literatura audialna Holocaustu** – są przedmiotem naszego zainteresowania. Samo pojęcie „literatury Holocaustu” jest obecne i w amerykańskim, i w polskim literaturoznawstwie⁵, my zwracamy uwagę na jej odmianę dźwiękową, którą należy badać z perspektywy radioznawczej.

Śmierć Żydów pod okupacją niemiecką jest ludobójstwem najobszerniej udokumentowanym przez reportażystów i twórców słuchowisk. Ma również szczególne znaczenie w polskiej historii, toteż poświęcono Zagładzie kilkadziesiąt audycji radiowych, wokół których skupiamy narrację swych badań. W naukowych opracowaniach medioznawczych, konkretnie radioznawczych, tematy Zagłady Żydów i okupacji niemieckiej nie pojawiają się prawie w ogóle. Dostępne są jedynie pojedyncze artykuły traktujące o Żydach i ich obecności w radiowych gatunkach artystycznych⁶. Pominięcie radia i audialnych reprezentacji Holocaustu w dotychczasowych badaniach nad Zagładą wydaje się zaskakujące i niezrozumiałe, zwłaszcza wobec licznych opracowań i analiz poświęconych literaturze, filmowi, sztukom wizualnym, teatrowi, kulturze popularnej, muzealnictwu. Temat jest zatem nowy i nieopracowany.

Metoda

W badaniach posługiwaliśmy się **metodą jakościowej analizy zawartości artystycznych tekstów audialnych**⁷. Choć uważamy, że podejście ilościowe w przypadku pracy nad narracjami dźwiękowymi o Zagładzie jest również istotne, przynajmniej po to, by wskazać na różnorodność i odmiennność audialnych reprezentacji Holocaustu w perspektywie „centrum” (Warszawa) i „peryferii” (szesnastacie rozgłośni regionalnych PR)⁸, to jednak w przypadku tej książki bardziej inte-

⁵ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 19.

⁶ Jeśli mowa o tematycznym opracowaniu Zagłady w radiu artystycznym, wskazać możemy jedynie artykuł: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Polacy i Żydzi we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 379–391. Inne publikacje są naszego autorstwa, między innymi J. Bachura-Wojtasik, *Odzyskać tożsamość. Wybrane reportaże o Zagładzie z Lubelskiej Szkoły Reportażu Radiowego*, [w:] *Trzydzięści. Polska w reportażu po 1989 roku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2020, s. 161–174.

⁷ Rola badań jakościowych w eksploracji komunikacji społecznej została doceniona, między innymi przez R.D. Wimmer i J.R. Dominick, *Mass media. Metody badań*, tłum. T. Korłowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008 – zob. też *Badania ilościowe i jakościowe w studiach nad komunikowaniem*, red. B. Dobek-Ostrowska, W. Sobera, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 23–31.

⁸ „W **historiografii** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.] Zagłady na ziemiach polskich widoczne jest nierównomierne traktowanie »prowincji« i »centrum«. Stosunkowo do-

resował nas „współczynnik humanistyczny”⁹, „poziom mikro, interpretacyjność, rozumienie, rekonstrukcja głębokich i ukrytych znaczeń”¹⁰, a także struktura tekstu audialnego, model świata przedstawionego, jaki prezentuje oraz kontekst historyczny i społeczny prezentowanego zjawiska. Zdajemy sobie w pełni sprawę, że dla rozumienia Zagłady dyskusje i historyczne kontrowersje dotyczące rzeczywistej wagi stosunków polsko-żydowskich, winy, kary, odpowiedzialności, a ponadto napięcia między relacjami ofiar i ocalałych a otoczeniem nieżydowskim, czy to w okupowanej Polsce, po wojnie, czy też współcześnie, są niezbędne i bardzo istotne. Niemniej jednak studia nad – między innymi – dyskursem publicystycznym oraz świadectwami mówionymi (*oral history*) zostawiłyśmy na poczet przyszłych badań.

Za punkt wyjścia w naszym projekcie obrałyśmy **klucz rodzajowo-gatunkowy**, powołując się na **tradycję literaturoznawczą (genologia)**, dostosowując ją do medium radiowego. Nie odchodzimy od idei strukturalistycznych i semiotycznych¹¹, ale łączymy je – zgodnie z propozycją „postklasycznej” teorii narracji wysuniętej przez Magdalenę Rembowską-Pluciennik¹² – ze studiami kulturowymi, komunikacją społeczną, odwołujemy się do historii, czy też badań psychologicznych, budując interdyscyplinarny (ale nie eklektyczny¹³) warsztat badacza. W takie podejście metodologiczne wpisany jest swego rodzaju **subiektywizm doświadczeń badawczych**, dlatego też przywołujemy opinie i ustalenia różnych badaczy na temat Holocaustu, by poszerzyć wartość poznawczą naszej pracy. Narzędzia interpretacyjne wykorzystujemy w mniejszym stopniu niż analityczne – chcieliśmy, by interpretacja konkretnych utworów ujawniała różne perspektywy, znaczące miejsca dla sensu dzieła, ale przede wszystkim, by służyła potwierdzeniu badawczych hipotez.

brze rozpoznana i opisana jest eksterminacja Żydów w dużych miastach, gorzej jest w przypadku miast powiatowych, w przypadku obszarów wiejskich to nierzadko *terra incognita*” – zob. Prowincja noc. *Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 12.

⁹ Zob. J.H. Kołodziej, *Analiza narracyjna. Przygotowanie projektu badań*, [w:] *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, red. A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 48. Na potrzeby niniejszej publikacji definiujemy „współczynnik humanistyczny” jako zapis doświadczeń osób dotkniętych traumą Zagłady.

¹⁰ Tamże, s. 58.

¹¹ Zob. A. Burzyńska, *O zwrocie narratystycznym w humanistycie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 43–64.

¹² Zob. M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 65–79.

¹³ Staraliśmy się zadbać o spójność nie tylko naszych założeń teoretycznych, ale także języka.

W przygotowywaniu niniejszej monografii wykorzystywaaliśmy **artystyczne**¹⁴ **dokumenty radiowe, do których zaliczamy reportaże i feature oraz radiowy teatr wyobraźni (słuchowiska)**. Dominującą funkcją audialnych tekstów artystycznych jest **funkcja estetyczna**, choć mogą one posiadać również wartość historiograficzną. Niemniej jednak w książce nie będziemy skupiać się na aspektach historycznych audycji. Nie wykluczamy wartości, jaką mogą nieść owe dzieła dla walorów poznawczych słuchacza. Jeśli omawiany dokument przynosi nową wiedzę w kontekście Zagłady, nowe rozpoznania, czy też „przywraca” tożsamość ofiarom dotąd nieznanym, zaznaczamy w tekście. Sferę *verbum* poddajemy rozważaniom pod kątem **środków audialnych, fonicznego sposobu wyrazu i konotowania znaczeń, a nie perspektywy historiograficznej** z dwóch powodów. Po pierwsze – polski dyskurs akademicki tworzy wielu znakomitych badaczy (między innymi Jacek Leociak, Barbara Engelking, Arkadiusz Morawiec, Bartłomiej Krupa, Aleksandra Ubertowska, Marta Tomczok, Sławomir Buryła i inni), którzy tematyce Zagłady poświęcili lata swych badań, ze znakomitymi zresztą skutkami, a nasze kompetencje historiograficzne nie dorównują biegłości i doświadczeniu wspomnianych uczonych. Po wtóre, a dla nas – podstawowe – nie jest to przedmiotem niniejszej książki. Radioznawstwo oraz *radio studies* leżą u podstaw naszych zainteresowań badawczych. Dostrzegamy być może zapomnianą, a być może niewypełnioną jeszcze lukę w badaniach nad Szoa – rekonesans sztuki radiowej Studia Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia, Teatru Polskiego Radia i lokalnych rozgłośni (choć w mniejszej skali), które za swą oś tematyczną i semantyczną obierają tematykę Holocaustu. Ufamy, że ogromne zainteresowanie twórców radiowych problematyką pamięci (i postpamięci) Zagłady, jej ofiar, świadków i ocalałych, wymaga dogłębnej analizy.

Frank Ankersmit – przywołany w opracowaniu Jacka Leociaka – opowiadał się „za trójpoziomowym modelem relacji między rzeczywistością przeszłą a tekstem, na który składają się: 1) przeszłość sama w sobie (ontologia), 2) poziom opisu (epistemologia), 3) poziom przedstawienia / reprezentacji (estetyka)”¹⁵. W naszej książce nie wnikamy i nie rościmy sobie prawa do badania pierwszego ani drugiego poziomu. Skupiamy się **na ekspresji rzeczywistości, estetyce reprezentacji**, nie zaś historiografii. Analizie poddajemy poziom trze-

¹⁴ „W wygłoszonej w 2000 roku mowie Imre Kertész podkreślał, że Zagłada jest traumą cywilizacji europejskiej, urazem, który w zależności od postaw społecznych stać się może albo źródłem destrukcji, albo elementem twórczym” – zob. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 24.

¹⁵ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 11.

ci, medialnie zapośredniczony, obecny w audycjach radiowych poświęconych Zagładzie i badamy go z perspektywy radioznawczej. W naszym przekonaniu bowiem ani słuchowiska, ani reportaże nie pretendują do stania się głównym i najbardziej uprawnionym źródłem historycznej narracji skupionej wokół Zagłady, one w dużym stopniu upamiętniają losy jednostek i grup, ofiar i ocalałych, ratujących i ratowanych. Wspomnienia bohaterów audycji koncentrują się na sposobach ocalenia, opowiadają o wysiedleniach, warunkach życia w getcie, eksterminacji, ratowaniu życia, przetrwaniu dzięki pomocy innych ludzi. Ocaleni dzielą się ze słuchaczami wspomnieniami wydarzeń trudnych, nieludzkich, o których nie sposób zapomnieć. Na podstawie pojedynczych, indywidualnych wspomnień, niemożliwe jest jednak przedstawienie pełnego obrazu historii Zagłady¹⁶, są to najczęściej relacje, wspomnienia, dokumenty należące – jak pisał Andrzej Żbikowski – do **dyskursu prywatnego**¹⁷, w którym tak istotne jest empiryczne doświadczenie opowiadającego. Naszą główną dyspozycją metodologiczną była **analiza artystycznego dyskursu audialnego**, nie analiza faktów. Artystyczny dyskurs audialny to dla nas sposób opowiadania historii poprzez dźwiękowe środki wyrazu. Zatem w centrum naszych zainteresowań leży tekst w wydaniu fonicznym, nie zaś samo wydarzenie historyczne, którego dana audycja dotyczy.

W przedstawionej publikacji podczas dokonywania interpretacji znaczeń zawartych w analizowanych audycjach radiowych, dalekie jesteśmy od aksjologicznego ujęcia tematu Zagłady¹⁸. Jej zatrwajająca skala i niewątpliwie okrucieństwo nie podlegają zwątpieniu, jak pisał Berel Lang:

Raz jeszcze należy powtórzyć, że ekstremalny charakter tych wydarzeń jest rzeczą fundamentalną i w sposób nieunikniony wpływa na proces reprezentacji. „Treść” pisarstwa związanego z nazistowskim ludobójstwem jest zawarta w jego literackiej strukturze i to nie tylko przez przypadek lub świadomy wybór autora, ale w sposób konieczny. Ograniczenia i możliwości literackiej reprezentacji nakładają się tu na moralny charakter tego, co jest reprezentowane¹⁹.

¹⁶ W podobnym duchu o ograniczeniach w możliwościach opisu Zagłady w małych miasteczkach pisze Barbara Engelking – zob. też, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 119–120.

¹⁷ Zob. A. Żbikowski, *Żydowscy przesiedleńcy z dystryktu warszawskiego w getcie warszawskim 1939–1942 (z pogranicza opisu i interpretacji)*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 268.

¹⁸ „Alain Besançon zaleca [...], abyśmy opierali się pokusie uznawania jednego rodzaju śmierci za okrutniejszy od drugiego, żadnego bowiem nie możemy znać z bliska”. Cyt. za: A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa...*, s. 16.

¹⁹ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, tłum. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 40–41.

Pragniemy jednak poświęcić swe rozważania, badania i wnioski na opracowanie i określenie sposobów **audialnej reprezentacji Holocaustu w sztuce radiowej – bez wartościującego ujęcia zawartych w nich treści.**

Cezura

Do analiz wybrałyśmy najbardziej reprezentatywne – zdaniem naszym i twórców radiowych²⁰ – słuchowiska, reportaże i radiowe formy pograniczne (*feature*) traktujące o Szoa. Jest to zbiór kilkudziesięciu audycji nagranych **od 1989 do 2019 roku**. Wyznaczona przez nas cezura ma charakter arbitralny. Zdajemy sobie sprawę, że wybór audycji nie jest i nie będzie zamknięty. Nigdy też nie odda pełnego wymiaru doświadczenia czy pamięci o Zagładzie. Wydaje się on znamieny dla audialnych sposobów mówienia o Holokauście, dla reprezentacji Zagłady w sztuce audialnej w Teatrze Polskiego Radia, Polskim Radiu i jego regionalnych rozgłośniach (choć czerpiemy przede wszystkim z audycji zrealizowanych w głównych ośrodkach, tam bowiem powstało ich najwięcej). Archiwum Polskiego Radia dysponuje bardzo bogatym zbiorem dokumentów i słuchowisk o tematyce Szoa. Począwszy od 1953 roku²¹ – nagrań jest kilkadziesiąt. Ilość audycji artystycznych utrwalanych w konkretnych latach daje wiedzę o fluktuacji narracji o Zagładzie na przestrzeni „długiego trwania”. I tak było na przykład w 1968 roku, w którym zrealizowano wiele audycji na ten temat. Jesteśmy świadome, że jest to materiał do innych, szeroko zakrojonych badań, będziemy je podejmować w przyszłości. W tej książce punktem wyjścia był dla nas rok 1989.

Zbiór audycji kompletowałyśmy w taki sposób, by był najbardziej różnorodny pod względem formalnym i realizacyjnym, by analiza wybranego konglomeratu dzieł pozwoliła na opracowanie wniosków dotyczących **języka dźwięku, jego formy i realizacji** w sztuce radiowej. Zgodnie z tym, co pisał James E. Young, specyfika każdego medium wpływa na przekazywany materiał:

²⁰ Uważamy, że najbardziej twórcze i konstruktywne ustalenia teoretyczne na temat sztuki zapośredniczonej przez medium dźwiękowe są efektem współpracy i porozumienia między teoretykami i praktykami gatunków. Stąd też przy wyborze audycji kierowałyśmy się między innymi tytułami wskazywanymi nam przez autorów.

²¹ Pierwszym słuchowiskiem oryginalnym na temat Holocaustu, znalezionym w zasobach Archiwum Polskiego Radia, jest *Die Bremer Stadtmusikanten* z 1953 roku w reżyserii Juliusza Owidzkiego, autor tekstu – Jadwiga Żylińska. Jeśli chodzi o reportaże, to pierwsze pochodzą z lat 60., jak chociażby *Lokomotywa – audycja o pamięci* autorstwa słynnych polskich dokumentalistów – Jerzego Janickiego, Witolda Zadrowskiego, Bronisława Wiernika.

każde medium kształtuje i odzwierciedla zarazem poszczególne wydarzenia. Literatura w inny sposób przywołuje minione zdarzenia niż fotografia, obrazy inaczej niż rzeźby, wystawy muzealne odmiennie od świadectwa zapisanego w technice wideo²².

Aleksandra Ubertowska zwraca uwagę na pojawienie się **tzw. drugiej fali zainteresowania Holocaustem** w kulturze, sztuce, architekturze. Zjawisko, o którym mowa, rozpoczęło się w latach siedemdziesiątych, a na siłę przybrało na przełomie ósmej i dziewiątej dekady ubiegłego wieku. Za najbardziej reprezentatywne i znamienne dla tego okresu autorka przytacza dzieła, takie jak *Shoah* Claude'a Lanzmanna, komiks *Maus* Arta Spiegelmana, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie²³. Autorka zauważa:

podobna dynamika charakteryzuje polską chronologię omawianego tu zjawiska, wydaje się, że jego zwiastunem była publikacja reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem*, poprzedzająca liczne edycje dzienników i pamiętników uczestników Zagłady, przypadające na lata osiemdziesiąte, wreszcie ostatni etap wyznacza nowa fala wspomnień, powieści, artykułów publicystycznych, jakie pojawiły się po 1989 roku²⁴.

Dyskurs holocaustowy przeżywał w Polsce **trzy momenty nasilenia**, o czym rzeczowo i lapidarnie pisze Bartłomiej Krupa. Zdecydowałyśmy się przywołać fragment ustaleń badacza:

Pierwszy z nich [okres nasilenia – dop. J.B.-W. i E.M.] przypadł na lata powojenne, kiedy ukazywały się spisane „na gorąco” wspomnienia, wydano *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, rozgorzała polemika wokół twórczości Tadeusza Borowskiego, na terenach byłego obozu Auschwitz pojawili się pierwsi zwiedzający, rozpoczęła również pracę Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich oraz Żydowski Instytut Historyczny. U schyłku lat czterdziestych temat Zagłady okazał się niewygodny dla władzy państwowej, PRL zaczął się odwoływać do jedności narodowej, temat Shoah był marginalizowany i za pomocą ingerencji cenzury stopniowo tłumiony. Do następnej erupcji tematu doszło po odwilży, na początku lat sześćdziesiątych, ale po symptomatycznym roku 1968 Holocaust ponownie zniknął na dłuższy czas. W roku tym mieliśmy do czynienia z wybuchem konfliktu pamięci polskiej i żydowskiej, rozpoczęły się prześladowania Żydów i emigracja społeczności żydowskiej z Polski. Po tych wydarzeniach temat Holocaustu stał się niemal nieobecny w dyskursie literackim i historycznym, a jeśli go nawet przywoływano, to tylko

²² J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo*, tłum. T. Łysak, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 320.

²³ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 9.

²⁴ Tamże, s. 9–10.

równolegle, zakrywając, np. za pomocą paraboli. Oczywiście nie oznacza to, że o Zagładzie w ogóle w tym czasie nie pisano, a jedynie tyle, że zniknęła ona z dyskursu jako problem, wobec którego trzeba się opowiedzieć. Począwszy od połowy lat osiemdziesiątych – tak dochodzimy do interesującego mnie okresu – ma miejsce wyraźny powrót do tematyki Zagłady oraz przyrost tekstów jej dotyczących. Dokonuje się to jednak w radykalnie odmiennej od dotychczasowej (tej z poprzednich lat) formie. W 1990 roku – pisząc o *Początku* Andrzeja Szczypiorskiego – Marta Wyka zauważyła, że mamy dziś do czynienia z zupełnie innym czytelnikiem niż tym „sprzed pięćdziesięciu blisko lat, który mógł występować zarówno w roli świadka, jak sędziego i ustawiony wobec literackiego tekstu był jego potencjalnym współtwórcą” [...]. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych mamy zatem do czynienia ze stopniowym i podwójnym przewyższaniem nieobecności Żydów – nieobecności spowodowanej eksterminacją z jednej strony oraz brakiem w obiegu komunikacyjnym z drugiej. W tym czasie ma miejsce kilka znaczących wydarzeń, które ten proces wyraźnie przyspieszają. Na przykład w roku 1985 wyemitowano w polskiej telewizji fragment filmu dokumentalnego Claude’a Lanzmanna *Shoah*, który wywołał dużą dyskusję w mediach [...]. Moment odnowy dyskursu – swoisty punkt zero – to rok 1987, kiedy ruszyła prawdziwa lawina publikacji dotyczących Zagłady. Rok ten otworzył Jan Błoński artykułem *Biedni Polacy patrzą na getto* opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” – głośnym i często dyskutowanym. Jeden z naczelnych wątków debaty nad tekstem dotyczył antysemityzmu Polaków²⁵.

Należy odnotować, że czas po 1989 roku²⁶ do teraz jest okresem, w którym powstało i nadal powstaje wiele artystyczno-dokumentalnych i artystycznych audycji radiowych poświęconych tematyce Zagłady i świadectwom ocalałych. Na marginesie warto dodać, iż również w kulturze masowej 1989 rok jest znamieny, po nim – jak pisze Marta Tomczok – „ukazało się w Polsce ponad dwadzieścia powieści popularnych, tematycznie związanych z przedwojenną kulturą żydowską i Zagładą. Znalazły się wśród nich romanse, kryminały, fabuły sensacyjne, obyczajowe i sagi [...]”²⁷. Rok ten uznajemy za cezurę w radiofonii artystycznej, punkt graniczny, od którego rozpoczynamy swe badania.

²⁵ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu* (1987–2003), Universitas, Kraków 2013, s. 10–13.

²⁶ Justyna Kowalska-Leder pisze, iż „Na proces »odmrażania« pamięci o Zagładzie miało wpływ bardzo wiele czynników. Wydaje się, że jednym z ważniejszych był upadek komunizmu, co w takich krajach jak Polska stłumiło język oficjalnej propagandy, otwierając jednocześnie przestrzeń dla rozmaitych inicjatyw obywatelskich, działań artystycznych i edukacyjnych” – zob. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka...*, s. 25.

²⁷ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 149.

Jesteśmy również w pełni świadome, iż rok 2000, kiedy to opublikowano *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa, jest uznawany za początek **nowego okresu w mówieniu o Zagładzie**, to za sprawą tej właśnie rozprawy zaczęto przedstawiać problematykę eksterminacji Żydów w inny sposób, zaakcentowano bowiem polską winę wobec ofiar Zagłady, o czym między innymi pisał Tomasz Żukowski²⁸. Dyskusje o Zagładzie w Polsce zyskują wówczas nową jakość i inną perspektywę²⁹.

W ostatnim czasie w dyskursie naukowym pojawiły się istotne opracowania, odwołujące się do **triady postaw: ofiara – świadek – sprawca** (*victim – bystander – perpetrator*) wyodrębnionej przez amerykańskiego historyka **Raula Hilberga**³⁰, rzucające nowe światło na temat statusu świadka i etycznego wymiaru świadectwa Zagłady. Status *bystander*, biernego świadka wydarzeń, okazuje się równie winny zbrodniom, jak ten przypisywany sprawcom. Uzasadnione w tym kontekście są słowa Jacka Leociaka:

Badania Holocaustu nie polegają jedynie na opisywaniu pomocy, jakiej Polacy udzielali Żydom w czasie Zagłady. Co więcej, Holocaust nie wydarzył się tylko po to, aby Polacy mogli poinformować o nim świat i ratować Żydów. Sporo ludzi tak jednak myśli³¹.

Maryla Hopfinger wskazuje, iż „dyskusja wokół Jedwabnego pokazała udział Polaków w zbrodni bez świadomości winy oraz trwałą niechęć, nawet

²⁸ Zob. T. Żukowski, *Zmiana reguł komunikacji: „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa*, [w:] *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji w stronę nowej syntezy* (2), red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, s. 263–285. Aleksandra Ubertowska podkreśla: „[...] część historyków literatury uważa, iż połowa lat dziewięćdziesiątych dopiero zapoczątkowuje nowy okres w historii pamięci o »żydowskiej śmierci«; warto tu przywołać wypowiedź Michała Głowińskiego, który (w 2002 roku) mówił: »W istocie mamy do czynienia z pierwszą fazą rozwoju literatury, poświęconej Zagładzie, dopiero wchodzimy w drugą [...] proces ten dzieje się na naszych oczach«”. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 10.

²⁹ Zob. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, red. B. Engelking, J. Grabowski, Centrum Badań nad Zagładą PAN, Warszawa 2018; P. Forecki, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018; *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, red. M. Hopfinger, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018; T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wielka Literatura, Warszawa 2018.

³⁰ Zob. R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

³¹ J. Leociak, *Młyny Boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 5.

dyskryminację, wobec nielicznych Polaków ratujących sąsiadów”³². Rozgorzały polemiki wobec odpowiedzialności za obojętność, bezpośrednie, ale i pośrednie przyzwalanie na eksterminację, za brak sprzeciwu. W pracach historyków mowa jest o moralnej współwinie, a także – po roku 2000 – o czynnym udziale Polaków w mordowaniu Żydów³³. Uwadze polecamy dyskusję *Polacy – Żydzi – Holocaust, czyli polsko-polskie spory o Zagładę*, która odbyła się w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie. Dotyczyła ona analizy i dekonstrukcji narracji stosunku społeczeństwa polskiego do Żydów w obliczu Zagłady³⁴. W dyskursie publicznym obok siebie funkcjonują dwie postawy – jedna, ujawniająca niechcianą prawdę o „ciemnych” kartach polsko-żydowskich relacji podczas ostatniej wojny. Równolegle do rozwoju historii krytycznej w dyskursie publicznym budowana jest narracja defensywna, której pierwszoplanowymi bohaterami są figury sprawiedliwych i niewinnych świadków³⁵.

Pytania badawcze

Celem książki jest **rekonstrukcja rozmaitych reprezentacji Zagłady pojawiających się w radiowych gatunkach artystycznych**. Omawiane utwory dotyczą w różny sposób i w różnym stopniu konsekwencji minionej dramatycznej historii i stale aktualnych kwestii związanych z tematem ludobójstwa Żydów. Starałyśmy się w niej dać odpowiedzi na następujące **pytania badawcze**:

- Jak radio artystyczne radzi sobie z Zagładą, czy jest w stanie sprostać temu doświadczeniu, czy audycje zdominowane są przez perspektywę historyczną, literacką, publicystyczną?
- Czy dźwiękowe audycje artystyczne mogą być przywoływane jako forma ilustracji rozwoju nazistowskiej kampanii eksterminacji?

³² M. Hopfinger, *Zamiast wstępu*, [w:] *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*, red. T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016, s. 22.

³³ Zob. J. Kowalska-Leder, *Wstęp*, [w:] *Ślady Holokaustu w imaginariu kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 9–10.

³⁴ Warto w tym miejscu przywołać wydaną w 2019 roku książkę Pawła Piotra Reszki *Pluczki. Poszukiwacze żydowskiego złota*, w której autor skupia się na problematyce czerpania korzyści materialnych z Zagłady Żydów – zob. tenże, *Pluczki. Poszukiwacze żydowskiego złota*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2019.

³⁵ Zob. *Relacja audio: Polacy–Żydzi–Holocaust, czyli polsko-polskie spory o Zagładę z udziałem dr. Tomasza Żukowskiego, prof. dr hab. Maryli Hopfinger-Amsterdamskiej oraz dr. hab. Piotra Foreckiego*. Spotkanie prowadził dr Krzysztof Persak, POLIN, 3.10.2019, <https://www.polin.pl/pl/wydarzenie/polacy-zydzi-holocaust-czyli-polsko-polskie-spory-o-zaglade> (dostęp: 27.12.2019).

- Jakie *leitmotivy* podejmują twórcy radiowi w swoich dziełach najczęściej?
- Jaka jest struktura badanych tekstów kultury, ich poetyka, formuły i reguły organizacji oraz jaką narracją, w przypadku fikcji i dokumentów, posługują się twórcy radiowi?
- Jak audialnie zapośredniczony jest Holocaust? Jakie są korelacje i determinanty w formie oraz treści dzieł audialnych?
- Na ile tematyka Holocaustu pozwala artystom na eksperymentowanie w zakresie formy, jaki jest status genologiczny niniejszych tekstów audialnych?
- W jaki sposób dźwięk determinuje kształt audialnego utworu, jakie ograniczenia wprowadza, jakie nowe możliwości opowiadania o Zagładzie otwiera, pytamy zatem o semiotykę materii dźwiękowej (audioscenografię współtworzoną przede wszystkim przez muzykę i ciszę).

Układ rozdziałów w książce

Nasze rozważania i ustalenia prezentowane w kolejnych rozdziałach książki pokazują, iż dyskurs holocaustowy zapośredniczony przez medium audialne nie jest jednorodny, ale rozprzestrzeniony wskutek **dyspersji** zagarniającej coraz to **nowe obszary budowania opowieści o Szoa**³⁶. Podobnie jest w literaturze, „nie ma już obowiązującego literackiego stylu czy też wzorca opisywania Zagłady – mamy do czynienia ze swoistym wielogłosem”³⁷. Niniejsza publikacja – mamy nadzieję – wzbogaci wiedzę o Zagładzie, a także naukę o radiu, wypełniając lukę w literaturze przedmiotu, w której niniejsza tematyka nie była dotąd podejmowana. Rozpoczynamy niejako od spojrzenia „z lotu ptaka” na literaturę audialną i prezentujemy wiodące w niej motywy podnoszone przez radiowych twórców, by następnie przejść do omawiania zagadnień bardziej szczegółowych, to jest: form audycji, dominującej w nich narracji, wykorzystania dźwięków do budowania przestrzeni fabularnej. Kończymy swe rozważania na deskrypcji kodowanych w warstwie audialnej (werbalnej i akustycznej) śladów Holocaustu (w nawiązaniu do propozycji Justyny Kowalskiej-Leder) oraz obecności i wykorzystania fotografii w radiowych audycjach.

Wyrazy wdzięczności składamy Pani Profesor Barbarze Bogołębskiej, która w latach 2007–2019 była kierownikiem Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej i z pełnym przekonaniem poparła nasz naukowy pomysł napisania

³⁶ Zob. B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 154.

³⁷ Tamże, s. 190.

książki o reprezentacjach Holocaustu w sztuce radiowej oraz w dużej części opłaciła niniejszą publikację, a także obecnej kierownik katedry – Pani Profesor Grażynie Habrajskiej, która książkę dofinansowała.

Podziękowania należą się recenzentce – Pani Profesor Violetcie Wejs-Milewskiej – za czas poświęcony zgłębieniu książki oraz uwagi, które okazały się niezwykle cenne w jej dopełnieniu i sugestie inspirujące do dalszych badań.

Dziękujemy Pani Rozalii Wojkiewicz, która redagowała książkę. Jej wnikliwa lektura przyczyniła się do udoskonalenia ostatecznej wersji publikacji.

Żadna istotna praca nie powstanie bez wsparcia najbliższych. Zatem Joanna pragnie podziękować Danusi, Andrzejowi i Ewie Jackowskim za ogromną pomoc w opiece nad córeczką Natalią, podczas gdy ona spędzała wiele godzin nad pracą naukową. Natusi – za wytrwałość i zrozumienie dla pracy mamy, a także za tę dziecięcą ufność i wiarę, że wszystko się uda.

Eliza dziękuje Rodzicom, Babci i Julce – pierwszym, niezwykle wspierającym czytelnikom, bez których ta, i każda inna praca, nie byłyby możliwe. Bartkowi – za nieocenioną pomoc, cierpliwość i obecność.

ROZDZIAŁ I

GDY MOWA ONIEMIA. WIODĄCE LEITMOTIVY W ARTYSTYCZNYCH OPOWIEŚCIACH RADIOWYCH

Trzeba tego wysłuchać i wtedy już nic nie trzeba mówić.
Bo mówi się, że nadzieja umiera ostatnia.
Ale tam, wtedy, nadzieja umarła pierwsza.
Potem umierali ludzie.

Janusz Kukuła¹

Audialne opowieści podejmujące tematykę Zagłady, choć skupione wokół cierpienia i śmierci jednostek oraz grup ludzkich, nierzadko w swej istocie są historią o ocaleniu, stawiają bowiem w swym centrum wspomnienia tych, którzy przetrwali. Jak pisze badaczka Holocaustu Barbara Engelking:

Wspomnienia koncentrują się na sposobie ocalenia, ich głównym tematem jest opowieść o tym, jak Autorowi udało się przetrwać. Nawet pisane w czasie wojny pamiętniki skupiają się na wysiedleniu, eksterminacji i osobistym ratowaniu, dosyć powierzchownie (lub wcale) nie pisząc o wcześniejszym okresie. Wydaje się to psychologicznie zrozumiałe: ciężar Zagłady przytłacza wszystko to, co działo się wcześniej, prócz tego życie codzienne jest w swej istocie dosyć monotonne, powtarzalne, jego szczegóły zacierają się w pamięci lub wydają się nieistotne².

Szoa zatem, nade wszystko dla społeczności żydowskiej, ale także historii *sensu largo*, jest okresem bezprecedensowym, silnie kształtującym tożsamość ocalałych, ich potomków. Piotr Nowak, w oparciu o teksty filozofki Hannah Arendt zwrócił uwagę, że:

Antysemityzm narastał wraz z utratą przez Żydów wpływów politycznych. Tym, którzy dawniej współfinansowali politykę całych państw, w nowych warunkach zostało jedynie – zniechęcone przez innych – bogactwo. Odmawiano im funkcji

¹ Słowa wypowiedziane podczas audycji poprzedzającej emisję słuchowiska *Z otchłani* w reżyserii Janusza Kukuły w Programie Pierwszym Polskiego Radia.

² B. Engelking, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego*, [w:] *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leciak, D. Libionka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 119–120.

publicznych, spychając ich w mrok domowego zacisza (występujące w tym miejscu słowo *worldlessness* [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.] to jedno z podstawowych pojęć w słowniku Arendt, stosowane w odniesieniu do kondycji współczesnego człowieka). W ten sposób łatwo ich było – jako „niewidzialnych” – obciążyć odpowiedzialnością praktycznie za wszystko, za wszystkie doczesne niepowodzenia i niesprawiedliwość społeczną. Bo skoro kryli się po domach, musieli przecież coś knuć³.

Toteż ów temat domagał się, mimo trudności w wyrażeniu, zapamiętania, opisanie i utrwalenia. W naszym odczuciu błędem byłoby przekształcenie – nazywanego przez Arendt pojęciem *worldlessness* – pozbawienia Żydów ich świata w swoiste *wordlessness*, wyzbycie ich słowa i ze słowa, będącego pamięcią, utrwaleniem w mowie, dźwięku czy druku. Jak uzupełnia Engelking,

zapamiętane zostały zdarzenia trudne, niezwykle, niecodzienne. [...] Ponadto, relacje osobiste dotyczą historii poszczególnych jednostek i rodzin oraz kręgu ich znajomych czy sąsiadów. Tylko pojedynczy przedstawiciele społeczności lokalnych oraz krąg ich bliskich przetrwał we wspomnieniach ocalałych⁴.

Specyfika wspomnień Zagłady i z Zagłady, ich fragmentaryczność, sprawiają, że praca twórców artystycznych form dźwiękowych skoncentrowana jest niejednokrotnie na rekonstruowaniu losów jednostek i ich rodzin oraz utkaniu opowieści z dostępnych i odnalezionych zapisków, śladów, dokumentów. Swoistość dokumentacyjna, kreacyjna i dramaturgiczna w procesie tworzenia tychże dzieł prowadzi do wytworzenia się głównych kręgów tematycznych w ramach opowieści o Szoa. Najszerzej reprezentowane z *leitmotivów* tematycznych, które wyłoniłyśmy w drodze odsłuchu i analizy to: **leitmotivy rodziny i współczesnej tożsamości, ocalałego, powrotu do przeszłości, miłości i dziecka**. Analizie poddamy także *leitmotiv* **winnego**, który, jak pozostałe, nie jest często uobecniany w reportażach i słuchowiskach radiowych, jednak przez wzgląd na ciężar tematyczny i znaczenie tegoż wątku obligatoryjne zdaje się jego opisanie.

W pierwszej części rozdziału omówimy równolegle powracające motywy rodziny i tożsamości bohaterów, by następnie przejść do kręgu skupionego wokół dwóch innych: ocalałego i powrotu do przeszłości. Kolejno wskażemy wyróżniki właściwe *leitmotivom* miłości oraz dziecka. U podstaw celu niniejszego rozdziału leży konieczność wyznaczenia oraz scharakteryzowania wyselekcjonowanych kręgów tematycznych, które zajmują szczególne miejsce w treści i dramaturgii artystycznych audycji zagładowych.

³ P. Nowak, *Słowo wstępne*, [w:] H. Arendt, W.H. Auden, *Drut kolczasty*, tłum. P. Nowak, Kronos, Warszawa 2011, s. 27.

⁴ B. Engelking, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego*, s. 119–120.

1. *Leitmotivy* rodziny i współczesnej tożsamości

Decyzja o scaleniu motywów rodziny i współczesnego poczucia tożsamości determinowana jest przez warstwę *verbum* badanych audycji. Bohaterowie, którym poświęcono dzieła typizowane jako należące do kręgu tematycznego współczesnej tożsamości, jednoznacznie wskazują na wątki tożsamościowe warunkowane przez związki rodzinne, relacje z bliskimi uwikłane w Holocaust. Wobec tego, symultaniczne rozpatrywanie sposobów audialnego wyrażania obu wskazanych *leitmotivów* zdaje się uzasadnione i korzystne dla analizy i wniosków z niej płynących. Historyczka Aniela Skibińska wskazuje, że sposób, w jaki Żydzi i ich rodziny ocalili z Szoa bezsprzecznie oddziałuje na ich dalsze losy, a **związki rodzinne mają niebagatelne znaczenie**⁵. Przywołuje w tym miejscu badania przeprowadzone przez Yael Danieli, które potwierdzają istnienie tych zależności. W dokonanej klasyfikacji rodzin ocalałych Danieli wyróżnia:

rodziny „ofiar”, „bojowników”, „zmartwiałe” i tych, którzy odnieśli sukces⁶. Dwa czynniki: sposób ocalenia (własny oraz członków rodziny) oraz okoliczności śmierci najbliższych, wiedza o tych okolicznościach, lub jej brak, decydowały w dużym stopniu o powojennej kondycji człowieka, psychicznej i fizycznej, mogły więc bezpośrednio wpływać na jego powojenne losy i na to, czy pozostał w kraju, czy wyjechał z Polski na stałe⁷.

Podjęta przez Danieli klasyfikacja znajduje odzwierciedlenie w artystycznych dziełach audialnych poświęconych Szoa. Sposób ocalenia oraz czynniki doprowadzające do śmierci członków rodziny są zagadnieniami nader często stanowiącymi oś problemową narracji analizowanych przez nas opowieści, a niektóre z nich, jak na przykład reportaż Olgi Mickiewicz *Rodzina* oraz słuchowisko *Rodziny, których nie ma*, czyli *Anonimowi Żydzi Polscy* w reżyserii Wojciecha Klemma, już poprzez tytuły wskazują na motyw rodziny jako konstytutywny dla historii. W pozostałych, to jest reportażach: *Decyzja za cenę życia* Marty Rebdzy, *Marysia* Małgorzaty Nabel-Dybaś, *Eta – dzika pamięć* Małgorzaty Żerwe, *Myszę o Żydach* Marii Brzezińskiej, *Trudne słowo szczęście* Adama Wielowieyskiego oraz słuchowiskach: *Kotka Brygidy* (tekst Hanny Bielawskiej-Adamik), w reżyserii Waldemara Modestowicza, *Dziewczynka* na podstawie książki Alony Frankel i *Kto się nie schowa, ten kryje* wyreżyserowane przez Martę Rebdzę, *Mordercy* według tekstu Agnieszki Lessmann, w reżyserii Janusza Kukuły, *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*

⁵ Zob. A. Skibińska, *Powroty ocalałych*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 505–506.

⁶ Zob. Y. Danieli, *Odległe następstwa prześladowań hitlerowskich w rodzinach ocalałych ofiar*, „Przegląd Lekarski” 1985, nr 1(42), s. 35–37. Cyt. za: A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 505–506.

⁷ A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 505–506.

autorstwa Zysele Kuperszmidt, w reżyserii Marii Brzezińskiej, *leitmotivy* rodziny oraz współczesnej tożsamości ocalałych oraz ofiar i ich potomków stanowią centralny komponent w warstwach tematycznej, wspomnieniowej i fabularnej opowieści. Jak zwraca uwagę Janina Abramowska,

wskazanie ośrodkowego tematu w utworze jest początkiem interpretacji (immanentnej), ale dopiero sięgnięcie do serii tematycznej wyznacza działaniom interpretacyjnym najbardziej naturalny kontekst. Co więcej, kontekst ten może obrastać w następne, już pozaliterackie warstwy, bo temat jest kategorią medialną, łącznikiem między literaturą a różnymi dziedzinami społecznej świadomości: religią, ideologią, etyką, a w końcu samą realną rzeczywistością odbitą w zbiorowym doświadczeniu⁸.

We wskazanych audycjach **kontekst dalece wyrasta poza ramy fabularno-dramaturgiczne dzieła**, zakorzeniony jest bowiem głęboko w historiografii i procesach historycznych, społecznych – opracowywanych i szeroko eksplikowanych przez historyków. Jak pisała Hannah Arendt,

zrozumienie to stawianie czoła rzeczywistości i przeciwstawianie się jej, jakakolwiek może lub mogła być. W takim sensie musi okazać się możliwe zrozumienie i ustosunkowanie się do skandalicznego faktu, że zjawisko tak drobne, i w polityce światowej tak nieistotne, jak kwestia żydowska i antysemityzm mogło się stać katalizatorem najpierw dla ruchu nazistowskiego, potem dla wojny światowej, a w końcu dla stworzenia fabryk śmierci⁹.

W naszej analizie omawianych dzieł skupiamy się jednak – przede wszystkim – na warstwie artystycznej dokumentów i dramatów radiowych, a interpretacji zawartych w nich znaków dokonujemy na poziomie kontekstu radioznawczego. Rozumiemy przez to denotowanie i interpretację sensów z perspektywy dramaturgicznej i wykorzystania tworzywa audialnego z pominięciem weryfikacji prawd historiograficznych, toteż temat i *leitmotiv* tematyczny konkretnego utworu rozpatrujemy pod kątem jego istnienia w utworze dźwiękowym, nie zaś – biegu historii i jego konsekwencji.

W dokumencie radiowym *Rodzina Olgi Mickiewicz* motywy rodziny i współczesnej tożsamości obarczonej Zagładą są wyraźnie dostrzegalne. W gronie najbliższych bohatera opowieści scalają się ze sobą korzenie polskie i żydowskie – matka była Żydówką, ojciec – Polakiem, a ich najbliżsi wyrzekli się pary ze

⁸ J. Abramowska, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003, s. 77.

⁹ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, tłum. D. Grinberg, M. Szawiel, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 22.

względu na związek z wyznawcą innej religii. W czasie II wojny światowej oboje uciekli do Związku Radzieckiego, dzięki czemu Mała (matka bohatera) przeżyła Holocaust. Cała jej rodzina z Otwocka zginęła w Treblince. O swoim żydowskim pochodzeniu bohater nigdy nie dowiedział się od matki, dopiero po jej śmierci, w 1956 roku, odnalazł w dokumentach informację na ten temat, a dwanaście lat później, w 1968 roku, doświadczył antysemickiej nagonki. Fakt, iż wiedza o żydowskich korzeniach rodzinnych została zatajona, znacząco wpłynął na życie bohatera. Nie jest to jednak przypadek odosobniony, jak wskazuje Alina Skibińska, „szacuje się, że co najmniej 10% ocalałych Żydów nie ujawniło po wojnie swojego pochodzenia”¹⁰. *Leitmotiv* rodziny staje się zatem głównym wątkiem powracającym, wokół którego skupiony został dokument.

Główny bohater opowiada o swej rodzinie, o ojcu i matce, której tajemnicę odkrył po latach, a tym samym informuje o jej bliskich, którzy nie ocalali z Szoa. Co więcej, **rodzina została uobecniona na dwu poziomach** – przodkowie, którzy już nie żyją, a o których prawdę odkryto z czasem oraz rodzina bohatera pojawiająca się w opowieści – jego dorosłe już dzieci także poszukują faktów o swym pochodzeniu. Wobec tego, **aspekty determinujące poczucie tożsamości bohaterów obecnych w audycji interferują się związkami rodzinnymi**, te zaś – zostały uwikłane w Zagładę i jej konsekwencje. Jak pisze Dorota Głowacka,

artyści, którzy zajmują się tematyką Holocaustu – pisarze, malarze, reżyserzy – starają się podolać zadaniu, jakim jest dawanie świadectwa cierpieniu Innego. W języku czy obrazie pragną oni przedstawić unicestwione życie ofiar w taki sposób, by ich ślad został zachowany dla obecnych, a także przyszłych pokoleń¹¹.

Również twórcy radiowi poświęcający swe dzieła tematyce Szoa portretują losy dla przyszłych pokoleń, ale także – z perspektywy pokoleń, przez ich pryzmat. Własne **poczucie tożsamości** postaci ulega transformacjom wraz ze wzrastającym poziomem wiedzy o rodzinie i następstwach Holocaustu. Podobnie jak w reportażu *Rodzina*, sytuacja fabularna rysuje się w słuchowisku *Mordercy* wyreżyserowanym przez Janusza Kukulę. Protagonistka, Agnieszka, w 1968 roku jako dziecko wraz z rodzicami opuszcza Polskę. Wyjeżdżają do Izraela, jednak nie jest to ostateczne miejsce destynacji. Dziewczynka stale słyszy od kolegów, że „wyjeżdża do morderców”, gdyż finalnie mają dotrzeć do Niemiec. Dorosła bohaterka próbuje zrozumieć i nazwać to, co działo się wokół niej, czego nie powiedziano jej o rodzinnej historii. Składa fragmentaryczną opowieść ze wspomnień, snów,

¹⁰ A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 515.

¹¹ D. Głowacka, *Znikające ślady. Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 134.

nowej wiedzy. Zbieżnie, jak w wypadku bohatera dokumentu Olgi Mickiewicz, kobieta poszukuje swej tożsamości i warunkujących ją korzeni.

Sytuacja dramatyczna zogniskowana na poszukiwanie własnej świadomości, naznaczonej Zagładą, znajduje swój przejaw także w słuchowisku *Rodziny, których nie ma, czyli Anonimowi Żydzi Polscy* w reżyserii Wojciecha Klemma. To historia trojga młodych ludzi spotykających się na sesjach terapeutycznych, podczas których próbują powiedzieć jedno, nastrożające im ogromnych trudności zdanie: „Jestem Żydem”. Fraza, a właściwie jedno słowo, paraliżuje, wyzwala lęki, każe wracać do bolesnej przeszłości w wymiarze osobistym, ale i zbiorowym; wskazuje na to, „o czym się nie rozmawiało” – o Zagładzie, o żydowskości. Dzieło to jest metaforyczną próbą spojrzenia na tematy przemilczane, a związane bezpośrednio z Szoa i jego następstwami – prześladowaniem, szykanowaniem, brakiem wiedzy o przeszłości i możliwości pełnego zbudowania swojej tożsamości przez kolejne pokolenia polskich Żydów. Niejednokrotnie brak informacji o bliskich i ich życiorysach nie był determinowany przez próby zatajenia bądź przemilczenia tych wątków, a niemożność zdobycia wiedzy powodowana była odseparowaniem członków rodziny. Badacz śladów Zagłady, Lawrence L. Langer, odnotował, że:

wśród wielu zbrodni, jakich dopuścili się wobec swoich ofiar hitlerowskie Niemcy, jedną z najpoważniejszych było zerwanie więzi rodzinnych. Oczywiście znamy liczne opowieści o heroicznym poświęceniu, zasłużenie cieszące się wielkim szacunkiem. Jednak już nie tak chętnie stykamy się z tymi momentami Zagłady, w których miłość walczyła z lękiem, a pragnienie zachowania własnego życia usuwało w cień troskę o innych, choć troska ta zwykle powoduje, że rodzina jest grupą dbających o siebie wzajem osób. W obliczu dramatycznych sytuacji, przekraczających wszelkie uprzednie wyobrażenia członków rodzin, rodzice i dzieci często byli zmuszeni zachowywać się w sposób, który w normalnych czasach byłby nie do pomyślenia. Takie momenty, opisane w licznych dziennikach, świadectwach i wspomnieniach, pozostawiły nam kłopotliwe dziedzictwo pamięci, o którym nie da się łatwo zapomnieć¹².

Brak wiedzy o wojennych losach bliskich pobudzał w ocalałych poczucie nadziei na ponowne spotkanie rodziny.

Dlatego – uzupełnia Alina Skibińska – łudzono się, żywiono nadzieję, że najbliżsi przeżyli, że należy ich tylko odszukać lub poczekać. Czasem ta wiara i nadzieja były zupełnie bezpodstawne, całkowicie irracjonalne: wówczas, gdy wiadano o śmierci najbliższych, ale nie akceptowano tej wiedzy, nie przyswajano jej, nie uświadamia-

¹² L.L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, tłum. J. Mikos, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 220.

no sobie w pełni – innymi słowy, nie godzono się z nią. Wiedziano o deportacjach, egzekucjach i obozach, wiedziano też o cudownych ocaleniach¹³.

Wiara w przeżycie najbliższych i dalszych krewnych, przy jednoczesnym zerwaniu więzi rodzinnych warunkujących dalsze życie bohatera i jego poczucie osamotnienia, szczególnie wyraźnie wybrzmiewa w reportażu *Marysia* Małgorzaty Nabel-Dybaś. Maria Kowalska, bohaterka dokumentu, została zabrana przez swą nianię z getta wileńskiego, w którym zginęli jej rodzice. Ponad sześćdziesiąt siedem lat żyła z przeświadczeniem, że nie ma rodziny. Jednak po latach została odnaleziona przez bliskich, którym udało się przeżyć wojnę. Powtórnie, *leitmotiv* rodziny przenika się z *leitmotivem* poszukiwania własnej tożsamości uwikłanej w Zagładę, co **warunkuje warstwę nie tylko słowa, ale i dramaturgii utworu audialnego**. Gdy bohaterka mówi o poszukiwaniach rodziny, w drugim planie fonicznym wybrzmiewa przejmująca muzyka, która immanentnie oddziałuje na warstwę emocjonalną opowieści. Ponadto, tytułowa Maria Kowalska zwraca uwagę, iż dopiero w momencie opuszczenia getta stała się Marysią Butkiewicz, jej prawdziwe imię to Masza i tak też zwracali się do niej odnalezieni członkowie rodziny. Tym samym, po wielu latach życia następuje diametralna reorientacja teraźniejszości, ale i przeszłości – bohaterka zyskała rodzinę, choć była przekonana, że wszyscy zginęli – oraz na powrót stała się Maszą, co zasadniczo zaważyło na jej postrzeganiu własnego „ja”. W **warstwie akustycznej** reportaż ulega metamorfozie, odsłaniając uczucia wewnętrzne bohaterki – w scenie spotkania z rodziną muzyka zmienia się, staje się pogodna i konotuje pozytywne wrażenia. Co znamienne, w audycji pojawia się **symbol Zagłady – papiery**. Gdy bohaterka wspomina wyprowadzenie z getta, podkreśla konieczność zmiany tożsamości i nadanie nowego nazwiska. Agnieszka Pajączkowska i Jan Borowiec w analizie poświęconej papierom jako śladowi Holocaustu dostrzegli, że:

„dobre papiery” to obok „dobrego wyglądu” konieczny warunek umożliwiający przyjęcie polskiej tożsamości. Kennkarty, ausweisy, metryki były podrabiane, kupowane, zmieniane (nieraz kilkakrotnie) w trakcie okupacji. Podrabiane papiery – o ile były wiarygodne i dobrze wykonane – mogły umożliwić ocalenie, stać się dowodem pozwalającym na zwolnienie z aresztu lub zdjęcie podejrzeń. Były trudne do zdobycia, kosztowne, nie dawały pełnej gwarancji¹⁴.

W przypadku bohaterki reportażu Małgorzaty Nabel-Dybaś wiarygodne papiery i historia przyczyniły się do ocalenia, a jednocześnie stanowiły trudność w odnalezieniu jej przez rodzinę.

¹³ A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 531.

¹⁴ A. Pajączkowska, J. Borowiec, *Papiery*, [w:] *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 323.

1a. Symbol matki

Wśród współczesnych opowieści zagładowych mieszczących się w kręgu tematycznym rodziny i tożsamości na pierwszy plan wysuwa się także **symbol matki**. W artystycznych audycjach radiowych poświęconych Szoa wybrzmiewa on szczególnie wyraźnie na tle *leitmotivu* rodziny. Zdaniem Davida G. Roskiesa, wszyscy Żydzi, będący bezsprzecznie ofiarami, jednocześnie, w wymiarze symbolicznym, byli kobietami.

W sytuacji, gdy ojcowie byli niezdolni do działania, a mężowie łapani i zabijani na ulicy – pisze Roskies – każdy dom czy kryjówka zmieniały się w pole bitwy, na którym pomysłowość kobiet miała decydujące znaczenie. Bohaterstwo Holocaustu było bohaterstwem małych czynów, rodzicielskiego poświęcenia, więzi, lojalności, miłości¹⁵.

Słuchowisko według tekstu Zysele Kuperszmidt *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*, wyreżyserowane przez Marię Brzezińską, traktuje o polsko-żydowskiej przyjaźni. Opowieść jest monodramem, który został stworzony w oparciu o historyczną relację, przechowywaną w Instytucie Yad Vashem w Jerozolimie – opis ukrywania się Zysele Kuperszmidt z pięcioletnią córką w warszawskim mieszkaniu polskiej rodziny Skowronków w latach 1943–1944. Protagonistka, chcąc ocalić siebie i dziecko, poprosiła o pomoc i schronienie. Bohaterki, z obawy przed ujawnieniem, zmuszone były ukrywać się w szafie.

Przyjaciółki z Żelaznej ulicy to opowieść o strachu, woli przetrwania i matczynej trosce o namiastkę poczucia bezpieczeństwa w anormalnych warunkach wyrażona na poziomie zarówno fabularno-narracyjnym, jak i dramaturgii audialnej. Matka, która skrywa się w szafie z córką, musi odpowiadać na jej wyjątkowo trudne pytania, między innymi, „czy naprawdę Niemcy nas wszystkich wybiją?”, „czy naprawdę robią z ludzi mydło?” bądź „czy dostaniemy coś do jedzenia?”. Zysele stara się łagodzić niepokoje córki, zapewnić jej poczucie spokoju. Bohaterka monodramu jest jednocześnie jego narratorką, toteż cały świat i postaci, i opowieści, mieści się w ścianach szafy¹⁶, będąc jednocześnie absolutnie zdeteterminowanym przez czynniki zewnętrzne. W warstwie akustycznej **muzyka stanowi kontrpunkt** dla słów bohaterki-matki. Fragmenty muzyczne pozbawione *verbum* nie są aberracją wobec linii słowa, przeciwnie – dopełniają świadomość zagrożenia postaci i odczuwanie przez nią lęku. Na poziomie słowa Zysele uspokaja swą córkę, próbuje koić jej trwogę, natomiast muzyka moż-

¹⁵ D.G. Roskies, *Czym jest literatura Holocaustu?*, tłum. M. Adamczyk-Garbowska, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 22.

¹⁶ O szafie jako symbolu Zagłady piszemy w rozdziale *Tworzywo audialne a ślady Zagłady. O werbalno-akustycznych znakach Szoa*.

liwia obnażenie jej przeżyć wewnętrznych. Symbol matki znajduje swój wyraz w artystycznych audycjach zagładowych również w sposób odmienny – skupiony wokół konieczności rozdzielenia rodziny i oddania dziecka pod opiekę innym ludziom lub do sierocińca.

Dzieła, w których symbol matki jest *expressis verbis* uwidoczniiony, to *Kto się nie schowa, ten kryje*, *Powrót do domu* oraz *Dziewczynka* autorstwa Marty Rebdy. Pierwsze dwa tytuły odnoszą się do historii tej samej rodziny, *Powrót do domu* jest reportażem radiowym, natomiast *Kto się nie schowa, ten kryje* stanowi egzemplifikację słuchowiska dokumentalnego. Wymienione opowieści zostaną jeszcze opracowane z perspektywy *leitmotivu* dziecka w Zagładzie, jednak konstytutywne zdaje się ich przywołanie w kontekście opisywania symbolu matki.

Kto się nie schowa, ten kryje oraz *Powrót do domu* to opowieści o rodzinie Roztropowiczów, która przyjmuje pod swój dach znaną w sąsiadującym z ich domem schowku na drewno dwuletnią żydowską dziewczynkę. Po wojnie, ze względu na nieuleczalną chorobę matki, Natalii Roztropowicz, i namowy przedstawiciela Komitetu Żydów, bohaterowie decydują się oddać Inkę do sierocińca, gdzie ma odnaleźć nową rodzinę adopcyjną. Opowieść traktuje nie tylko o losach dziewczynki, jej tęsknocie i bezradności, ale także o niezwykle trudnych zmaganiach przybranej matki z wyrzutami sumienia. Choć decyzja o oddaniu dziecka nastąpiła już po wojnie, to echo Zagłady stale odbijało się w życiorysie rodziny – porzucenie dziecka w nieludzkich warunkach bez wątpienia było skutkiem wojennych okoliczności, następnie przedstawianie dziewczynki jako „swojej” stało się możliwe głównie za sprawą jej tzw. dobrego wyglądu (blond włosów, niebieskich oczu), a oddanie Inki do sierocińca powodowane było nadzieją na lepszy los i powrót do żydowskiej rodziny. Decyzji o odesłaniu dziecka Natalia Roztropowicz nigdy sobie nie wybaczyła.

W słuchowisku *Dziewczynka*, na podstawie książki o tym samym tytule autorstwa Alony Frankel, matka powierza opiekę nad córką obcej rodzinie – na wsi, gdzie dziecko ma być bezpieczne. Ostatecznie, gdy rodzicom brakuje pieniędzy na opłacenie pobytu dziewczynki, uciekają wspólnie do Lwowa, jednak okres rozstania, mimo nadziei na zapewnienie dziecku przetrwania, stał się czasem nieustannego lęku o jego los. Główną narratorką opowieści jest właśnie tytułowa dziewczynka, ale strach matki o jej byt, również w aspektach zwyczajnej codzienności – np. niepokój o utrzymanie higieny – wielokrotnie wybrzmiewa w audycji.

We wskazanych dziełach matka jako postać, ale także matka jako symbol, silnie oddziałują na dramaturgię utworu. Warto w tym miejscu wskazać na fakt, iż wprawdzie przytoczone przykłady odwołują się do konkretnych, jednostkowych postaci i ich historii, to wskazują one także na szerszy kontekst relacji między matką (rodzicami) a dzieckiem w Zagładzie. Barbara Engelking w rozdziale *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego* przywołuje relację Miriam Thau, jej matce udało się umieścić dwoje dzieci w Żydowskim Domu Dziecka w Falenicy. Thau pisze:

Sądziła [matka – dop. B.E.], że będzie nam tam lepiej. Wychowawcy starali się, mimo warunków wojny, stworzyć nam zbliżone do normalnych warunki życia. Były więc gry zespołowe, czytanie, nauka piosenek, a nawet lekcje, które miały zastąpić odebraną nam szkołę. Te pozory normalności kruszyły się stopniowo pod naporem coraz silniejszego braku żywności. Nie pamiętam imion dzieci i wychowawców, ani ich twarzy. Pamiętam natomiast, że porcje gliniastego chleba z kartkowego przydziału, malały z dnia na dzień, aż doszło do dwóch i pół cieniutkich jak papier kromeczek rano i kilku kartofli w łupinach wieczorem. [...] Pamiętam, że zdarzały się wypadki kradzieży chleba¹⁷.

Gorzkie wspomnienie związane z trudnościami życia w sierocińcu wskazuje *explicito* na wiarę matki w słuszność podjętego wyboru. Nie oznacza jednak, iż dziecięcy bohaterowie tych opowieści pojmowali wtedy, dlaczego rozłąka była nieuchronna, co zostanie dokładniej zreferowane w kolejnej części rozdziału.

Symbol matki pojawia się także w słuchowisku poetyckim *Z otchłani* na podstawie wierszy Stefanii Grodzieńskiej (publikującej także jako Stefania Ney) i Władysława Szlengła¹⁸ wyreżyserowanym przez Janusza Kukulę. Utworem lirycznym zamykającym opowieść jest *Pomnik Szlengła*, w którym podmiot liryczny mierzy się z nagłym zniknięciem i najpewniej śmiercią matki. Zwraca uwagę, choć dla świata odejście jednej matki nie zmienia biegu historii, dla konkretnej rodziny oznacza koniec życia, jakie znali dotychczas, co poeta wyraża w słowach:

I cóż? Człowiek? Nie – nieważne –
statystyka żadna jej nie wymieni –
dla świata, Europy, mniej niż pyłek –
ważna to rzecz ten Jej wysiłek!
ale gdyś zbliżył się do sieni,
nim klamkę wziąłeś, nim drzwi pchnąłeś,
jakoś w powietrzu zapachniały
ni ciepła zupa, ni ręcznik biały,
tak jakoś ciepłość cię owiła
no...
była¹⁹.

¹⁷ M. Thau, relacja AYV 03/2716. Cyt. za: B. Engelking, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego...*, s. 158.

¹⁸ Tomik poetycki *Co czytałem umarłym* Władysława Szlengła przywołuje Sławomir Buryła – zob. tenże, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 14.

¹⁹ W. Szlengel, *Pomnik*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szlengel-pomnik.html> (dostęp: 30.11.2019).

Podkreśla także ogromną tęsknotę, która już zawsze wiązała się będzie z niespodziewanym i tragicznym odejściem matki:

Nie uśnie.
Będzie patrzył i nie zapomni...
Tam – Matki wystygły garnek
JEJ POMNIK...

Ostatni fragment wiersza jest równocześnie dopełnieniem radiowego dramatu, jego konkluzją. Przeważająca liczba utworów poetyckich współtworzących *Z otchłani* poświęcona jest dzieciom i sposobom odczuwania przez nie wojny. Domknięcie opowieści, poprzez przywołanie symbolu matki, umożliwiło wykreowanie **klamry tematycznej**, w granicach której rozgrywały się losy dzieci i ich relacje z rodzicami w obliczu wojny. Znakiem tego *leitmotivy* rodziny i tożsamości powracają, puentując opowieść audialną.

2. *Leitmotivy* ocalałego i powrotu do przeszłości

Konsekwentnymi *leitmotivami* artystycznych opowieści audialnych traktujących o Zagładzie są *leitmotivy* ocalałego oraz powrotu do przeszłości. Przed rozpoczęciem rozważań nad wytypowanymi kręgami tematycznymi, należy wyeksplikować, jak można rozumieć pojęcie ocalałego.

Co to znaczy być ocalonym? – pyta Alina Skibińska. [Ocaleni to ci, którzy – dop. J.B.-W. i E.M.] jakimś cudem, zbiegiem nieprawdopodobnych okoliczności, zwanych przypadkiem, przeżyli, dzięki pomocy innych ludzi, instynktowi, zapobiegliwości i woli życia, sile wyższej i opatrności bożej, łutowi szczęścia – przetrwali. W całkowitym ukryciu, po tak zwanej aryjskiej stronie lub na poły jawnie – na „aryjskich papierach”, w partyzantce, w lesie lub też w Rosji – dokąd uciekli przed wojennym kataklizmem, w obozach, łagrach, a nawet w Trzeciej Rzeszy – na robotach przymusowych z fałszywymi dokumentami... Różne były te miejsca i sposoby przeżycia, a także okoliczności im towarzyszące²⁰.

Zatem, **ocalały**²¹ to ten, kto za sprawą zmiennych okoliczności i osób **uszedł z życiem z Zagłady**. Jednocześnie, świadectwo ocalenia i wspomnienia uwarunkowań, jakie nań wpłynęły, są swoistym **powrotem do przeszłości**.

²⁰ A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 505–506.

²¹ „Psychiatra i historyk Robert Jay Lifton, od lat badający skutki masowego traumatycznego doświadczenia, zwraca uwagę, że źródłem urazu jest przede wszystkim gwałtowne wtargnięcie w doświadczenie człowieka zagrożenia śmiercią, które tym bardziej destrukcyjnie wpływa na psychikę, im dłużej rozciągnięte jest w czasie oraz im

W audycjach artystycznych, których *leitmotivem* stały się ocalenie i metaforyczny bądź też niemal dosłowny powrót do przeszłości, zostaną omówione w tym podrozdziale. Wśród tytułów, które należy odnotować w odniesieniu do wskazanego kręgu tematycznego znajdują się reportaże: *W otchłani niepamięci* Urszuli Żółtowskiej-Tomaszewskiej, *Zostałam w tym, co kocham* Waldemara Kasperczaka, *Ostatni świadek* Jolanty i Andrzeja Rudników, *Mówię o nich wszędzie – od Hagi po Tokio* Moniki Grabowskiej-Cienciały, *Życzenie taty* Marty Rebzdy, *Spotkanie w Ebensee* Anny Warczewskiej i Janiny Jankowskiej, *Szłomo* Krystyny Bednarz, *Taka zwyczajna sprawa* Krystyny Melion, *Jedno życie* Joanny Bogusławskiej, *Margita* Mariusza Kamińskiego, *Dziewczynka z dobrego domu* Bartosza Panka, *Między schodami* Eweliny Kosalki-Passii, *Pamiętnik dla mojej córki* Adama Wielowieyskiego, *Jestem szczęśliwym człowiekiem* Marty Rebzdy, *Jestem Rózia* Agnieszki Czyżewskiej-Jacquemet oraz słuchowiska: *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha, *Z głębokości wód* autorstwa Andrzeja Mularczyka, w reżyserii Henryka Rozena, *Jonasz według tekstu* Beniamina Bukowskiego, w reżyserii Joanny Grabowieckiej, *Ocalenie* Katarzyny Michałkiewicz, *Josela Rakowera rozmowa z Bogiem* na podstawie tekstu Zviego Kolitza, w reżyserii Janusza Kukuły, *Korczak, czyli brudna rzeka czasu* Janusza Kukuły, *Proszę Państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego, wyreżyserowane przez Pawła Łysaka, a także *Planeta popiołów* Davida Zane Mairowitza, w reżyserii Waldemara Modestowicza.

Artystyczne opowieści audialne poświęcone Zagładzie, w których przeważa motyw ocalałego i jego powrotu do przeszłości, opierają się na dwu podstawowych konstrukcjach – **świadczenie teraźniejszym**, wyrażonym przez żyjących do dzisiaj ocalałych oraz świadectwach, jak piszą Agnieszka Pajączkowska i Jan Borowiec powstałych „**tam i wtedy**”²² i przekazywanych albo przez samych ocalałych, albo, gdy ci już odeszli, ich krewnych bądź przyjaciół. Zdaniem badaczy, spisane podówczas świadectwa pełnią funkcję szczególną, a

praktyka kolekcjonowania śladów sprzed i z czasu Zagłady doprowadziła do radykalnego dowartościowania materialności dokumentów i przedmiotów. [...] Rozdar-

bardziej groteskowe czy też absurdalne przyjmuje formy. Zauważmy, że absurd ujawnia się już w samym określeniu »ocalały z Zagłady«, które nie ma wyłącznie charakteru metaforycznego. Wbrew pozorom wyrażenie »przeżyć Zagładę« nie jest oksymoronem. Niemieccy naziści odebrali Żydom prawo do życia, skazali ich więc na śmierć, a następnie stopniowo i skutecznie wykonywali ten wyrok. Śmierć dla człowieka skazanego na nią [...] zajmuje centralne miejsce w jego doświadczeniu, wszystko do niej zmierza i wszystko przez nią zostaje oświetlone. Jeszcze za życia jest »po tamtej stronie« i z tej perspektywy zaczyna widzieć swoją przeszłość i teraźniejszość” – zob. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 22.

²² A. Pajączkowska, J. Borowiec, *Papiery...*, s. 335.

cia, chemiczne uszkodzenia, pozółtkły papier stają się śladami lub wręcz metonimiami Holocaustu²³.

Powstały także takie utwory audialne, które w jednej opowieści scalają ze sobą współczesne świadectwo ocalałego i zachowane materiały spisane „tam i wtedy” przez ofiary Szoa. Nader reprezentatywną egzemplifikacją dzieł tego rodzaju jest dokument radiowy *Między schodami* Eweliny Kosałki-Passii. Jest to historia przyjaźni dwóch młodych kobiet podczas wojny: Polki Stanisławy i Żydówki Rutki.

Gdy młoda Żydówka zwierzyła się Stanisławie, że pisze pamiętnik, ta prosiła ją, by nie przestawała i w sytuacji krytycznej – likwidacji getta – ukryła go w schowku między schodami. Rutka została wywieziona do Auschwitz i tam zginęła, po wojnie bohaterka reportażu odnalazła diariusz. Przez ponad 65 lat przechowywała go w swojej bibliotece, a gdy dowiedziała się, że ktoś z rodziny Rutki przeżył Auschwitz, postanawia przekazać memuar, przez co – w konsekwencji – zostaje oskarżona o wywóz pamiętki narodowej do Izraela²⁴. Reportażystka inicjuje kolejne wątki rozmowy, jednak to bohaterka ocalała z II wojny światowej przewodzi narracji i wspomina żydowski Będzin, polsko-żydowskie relacje oraz swoją przyjaźń z Rutką, więc ta stała się główną osią historii. Rutka, choć od lat nieobecna, mówi „swoim” głosem poprzez aktorską interpretację kart jej pamiętnika. Została **audialnie reprezentowana**, a jak pisze Jacek Leociak: „»reprezentować« – to czynić na powrót obecnym, a »reprezentowany« to ten, który jest »nieobecny«”²⁵. Foniczna reprezentacja nieżyjącej Żydówki zestawiona

²³ Tamże.

²⁴ O konflikcie wokół *Pamiętnika* Rutki Laskier pisała także Marta Tomczok: „Ponieważ jest to wydanie [*Pamiętnik* Rutki Laskier – dop. – J.B.-W. i E.M.] »specjalne«, które oprócz samego tekstu zawiera zdjęcia oryginalnych zapisków autorki, a także zdjęcia jej rodziny i wspomnienia osób, które ją znały, należy się domyślać, że sens diariusza znacznie przekracza jego treść. Stworzył go kontekst, w którym odpowiedzią na prywatną potrzebę odebrania tekstowi jego materialności i wywiezienia go z kraju stało się reprodukcje nostalgii od zamieszczenia w wydaniu *Pamiętnika* fotokopii po założeniu Fundacji Rutki Laskier. Konflikt o prawa do wywiezionego pamiętnika, który od lat trawi środowisko zagłębiowskich miłośników historii, można spróbować zrozumieć, zadając pytanie o to, dlaczego książkę należało wywieźć. Wydaje się, że ktoś sprokurował ten spór, aby z jednej strony pozbyć się ostatnich świadków Zagłady, z drugiej – stworzyć na tej stracie zupełnie nową historię, w którą – z pozytywnym wydźwiękiem – zaangażowało się całe miasto, od święta odgrywając role nieobecnych Żydów w niepokojącym misterium” – zob. też, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 105–110.

²⁵ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 12.

z narracją ocalałej Polki staje się paralelnym świadectwem ocalałej i ofiary, a słowo zapisane „tam i wtedy”²⁶ czyni możliwym **powrót do przeszłości poprzez uobecnienie śladu** Zagłady. Tym samym, *Między schodami* stało się **amalgamatem współczesnego świadectwa i ówczesnej relacji**, a *leitmotiv* powrotu do przeszłości ma dwojaki charakter – jest elementem narracji bohaterki dokumentu o czasach minionych, ale także dosłownym odczytaniem zapisanych wówczas spostrzeżeń, obaw i nadziei.

Ponowne uobecnienie i powrót do przeszłości w artystycznych reportażach radiowych odbywa się, jak w dziele Kosalki-Passii, poprzez wkomponowanie w dokument scen słuchowiskowych, które umożliwiają metaforyczny krok w przeszłość nie tylko na poziomie narracyjnym, ale także audialnym. Jeśli przywołane w dziele zapiski należą do ofiar, a nie ocalałych, wówczas ich dźwiękowa reprezentacja dzieje się w warstwie *verbum*, ich autorskiego słowa oraz głosu aktora interpretującego przedłożony tekst. Jak zwraca uwagę Joanna Bachura-Wojtasik,

nieprzypadkowo głos człowieka uchodzi za jeden z najważniejszych elementów słuchowiska. Wyznacza bowiem foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego, [...] umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela²⁷.

Niewątpliwie barwa i tembr głosu aktora nie pozostaną w pełni tożsame z faktycznie istniejącym niegdyś głosem bohatera, jednak dbałość o wierność pozornym detalom (między innymi płeć, wiek, osobowość) czynią reprezentowaną postać wiarygodną i możliwą do wyobrażenia przez słuchacza. *Leitmotiv* przeniesienia w przeszłość, poprzez sceny słuchowiskowe, jest także istotnym punktem między innymi konstrukcji *feature’a* *Margita* Mariusza Kamińskiego – opowieść otwiera ujęcie aktorskie, a kolejne pojawiają się później oraz *Pamiętnika dla mojej córki* Adama Wielowieyskiego, w którym narracja bohaterki przenika się z fragmentami zapisków z tytułowego pamiętnika. Wskazany zabieg znajduje swoje przełożenie nie tylko na konstrukcję i dramaturgię dzieła audialnego, ale także na

²⁶ Warto w tym miejscu wspomnieć opracowaną i wydaną pod redakcją Krystyny Radziszewskiej książkę *Przeżyliśmy. Proza Jeszajahu Szpigla z getta łódzkiego*. Literatura Szpigla stanowi przykład dzieła pisanego właśnie „tam i wtedy”, jak zauważa Radziszewska, „jego twórczość dotyczy w dużej mierze tego magicznego, a zarazem przekłętą tego miejsca [getta łódzkiego – dop. J.B.-W. i E.M.]” – zob. *Przeżyliśmy. Proza Jeszajahu Szpigla z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 9.

²⁷ J. Bachura-Wojtasik, *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 135.

utrwalenie dokumentów z Zagłady i ich **przekład intertekstualny** między odmiennymi tekstami kultury.

W *Tekście wobec Zagłady* Jacek Leociak odnotował, że:

wbrew oczekiwaniom, wbrew potocznym wyobrażeniom, nawet wbrew prawdopodobieństwu pisanych świadectw z czasów Zagłady ocalało wiele. Praca ta wyrasta ze zdziwienia, że tyle tekstów mimo wszystko przetrwało, chociaż zgodnie z logiką „ostatecznego rozwiązania” nie powinien przecież zostać po nich najmniejszy ślad, tak jak po ich autorach. A jednak istnieją. Przechowywane z narażeniem życia, przenoszone w fałdach ubrania, zakopywane pod gruzami w skrzynkach, bańkach po mleku czy puszkach po karbidzie, ukrywane w schowkach na strychu, w piwnicy czy pod podłogą – ocalały. Istnienie tych tekstów jest wyzwaniem dla nas wszystkich²⁸.

Jest wyzwaniem także dla twórców. Toteż wykorzystywane w dziełach fonicznych diariusze, dokumenty czy fotografie przekładane są na język radia ze szczególną starannością. Zgodnie z tezą Marty Tomczok,

rola współczesnego autora jako tego, który „przedłuża” życie dokumentów, kończy się tam gdzie zaczyna się ich uwspółcześnianie. Im mniej ingerencji w stare teksty, tym większe szanse, że opór czasu zostanie złamany i przemówią one naszym językiem²⁹.

Zmiany zaprowadzane przez twórców analizowanych artystycznych form radiowych w zapiskach z II wojny światowej są śladowe – ograniczają się do wyboru najbardziej reprezentatywnych fragmentów oraz ich aktorskiej interpretacji.

W dyskursie zagładowym nadzwyczaj wyraźnie odznacza się temat **niewyraźności doświadczenia Szoa**³⁰. Trudno bowiem, zgodnie z tą supozycją, znaleźć odpowiednie słowa i środki wyrazu dla przekazania sedna ludzkiego „**doświadczenia granicznego**”³¹. Jarosław Ławski zauważył, że:

podstawową figurą myśli świadka Holocaustu jest konstatacja niewyraźności tego, co widzi, wydarzenia Wyniszczenia. Za tym stwierdzeniem idą następne: że również sam język jest w tym okolicznościach niemy, głuchy, bezradny, a najadekwatniejszą formą oznaczenia przeżyć czy zapisu wydarzeń jest myśl nieprzeobrażona w znak,

²⁸ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 7.

²⁹ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura...*, s. 245.

³⁰ Szewach Weiss pisał: „Jak wytłumaczyć ludziom żyjącym w bezpiecznym świecie lęk o każdy krok, o następny dzień, o życie jutro? Jak opowiedzieć o zamknięciu, o czeluści, o mroku?” – zob. *Przeżyliśmy. Proza Jeszajahu Szpigla z getta łódzkiego...*, s. 7.

³¹ Na ten temat – zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*

chyłkiem wycofująca się w przedkognitywny stan odrętwienia, paraliżu, kiedy samo patrzenie / zobaczenie Zagłady okazuje się już całą pełnią antywiedzy, którą wyrazić może jedynie jakaś, jeśli taka istnieje, „semantyka milczenia”³².

Jednocześnie, Zagłada, jej ofiary i ocalali, domagają się świadectwa, opisu i upamiętnienia, a obecność znacznej liczby form dokumentalnych i artystycznych, które stają się świadectwami ocalałych bądź tych, którzy nie przeżyli wskazują na konieczność i możliwość **wyrażania mimo trudności**. Jacek Leociak w książce o doświadczeniach granicznych postawił hipotezę, iż „konceptja fundamentalnej niewyraźności – szczególnie doświadczenia Holocaustu – nie znajduje potwierdzenia na gruncie ani empirycznym, ani analitycznym”³³, **potrzeba** bowiem **podmiotowego zaświadczenia o przeżyciu i byciu świadkiem**.

Dziełem, które puentuje, jak się zdaje, opowieści poświęcone ocalałym i ich powrotom do przeszłości, a jednocześnie *explicite* porusza kwestię niemożności pełnego wyrażenia doświadczenia Szoa jest słuchowisko *Z głębokości wód*³⁴ według scenariusza Andrzeja Mularczyka, wyreżyserowane przez Henryka Rozena. Stary Żyd, Eli Szyper, wraca u kresu życia w rodzinne strony. Jest ocalałym z Holocaustu, przeżył wojnę, chroniąc się u lokalnego garbarza, Stefana Osady, który przed wojną handlował z jego ojcem. W jednej ze scen bohater tłumaczy napotkanej dziewczynie, że nigdy nie zobaczą i nie usłyszą tego samego, ponieważ on pamięta to miejsce z dawnych czasów, on „widzi synagogę, ona – dom kultury”³⁵. Ponadto, w rozmowie kieruje w przestrzeń pytanie: „gdzie jest powiedziane, że ten, kto przeżył, jest żywy?”³⁶. Akcentuje w **warstwie słowa niezbywalną traumę ocalałego** i trudność pełnego przekazania znaczeń przez tych, którzy przeżyli doświadczenia graniczne oraz podkreśla niełatwość pojęcia tychże sensów (mimo chęci i woli) przez słuchaczy z kolejnych pokoleń. Wskazuje jednak wspólną płaszczyznę porozumienia w słowach „moją ojczyzną jest pamięć”³⁷.

Warto zwrócić uwagę, jak czyni to Sławomir Buryła, że:

temat niewyraźności zajmuje szczególne miejsce w topice Holocaustu. W przeciwieństwie do większości pozostałych toposów nie wywodzi się on z dziedziny fabuły, ale z warsztatu twórczego. Wprawdzie przekracza ramy Szoa, dotyczy od-

³² J. Ławski, *Narracja i „Wyniszczenie”*. O „Spowiedzi” Calka Perechodnika, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005, s. 162.

³³ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, s. 7.

³⁴ Słuchowisko zdobyło pierwszą nagrodę na międzynarodowym Festiwalu Prix Italia w 1989 roku.

³⁵ Cytat z treści słuchowiska.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

wiecznych pytań o możliwość utrwalenia w sztuce ludzkiego doświadczenia, jednak te odwieczne zagadnienia z historii sztuki wyjątkową pozycję uzyskują w tekstach dotyczących Zagłady³⁸.

Warsztat twórczy autorów artystycznych audycji poświęconych Szoa znajduje swoje odzwierciedlenie przede wszystkim w kompozycji i dramaturgii utworu, samo zaś świadectwo bohatera opowieści pozostaje, także formalnie, wierne rzeczywistości, a potencjalne modyfikacje są znikome. Również w słuchowiskach, będących przecież dziełami fikcjonalnymi, słyszalna jest inspiracja **oral history ocalałego** i jego prawdziwym głosem, bez nadmiernych efektów akustycznych czy paralingwistycznych. W tym punkcie warto odnieść się do refleksji Aleksandry Ubertowskiej, która przypomina rozważania estetyczne Sarah Kofman, postrzegającej pisanie „po Auschwitz” jako rodzaj szczególnego zobowiązania³⁹.

W *Słowach stłumionych* (1987) (dosłownie: zduszonych, stłamszonych i zarazem dławiących, jak wynika z wywodu, rozwijanego przez autorkę) Kofman powraca do kwestii niewyraźności, braku adekwatnych form wyrazu, określającego pozycję piszącego o Szoa. Niewyraźność doświadczenia granicznego staje się w jej eseju osobliwym zapętleniem języka, który – użyty do opisanie Auschwitz – pozbawia mowy, oniemia mówiącego. Język staje się tu narzędziem obosiecznym, otwiera możliwość ekspresji, ale zarazem ją odbiera. „Wprawdzie możemy o tym doświadczeniu mówić, zwłaszcza że gwałtownie domaga się ono ujęcia w słowa”, pisze Kofman, cóż z tego jednak, skoro mówiąc, dławimy się tymi słowami. Szukając form, zdolnych do opisanie świata koncentracyjnego, pozostajemy w kręgu niemożliwości, skompromitowanych lub bezużytecznych konwencji i w rezultacie niejako zostajemy wyrzuceni poza granice mowy⁴⁰.

Przytoczenie spostrzeżeń Kofman, wspartych o komentarz Ubertowskiej, jest w naszej opinii nieodzowne w odniesieniu do dzieł sztuki audialnej, ponieważ francuska filozofka porusza zagadnienie granic mowy i języka jako narzędzi, które stanowią podstawę tworzywa fonicznego wyrazu. Szczególnie wyraźnie ich waga zostaje uwidoczniona w *leitmotivie ocalałego*.

Niewyraźność, a ściślej trudność ujęcia w słowa i precyzyjnego fonicznego oddania sensów i emocji, eksponuje się przede wszystkim w brzmieniu mowy bohaterów opowieści – ich głosach, gestach fonicznych i ciszy. Kolosalne znaczenie

³⁸ S. Buryła, *Wokół Zagłady...*, s. 80.

³⁹ Istotny jest tutaj kontekst biograficzny autorki, o którym wspomina Ubertowska, Sarah Kofman jest bowiem córką „więźnia Oświęcimia, ukrywającą się wraz z matką w okupowanym przez Niemców Paryżu” – zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 51.

⁴⁰ Tamże.

w komunikacie audialnym ma intymność przekazu. Radioznawczyni Aleksandra Pawlik podkreślała, że:

teatr radiowy [ale również dokument audialny – dop. J.-B.W. i E.M.] oferuje bogate możliwości ekspresji słownej, buduje intymną relację z słuchaczem. Posługuje się gradacją dynamiki i intensywności wypowiedzi: począwszy od szeptu, poprzez szczególną intonację, aż do krzyku wzmocnionego pogłosem – rozszerza możliwości znaczeniowe słowa i głosu⁴¹.

Zwerbalizowane słowo i głos jako tworzywo foniczne nie tylko przekazują sensy i umożliwiają kreowanie przestrzeni diegetycznej dzieła, ale są także nośnikami emocji i przeżyć. Egzemplifikację opowieści, opierającej się na *leitmotivie* ocalałego i kameralnie opowiedzianej historii, której konstytutywnym środkiem ekspresji jest głos bohatera oraz jego losy, stanowi reportaż radiowy *Szlomo*⁴² Krystyny Bednarz. Dokument traktuje o losach Żyda, który uratował się spośród dziewięćset pięćdziesięciu rozstrzelanych na zamku w Złoczowie na Ukrainie i po pięćdziesięciu czterech latach przyjeżdża z Izraela, aby zobaczyć miejsce zbrodni. Jest to bardzo naturalny w obrazie i mocny emocjonalnie powrót do przeszłości, ze wszystkimi konsekwencjami dla bohatera, z jego przeżyciami i traumami oraz reakcjami ludzi, którzy współuczestniczą w tym symbolicznym wydarzeniu. Opowieść ma niezwykle intymny charakter, ocalały przywołuje tragiczne wspomnienia wojny, a w jego głosie wybrzmiewają odradzające się uczucia – strach, smutek, bezradność. Fragmenty rozmowy reportażystki z innymi zgromadzonymi wokół mogiły korespondują ze skrajnymi emocjami. Nagromadzenie traumatycznych wspomnień odżywa w mowie bohatera, a jego głos drży, łamie się, finalnie tytułowy Szlomo ucieka z miejsca, w którym tragiczne retrospekcje odbierają mu zdolność mówienia. W dziele Krystyny Bednarz znajduje uzasadnienie teza Sarah Kofman o **języku, który oniemia**, pozbawia mowy, a skoncentrowany ładunek emocjonalny wyrzuca poza jej granice. Wszelako, nie oznacza to, iż Zagłada jest zdarzeniem wykraczającym poza wszelkie możliwości wyrażania. Przeciwnie, zwłaszcza w medium audialnym – cisza i gesty paralingwistyczne, stanowiące foniczny odpowiednik mimiki, narracja czy urwane słowa są tworzywem silnie ekspresyjnym o znacznej wartości semantycznej, manifestującym te przeżycia i uczucia, które wymykają się znakom werbalizowanym. Efekty niezlektykalizowane czynią nad wyraz sugestywny środek ekspresji. Cisza⁴³ w medium po-

⁴¹ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014, s. 97.

⁴² Reportaż otrzymał drugą nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Reportażu Radiowego *Polska i świat* '95.

⁴³ O semantyce ciszy w zestawieniu z pozajęzykowym tworzywem audialnej opowieści piszemy szerzej w rozdziale *Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych*.

zbawionym wizualności paradoksalnie może być dobitniejsza semantycznie niż *verbum* bądź muzyka. Jak zwraca uwagę Dorota Głowacka,

jedno z głównych zadań, jakie stawia sobie świadek – narrator, to wydobyć tych różnych odmian ciszy i wpisanie ich w język, posługiwanie się językiem w taki sposób, by nie zatopił on tamtych tragicznych, pozbawionych słów miejsc. To właśnie w ciszy, która drąży, przerywa i podmywa mowę, Inny pozostawia ślad⁴⁴.

Badaczka odnosi się także do tezy francuskiego filozofa, Emmanuela Levinasa, zdaniem którego w relacji dwojga osób (w przypadku dzieła fonicznego można rozpatrywać tę kwestię w dwójkasób – jako relację autora z bohaterem oraz słuchacza z postacią) jest formą wyrazu⁴⁵. Co więcej,

nałożenie się momentu enuncjacji na diegetyczną przestrzeń opowiadania – uzupełnia Głowacka – stwarza wrażenie nieuchronnej zagłady głosu świadka, nakazując nam tym pilniej, byśmy bacznie słuchali. Dawanie świadectwa przestaje być obiektywnym zapisem wydarzeń i staje się niekończącą się pielgrzymką ku nieuchwytniej przeszłości. Tego rodzaju zbliżanie się ku niewidzialnemu Innemu jest dla Levinasa kwintesencją relacji etycznej, zasadzającej się na odpowiedzialności. Podstawą wywodzącego się z niej języka jest istnienie Innego, którego głosu słucham, gdyż nie mogę go nie słyszeć, choć oczywiście do mnie należy wybór, w jaki sposób na niego odpowiem⁴⁶.

Innymi słowy, cisza w artystycznych opowieściach audialnych jest immanentnym składnikiem fonicznego wyrażania, wymownym środkiem znaczącym, akcentującym i dopełniającym *verbum*, komunikującym sensy, które wyłamują się granicom językowej ekspresji. Znakiem tego **cisza tożsama jest z reprezentowaniem i wyrażaniem** – nie zaś – zapomnieniem, przemilczeniem⁴⁷.

3. *Leitmotiv* winnego

Odnaczający się pośród kręgów tematycznych, które wytypowałyśmy w procesie analizy i interpretacji znaczeń zawartych w artystycznych zagładowych dziełach audialnych, jest motyw winnego. Za Bartłojem Krupą należy podać pozycje bibliograficzne, które przyczyniły się do podjęcia publicznej debaty nad **figurą oprawcy** w literaturze Holocaustu. Krupa wymienia wśród nich:

⁴⁴ D. Głowacka, *Znikające ślady. Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 141.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 138.

⁴⁷ Zob. D. Głowacka, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 51.

ważny i dyskutowany *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego, polskie wydanie *Papiero-siarzy z placu Trzech Krzyży* Józefa Ziemiańskiego, *Ocalonych* Stanisława Benskiego, *Uro-dzonych w Warszawie* Władysława B. Pawlaka, refleksyjne *Krakowskie Przedmieście pełne deserów* Adolfa Rudnickiego czy *Tabu i niewinność* Aleksandra Smolara – gorz-ki esej poświęcony stosunkom polsko-żydowskim. Prawdziwa lawina publikacji ru-szyła jednak rok później [czyli w 1987 roku – dop. J.B.-W. i E.M.]. Otworzył go Jan Błoński artykułem *Biedni Polacy patrzą na getto*⁴⁸.

Błoński w przywołanym eseju pisze o syntezie sporów i polemik dotyczą-cych polsko-żydowskich relacji⁴⁹, spośród których uderza

lęk, aby nie zostać policzonym między pomocników śmierci. Tak on okropny, że czy-nimy wszystko, aby go oddalić, aby nie dopuścić nawet do jego wyjawienia. Czyta-my czy słuchamy rozważań o żydowsko-polskiej przeszłości i kiedy tylko dojdzie do nas zdarzenie, fakt, który nie najlepiej o nas świadczy, gorączkowo staramy się go po-mniejszyć, wytłumaczyć, zbagatelizować. Nie jest nawet tak, abyśmy go chcieli ukryć czy zaprzeczyć, że miał miejsce. Czujemy przecież, że nie wszystko było w porządku⁵⁰.

Błoński nie wyrokuje, nie wskazuje konkretnych winnych i niewinnych, wy-punktowuje jednak obowiązek mówienia o każdym aspekcie Zagłady i jej przyczyn oraz konieczności oczyszczenia poprzez „zobaczenie naszej przeszłości w prawdzie”⁵¹. Sławomir Jacek Żurek odnotował, iż z perspektywy socjologicznej dostrzegalne jest „uzewnętrzanie się żałoby po polskich Żydach, której niewątpliwie początek dał esej historyczny *Sąsiedzi*”⁵² Jana Tomasza Grossa ogłoszony w roku 2000⁵³.

⁴⁸ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu* (1987–2003), Universitas, Kraków, s. 58–59.

⁴⁹ Warto przywołać także książkę Tomasza Żukowskiego, *Wielki retusz. Jak zapo-mnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2018.

⁵⁰ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, ht-tps://sprawiedliwi.org.pl/sites/default/files/attachment_85.pdf (dostęp: 30.10.2019).

⁵¹ Tamże.

⁵² W rozdziale *Historia contra literatura, Polacy contra Polacy. „Sąsiedzi”* Jana Toma-sza Grossa Bartłomiej Krupa szeroko omawia przywołaną w tytule książkę – zob. tenże, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 408–474. Ponadto, w książce *Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści* Jana T. Grossa, w nocy od wydawcy Henryk Woźnia-kowski pisze: „Książka, którą oddajemy czytelnikowi, już rok przed polskim wydaniem wywołała u nas niemałe echa i gwałtowne krytyki. Trudno się temu dziwić, ta książka bo-wiem wcina się jak nóż w najbardziej bolesne problemy związane z trudną i powikłaną na poziomie pamięci i psychologii zbiorowej, a jednocześnie niezbyt dobrze znaną i w wielu aspektach nieopisaną materią stosunków polsko-żydowskich, zwłaszcza podczas ostat-niej wojny i bezpośrednio po niej” – tamże, s. 5.

⁵³ S.J. Żurek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 184–194.

Justyna Kowalska-Leder zwróciła z kolei uwagę, że

głównym źródłem emocji było podjęcie tematu uwikłania w nią Polaków. W pierwszej odsłonie [debaty publicznej w Polsce – dop. J.B.-W. i E.M.] mowa była głównie o moralnej współwinie, w drugiej – o czynnym udziale w mordowaniu Żydów. Nie wielka książeczka poświęcona zbrodni w Jedwabnem zainspirowała prace historyków, publicystów i artystów, które wywołały kolejne fale dyskusji, angażując w nią szerokie kręgi społeczeństwa, w czym niebagatelną rolę odegrały media elektroniczne, telewizja i internet⁵⁴.

Nasza analiza, jak niejednokrotnie podkreślaliśmy, nie ma na celu badania polskiej winy bądź współwiny ani rozpatrywania polsko-żydowskich relacji na gruncie historiograficznym. Nie uzurpujemy sobie prawa do oceniania postaw Polaków wobec Żydów. Koniecznym jednak jest podjęcie analizy *leitmotivu* winnego, jest on bowiem istotnym punktem odniesienia w zbiorze artystycznych dzieł audialnych poświęconych Szoa. Co więcej, pozostawienie figury winnego jako stabuizowanej „plamy” narracji byłoby bezwzględny nadużyciem. Po pierwsze, w kontekście historycznym i ofiar, ponieważ, jak pisze Jacek Leociak,

po sprawie Jedwabnego wiemy już, że w czasie okupacji znaleźli się tacy Polacy, którzy mordowali Żydów. Nie przez przypadek, nie w wyniku bliżej niesprecyzowanych działań wojennych, nie w samoobronie, lecz z premedytacją, metodycznie, często w sposób okrutny⁵⁵.

Po drugie, jak wskazała Hannah Arendt: „Nie możemy sobie dłużej pozwalać na czerpanie z przeszłości tego, co było w niej dobre, i nazywanie tego po prostu dziedzictwem, a odrzucanie rzeczy złych jak martwego ciężaru, który sam czas pogrzebie w zapomnieniu”⁵⁶. Uwzględnienie zatem postaci winnego jawi się jako niezbędne także w tekście pozbawionym historiograficznych aspiracji. Byłoby owo pominięcie także błędem i przekłamaniem z perspektywy badań radioznawczych, w dziełach sztuki, także audialnej, **winny nie jest bowiem terra incognita**. Rozpatrujemy figurę winnego z dwóch punktów widzenia – **nazistowskiego oprawcy** oraz **Polaka-winnego**⁵⁷. Opowieści, które podejmują ten *leitmotiv* całościowo

⁵⁴ J. Kowalska-Leder, *Wstęp*, [w:] *Ślady Holokaustu...*, s. 9–10.

⁵⁵ J. Leociak, *Wizerunek Polaków w zapisach Żydów z dystryktu warszawskiego...*, s. 436.

⁵⁶ H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu...*, s. 22.

⁵⁷ O Polakach, którzy pomagali w polowaniu na Żydów pisał Jacek Andrzej Młynarczyk – zob. tenże, „Akcja Reinhard” w gettach prowincjonalnych dystryktu warszawskiego 1942–1943, [w:] *Prowincja noc...*, s. 72–73. Badacz porusza także drugą, odmienną kwestię przymuszania Polaków do uczestniczenia, między innymi w przygotowywaniu grobów dla pomordowanych Żydów. Jak pisze Młynarczyk: „Również po zakończeniu akcji

bądź wyimkowo to słuchowiska: *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michalkiewicz i Antoniego Wincha, *Winny* Stanisława Brejdyganta, *Z otchłani* Janusza Kukuły, *Pasażerka z kabiny 45* według tekstu Zofii Posmysz, w reżyserii Jerzego Rakowieckiego, a kolejna wersja – Janusza Kukuły oraz reportaże: *Margita* Mariusza Kamińskiego, *Miłość ocalona* Bartosza Panka i *Decyzja za cenę życia* Marty Rebdy.

Stwierdzając, że motyw winnego czy współwinnego podejmowany jest wyimkowo, mamy na myśli pojedynczą scenę, w której został wyeksponowany, jednak bez osadzenia w centrum fabularno-dramaturgicznym opowieści. Tak dzieje się w *Margicie* Kamińskiego – wybrzmiewa scena, w której naziści popędzają i liczą kolejnych skazanych na natychmiastową śmierć – winni są bezpośrednio uobecnieni, lecz nie stanowią sedna fabularnego *feature'a*. Podobnie sytuacja diegetyczna przedstawiona została w *Miłości ocalonej* Bartosza Panka – mimo nieustannego zagrożenia i konieczności ukrywania się przez Żydów, istnieli Polacy, którzy wyrzucali bohaterkę z mieszkań i zostawiali na drzwiach kartkę z napisem, iż nie chcą Żydówki u siebie, skazując ją tym samym na bezpośrednie zagrożenie życia. Małgorzata Melchior odnotowała, że Żydzi ukrywający się poza gettem byli uzależnieni od stanowiska Polaków.

Ukrywający się po „stronie aryjskiej” Żydzi – pisze Melchior – stykali się z Polakami niemal na każdym kroku. Wszystkie elementy ich ówczesnej egzystencji, sposoby funkcjonowania, szanse przeżycia zależały od takich bądź innych postaw otaczających ich ludzi. O różnorodności postaw przejawianych przez Polaków wobec żydowskich uciekinierów z gett mogą świadczyć nie tylko analizowane relacje samych Żydów, ale także – świadectwa Polaków. Na przykład w październiku 1943 roku w raporcie grójeckiej AK zamieszczono następującą notatkę: „Na terenie powiatu ukrywa się spora ilość Żydów miejscowych i z Warszawy. W niektórych wypadkach są oni przedmiotem niesłychanego wyzysku, w innych – doznają opieki i pomocy”⁵⁸.

wysiedleniowych w dalszym ciągu dokonywano akcji przeczesywania terenu w nadziei wyłapania ukrywających się Żydów. Do pomocy w tych przedsięwzięciach wykorzystywano nierzadko miejscową ludność, którą zmuszano do uczestniczenia w obławach, przygotowywaniu grobów przed egzekucją, czy transportu schwytanych na miejsce ich rozstrzelania, lub transportu ciał na miejsce pochówku” – tamże, s. 71. Wątek ten również pojawia się w przywoływanych opowieściach audialnych, np. w *Decyzji za cenę życia* Marty Rebdy. Jednakowoż, analizując *leitmotiv* winnego, skupiamy się przede wszystkim na winnym jako osobie podejmującej działania prowadzące **do śmierci ludności żydowskiej bez uprzedniego przymuszenia**. Zdajemy sobie sprawę z faktu, iż niemożliwe jest wnikanie w intencje drugiego człowieka, toteż nie rozstrzygamy z perspektywy moralnej czy aksjologicznej o winie bądź jej braku w postawach postaci obecnych lub wzmiankowanych w zagładowych opowieściach radiowych – skupiamy się na realiach świata przedstawionego w dziele audialnym, gdzie winnym jest ten, kto inicjuje krzywdę i cierpienie.

⁵⁸ M. Melchior, *Uciekinierzy z gett po „stronie aryjskiej” na prowincji dystryktu warszawskiego – sposoby przetrwania*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 360.

Absolutna współzależność przetrwania żydowskich rodzin od nastawienia i postaw Polaków została wyraźnie zobrazowana w reportażu *Decyzja za cenę życia* Marty Rebzdy. Opowieść traktuje o rodzinie Baranków, ukrywających Żydów w swym gospodarstwie. Rankiem 15 marca 1943 roku kilku umundurowanych Niemców przeprowadziło rewizję, w trakcie której wykryto w stajni schowek, a w nim czterech mężczyzn – pochodzących z Miechowa braci Gotfrydów i ich ojca. Żydów zastrzelono, następnie zamordowano rodzinę Baranków. Nie znaleziono jedynie macochy Wincentego Baranka, Katarzyny, jednak pod groźbą wymordowania całej wsi, rozkazano mieszkańcom odnalezienie jej i odprowadzenie na posterunek, co też uczyniono.

Dzieło jawi się jako zwierciadło różnych postaw Polaków wobec Żydów, które opisał Jacek Leociak. Badacz, w ujęciu ogólnym, wyróżnił główne „typy wizerunkowe” Polaków: obojętni; ci, którzy pomagają; ci, którzy wydają; ci, którzy rabują; ci, którzy mordują Żydów⁵⁹. Wskazana klasyfikacja znajduje odzwierciedlenie w *Decyzji za cenę życia* – w samym centrum opowieści sytuują się właśnie ci, którzy pomagają, czyli rodzina Baranków, a ich losy determinowane są poprzez postawy innych. Z reportażu jasno wynika, iż życie i śmierć Baranków oraz ukrywanych przez nich Żydów powodowana była sposobem postępowania tych, którzy ich wydali. Ktoś musiał donieść Niemcom o tajemnicy rodziny wzbudzającej podejrzenia sąsiadów, bo, jak mówi jeden z rozmówców reportażystki – kupowali zbyt dużo jedzenia, jak na własne potrzeby, najpewniej więc „żywili Żydów”. Co więcej, świadek tych zdarzeń wskazuje, że choć jeden z Niemców odwrócił wzrok, by dzieci Baranków mogły uciec, sąsiad zamknął okno, uniemożliwiając im ratunek. Opowieść pod względem formalnym i wykorzystanych środków akustycznych jest prosta – ogranicza się do linii słowa, w której kolejne osoby opowiadają o losach rodziny i ich śmierci oraz kilku zdań odczytanych przez lektora (tylko te momenty dzieła wzbogacono o muzykę). W *Decyzji za cenę życia* obserwujemy **zderzenie dwóch podstawowych *leitmotivów* – rodziny i winnego** oraz dwóch skrajnych postaw – tych, którzy ratowali i tych, którzy wydawali na śmierć.

Kiedy zagrożenie dla uciekinierów z gett ukrywających się na wsi przybierało na sile? – pyta Małgorzata Melchior⁶⁰. Jeśli ukrywający Żydów Polacy wiedzieli lub

⁵⁹ Zob. J. Leociak, *Wizerunek Polaków w zapisach Żydów z dystryktu warszawskiego*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 373–441.

⁶⁰ Badaczka przytacza także dramatyczną historię Chany Ruty Magied, która padła ofiarą Polaków. „W pełnej tragizmu relacji, 17-letnia wówczas Chana Ruta Magied opowiedziała o gwałcie, jakiego dopuścili się na niej napotkani na drodze Polacy: »Nagle, nie zauważyłam kiedy, wyrosło przede mną czterech studentów polskich. Widocznie obserwowali mnie [...], gdy sama dobrze widoczna, szłam przez puste pole. Napadli na mnie i przewrócili. Szamotałam się z nimi, podniosłam okropny krzyk. Dławiąc mnie, wołali ze śmiechem: ‘Krzycz! Krzycz Żydowo... zaraz cię wydamy na śmierć’. Milcząc, walczyłam

domyślali się, kogo u siebie trzymają, dają schronienie w swym domu lub zabudowaniach gospodarczych, czy też kogo zatrudniają – ta sytuacja mogła im się wydać szczególnie niebezpieczna w pewnych okolicznościach. Zagrożenie rosło więc przede wszystkim wtedy, gdy nasilała się obecność Niemców w okolicy, na przykład w związku z werbowaniem czy wylapywaniem ludzi na roboty przymusowe⁶¹.

Bohaterowie występujący w reportażu Marty Rebzdy zastanawiają się, dlaczego sytuacja rodziny Baranków potoczyła się w ten sposób i pełni obaw snują domysły dotyczące zdarzeń, które mogły doprowadzić do takiego rozwiązania. Nie wskazują bezpośredniego winnego, unaoczniają okoliczności i powody, jakie mogły wpłynąć na wyjawienie tajemnicy.

Kolejnym z podejść twórczych wobec *leitmotivu* winnego jest słuchowisko według scenariusza i reżyserii Stanisława Brejdyganta, tytuł dzieła posłużył jako nazwa tegoż kręgu tematycznego. *Winny* to historia człowieka, który po latach ukrywania tajemnicy zgłasza się do prokuratury i prosi, by ukarano go za popełnioną niegdyś zbrodnię. Monodram tworzą zarejestrowane słowa bohatera, wyjaśnia on, jakie okoliczności i zdarzenia doprowadziły do podjęcia decyzji o zabójstwie. Mężczyzna na wieść o śmierci ojca zamordowanego w Katyniu przez, o czym jest przekonany, „Żydów-Bolszewików”, w amoku zemsty zabija dwoje Żydów, których wraz z matką ukrywał niedaleko swego domu. Opowieść pod względem zastosowanych środków fonicznych jest ascetyczna i surowa. Ładunek emocjonalny i semantyczny *Winnego* osadza się przede wszystkim w przestrzeniach diegetycznej i paralingwistycznej słuchowiska – głos bohatera w momentach krytycznych łamie się, jest rozedrgany i niespokojny, powodowany jednak poczuciem obowiązku rozliczenia się z przeszłością i odbycia kary mężczyzna wypowiada zdanie po zdaniu. Decyzja o konieczności wzięcia odpowiedzialności za popełnioną zbrodnię wyzwolona zostaje w bohaterze przez wydarzenia roku 1968 – narastający antysemityzm i nagonkę antyżydowską. Zwraca tym samym uwagę na kolejny wątek sytuacji Żydów – już po Zagładzie, nadal z jej piętnem.

Alina Skibińska, odnosząc się do sprzeczności, jakie targały ocalałymi, podkreślała, że:

ludzka psychika wymaga czasu, aby przystosować się do nowych warunków i okoliczności. Bano się zresztą nie tylko Niemców, ale i Polaków. Bano się nadal Polaków już nie ze względu na Niemców, ale ze względu na antysemitckie poglądy i nastroje, powojenne porachunki, sąsiedzką zazdrość bądź zemstę, zastraszenie, napady, egzekucje⁶².

z nimi. Uległam ich sile. Potem uciekłam. Uciekałam jak nie na swoich nogach. Czułam się jak zaszczuta i pogryziona przez psy [...]. Złamana, rozbita i zrozpaczona ukryłam się w stogu siana» – tamże, s. 367.

⁶¹ Tamże, s. 364.

⁶² A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 530.

Leitmotiv winnego w słuchowisku Stanisława Brejdyganta nie jest zaledwie motywem powracającym, który ukazuje figurę oprawcy – staje się główną osią tematyczną opowieści, decyduje o jej dramaturgii i konstrukcji.

Interesującą decyzją twórczą w interpretacji tego motywu jest oddanie głosu niemieckiemu oprawcy, co ma miejsce w słuchowisku *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha. Dzieło powstało na podstawie relacji biograficznych ocalałych z tytułowego obozu Zagłady, jednak zawiera w swej fabule także fragment relacji Rudolfa Hössa z książki *Auschwitz w oczach SS* (a także wspomnienia Pery'ego Broada – podoficera SS i Johanna Paula Kremera – lekarza SS). Narracja słuchowiska jest skupiona wokół najbardziej przerażających wspomnień, o jakich można by myśleć. Surowość tła dźwiękowego wzmacnia emocjonalność, nie odciąga uwagi od treści, niepokojąca akustyka wręcz skupia myśli na warstwie słownej. *Auschwitz. Spalone dusze* to **amalgamat mikronarracji**, połączenie historii kilku osób, opowieści, które nie wynikają z siebie wzajemnie, nie mają pełnej przyczynowo-skutkowej relacji, lecz scala je wspólny mianownik – Zagłada. Według Aleksandry Ubertowskiej, „mikronarracje odwzorowują niedoskonałość pamięci i ograniczoną perspektywę poznawczą narratorów”⁶³, którzy uwikłani byli przecież bezpośrednio w Szoa. Jednocześnie, atypowym i niespodziewanym jest włączenie narracji oprawcy do wspomnień jego ofiar.

Figura winnego posłużyła także jako centralna oś tematyczna słuchowiska radiowego *Pasażerka z kabiny 45* według tekstu Zofii Posmysz *Pasażerka*. W czasie podróży statkiem z Hamburga do Buenos Aires dawna nadzorczyni z obozu w Oświęcimiu – obecnie urzędniczka – spotyka na pokładzie pewną kobietę, w której rozpoznaje byłą więźniarkę. Obecność świadka niechlubnej przeszłości staje się dla Annelise nie do wytrzymania, zwierza się mężowi ze swych niepokojów. Cała opowieść skupiona jest wokół obaw byłej SS-manki o bycie ujawnioną – nie towarzyszą jej wyrzuty sumienia, a strach o prawdę, która może wyjść na jaw, jej mężowi zaś – nie szok i smutek, a przerażenie bycia ocenionym przez pryzmat czynów żony. Dzieło to, w którym oddano głos winnemu, jest istotne wśród zagładowych audycji artystycznych, zwraca bowiem uwagę na oprawców, którzy uniknęli odpowiedzialności.

Leitmotiv winnego wskazuje, iż artystyczne audycje zagładowe nie pomijają wątków trudnych i niewygodnych. Oprawca, także polski, nie jest pustą, stabuizowaną „plamą” w płaszczyźnie diegetycznej historii radiowych wobec Holocaustu. Ascetyzm formalny jasno wskazuje na zwerbalizowaną sferę wyrażania, a gdy język oniemia – w pierwszym planie akustycznym – wyłania się semantyczna wartość środków paralingwistycznych.

⁶³ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 168.

4. *Leitmotiv* miłości

Bartłomiej Krupa w książce *Opowiedzieć Zagładę* poczynił interesującą obserwację na temat miłości.

O miłości w ogóle pisać można na różne sposoby, korzystając z dokonań rozmaitych dyscyplin: psychologii, chemii, socjologii, antropologii czy historii. Bogdan Wojciszke metaforycznie zauważył, że badanie naukowe miłości przypomina badanie huraganu na podstawie tego, co udało się naukowcom złapać do słoika. Jeśli jednak zgodzić się z Marią Janion, że „miłość romantyczna objawia się w książkach i działa poprzez książki”, to wydaje się, że badający miłość romantyczną filolog zadanie ma ułatwione. Potraktować ją można jako swoisty język czy też kod komunikacyjny. W takim ujęciu można się przyglądać semantyce miłości lub miłości pojętej jako swoisty dyskurs⁶⁴.

W tym podrozdziale interesować nas będzie **sposób mówienia o miłości w czasach Holocaustu**, w radiu artystycznym. „Dlaczego nikt mnie nie pyta, czy w getcie była miłość? Dlaczego nikogo to nie interesuje? [...] To ona pozwalała trwać”⁶⁵ – mówił Marek Edelman na krótko przed śmiercią. Barbara Engelking z kolei puentowała: „Wola życia jest ogromna i ma swoje prawa. W getcie zakładano ogródki, dawano koncerty, czytano. I kochano”⁶⁶. W obliczu Zagłady człowiek zachowywał resztki uczuć, intymności, odzywała się potrzeba bliskości. Mamy wrażenie, że czasem brak nam wyobraźni, by dostrzec, że i w getcie była miłość. Wśród radiowych form artystycznych znajdziemy także takie, które opowiadają o kochaniu w sytuacji ekstremalnej, choć utwory o miłości partnerskiej nie tworzą licznej grupy. Przeważają zdecydowanie te traktujące o miłości rodzicielskiej, rodzinnej, czy matczynej. W mówieniu o Zagładzie dosyć naturalnie wyłoniły się priorytety. Zgodnie z tym, co pisała Marta Cuber, „Opowieści o ich [Żydów – dop. J.B.-W. i E.M.] dramacie powstawały [...] w ściśle określonej kolejności. Najpierw należało opisać bohaterstwo ludzi skazanych na zagładę, którzy nie pozwolili sobie odebrać życia »jak króliki«”⁶⁷.

Wydawać by się mogło – zwrócił uwagę Krupa, że trudno o bardziej aromantyczny czy nawet antyromantyczny temat niż masowe ludobójstwo. Zarówno w filozoficz-

⁶⁴ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 321–322.

⁶⁵ M. Edelman, *I była miłość w getcie*, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 177.

⁶⁶ B. Engelking, *W czasie zawieszonym*, rozmowę przepr. B. Chomątowska, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 17, s. 52.

⁶⁷ M. Cuber, *Miłość w getcie. Recenzja książki: Marek Edelman „I była miłość w getcie”*, „Polityka” 2009, nr z 10 lutego, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/282162,1,recenzja-ksiazki-marek-edelman-i-byla-milosc-w-getcie.read> (dostęp: 20.11.2019).

nej, jak i dosyć popularnej, wręcz szkolnej wykładni, Zagłada jest grabarzem kultury europejskiej. Uśmierca nie tylko niezliczone istnienia ludzkie, lecz również pojęcia, kategorie i tradycje, które przed nią istniały⁶⁸.

Model romantycznej, ale jednocześnie tragicznej historii miłosnej – trójkąta małżeńskiego, prezentuje słuchowisko *Deborah*⁶⁹, będące adaptacją powieści Marka Sołtysika. To narracja o zakazanej miłości Polaka, męża i ojca nastoletniego syna oraz pięknej, dużo od niego młodszej Żydówki. Namiętność i wyjątkowe uczucie, które wybuchło między bohaterami przerywa rok 1939 i działania Hitlera zmierzające do „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”. Janusz Kukuła, reżyser tego audialnego spektaklu, zadbał, by strona audioscenygraficzna współgrała z fabułą. W scenach, gdy Marek i Deborah rozmawiają o swoim uczuciu, wyjątkowej więzi, ale i obawach oraz strachu związanymi z ukrywaniem się kobiety, uwagę odbiorcy pochwyca **intymność spotkania** tych dwojga, wyczuwalny erotyzm między nimi. Objawia się on, choćby w modulowaniu głosów przez aktorów oraz w samej warstwie *verbum*. Być może potrzeba namiętności, wyrażana przez kobietę kilkukrotnie, znajduje swoje uzasadnienie w słowach Engelking: „[...] świadomość śmierci staje się tak dominująca, że potrzeba fizycznej bliskości z drugim człowiekiem jest często jedynym ratunkiem przed lękiem”⁷⁰. Sytuacja jednak nie jest sielankowa, o czym słuchacza informują odgłosy walących się budynków, krzyki, wystrzały, płonące synagogi – wszystkim tym dźwiękom towarzyszy rzewna muzyka. Kontrapunktem dla przerażających scen są z kolei te, w których Deborah pozostaje w stałym ukryciu, w schronie, pod ziemią, dokąd nie dochodzi żadna akustyka przestrzeni zewnętrznej. Tragiczna śmierć bohaterów kończy miłość – wypełniająca ich życie na bardzo krótko, będąca świadectwem prawdziwego i głębokiego uczucia,

Hitlerowcy nie byli w stanie odebrać ani zniszczyć jednego – miłości i namiętności między ludźmi. O tym opowiada reportaż literacki⁷¹ Marii Brzezińskiej *O miłości, która zwyciężyła śmierć*. Inspiracją do powstania tej radiowej opowieści stała się frampolska historia spisana po wojnie przez nauczycielkę z Biłgoraja, Janinę Wąskową. W małym miasteczku Frampol na Zamojszczyźnie eksterminacja społeczności żydowskiej nastąpiła w listopadzie 1942 roku. Jedną z ocalałych była młoda dziewczyna, o aryjskiej urodzie, którą zakochany w niej Polak – Orliński – ukrywał na strychu sklepu należącego do jego rodziców. W 1943 roku kochankowie mieli już przygotowane papiery na wyjazd na roboty do Niemiec, ale ktoś z miejscowych ich wydał. Orliński nie chciał opuścić dziewczyny i razem z nią został rozstrzelany w pobliskim lesie. Podobno pochowani zostali razem, ale

⁶⁸ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 322.

⁶⁹ Adaptacja: Joanna Szwedowska, reżyseria: Janusz Kukuła.

⁷⁰ B. Engelking, *W czasie zawieszonym...*, s. 54.

⁷¹ Klasyfikacja gatunkowa dokonana przez autorkę – Marię Brzezińską.

mogily nie oznaczono. Ze wszystkich przekazów i doniesień wynika, że z pewnością byli ze sobą aż do śmierci. „Po tych wydarzeniach – mówi w narracji zamykającej audycję Brzezińska – pozostała w małym miasteczku legenda o miłości, która zwyciężyła śmierć”.

W piekle getta mogło istnieć i dobro, i piękno, i prawdziwa miłość.

Życie tam, w getcie, w pojedynkę było niemożliwe. Bez tego nie można było przeżyć i zostać człowiekiem. Zawsze trzeba było mieć kogoś do pary w tym sensie, że trzeba było mieć przy sobie drugiego człowieka, który myśli tak samo, który jest w ciebie tak samo wciągnięty, jak ty w niego. Dla którego zrobisz wszystko, a on dla ciebie. I to jest miłość⁷² –

pisał Edelman. A narrator w słuchowisku *Deborah* mówił: „trzeba chronić oazy miłości”⁷³.

Reportaż Marty Rebzdy *Listy z getta* opowiada o wyjątkowym przedsięwzięciu tomaszowskiego teatru Trzcina, który wystawił sztukę o tym samym tytule, traktującą o uczuciu między Izraelem Aljuchem Orenbachem, zwanym Lutkiem, a niemiecką Żydówką – Edith Blau. Tych dwoje zakochanych w sobie młodych ludzi przez ponad dwa lata prowadziło intensywną korespondencję. Kontakt urwał się z chwilą wywiezienia Edith do obozu pracy w Rydze. Kilka miesięcy później Lutek zginął w Treblince. Wszystkie listy, napisane przez Lutka, zachowały się, po wojnie Edith przekazała je do Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie. Stały się one inspiracją wspomnianego spektaklu, wyreżyserowanego przez Karinę Górę, w którym wystąpili uczniowie tomaszowskich szkół. Jacek Leociak pisał:

list jest szczególnym skupieniem słów. Są to słowa intymne, bo przeznaczone dla tej jednej, jedynej osoby, do której się pisze. Są to słowa ulotne, gdyż ta osobliwa rozmowa intymna między nadawcą a adresatem spisana jest na kartce papieru i niesiona – najzupełniej dosłownie – z jednego miejsca na drugie. Są to słowa ulotne również dlatego, że zanurzone w ulotności chwil, w jakiej były pisane. Odnoszą się do sytuacji i okoliczności znanych często tylko adresatowi i nadawcy. Zatem tylko w tym kontekście są zrozumiałe, tylko dla tego kontekstu istotne⁷⁴.

Listy Edith i Lutka, które stały się przyczynkiem do powstania spektaklu, ale też przeobraziły się w koherentną składową audycji Rebzdy, straciły swoją intymność, przestały być tekstem napisanym przez adresata tylko dla nadawcy. Zyskały nową wartość semantyczną i nowych odbiorców. Twórcy dołożyli jednak

⁷² M. Edelman, *I była miłość w getcie...*, s. 132–133.

⁷³ Cytat z treści słuchowiska.

⁷⁴ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady...*, s. 154.

wszelkich starań, by zachować intymność przekazu i nie pozbawić listów ich osobistego wyrazu. Dzięki temu odbiorca otrzymał świadectwo miłości w czasach Zagłady, a nie jedynie sprawozdanie z czyjejś prywatności.

O miłości, która pozwoliła przetrwać najtrudniejszy czas i dopełniła się w szczęśliwych latach powojennych usłyszymy w reportażu Bartosza Panka *Miłość ocalona*⁷⁵. To audycja o losach Krystyny i Bernarda Świerczyńskich. Bernard, późniejszy mąż kobiety, uhonorowany po latach medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata, ocalił życie Żydówki⁷⁶. Reportaż skoncentrowany jest na jej losach. Mimo wszelkich okropności ludzie w getcie wiedzieli, że mogą przetrwać tylko dzięki miłości do drugiego człowieka. To dawało im siłę do życia. „Musimy uczyć [...], że zło jest złem, że nienawiść jest złem i że miłość jest obowiązkiem”⁷⁷ – pisał Edelman. Tak było w przypadku Krystyny. Kobieta, jak sama przyznaje, miała dobre i szczęśliwe życie, kochającego męża, dzieci, wnuki, ale przez całe życie nie pogodziła się z losem, nie zapomniła getta. Po siedemdziesięciu pięciu latach te emocje są w niej nadal silne, wybija się żal i ogromna tęsknota za rodzinami i rodzeństwem, zamordowanymi w Treblince. Na wspomnienie matki głos jej się łamie i zaczyna przetykać łzy.

Z przywołanych radiowych historii wypływa ważne i uniwersalne przesłanie. Uczucie miłości może pomóc pokonać wszystko, pozwolić na szczęście, wyzwolić od permanentnego strachu, niekiedy też uchronić przed śmiercią.

5. *Leitmotiv* dziecka

Dziecko zajmuje bez wątpienia szczególną pozycję w literaturze o Holocauście. W audycjach radiowych bardzo wiele miejsca poświęca się pamięci dzieci oraz wspomnieniom dorosłych, którzy w młodości doświadczyli wojny.

W badaniach nad historią Zagłady – pisze Justyna Kowalska-Leder – przejawia się to choćby w wyszczególnianiu liczby dzieci, które znalazły się w konkretnym getcie czy obozie [...] wedle szacunkowych danych, w chwili wybuchu wojny dzieci stanowiły niemal milion spośród trzech i pół miliona polskich Żydów. Jak podaje Instytut Pamięci Yad Vashem, ocalało z nich około pięciu tysięcy⁷⁸.

⁷⁵ W „Gazecie Krakowskiej” opublikowany został artykuł przywołujący historie par, których miłość zaczęła się w getcie, przetrwała wojnę i najgorsze okoliczności. Bohaterowie nigdy z siebie nie zrezygnowali. Do końca życia pozostali razem – zob. *Miłość silniejsza niż Holocaust. 10 inspirujących historii*, <https://gazetakrakowska.pl/milosc-silniejsza-niz-holocaust-10-inspirujacych-historii/ar/c15-14568823> (dostęp: 20.11.2019).

⁷⁶ Mężczyzna uratował kilkanaście osób.

⁷⁷ M. Edelman, *I była miłość w getcie...*, s. 195.

⁷⁸ J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka...*, s. 26.

Postanowiliśmy przyjrzeć się: po pierwsze, jaki obraz omawianego *leitmotivu* wylania się z radiowych form artystycznych, ukazujących w większości **perspektywę „po krematorium”**, po drugie, w jaki sposób doświadczenie Zagłady wyrażone zostało w narracjach dziecięcych, które powstawały **w tamtym tragicznym czasie**, po trzecie starałyśmy się uchwycić najczęściej powracające **tematy, problemy, kwestie** odnoszące się do **figury dziecka** w literaturze dźwiękowej o Holocauście.

Momenty dźwiękowych opowieści poświęcone dzieciom ogromnie „przytłaczają” słuchacza, napawają smutkiem, bólem. Starałyśmy się nie tylko w tej części pracy, ale i w całej książce, nie poddawać wzruszeniu. Mamy świadomość sakralnej aury, która otacza zjawisko Zagłady oraz tego, że „postać dziecka Holocaustu służy jako narzędzie wywoływania szczególnie intensywnych emocji”⁷⁹.

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych mieliśmy do czynienia z niezwykle interesującym historycznoliterackim zjawiskiem, którym okazała się fala późnych świadectw, a więc wspomnień autorów, którzy po kilkudziesięciu latach milczenia zdecydowali się na opisanie swoich wojennych przeżyć⁸⁰ –

– pisał Bartłomiej Krupa. Uwaga ta wydaje się nam niezwykle cenna, w literaturze audialnej dostrzegamy bowiem podobne zjawisko. Pamięć dzieciństwa i skonfrontowanie jej ze światem o ponad pół wieku późniejszym uobecnia się w wielu reportażach radiowych. Naszym zdaniem Holocaust, jako wydarzenie totalne, wydarzenie intymne – jak zauważa Barbara Engelking⁸¹ – najsilniej realizuje się w doświadczeniu jednostkowym. Dlatego też empatię odbiorcy wzbudzają losy Żydów przedstawione w radiowych reportażach. Świadectwa ukrywania ludzi podczas okupacji, okoliczności przetrwania i następnie wspomnienia powojennych zdarzeń, wyborów osobistych dali, między innymi: Artur Citrin (*Jedno życie Joanny Bogusławskiej*), Chava Nissimow (*Dziewczynka z Topolowej 6* Żanety Walentyn i Adrian Andrzejewskiej), Sabina Heller (*Powrót do domu* Marty Rebzdy), Ornah Keret (*Życzenie taty* Marty Rebzdy), Maria Kowalska (*Marysia* Małgorzaty Nabel), Róża Lipszyc (*Jestem Różia* Agnieszki Czyżewskiej-Jacquemet), Babette (*Taka zwyczajna sprawa* Krystyny Melion). Powrót do dzieciństwa za każdym razem aktualizuje w pamięci wydarzenia będące przyczyną i źródłem niewyobrażalnego bólu i radykalnego zła, dotyczącego dziecko. Słuchacz otrzymuje „bolesną grę pamięci”, o której pisał Langer:

⁷⁹ J. Kowalska-Leder, J. Woźnicka, *Dziecko*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 148.

⁸⁰ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 276.

⁸¹ Zob. B. Engelking, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 285.

współczucie, radość i strach są jedynie tak blisko lub tak daleko od prawdy, jak na to pozwoli nam nasza wyobraźnia. Z czasem oczywiście każdy z ocalonych znalazł jakiś własny sposób na ułożenie się ze swoim brzemieniem utraty, podjął tekst żywych i znalazł gesty podtrzymujące ciągłość życia⁸².

O powrotach do dzieciństwa w czasach Zagłady traktuje większość analizowanych utworów niefikcjonalnych. Perspektywę **okupacyjnego „tu i teraz”** możemy wskazać jedynie w nielicznych reportażach, przeważa ona w radiowych teatrach. Słuchowiska, których podstawą jest tekst scenariusza – tekst literacki – chętnie czerpią z literatury drukowanej, na przykład z dzienników, poezji, pisanych w tamtych czasach, co ułatwia przyjęcie w utworze punktu widzenia przeszłości. Twórcy niekiedy stylizują narrację słuchowiska na diarystykę czasów wojennych, podczas gdy faktycznie utwór powstawał wiele lat po wojnie i przefiltrowany został przez psychikę dorosłego człowieka, który starał się powrócić do swojego tragicznie przeżytego dzieciństwa. Niemniej jednak waga wspomnień samych dzieci była doceniana przez większość kronikarzy getta, a jeszcze w 1947 roku zwróciła na to uwagę Maria Hochberg-Mariańska i wraz z Noe Grüsssem wydała staraniem Centralnej Żydowskiej Komisji Historycznej antologię dziecięcych wspomnień zatytułowaną *Dzieci oskarżają*⁸³.

*Kotka Brygidy*⁸⁴ – na podstawie powieści Joanny Rudniańskiej, wpisuje się właśnie w mówienie o Zagładzie z perspektywy kogoś, kto żyje w tamtejszej rzeczywistości. Poznajemy wojnę oczami dziecka. Główna bohaterka, Helena, to kilkuletnia dziewczynka, która mieszkała na warszawskiej Pradze z mamą, tatą – właścicielem browaru i starą nianią Stańcią. Helena widzi i komentuje ówczesną sytuację na swój dziecięcy sposób, styka się ze złem, śmiercią, przeprowadzką żydowskich sąsiadów i przyjaciół z prawej na lewą stronę Wisły – do getta. Antysemityzm zderzony został z heroizmem i ratowaniem. Słuchacz otrzymuje opowieść dziecka, które do końca wierzy w siłę dobra i jego zwycięstwa nad złem. Dziecięca nadzieja połączona została z naiwnością⁸⁵. Słuszne w tym kontekście są słowa Bartłomieja Krupy, który pisał:

⁸² L.L. Langer, *Scena pamięci...*, s. 226.

⁸³ Zob. A. Żbikowski, *Żydowscy przesiedleńcy z dystryktu warszawskiego w getcie warszawskim 1939–1942 (z pogranicza opisu i interpretacji)*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 263.

⁸⁴ O powieści Joanny Rudniańskiej – zob. między innymi: M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura...*, s. 87; S. Buryła, *Wokół Zagłady...*, s. 234. Buryła wspomina również inne teksty, które mogą przybliżyć dzieciom tematykę Zagłady: *List do Wojtka* Jana Kurczaba, *Złote koźlątko i Kuropatwy* Ewy Szelburg-Zarembiny, *Czarny potok* Leopolda Buczkowskiego.

⁸⁵ J. Kowalska-Leder, J. Woźnicka, *Dziecko...*, s. 146.

Dziecięca niewinność stanowi kontrast w zestawieniu ze wstrząsającymi wydarzeniami. Nieobarczony naddatkiem wiedzy kulturowej dziecięcy narrator opisuje Holocaust jako coś najzwyczajszego pod słońcem; nie mając porównania z czasami wcześniejszymi, nie ocenia również Zagłady – co tworzy iluzję niezapóźnienia⁸⁶.

Na marginesie naszych głównych rozważań należy zauważyć, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat mamy do czynienia ze wzrostem liczby książek dla dzieci i młodzieży związanych z tematyką Holocaustu.

Ich fenomen – pisał Sławomir Żurek – polega na tym (poza często zaskakującą narracją i fabułą), że są pisane nie przez bezpośrednich świadków tej hekatombi, lecz przez przedstawicieli drugiego, trzeciego, a nawet czwartego pokolenia autorów urodzonych po Zagładzie. [...] mamy tu do czynienia [...] z uzewnętrznieniem się żałoby po polskich Żydach, której niewątpliwie początek dał esej historyczny *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa ogłoszony w roku 2000⁸⁷.

Słuchowisko *Dziewczynka*, adaptacja powieści o tym samym tytule autorstwa Alony Frankel, jest osobistym pamiętnikiem autorki, która jako żydowskie dziecko cudem uniknęła śmierci z rąk nazistów. Traumatyczne przeżycia dzieciństwa uobecniają się w narracji bohaterki, z pozoru spójnej, ale jednak pełnej repetycji, powtórzeń, stanowiącej rodzaj śladu koszmarnych wspomnień, figur myśli domagających się interpretacji. Odbiorca styka się zatem z próbą oddania naoczności tamtego czasu przy zachowaniu perspektywy i optyki dziecka. Narracja słuchowiska jest więc autobiograficzna. Mogłybyśmy powiedzieć, parafrazując Aleksandrę Ubertowską, że otrzymujemy udźwiękowioną egzystencję świadka / dziecka Holocaustu⁸⁸.

Postać Ilonki, głównej bohaterki słuchowiska, staje się symbolem dziecka czasów Zagłady. Niewinną ofiarą pozbawioną dzieciństwa, beztroski oraz tożsamości. Ukrywając prawdziwe personalia, bohaterka tak naprawdę nie wie, kim w rzeczywistości jest: Żydówką Iloną, czy chrześcijańską dziewczynką Irenką? Permanentny strach, życie w zagubieniu i zastraszeniu sprawiły, że bohaterka, podobnie jak inne dzieci dzielące jej los, wierzyła, że właśnie tak musi wyglądać świat. Niejednokrotnie zresztą w słuchowisku powtarza: „Myślałam, że już tak jest na tym świecie”.

Z kolei reportażowi Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej *Powrót Dawidka* perspektywę „tu i teraz” nadają odczytane fragmenty pamiętnika Dawida Rubinowicza, tekstu należącego już do kanonów światowej literatury Holocaustu. Ma rację Ubertowska, gdy konstatuje:

⁸⁶ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 292.

⁸⁷ S.J. Żurek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze...*, s. 184–194.

⁸⁸ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 80–81.

Pozostając w każdym klasycznym opowiadaniu autobiograficznym, „wypowiedź dziecka” jest niesuwerenna, zapośredniczona przez relację dorosłego narratora, który organizuje tekst i jest dysponentem ewokowanych przeżyć znaczeń. Głos dziecka jest fabrykowany, sztucznie konstruowany, filtrowany przez doświadczenie dorosłego [...]”⁸⁹.

Jednak takie podejście jest uzasadnione w przypadku audycji, w których bohaterowie przywołują swoje wspomnienia z czasów wojny, gdy byli dziećmi. Innego wymiaru nabierają nagrania, zawierające fragmenty na przykład pamiętników, zapisków dzieci, tak jak ma to miejsce w przypadku reportażu o Rubinowiczu. W audycji Bogoryi-Zakrzewskiej wspomina się żydowskiego chłopca z okolic Bodzentyna, ale jednocześnie oddaje się głos jemu samemu, czytając teksty, które pozostawił. „Świadectwa dzieci mają walor szczególny”⁹⁰ – zwrócił uwagę Jacek Leociak. Trudno się z badaczem nie zgodzić. Przypatrując się choćby dwóm wspomnianym utworom audialnym (*Dziewczynka* i *Powrót Dawidka*), w których zapiski pamiętnikarskie odgrywają jeden z kluczowych filarów konstrukcji dzieła, należy powtórzyć za Leociakiem:

Dziecko więcej widzi, więcej czuje i niejednokrotnie więcej rozumie niż dorosły. W dziecięcej narracji zdziwienie wobec niepojętej grozy świata łączy się z prostotą i naturalnością wypowiedzenia. Język dziecka zdaje się najbardziej przylegać do rzeczywistości, najmniej ją zasłaniać⁹¹.

Justyna Kowalska-Leder z kolei dodaje:

im [...] mniejszy dystans czasowy do opisywanych wydarzeń i im węższe kompetencje intelektualne opowiadającego, tym skromniejsze środki wyrazu i większa bezradność wobec tematu. Bezradność, która paradoksalnie decyduje o sile tych tekstów. Mowa dziecka jest skromna, czasem pokraczna, ale właśnie dzięki temu nie przesłania, nie neutralizuje poznawczo grozy Zagłady⁹².

Narracja *Powrotu Dawidka* jest wyrywkowa, fragmentaryczna, politematyczna, przeważa funkcja rejestrująca nad interpretacyjną. Mało jest w dziecięcej wypowiedzi półtonów i szarości. Optyka dziecka pozwala postrzegać Holocaust bez nakładki kulturowej, która uwidacznia się u osób dorosłych. Dzieci nieustannie dziwią się. Zestawiają ze sobą na jednej płaszczyźnie zjawiska nieprzystawalne do siebie z perspektywy dorosłego. Ale to decyduje o sile tych przekazów, mocy ich wypowiedzi.

⁸⁹ Tamże, s. 99.

⁹⁰ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady...*, s. 46.

⁹¹ Tamże, s. 46–47.

⁹² J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka...*, s. 325.

Powtarzającym się motywem w wielu reportażach i słuchowiskach były **straszne warunki życia dzieci**. Wszecchobecny brud, głód, choroby. Barbara Engelking pisze: „Ich sytuacja [dzieci – dop. J.B.-W. i E.M.] była często najtragiczniejsza i najbardziej potrzebowały pomocy. Dla nich przede wszystkim przeznaczano odzież i specjalne lekarstwa, istniały także kuchnie dla dzieci”⁹³. Andrzej Żbikowski również zwraca uwagę na pogarszające się z dnia na dzień położenie dziecka żydowskiego, panujący głód, koszmarnie warunki mieszkaniowo-higieniczne (zwłaszcza u przesiedleńców), brak odzieży i dostępu do nauki⁹⁴. Takie okoliczności doprowadzały finalnie do sytuacji, o której możemy przeczytać w tekście Aliny Skibińskiej:

W pierwszych dniach wolności spotykano bezdomne, zaniedbane i głodne dzieci waleśające się po ulicach bez niczyjej opieki. [...] Stan psychiczny dzieci był zły. Wystraszone, ukrywające się po kątach, nieufne, zamknięte w sobie, odrętwiąłe, kapryśne, dokuczliwe, nieposłuszne, z sierocym syndromem, często opóźnione w rozwoju⁹⁵.

O bardzo złych warunkach życia w getcie wspomina Chava Nissimow, bohaterka reportażu *Dziewczynka z Topolowej 6* autorstwa Żanety Walentyn i Adriany Andrzejewskiej. Chava wraca wspomnieniami do lat dzieciństwa, gdy chodziły z mamą po ulicach getta. Matka tak trzymała jej głowę, by dziewczynka nie oglądała widoków zmarłych ludzi pozbawionych nóg czy rąk. Straszne obrazy były powszechne, jak choroby, tyfus, brak lekarstw.

Halina Birenbaum w swej emocjonalnej relacji (reportaż Marii Brzezińskiej *Halina Birenbaum – głos ocalonej*) obrazowo opowiada o dramatycznych warunkach życia, ukrywaniu się w brudnych, ciemnych piwnicach czy na strychach, deficytach pożywienia i czegokolwiek, by zaspokoić potrzebę głodu. Brakowało także ognia, więc spalano nawet poręcze schodów, by ugotować posiłek. Siłę przetrwania Birenbaum, czy to w momencie prowadzenia na Umschlagplatz, czy w obozie, dawała jej rodzina, najpierw kochająca matka, potem bratowa.

O tragicznych warunkach życia w getcie podobnie zeznaje Krystyna Świerczyńska z reportażu *Miłość ocalona* Bartosza Panka. Bohaterka mówi o chorobach płuc, tyfusie i ogromnej ciasnocie. W obozach śmierci z kolei „dzieci odrywano od matek. Te, które były całkiem małe zostawały z matką, ale te, które umiały już chodzić, oddzielano. Wszystkie dzieci razem do komór. Ten krzyk, jak te matki się darły. Potem te dzieci krzyczały: mamó, tato! [...]” – słyszymy w słuchowisku *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha.

⁹³ B. Engelking, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego...*, s. 156.

⁹⁴ Zob. A. Żbikowski, *Żydowskie przesiedleńcy z dystryktu warszawskiego w getcie warszawskim 1939–1942 (z pogranicza opisu i interpretacji)...*, s. 259–263.

⁹⁵ A. Skibińska, *Powroty ocalałych...*, s. 553.

Dzieci, które wydostały się z getta często zaczynały pracować u przetrzymującej je rodziny jako tzw. robotnicy rolni, pastuszkowie, jak na przykład Antoś (Artur Citrin), bohater reportażu *Jedno życie* Joanny Bogusławskiej. Zostawiony przez matkę na wsi pasł krowy u państwa Latoszyńskich w Lendzie Wielkim. Praca na gospodarstwie była jedną z możliwości przetrwania, o czym pisała Małgorzata Melchior: „Wielu Żydów, którzy zdołali uciec z prowincjonalnych gett, szukało zatrudnienia na wsi: u gospodarzy, przy pracach w polu, przy pasaniu krów. To było zazwyczaj zajęcie podejmowane przez ukrywające się żydowskie dzieci”⁹⁶.

Ludźmi zamkniętymi w gettach rządziły podstawowe instynkty i fizjologiczne potrzeby, mimo że wewnętrznie sprzeciwiali się oni takim postawom. Pragnęli być moralnie uczciwi, jednak trudna rzeczywistość weryfikowała wybory i decyzje. Instynkt samozachowawczy brał niejednokrotnie górę nad moralną siłą oporu⁹⁷. „W walce o przetrwanie głód jest partnerem nieznanym litości”⁹⁸. Chava Nissimow (*Dziewczynka z Topolowej 6*) przywołuje scenę o charakterze swoistego *punctum*, której kilkadziesiąt lat później nie udało się jej zapomnieć. Trzymała rzodkiewki, wyrwane następnie przez dzieci z getta. Mówiła wtedy o nich w złości, że są złe. Mama wytłumaczyła jej, „to nie złe dzieci, to głodne dzieci”. Niezrozumiała była natomiast postawa ludzi w getcie, którzy mieli pieniądze, jadaliby w restauracjach i mogli bez żadnych wyrzutów sumienia patrzeć na żebrzące i wygłodniałe dzieci, o czym między innymi traktuje jedno ze wspomnień w słuchowisku Katarzyny Michalkiewicz *Ocalenie*.

O głodzie mówią nie tylko bohaterowie dokumentów, ale także traktują o nim poetyckie dzieła audialne. Stefania Grodzieńska (Ney), której poezja jest częścią słuchowiska *Z otchłani*, pisze:

[...] Jak człowiek od wczoraj nie jadł,
bo zabrakło zup w komitecie
(kazali już rzadziej przychodzić
za dużo biednych jest w getcie),
i jakby miał kamień w żołądku,
tak głód go boli i gniece –
to wcale nie wierzy, że kiedyś był syty
i jadł na talerzu przy stole nakrytym [...].

Tragiczne warunki życia zmuszały ludzi, w tym często dzieci, do **szmuglowania towarów żywnościowych**. Prowadzona przez okupanta polityka izolacyjna Żydów od reszty mieszkańców w zasadzie prowadzona była z sukcesem,

⁹⁶ M. Melchior, *Uciekinierzy z gett po „stronie aryjskiej”*..., s. 345.

⁹⁷ Pisze o tym również L.L. Langer, *Scena pamięci*..., s. 131.

⁹⁸ Tamże, s. 221.

zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę moment zamknięcia gett, ale – pisał Emanuel Ringelblum – w jednym tylko aspekcie [...] miała ponieść zupełną klęskę. Szmugiel środków żywnościowych do getta oraz towarów z getta na aryjską stronę był ważną dziedziną współpracy polsko-żydowskiej [...]. Jak widać, kontakty handlowe między „aryjską” a żydowską stroną nabierają tu charakteru symbolicznego – stają się formą oporu wobec okupanta⁹⁹.

A prawdziwymi bohaterami szmuglu – podkreślała Engelking – były dzieci:

małe, zwinne postacie przedzierały się przez niewielkie nawet dziury, przeciskały się przez otwory pod murami. Potrafiły przemycić do getta nie mniej towarów niż szmuglerzy grupowi. Szyto im specjalne płaszcze, z dużymi wewnętrznymi kieszeniami, w które dzieci chowały kilogramy ziemniaków, cebuli czy innych towarów. Dzieci bywały głównymi zaopatrzeniowcami, nierzadko od ich odwagi i sprytu zależało przetrwanie całej rodziny¹⁰⁰.

O szmuglowaniu pożywienia mówi bohaterka *Miłości ocalonej* Panka. Kondek starał się dostarczać pokarm – najczęściej chleb lub kartofle – dla niej i rodziny nawet dwa razy w tygodniu, oczywiście przy pomocy zorganizowanej grupy szmuglerów.

Z punktu widzenia okupanta dzieckiem żydowskim przestawało się być po skończeniu dziesięciu lat¹⁰¹:

jednym z pierwszych rozporządzeń wydanych przez nowo powstałą administrację cywilną w GG był nakaz z 23 XI 1939 roku dotyczący obowiązku noszenia przez wszystkich Żydów, którzy ukończyli dziesiąty rok życia, **opasek z gwiazdą Dawida**, ułatwiających ich identyfikację, a co za tym idzie dalsze ewentualne prześladowania¹⁰².

Helena, bohaterka *Kotki Brygidy* obserwuje, jak na ramionach znajomych jej rodziców pojawiają się opaski z niebieską gwiazdą. Gdy sama taką wkłada nie rozumie, skąd nagle w ludziach, których zna na co dzień, pojawia się pogarda, zacięcie na twarzy, lekceważenie, dlaczego odwracają wzrok. To swoiste symptomy niechęci sąsiadów do Żydów.

Nazistowskie działania zmuszały rodziny żydowskie do przekazania swoich dzieci obcym ludziom, którzy nieśli nadzieję ocalenia. Towarzyszyło im zawsze

⁹⁹ J. Kowalska-Leder, *Mur*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 250.

¹⁰⁰ B. Engelking, F. Tych, A. Żbikowski, J. Żyndul, *Pamięć. Historia Żydów Polskich przed, w czasie i po Zagładzie*, red. F. Tych, Fundacja Shalom, Warszawa 2004, s. 108–109.

¹⁰¹ O cezurze dwunastego roku życia pisze z kolei J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka...*, s. 28.

¹⁰² J.A. Młynarczyk, „Akcja Reinhardt” w gettach prowincjonalnych dystryktu warszawskiego 1942–1943, [w:] *Prowincja noc...*, s. 45.

wewnętrzne rozdarcie: oddać ukochane dziecko w ręce nieznanych ludzi po aryjskiej stronie, czy mieć je przy sobie w getcie. Jacek Leociak odnosi się do wspomnień Ireny Sendlerowej, która, mówiła, że

często ze strony żydowskich rodziców „padało zasadnicze pytanie o gwarancje powodzenia naszej akcji. Trzeba było uczciwie powiedzieć, że żadnej gwarancji dać nie możemy. Mówiłam szczerze, że nie wiem nawet, czy ja dzisiaj z dzieckiem szczęśliwie opuszczę getto. Wtedy odbywały się dantejskie sceny. Na przykład ojciec godził się na oddanie dziecka, a matka nie. Babcia tuliła dziecko najczulej i zalewając się łzami, wśród szlochu mówiła: »Za nic nie oddam wnuczki!«. [...] Łzy napływały do oczu matek, które powierzały nam swoje pociechy. [...] Jak ciężko było każdej z nich puścić drobną rączkę swojego malca! [...]”¹⁰³.

Wiele dzieci trafiało do **sierocińców**. Trudno byłoby wyobrazić sobie, że Polskie Radio, poruszając temat domów sierot w czasach Zagłady, mogłoby nie odnieść się do postaci Janusza Korczaka (Henryka Goldszmita), pisarza, lekarza, doskonałego pedagoga wyczulonego na los młodego człowieka, który za swoich wychowanków z „Domu Sierot” nie wahał się oddać życia.

Autorka słuchowiska *Prawo do dzieciństwa* – Patrycja Fessard – postrzega Korczaka właśnie jako wyjątkowego, wrażliwego człowieka, który szczęśliwy i spełniony zawodowo czuł się właśnie w towarzystwie dzieci, oddając im całe swoje życie, energię i czas. Zginął wraz ze swymi wychowankami wywieziony z getta w 1942 roku, dobrowolnie towarzysząc im w drodze na śmierć w komorze gazowej obozu zagłady w Treblince. Zresztą ostatni marsz Korczaka i dzieci na Umschlagplatz przeszedł do historii i często w wersji zmitologizowanej wykorzystywany jest w różnych tekstach kultury. Postać Korczaka, być może nieco wyidealizowana w tym audialnym tekście kultury, niesie nadzieję wśród bolesnej historii II wojny światowej. Z kolei słuchowisko Janusza Kukuły *Korczak, czyli brudna rzeka czasu* to także próba stworzenia dźwiękowego portretu tego wybitnego pedagoga. Utwór ma charakter dokumentalny, zawiera obszernie fragmenty z dziennika Goldszmita, dotyczące życia, Boga, śmierci, spraw uniwersalnych.

O sierocińcu usłyszymy choćby w słuchowisku *Kto się nie schowa, ten kryje* Marty Rebzdy. Główna bohaterka, Sabinka, trafiła do domu dziecka dla żydowskich dzieci już po wojnie. Scena, w której dziewczynka znajduje się w tym miejscu, uwypukla jakże istotną dla Żydów kwestię „dobrego i złego wyglądu”. „Zły wygląd” to ten charakterystyczny dla urody żydowskiej, z kolei dobry – totalne przeciwieństwo – blond włosy i niebieskie oczy. W utworze słyszymy:

¹⁰³ J. Leociak, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 161–162.

Lalka: Wujek Yehuda przedstawił Ince nowe koleżanki. Wszystkie miały zły wygląd. To pewnie dlatego wujek Yehuda zgromadził je w jednym miejscu, żeby nikt nie wytykał ich palcami. „No, jak Cyganieczka. Raczej jak Żydóweczka. Ży-do-wi-ca”. Mówiło się o takich dziewczynkach. Tu były po to, żeby nikt już tak ich nie nazwał. Te dziewczynki przedstawiły nam swoje lalki. Wszystkie miały dobry wygląd [...].

Zestawienie to jest obrazowe, a jego skuteczność oddziaływania na uczucia odbiorcy – dość duża. Ekspozuje kwestię cech fizycznych, które – jak się okazuje – miały ogromne znaczenie w trakcie wojny, ale również po jej zakończeniu.

Obraz napawający szczególnym smutkiem przedstawiła Ilonka, bohaterka omówionego wcześniej słuchowiska *Dziewczynka*, opisując swój pobyt w sierocińcu. Mówi ona o dzieciach samotnych, opuszczonych, kalekich, wystraszonych, ciągle ukrywających się w obawie przed najgorszym, zawsze czujnych. To były dzieci wojny – mali Żydzi, Polacy, Cyganie, Rosjanie, Ukraińcy. Wszystkie, niezależnie od pochodzenia, doświadczono traumą i ogromną stratą.

Dzieciństwo czasu Zagłady to dzieciństwo traumatyczne. Co do tego nie mamy wątpliwości. Z analizowanych audialnych form artystycznych wynika, że twórcy częściej prezentują w nich bohaterów, którzy cudem ocalili i są w stanie dać świadectwo tamtych czasów. W audycjach o charakterze literackim słuchacz zapoznaje się z dokumentami czy z poezją, powstałymi pod okupacją, a ich autorzy bardzo często nie przeżyli wojny. Świadomość tego, że odbiorca ma do czynienia z twórczością osób, które doświadczyły apogeum represji, potęguje ich wymiar emocjonalny. Autorzy nie przetrwali ludobójstwa, nie wiadomo na ile – w chwili pisania – zdawali sobie sprawę, że zginą. Dla słuchacza zetknięcie się z indywidualnymi historiami ludzi, którzy skazani zostali na masowy mord, stanowi próbę, choćby w ograniczonym stopniu, zrozumienia wydarzenia totalnego, jakim był Holocaust.

Reportażystci radiowi oraz twórcy słuchowisk, mierząc się z problematyką Zagłady, podejmują decyzje nie tylko o fundamentalnym ciężarze tematycznym, ale także te dotyczące wykorzystanego tworzywa dźwiękowego i sposobów konstruowania opowieści, gdy ta oddaje głos ocalałemu. Badaczka kultury i historii żydowskiej, Sidra DeKoven Ezrahi, pisze:

z biegiem lat zacierają się wspomnienia o wydarzeniach historycznych, zastępowane przez strategie przypominania. W społecznościach ocalałych osobiste wspomnienia zostają włączone do pamięci zbiorowej, która z kolei staje się podstawą epistemologiczną grupy i polem bitwy dla wyobraźni¹⁰⁴.

¹⁰⁴ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, tłum. M. Michalski, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 256.

Owa „bitwa dla wyobraźni” rozgrywa się także w twórczej wyobraźni słuchacza podczas dekodowania i interpretowania sensów. Wyłonienie szczególnie znaczących *leitmotivów* jest zabiegiem naturalnym dla uporządkowania nagromadzonych materiałów i treści kluczowych dla zdarzeń i przeżyć. Nieobojętny dla percypowania historii *leitmotiv* przypomina odbiorcy – skonfrontowanemu z niezaprzeczalnym tragizmem Zagłady – o prymarnym motywie opowieści. *Leitmotivy* dają także **szansę akcentowania perspektyw możliwych odczytań** dzieł traktujących o Szoa. Wątki ocalałego, powrotu do przeszłości, współczesnej tożsamości ocalałych i ich potomków, rodziny, dziecka i miłości, a po drugiej stronie – winnego, ucieleśniają Zagładę, która nie jest abstrakcyjnym pojęciem, a historią istniejących jednostek i grup, w jakich funkcjonowały. „Autobiograficzna narracja osoby ocalałej z Holocaustu jest, niejako z definicji, próbą skonstruowania własnego ja z fragmentów przeszłości, które utraciła spójność nie w wyniku zwykłego upływu czasu, ale na skutek kataklizmu” – podkreśla Sidra DeKoven Ezrahi¹⁰⁵. Wielość autobiograficznych narracji i zachowanych dokumentów spisanych „tam i wtedy” zmusza do podejmowania wyborów i selekcjonowania opowieści. Wyodrębnienie *leitmotivów* zdaje się najbardziej naturalną i trafną dramaturgicznie drogą dla pełnego zrozumienia i wyjaśnienia sensów.

¹⁰⁵ Tamże, s. 263.

ROZDZIAŁ II

ARS POETICA AUDIALNYCH GATUNKÓW ARTYSTYCZNYCH O HOLOCAUŚCIE

Nawet najbardziej elementarny akt pisania o tym wydarzeniu – pisania fabularyzowanego, dyskursywnego czy naukowego, to jest pisania jako pisania – jest również zobowiązany do przedstawienia swoimi środkami niesłychanego, z moralnego punktu widzenia, charakteru tego zjawiska. Pisarstwo dotyczące nazistowskiego ludobójstwa nie wyróżnia się zatem tylko tematyką, jest ono szczególnie jako pisarstwo przez swoje cechy koncepcyjne, literackie i, wreszcie, moralne.

Berel Lang, *Przedstawianie zła*¹

Radiowi artyści nie milkną i nieustannie poszukują form dźwiękowej wypowiedzi, by wyrazić niewyobrażalne okrucieństwo Holocaustu. Swoją postawą twórczą głoszą niejako apel o nieuleganie milczeniu, bo to znaczyłoby przecież poddanie się sile barbarzyństwa i nieludzkich zachowań. W radiu artystycznym odnaleźć można bardzo wiele dzieł poświęconych tej tematyce, odmiennych w swojej formie, w dźwiękowym i fabularnym kształcie. W niniejszym rozdziale chcemy przyjrzeć się **rozwiązaniom konstrukcyjnym, formalnym**, wprowadzanym przez autorów oraz najbardziej **charakterystycznym cechom** audialnych form poświęconych Zagładzie. Zamierzenie badawcze dotyczy zatem rekonstrukcji sposobów opowiadania o Holocaustie w audialnych gatunkach artystycznych. Interesuje nas model opowieści jako struktury, czy – posiłkując się terminologią Jurija Łotmana – opowieść audialna rozumiana jako wtórny system modelujący². Modele opowieści okazują się trwałe i mimo upływu czasu

¹ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, tłum. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 39.

² Jednym z najważniejszych terminów Łotmanowskiej teorii sztuki jest pojęcie wtórnego systemu modelującego, a więc każdego systemu znaków innego niż język, ale zbudowanego na wzór języka naturalnego. Wyróżnienie „struktur komunikacyjnych nadbudowanych nad poziomem naturalnojęzykowym” implikowane jest teżą o językowym charakterze świadomości człowieka. Łotman pisał: „Samą tylko swoją strukturą wywiera on (język) potężny wpływ na psychikę ludzką i wiele stron życia społecznego. Wtórne systemy modelujące (jak wszystkie systemy semiotyczne) mają budowę typu języka [...]. Ponieważ świadomość człowieka jest świadomością językową, wszystkie

zaskakująco podobne. Skupiamy się na tym, co jest w nich powtarzalne – schematy, rozwiązania fabularne, udźwiękowienie, punkty graniczne, miejsca nieciągłości.

Poszukiwanie formuły to szukanie możliwości mówienia o Holocauście i jednocześnie próba odnalezienia sposobów przekazu świadectwa. Artyści radiowi stają w obliczu dylematu, jak wyrazić to, co wydarzyło się w trakcie II wojny światowej? Jaką formę zastosować? Czy poszczególne świadectwa można skracać, interpretować, komponować tak, by odpowiadały wymogom sztuki audialnej? Czy formy fikcyjne nie będą zbyt trywialne i nadto mało empatyczne do ukazania historii, których notabene żaden twórca sam nie przeżył? Pozostaje także do rozwiązania kwestia nadmiernego współczucia ze strony autorów, epatowania rozpaczą, brak dystansu do opowiadanych historii. Istnieje bowiem ryzyko nadmiernej cikliowości ze względu na nieludzkie zachowania czasów Holocaustu. Michał Głowiński pisał, że:

od samego początku panuje w niej [literaturze Holocaustu – dop. M.G.] rozmaitość – gatunków, stylów, form retorycznych. Skala jest ogromna: od rzeczowego sprawozdania, które ma przede wszystkim przekazywać wiedzę o faktach, do zapisu rozpacz i krzyku duszy – poprzez najróżniejsze formy pośrednie. Innymi słowy: od form reportażowych do onirycznych zapisów³.

Dwubiegunowość wypowiedzi literackich drugiej połowy lat osiemdziesiątych dostrzega także Bartłomiej Krupa, który zwraca uwagę, że:

rozpinają się one między dwiema biegunowymi strategiami – wzniosłości i dokumentarną [...]. Adekwatnymi figurami opisu holocaustowych opowieści tego czasu mogą się zatem okazać platońska kategoria *anamnesis* (ἀνάμνησις) – przypominanie sobie, w tym przypadku minionego, nieistniejącego już, multikulturowego, głównie polsko-żydowskiego świata oraz dokumentalizm – próba wiernego oddania słów ocalałych, w której literackość schodzi na dalszy plan⁴.

Omawianą literaturę radiową cechuje przede wszystkim **genologiczna różnorodność i przekraczanie granic gatunkowych**. Wskazujemy jej dwa główne modele stylistycznego i formalnego ukształtowania, to jest dążenie do dokumentalizmu lub posługiwanie się językiem metaforycznym, mozaiką narracji tworzo-

postaci nadbudowanych nad świadomością modeli – w tej liczbie także sztuka – mogą być określone jako wtórne systemy modelujące” – zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984, s. 18–19.

³ M. Głowiński, *Wprowadzenie*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005, s. 10.

⁴ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013, s. 65–67.

ną z dostępnych twórcy materiałów literackich bądź dokumentów, w tym także uwzględniamy poetyckie kolaże. W audycjach poświęconych Zagładzie płynna jest granica między dokumentem a literaturą. Twórcy korzystają z wielu literackich pozycji, takich jak pamiętniki, zapiski, listy, czyniąc je źródłem swych inspiracji i informacji. Co więcej, dokument współgra i współlistnieje z literaturą audialną, reportaże artystyczne uzupełnione zostają o scenki słuchowiskowe, zatem to, co dokumentalne, nie wyzbywa się literackości. Jakże trafne zatem okazuje się spostrzeżenie Krupy dotyczące punktu zetknięcia literatury i historii w pisarstwie – zwłaszcza lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku:

zaczęto wykazywać „literackość” pisarstwa historycznego, jego wyraźne konstrukcyjne podobieństwo do literatury pięknej, z drugiej strony, na gruncie literatury, wygasa stopniowo fundamentalne dotąd rozróżnienie literatury i dokumentu⁵.

Krupa znajduje potwierdzenie swych słów w diagnozie Zygmunta Ziętki: „Na naszych oczach zanikła, rozmyła się, odeszła do historycznoliterackiej przeszłości opozycja »dokumentu« i »literatury«, opozycja, która stanowiła jedną z podstawowych kategorii porządkujących doświadczenie prozy XX wieku”⁶.

Wśród pozostałych cech tej literatury wymieniamy operowanie przez twórców **szczegółem**, swoistym Barthes’owskim *punctum*⁷, które niesie ze sobą zdolność wywoływania silnego wrażenia na słuchaczu oraz nadawanie audycjom charakteru **świadectwa** i stawianie w centrum historii pojedynczego bohatera, jednostki, nie uśmierconych milionów Żydów. Szczegółową charakterystykę cech przedstawiamy poniżej.

1. Gatunkowy amalgamat

Świadome operowanie technikami kompozycyjnymi oraz genologiczną różnorodnością, przekraczanie granic gatunkowych, korzystanie z zabiegów przypisywanych literaturze fabularnej oraz dokumentalnej radykalnie rozszerza wachlarz dostępnych twórcom środków wyrazu. W przypadku literatury audialnej o Holocaustcie mamy do czynienia z eksperymentami formalnymi. Audycje przyjmują konstrukcję hybrydyczną, absorbują fragmenty dokumentów, nagrania autentycznych rozmów czy wybrane fragmenty reportaży radiowych przynależnych

⁵ Tamże, s. 25.

⁶ Z. Ziętek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 5. Cyt. za: B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 25–26.

⁷ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47.

formom niefikcyjnym. Dostrzegamy trzy modele ukształtowania omawianych audycji: po pierwsze są to dzieła fikcyjne, o zdecydowanie artystycznym nachyleniu i dominującej funkcji estetycznej, które dążą do dokumentalizmu i próby rekonstrukcji historycznej rzeczywistości. Jak pisze Aleksandra Ubertowska:

Spór pomiędzy „prawdą” i „zmyśleniem”, pomiędzy poetyką kronikarskiego zapisu a fikcyjnością stanowi stały element w refleksji nad współczesnym sensem Szoa i możliwościami jego wypowiedzenia. [...] Zgodnie z tradycją, zainicjowaną przez Th.W. Adorno, to pisarstwu dokumentarnemu, nawiązującemu do znaczenia i kultury funkcji świadectwa przypisuje się zdolność takiego opisanego Zagłady, które byłoby adekwatne wobec wewnętrznej prawdy tego wydarzenia⁸.

Po drugie, wskazujemy audycje będące mozaiką narracji, tworzonej z dostępnych twórcy materiałów literackich i dokumentalnych bądź będące swoistym poetyckim kolażem. Po trzecie, reportażyści chętnie sięgają po elementy fikcji i środki wyrazu wykraczające poza „czyste” dokumentowanie, by lepiej wybrzmiała prawda minionej historii. W każdym z tych przypadków prymarną rolę w audycji odgrywa jej konstrukcja i zamysł fabularny autora.

1a. Awans dokumentalizmu

Istotne dla rozważań o formach synkretycznych wydaje się spostrzeżenie Głowińskiego, który zwraca uwagę na szczególny związek fikcji i relacji dokumentarnej w literaturze Holocaustu:

Jego [opowiadania – dop. M.G.] niezwykła rola wydaje się zrozumiała. To ono pozwalało na przedstawianie poszczególnych losów w sposób konkretny, bez troski o skomplikowane konstrukcje fabularne – i niejako ze swej natury bliskie jest sprawozdaniu, relacji o fakcie, wspomnieniu rozumianemu jako swoisty gatunek, a także reportażowi. Czasem zresztą granice między opowiadaniem a relacją faktograficzną i reportażem zacierają się. Dzieje się tak nie dlatego, że formy dokumentarne podporządkowane zostają klasycznym odmianom wypowiedzi literackiej, dzieje się – chciałbym to uwydatnić ze szczególną siłą – odwrotnie, to **opowiadanie zostaje upodobnione do form niefikcyjnych** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.]⁹.

Awans form dokumentalnych umożliwia – przynajmniej częściowo – zastąpienie fikcji literackiej materiałem faktograficznym, nie eliminując jednak stylistycznych i kompozycyjnych możliwości wyrazu artystycznego. Audialna pograniczność pozwala na wykorzystywanie różnych form przekazu, jak na przykład w słuchowi-

⁸ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 70.

⁹ M. Głowiński, *Wprowadzenie*, [w:] *Stosowność i forma...*, s. 11.

skach dokumentalnych Marty Rezbzy *Kto się nie schowa, ten kryje* oraz *Dziewczynka*. To pierwsze¹⁰ powstało w oparciu o reportaż *Powrót do domu* z 2014 roku. Nagrania dokumentalne z reportażu okazały się niewystarczające, by historia Żydówki uratowanej przez rodzinę Roztropowiczów wybrzmiała, dlatego też Rezbza zdecydowała się na napisanie scenariusza słuchowiska dokumentalnego. Finalnie radiowa opowieść składa się z warstw fabularnej oraz dokumentalnej, które stanowią nagrania rozmów ze Stanisławą Roztropowicz, córką Natalii i Józefa, oraz Sabiną Heller¹¹.

Stanisława i Sabina spotkały się po przeszło pięćdziesięciu latach rozłąki. Losy rodziny Roztropowiczów i małej Sabinki poznajemy chronologicznie, a historia prowadzona jest linearnie¹².

Dziewczynka powstała na podstawie książki Alony Frankel o tym samym tytule¹³. Konstrukcyjnie audycja składa się z zaadaptowanych fragmentów pamiętnika oraz materiałów dokumentalnych, rozmów z Frankel. Wspomnienia Żydówki przywołującej przedwojenne czasy – losy rodziców, okres najwcześniejszego dzieciństwa i potem lata po wojnie, nadają opowieści autentyczności, słuchacz otrzymuje bezpośrednią informację, że bohaterka słuchowiska nie jest jedynie postacią literacką. Materiały dokumentalne uzupełniają fabułę o dodatkowe fakty, nie dublują scen przygotowanych na podstawie opowieści wydrukowej.

¹⁰ Scenariusz do słuchowiska dokumentalnego Marta Rezbza stworzyła w oparciu o kilka źródeł dokumentalnych. Były to: książka Sabiny Heller, *Locked in the Darkness: Revealing a Hidden Girl's Identity from the Holocaust*, Holocaust Survivors Memoirs & Yad Vashem, New York 2012, pamiętnik Stanisławy Roztropowiczowej oraz zachowany list Natalii Roztropowiczowej, który kobieta napisała do Sabiny po oddaniu dziewczynki do domu dziecka. Wyjaśniła w nim okoliczności i przyczyny podjęcia trudnej decyzji o rozstaniu, zapewniła o miłości rodziny Roztropowiczów do dziewczynki, wyrażając nadzieję na możliwość utrzymywania kontaktu. List w oryginalnej wersji można usłyszeć zarówno w reportażu, jak i w słuchowisku, w którym stanowi integralną część fabuły. W obu przypadkach odczytywany jest przez aktorki.

¹¹ Warto zaznaczyć, że głos Sabiny słyszymy dopiero we fragmentach zamykających słuchowisko dokumentalne. To był zabieg intencjonalny. Rezbza do końca nie chciała słuchaczowi zdradzać, jak historia się potoczyła.

¹² Józef Roztropowicz razem z żoną Natalią dzierżawił ziemię w osadzie niedaleko Radziwiłłowa. Mieli czworo dzieci. Latem 1943 roku, gdy sąsiedzi zaczęli napadać sąsiadów, przeprowadzili się do Radziwiłłowa. Zamieszkali w kamienicy, między innymi z rodziną Stramskich. Nastoletnia Zosia Stramska odkryła, że w schowku na drewno, w kuchni, z której korzystała jej rodzina, w całkowitych ciemnościach i w warunkach uwłaczających ludzkiej godności, przechowywane jest żydowskie dziecko. Jak się później okazało, była to dwuletnia Sabinka Kagan, którą Roztropowiczowie, narażając życie swoje i rodziny, zdecydowali się uratować.

¹³ A. Frankel, *Dziewczynka*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2007. Książka (język oryginału: hebrajski) w 2005 roku otrzymała najważniejsze izraelskie wyróżnienie literackie – Nagrodę Sapira i przyznaną przez Instytut Yad Vashem – Nagrodę Buchmana.

Hybrydyczność jest także cechą dwóch słuchowisk dokumentalnych Marii Brzezińskiej wchodzących w skład tryptyku o Zagładzie: *Księga Pamięci – Chełm*¹⁴ oraz *Macewy z papieru i wiatru*¹⁵. Pomysł konstrukcyjny w przypadku pierwszego z nich polegał na połączeniu reportażu, będącego swoistym rozpoznaniem topografii żydowskich ulic w Chełmie, z tekstami – wspomnieniami sprzed wojny i z lat okupacji, czytаныmi przez aktorów. Część reporterska audycji służy odheroizowaniu miasta, przywoływanie przeszłości przez aktorów stwarzało miejsce zmitologizowane. Celem Brzezińskiej było osadzenie historii w kontekście współczesnym i jednocześnie zwrócenie uwagi na to, jak wiele Chełm stracił przez wojenną zawieruchę.

Macewy z papieru i wiatru to połączenie reportażu z Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”¹⁶ z dziennikami z getta autorstwa Idy Rapaport-Gliksztajn oraz nekrologami śpiewanymi przez chór dziecięcy. W tym słuchowisku dokumentalnym uzupełniają się trzy warstwy narracyjne. Pierwsza należy do narratorki, świadka tamtych tragicznych wydarzeń, na której głos został nałożony filtr głośnika¹⁷, drugą tworzy głos aktorki przytaczającej słowa Idy z dziennika, a trzecią warstwę narracyjną budują chóralne śpiewy dzieci, wykonania tzw. nekrologów, umieszczonych w *Księdze Pamięci* nazwisk ofiar Zagłady.

Należy w tym miejscu podkreślić znaczenie *Ksiąg Pamięci* dla kultury żydowskiej i historii Żydów zamieszkujących dane miejscowości.

W każdej *Księdze* pojawiają się informacje na temat historii miasteczka i osadnictwa żydowskiego, życia religijnego, kulturalnego i społecznego przed wojną, przedstawione są także sylwetki znanych osobistości lokalnej wspólnoty. Potem przychodzi czas na opis Zagłady i prób ratunku, wreszcie – przedstawienie działalności ziomkostw w Izraelu i na świecie. [...] Autorzy i redaktorzy *Ksiąg* deklarują najczęściej, że pragnęli ocalić od zapomnienia losy miasteczka i jego mieszkańców. Równie ważnym motywem spisywania *Ksiąg* jest akt upamiętnienia, traktowany jako wypełnienie religijnego obowiązku. Rzadziej wspominanym motywem jest chęć zaświadczenia o ludobójstwie dokonanym przez Niemców¹⁸ –

¹⁴ Słuchowisko zrealizowano w 2007 roku.

¹⁵ Słuchowisko zrealizowano w 2012 roku. W skład tryptyku wchodzi również dzieło *Wspólnota wielkiego płaczu (Biłgoraj)* z 2009 roku – zob. J. Bachura-Wojtasik, *Między fikcją a nie-fikcją. O formie wybranych audycji radiowych Marii Brzezińskiej*, „Forum Artis Rhetoricae” 2015, nr 3, s. 34–52.

¹⁶ Obecnie „Brama Grodzka – Teatr NN” to swoista Arka Pamięci, ośrodek dokumentowania i eksponowania historii życia, a potem zagłady żydowskiego Lublina.

¹⁷ Głos aktorki z filtrem głośnika nawiązuje do współczesności, do działania Ośrodka Pamięci. W sali wystawowej Teatru NN umieszczone są głośniki, z których usłyszeć można odczytywaną listę nazwisk ludzi zamordowanych w getcie.

¹⁸ *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 19.

– piszą redaktorzy rozprawy *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*. Właśnie *Księgi Pamięci* stały się dla Brzezińskiej inspiracją do stworzenia trzech słuchowisk o Zagładzie społeczności Chełma, Biłgoraja i Lublina oraz „przyłączenia się, jako osoby urodzonej po wojnie, do »wspólnoty wielkiego płaczu«, jak mówi jeden z bohaterów słuchowiska o Biłgoraju”¹⁹.

Audycje *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* Zysele Kuperszmidt, *Raport* Witolda Pileckiego czy *Ten Karski* Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej i Magdaleny Skawińskiej są swoistym „sprawdzeniem autentyczności”. Świat przedstawiony podporządkowany został stanowi faktycznemu, opiera się na istniejących dokumentach bądź zorientowany jest wokół ważnych postaci historycznych. Głęboko poruszające świadectwo ocalałej z Holocaustu Zysele Kuperszmidt stało się podstawą scenariusza słuchowiska *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*²⁰ (w reżyserii Marii Brzezińskiej). Wykorzystany rękopis pochodzący z zasobów jerozolimskiego Instytutu Yad Vashem, to opowieść Zysele Kuperszmidt i jej córki Hani uratowanych przez warszawską rodzinę Skowronków²¹.

Monodram Raport w reżyserii Jana Warenyci powstał na podstawie relacji rotmistrza Witolda Pileckiego zawartych w tzw. *Raportach Pileckiego*, które to, obok *Raportu Karskiego*, były pierwszym świadectwem Holocaustu. Słuchowisko jest autorskim wyborem fragmentów tego dokumentu, dokonany przez reżysera, Jana Warenycię.

Warenycia w zasadzie nie ingerował w treść dokumentów, w zgodzie z tym, co pisała Marta Tomczok:

Dobroczynna rola współczesnego autora jako tego, który „przedłuża” życie dokumentów, kończy się tam gdzie zaczyna się ich uwspółcześnianie. Im mniej ingerencji w stare teksty, tym większe szanse, że opór czasu zostanie złamany i przemówią one naszym językiem²².

Raporty na temat eksterminacyjnej działalności niemieckiego okupanta na terenie obozu Auschwitz-Birkenau zostały przez Pileckiego napisane po ucieczce

¹⁹ M. Brzezińska, „Wszystko jest możliwe”, czyli kilka zwierzeń praktyka na marginesie słuchowisk autorskich z lat 2001–2014, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W radiu*, red. J. Kopciński, Warszawa 2016, s. 77.

²⁰ Słuchowisko zrealizowano w 2001 roku. Analiza audycji – zob. J. Bachura-Wojtasik, *Prawda literatury i prawda życia. O słuchowiskach autorskich Marii Brzezińskiej*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej...*, s. 73–74.

²¹ Pomysł kompozycyjny tego utworu osadzony został na przeciwieństwach. Wyznania Żydówki o ukrywaniu się w szafie, w komórce, o życiu w ciągłym strachu i niepokoju, w nieustannym czuwaniu, zestawione są z postawą rodziny Skowronków. Z kolei bezszelestne chowanie się Żydówek ma swój kontrapunkt w odgłosach walk, strzałów, bombardowań.

²² M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 245.

z obozu (kwiecień 1943 roku), do którego dostał się podstępem, celem zdobycia informacji o działaniach Niemców. Motywowany był też chęcią zorganizowania konspiracji, która doprowadziłaby do powstania więźniów. Pierwszoosobowa narracja prowadzona jest chronologicznie, obrazowym językiem, czasami wręcz naturalistycznym. Pilecki stara się prezentować historię zgodnie z faktami, o czym informuje słuchacza, choć niekiedy świadomie dzieli się również swoimi odczuciami. Tylko taki sposób przekazu może dać świadectwo tamtego czasu. Jak przerażające były działania okupanta, oddają słowa Pileckiego:

To miejsce we wspomnieniach moich nazwałbym momentem, w którym kończyłem ze wszystkim, co było dotychczas na ziemi i zacząłem coś, co było gdzieś poza nią. W głowy nasze uderzały nie tylko kolby esesmanów, uderzano brutalnie we wszystkie nasze pojęcia, do których myśmy się na ziemi przyzwyczaili, do jakiegoś porządku rzeczy, prawa [...] ²³.

O Janie Kozielskim (ps. Jan Karski) audycję dokumentalną ²⁴ *Ten Karski* zrealizowały Hanna Bogoryja-Zakrzewska i Magdalena Skawińska. W 2015 roku autorki otrzymały za tę pracę nagrodę Srebrnego Melchiora ²⁵. Bogactwo materiałów audialnych i archiwalnych – między innymi – nagranie z nadania Karskiemu Prezydenckiego Medalu Wolności przez Prezydenta Stanów Zjednoczonych Baracka Obamę, fragment hiphopowej piosenki o świadku Holocaustu, opowieść Michała Fajbusiewicza o spotkaniu z Karskim, rozmowa z historykiem – Stanisławem Jankowskim, autorem książki o emisariuszu, nagrania archiwalne rozmów z Karskim, fragmenty filmu *Moja misja* – ukazuje Karskiego wielopłaszczyznowo, a słuchacz otrzymuje rzetelnie przygotowany portret działacza podziemia. Audycja nie skupia się na samej Zagładzie, natomiast siłą rzeczy Zagłada jest w niej ciągle obecna.

²³ Cytat jest fragmentem słuchowiska.

²⁴ Radiowy dokument w zależności od podejmowanych tematów i cech strukturalnych można podzielić na: reportaż artystyczny (określany jako *feature*), reportaż społeczny i audycję dokumentalną. Audycja dokumentalna charakteryzuje się wyraźnym umiejscowieniem fabuły w czasie, prawdą historyczną, co poświadczają obecne w niej liczne nagrania archiwalne. Ma wielką wartość edukacyjną i naukową. Zazwyczaj zdarzenia w niej prezentowane dzieją się chronologicznie. Zbudowana jest z wielu wątków, choć nie każdy z nich musi zostać w pełni rozwinięty. Audycje dokumentalne przynoszą wiele informacji o historii, obyczajach, ale sytuują się w obrębie publicystyki, niekiedy polemizują z dotychczasowym stanem wiedzy, sposobem życia danej społeczności itp. Zarówno reportaż społeczny, jak i audycja dokumentalna, mogą mieć charakter artystyczny – zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 56–57; J. Bachura-Wojtasik, *Apetyt na życie. Rozważania o fikcji i prawdzie w dokumencie radiowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 82–83.

²⁵ Ogólnopolski konkurs Polskiego Radia dla reportażystów „Melchior”.

Karski stał się też bohaterem radiowego serialu²⁶ *Jan Karski* (scenariusz i reżyseria Krzysztof Ciecuch) o historii emisariusza Polskiego Państwa Podziemnego, dziejącej się w latach 1939–1943, od przystąpienia do konspiracji, aż po rozmowę z Prezydentem Stanów Zjednoczonych Franklinem Delano Rooseveltem w Białym Domu. Wtedy to Karski, jako naoczny świadek zdarzeń, opowiedział o sytuacji w okupowanej Polsce oraz o eksterminacji narodu żydowskiego.

1b. Mozaika mikronarracji

Forma audycji przybierająca postać dźwiękowej mozaiki jest odzwierciedleniem autorskiego zaangażowania, wyrażającego się jako sposób formułowania i prezentowania problemów bądź też jako swoista metoda poznawania i docierania do źródeł. Z mozaikową narracją mamy do czynienia w słuchowisku poetycko-dokumentalnym *Z otchłani* Janusza Kukuły. Jest to opowieść poetycko-dokumentalna, odnosząca się do przeżyć świadków getta warszawskiego. Podstawę scenariusza stanowi poezja Stefani Ney, fragmenty poematu *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*²⁷ Icchaka Kacenelsona, a także wiersz *Pomnik* Władysława Szlengla. Wyimki wspomnień pochodzą z książki *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* Barbary Engelking i Jacka Leociaka²⁸. Mają one wspólne parametry, o których pisał Leociak: „[...] stan zagrożenia, świadomość końca i uwięzienie w czasie”²⁹.

Poezja stała się dla twórców radiowych nie tylko inspiracją, ale bezpośrednim głosem wyrażania prawd o Holocaustzie, podstawą do audialnego zbudowania świata, w którym przedstawia się bohatera uwikłanego w dramat wojny, z jego osobistą perspektywą i doświadczeniem, jednocześnie tak intymnym, jak nierzadko i dla wielu – wspólnym, uniwersalnym.

Kategoryczne odrzucenie poezji po Auschwitz – pisała Katarzyna Chmielewska – traktowanie literatury jako bluźnierstwa, jako karygodnego przetworzenia Holocaustu, które z konieczności kończy się porażką, powtarza się w różnych wariantach i stało się *leitmotivem* rozważań o Zagładzie. Odrzucenie to spotyka się jednak

²⁶ O genologii serialu radiowego – zob. A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014.

²⁷ Utwór tłumaczony był na język polski przez Jerzego Ficowskiego oraz Jerzego Zagórskiego (pieśni pierwsza, druga i dziewiąta).

²⁸ B. Engelking, J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, oprac. P.E. Wespiański, wyd. 2, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013.

²⁹ Zob. J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 25.

z tendencją przeciwną, która przejawia się w ciągłym poszukiwaniu właściwych środków, w modyfikacjach poetyk i strategii literackich, ale przede wszystkim w coraz obfitszej twórczości literackiej. Zakaz tworzenia poezji po Oświęcimiu nie zamknął ust poetom³⁰.

Poetycki kolaż Kukury, dopełniony narracją dokumentalną, jest dość ascetyczny w warstwach dźwiękowej i muzycznej. Siła rażenia tej opowieści zawiera się jednak w słowie podanym w bliskim planie mikrofonowym, pozwalającym na wybrzmienie intymnego głosu aktora. Monologi postaci świata przedstawionego wzajemnie się uzupełniają, pozostając ze sobą w relacji dialogicznej. Każdy z monologów-monodramów opowiada, jak się zdaje, na wołanie poprzedzającej postaci. Korespondują ze sobą treściowo, oscylując wokół warszawskiego getta, dodatkowo scalane są przez linię emocji bohaterów. Mamy do czynienia ze swoistym przeobrażaniem podmiotów lirycznych wierszy w postaci słuchowiska poetyckiego, a świat przedstawiony staje się przestrzenią fabuły utworu audialnego. Postaci słuchowiska nie tworzą chronologicznej opowieści zawartej w holistycznie skonkretyzowanym świecie przedstawionym. Ich refleksje, niczym „ujęcia momentalne”³¹, skupione są wokół wycinka rzeczywistości, stanowią emocjonalną reakcję na ból i rozpacz.

Nie można nie wspomnieć o słuchowiskach *Auschwitz. Spalone dusze*³² Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha oraz *Ocalenie* Katarzyny Michałkiewicz, zrealizowanych również w konwencji audialnego konglomeratu. W pierwszym utworze autorzy oddają głos bohaterom, których łączy trauma obozu. Ascetyzm audioscenografii na plan pierwszy wysuwa poziom tekstu. Narracja skoncentrowana jest wokół najbardziej przerażających wspomnień czasów Zagłady. Konstrukcyjnie słuchowisko tworzą mikronarracje, historie kilku osób,

³⁰ K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, [w:] *Stosowność i forma...*, s. 21.

³¹ O „ujęciu momentalnym” – zob. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu Duchu”*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996, s. 29.

³² *Auschwitz. Spalone dusze* powstało na podstawie relacji biograficznych Ireny Ulfik, Grzegorza Czempasa, Władysława Lewkowicza, Stanisława Kowalskiego, Zygmunta Sikory, Józefa Drożdża opracowanych przez Stowarzyszenie Auschwitz Memento oraz fragmentów książki Heleny Dunicz Niwińskiej *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, przekazów Rudolfa Hössa z rozprawy *Auschwitz w oczach SS* (wydawca: Państwowe Muzeum Auschwitz–Birkenau), relacji Zalmena Gradowskiego z książki Gideona Greifa *Plakaliśmy bez łez*, a ponadto w oparciu o wspomnienia byłych więźniów Sonderkommando z Auschwitz i przekazu Kazimierza Piechowskiego opracowanego przez Instytut Pamięci Narodowej.

a spaja je historyczny kontekst. Można odnieść wrażenie, że kilka fragmentarycznych życiorysów tworzy tragiczny biogram jednej postaci, kumulującej wszechogarniające zło. Historia Zagłady nie może być przedstawiona linearnie. Dopiero – możemy powiedzieć:

przerywana narracja – i to jest prawdopodobnie dla procesu opowiadania Zagłady najważniejsze – stanowi [...] świadectwo zniszczeń dokonanych przez Holocaust. Zagłada przecięła niezliczone życia ludzkie, współżycie rodzin, lecz również to, co – przynajmniej od okresu oświecenia – jawiło się jako postęp, rozwój i ciągłość, a teraz nie może być już jednolite i stabilne. Odtąd nie można snuć już linearnych, prostych historii – Holocaust stanowi wyrwę w dziejach, ale i w literaturze³³

– jak pisze Krupa.

Ocalenie Michałkiewicz zrealizowała z zastosowaniem tego samego modelu dramaturgicznego, tzn. modelu cyrkularnego (spiralnego)³⁴. Utwór powstał na podstawie wywiadów przeprowadzonych dla warszawskiego Muzeum Historii Żydów Polskich w ramach projektu *Polscy Sprawiedliwi. Przywracanie pamięci* oraz podług książki Henryka Schönkera *Dotknięcie anioła*. Opowieściom o ludziach pomagających Żydom podczas II wojny światowej towarzyszy, zaczerpnięte z *Talmudu Babilońskiego* przesłanie, „Jeśli człowiek niszczy jedno życie, to jest tak, jakby zniszczył cały świat. A jeśli człowiek ratuje jedno życie, to jest tak, jakby uratował cały świat”.

Cyrkularny / spiralny model dramaturgiczny nie jest tożsamy z afabularną opowieścią. Tylko w pewnym sensie utwory o dystynktywnej cesze, nazwanej przez nas „mozaiką mikronarracji”, odrzucają kanoniczną formułę opowieści (model przyczynowo-skutkowy, formuła trzech aktów). Praca z wielością materiałów (poetyckich czy dokumentalnych) pozwala zmienić jej charakter z problemowego na opisowy. Całościowa wizja prezentowanego świata nie jest obligatoryjna do wyrażenia sensów i ciężaru emocjonalnego odnoszących się do przeżyć wojennych. Kompozycja omawianych utworów nie ma charakteru linearnego, wszak to jednak nie znaczy, że przed słuchaczem jawi się emocjonalny kolaż pozbawiony fabuły. Zestawione ze sobą różne sceny posiadają wewnętrzną dramaturgię i napięcie. Słuchacz otrzymuje dźwiękowy świat opowieści mozaikowej, oglądanej z różnych perspektyw. Całość jest rozplanowana, spójna i samowystarczalna.

³³ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 279.

³⁴ O modelach dramaturgicznych dzieł audialnych – zob. J. Bachura-Wojtasik, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2014, s. 72–75.

1c. Kolażowość i genologiczna otwartość reportażu

Wybór formy reportażu radiowych nie jest stylistyczną ornamentyką. Komponowanie reportażowej mozaiki³⁵ polega na poszukiwaniu najbardziej adekwatnych środków wyrazu do mówienia o tragicznych czasach Zagłady i dawaniu świadectwa przez poszczególne jednostki. Aleksandra Ubertowska, zastanawiając się nad aspektem etycznym pisania o Zagładzie zauważyła, że:

nadmiar literackości, fikcjonalność, nadmiernie rozbudowana organizacja językowej czy retorycznej warstwy tekstu uzyskują zazwyczaj sankcję aksjologiczną, są waloryzowane negatywnie; tam gdzie w grę wchodzi kwestie wartościowania, szczególnie pojętej odpowiedzialności wobec umarłych, uprzywilejowany status przysługuje językowi ascetycznemu, przylegającemu do rzeczy, konwencji dokumentarnego, werystycznego opisu „prawdy doświadczenia”³⁶.

Nie oznacza to, że jedyną dopuszczalną formą mówienia o Zagładzie są gatunki dokumentalne i właściwy im język. Ubertowska zwraca uwagę, że choć Theodor W. Adorno pytał o możliwość pisania poezji po Oświęcimiu, to jednak milczenie – jak zauważał niemiecki filozof – „[...] jest tylko tautologią, biernym powtórzeniem negatywności Zagłady”³⁷.

W efekcie takiego założenia poetyka reportażu dźwiękowego korzysta z elementów konstrukcyjnych i stylistycznych, wypracowanych w ramach radiowego teatru. Spotykamy się z konwencją *faction*³⁸. Termin ten, zaproponowany przez artystów radiowych związanych z gatunkiem radiowego reportażu artystycznego, oznacza nową jakość, która łączy dramaturgię rzeczywistości – *fact*, z dramaturgią fikcji literackiej – *fiction*. W efekcie kontaminacji tych dwóch słów powstała nazwa otwierająca nowe możliwości twórcze dla radiowego gatunku artystycznego.

Artystyczną formę i eseizowany charakter połączony z osobistą odautorską narracją ma *feature*³⁹ Katarzyny Michalak *Złoty chłopak*⁴⁰. W kilku dodanych sce-

³⁵ O mozaice faktologicznej pisał Melchior Wańkowicz – zob. tenże, *Od Stołpców po Kair*, PIW, Warszawa 1971, s. 7.

³⁶ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 69–70.

³⁷ Tamże, s. 70.

³⁸ Zob. J. Bachura, *Feature – the marriage of fact and fiction*, [w:] *Radio: Community, Challenges, Aesthetics*, red. G. Stachyra, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013, s. 277–286.

³⁹ O *feature*, czyli reportażu artystycznym jako gatunku, traktuje rozprawa doktorska Natalii Kowalskiej, *Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

⁴⁰ Główna nagroda w konkursie o *Grand Prix* Prezesa Polskiego Radia 2013 oraz *Prix Marulić*.

nach słuchowiskowych⁴¹ utwór jest fabularyzowany. Fabularyzacja służy tu – z jednej strony – funkcji informacyjnej, a z drugiej – uwypukleniu prawdy życia bohatera, przybliżeniu odbiorcy trudnej rzeczywistości, której nie byłby w stanie poznać inaczej niż przez autorską interpretację przeszłości. Michalak świadomie kadruje sceny, pokazuje bohaterów w zbliżeniu mikrofonowym lub półzbliżeniu, misternie łączy świat Abrahama Tuszyńskiego z losem własnej rodziny, zwłaszcza dziadka, będącego – podobnie jak Abraham – krawcem z podłódzkich Brzezin. Koleje losu Żyda polskiego pochodzenia o niezwykle osobowości, który na emigracji w Amsterdamie wybudował najbardziej luksusowe kino na świecie – Theater Tuschinsky – poznajemy w porządku chronologicznym. Słuchacz ma wrażenie zanurzania się w historię, nieomal jak w filmie dźwiękowym, w dużej mierze dzięki fabularnym wstawkom. I niezwykle istotny w tej audycji dźwięk maszyny do szycia, pierwszej muzyki słyszanej przez Tuszyńskiego, którego opowieść – niczym wehikuł – przenosi nas do czasów dzieciństwa autorki, gdy jej dziadek zamykał się w swojej pracowni i szył całymi dniami. Dźwięk uruchomionej przez mamę reportażystki maszyny do szycia jest prawie identyczny z odgłosem terkotania starego projektora filmowego. Ten pozornie mało istotny szczegół pięknie kończy opowieść, ma moc metafory, nadaje historii uniwersalności, zapewnia odbiorcę o ciągłości życia i odnajdywaniu w minionej historii wspólnych pierwiastków⁴².

O fabularyzacji możemy również mówić w przypadku reportażu *Powrót Dawidka*⁴³ Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej. Konstrukcja audycji opiera się na wypowiedziach anonimowych osób, które opowiadają o pamiętniku Dawidka Rubinowicza, odnalezionym w 1957 roku, a także o zagładzie Żydów podczas II wojny światowej, planach organizacji wystawy w Bodzentynie, poświęconej Rubinowiczowi. Po wydaniu zapisków chłopca, w 1960 roku, do jego rodzinnej wsi zjeżdżały tłumy dziennikarzy z Polski i ze świata, by odnaleźć ślady życia autora pamiętnika.

Wypowiedzi te przeplatane są fragmentami zapisków Rubinowicza. Lektura pamiętnika⁴⁴, należącego notabene do kanonu światowej literatury Holocaustu,

⁴¹ Sceny słuchowiskowe obecne są także między innymi w dziele *Jedno życie, jeden świat* Ewy Michałowskiej – audycji o Irenie Sendlerowej.

⁴² Więcej o audycji – zob. J. Bachura-Wojtasik, *Odzyskać tożsamość. Wybrane reportaże o Zagładzie z Lubelskiej Szkoły Reportażu Radiowego*, [w:] *Trzydzięści. Polska w reportażu po 1989 roku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2020, s. 161–174.

⁴³ Audycja prezentuje postać Dawida Rubinowicza. W reportażu wykorzystano fragment archiwalnego nagrania Krzysztofa Kąkolewskiego, Andrzeja Mularczyka i Rywana Rywanowicza *Wyjście z Bodzentyna*.

⁴⁴ Zabieg odczytywania fragmentów zapisków z *Zagłady* zastosował także Adam Wielowieyski w reportażu *Pamiętnik dla mojej córki*, opowiadającym o losach Żydówki uratowanej przez polską rodzinę w czasie okupacji. Po latach kobieta spisała swoją historię w pamiętniku, który ofiarowała córce.

oddaje część pamięci autora, „by stworzyć podmiot trwający także poza obozem koncentracyjnym, aby przez to zasugerować, że przerażające doświadczenie Zagłady nie zostało i nie zostanie roztrwonione”⁴⁵.

Realizacyjnie niemal, jak radiowy teatr, z całym bogactwem kuchni akustycznej, towarzyszeniem muzyki, fragmentami scenek słuchowiskowych i z odautorską narracją, została przygotowana audycja Mariusza Kamińskiego *Margita*⁴⁶ oraz *Dziewczynka z Topolowej 6*⁴⁷ Żanety Walentyn i Adrianę Andrzejewskiej. Takie akustyczne i formalne bogactwo nie jest typowe dla audycji o Holocaustie, które na ogół charakteryzują się surową aranżacją brzmieniową. Znamienne dla reportażu jest „chowanie się” dzieła za postacią bohatera opowieści, jego narracją i doświadczeniami. Jeśli autor zdecyduje się ujawnić swoje „ja”, najczęściej czyni to jako sprawozdawca, który informuje słuchacza, gdzie się znajduje i z kim będzie rozmawiał. Jacek Leociak pisał, że:

podobnie jak powieściowych narratorów, również i opowiadaczy getta można z grubsza podzielić na dwie kategorie. Do jednej należą ci, którzy ujawniają w tekście swoje mówiące „ja”, prowadząc narrację w pierwszej osobie. Do drugiej natomiast tacy, którzy chowają się za opowiadającym światem, wybierając formę narracji trzeciosobowej. Dyskurs spersonalizowany zdaje się najbardziej charakterystyczny dla literatury dokumentu osobistego. Jest przecież wyrazem postawy autobiograficznej, manifestacją osoby autora i jego własnego widzenia świata⁴⁸.

W niektórych audycjach, jak choćby w przywołanym *Złotym chłopaku*, *Margicie*, *Dziewczynie z Topolowej 6*, czy też w *feature Jedność*⁴⁹ Mary Rebdy, „ja” autorskie wybrzmiewa mocniej. Tak też jest w *Ostatnim świadku*⁵⁰ Jolanty i Andrzeja Rudników, którzy są stale w audycji obecni. Autorzy w wymienionych dokumentach mówią o swoich odczuciach, wrażeniach, czytają fragmenty listów, dokumentów, ich głosowa „obecność” stanowi ważny punkt narracji i dramaturgii. Jak zauważył Krupa:

⁴⁵ S. Gubar, *Prozopopeja a poezja Zagłady w języku angielskim. Sylvia Plath i jej współczesni*, tłum. K. Bojarska, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 190.

⁴⁶ *Margita* opowiada o etapach poszukiwania rodziny młodej słowackiej Żydówki przez reportażystę, a wcześniej o próbach ustalenia, jak doszło do tego, że dziewczyna znalazła się w Końskowoli.

⁴⁷ *Feature* to historia Chavy Nissimov, ukrywanej przez rodzinę Walczaków w Siedlcach, przy ulicy Topolowej 6. Najlepszy reportaż w Konkursie Artystycznych Form Radiowych Grand PiK 2017.

⁴⁸ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady...*, s. 142–143.

⁴⁹ Fabularnie *Jedność* przedstawia historię żydowskiej dziewczynki ukrywanej przez społeczność wsi Osiny.

⁵⁰ Reportaż przybliży sylwetkę Samuela Willenberga, ostatniego żyjącego jeszcze wtedy więźnia hitlerowskiego obozu zagłady w Treblince. Bohater zmarł 19 lutego 2016 roku w Izraelu.

jednym z charakterystycznych elementów holocaustowych narracji reportażowych są częste komentarze autotematyczne. Autorzy, opowiadając Zagładę, nader często stają przed problemem stosownego wyrażania Shoah, a chcąc zachować dyrektywę szczerości dzielą się swoimi narracyjnymi problemami z czytelnikami. Tak czyni w swoich reportażach Hanna Krall, tak postępuje również Jarosław Marek Rymkiewicz w *Umschlagplatzu*⁵¹.

Tak też dzieje się we wspomnianych audycjach radiowych. Celem *feature* nie jest mówienie prawdy bez fikcji⁵², ale operowanie fikcją po to, by opowiedzieć o prawdzie, o rzeczywistości. Wyznaczniki fikcji w reportażu mogą realizować się na kilku płaszczyznach, na przykład poprzez prezentowanie zaaranżowanych dźwiękowych scen potencjalnie możliwych do zaistnienia, odautorską narrację, czy posługiwanie się dźwiękowymi środkami stylistycznymi, operowanie metaforą i symbolami, by dźwiękowy przekaz wizualizował się jak najpełniej w umyśle słuchacza. Warto podkreślić, iż w reportażu artystycznym mamy do czynienia zazwyczaj z obecnością kilku formalnych wyznaczników fikcji, choć zdarza się, że można wskazać w nim konkretną dominantę.

Zastosowanie przez autorów środków stylistycznych i zabiegów związanych z fikcją powinno być uzasadnione i służyć jakiemuś celowi. Przede wszystkim umożliwiają one twórcom opowiadanie o świecie nie wprost, autor nie relacjonuje zdarzeń, nie przekazuje prawdy dosłownej, ale operuje zabiegami przypisanymi fikcji po to, by powiedzieć prawdę uniwersalną, by wydobyć sedno historii. Irena Piłatowska podkreśla, nawiązując do wypowiedzi Hanny Krall, że w reportażu radiowym fikcja jest dopuszczalna, montowanie nagrań, budowanie dramaturgii to wręcz konieczność, bo niejednokrotnie prawdziwy sens wypowiedzi mogą oddać dopiero zwroty „zagęszczone”⁵³, skompilowane. Zdania, które słyszymy w reportażu, mogły nie paść w takiej formie podczas nagrania, a mimo to, po „zagęszczeniu” wypowiedzi, jej skróceniu, stają się prawdziwsze niż wypowiedziane przez bohatera, co odkrywa nowe sensy o istocie zdarzenia.

„Precyzja i uważność na słowo – zwraca uwagę Piłatowska – są w radiu niezmiernie ważne”⁵⁴. Warto podkreślić, że w gatunkach referencjalnych najważniejsza

⁵¹ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 131.

⁵² Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Grzegorzewska, *Protoplasta reportażu? O liście konkwestadora Hernána Cortés, który podbił Królestwo Azteków*, [w:] *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy*, red. A. Kłosińska-Nachin i E. Kobyłecka-Piwońska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 32.

⁵³ Zob. W. Kot, *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000, s. 39.

⁵⁴ I. Piłatowska, *Falsz w reportażu? – jak oddać rzeczywistość w reportażu*, wykład wygłoszony podczas Ogólnopolskiego Seminarium Reportażu, Warszawa 19.11.2015. Zarejestrowane nagranie znajduje się w posiadaniu autorek publikacji.

jest prawda przekazywanej historii. Inscenizacja w dokumencie, wykorzystywanie środków literackich, budowanie dramaturgii przez przemyślaną selekcję scen, są uprawnione, kiedy kondensują rzeczywistość lub wiernie ją odtwarzają, ale są niedopuszczalne, gdy oszukują⁵⁵, zwłaszcza w tak trudnych tematach Zagłady. Środki stylistyczne w radiowym reportażu artystycznym są czasem jedyną drogą prowadzącą do prawdy przedstawianych wydarzeń.

Przechodniość gatunkowa zachodzi w obie strony (sluchowisko zachłannie czerpie z form dokumentalnych, reportaże z kolei sięgają po figury stylistyczne przynależne audialnym gatunkom fikcjonalnym), a wyznaczenie wyraźnej linii demarkacyjnej nie ma większego sensu. Zatem czystość genologiczna nie jest prymarna dla audycji Zagładowych, nie ona bowiem decyduje o ważności treści i sposobie oddziaływania na słuchacza. Niemniej jednak warto analizować relacje między autentyzmem i fikcją, wpisane w dzieło audialne, już na poziomie kompozycji i konstrukcji narracyjnej.

2. Estetyka fragmentu

W analizowanych utworach można wskazać apoteozę detalu, szczegółu. Swoiste Barthes'owskie *punctum*⁵⁶ niesie ze sobą zdolność wywoływania silnego wrażenia na słuchaczu i wyrывa go z pewnego odrętwienia, stawia, jak się zdaje, przed odbiorcą pytania, na które nie ma odpowiedzi. *Punctum* o dużej sile obrazowania pomaga wyeksponować wagę szczegółu i opisać rzeczywistość w mikroskali. Autor nie wyraża refleksyjności *expressis verbis*, lecz przedstawia makrokosmos w mikrokosmosie⁵⁷. Ukierunkowanie uwagi słuchacza na szczegół pozwala w sposób najbardziej werystyczny ukazać opisywaną rzeczywistość i relacje międzyludzkie. Narzędzie to wzbudza emocje, zadziwia, a niekiedy szokuje odbiorcę.

Na funkcję i znaczenie szczegółu jako narzędzia konstruowania fabuły i jednocześnie uruchamiającego pracę wyobraźni odbiorcy zwracała uwagę Edyta

⁵⁵ Zob. M. Zmarz-Koczanowicz, *Zagadnienie inscenizacji fabularnej w filmie dokumentalnym i metody dokumentalnej w filmie fabularnym na przykładzie dwóch zrealizowanych przeze mnie filmów: fabularnego „Kraju świata” i dokumentalnego „Urzędu”, [w:] Pogranicza dokumentu, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012, s. 21.*

⁵⁶ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii...*, s. 47.

⁵⁷ O reportażu radiowym, jednym z gatunków radia artystycznego jako swoistym mikrokosmosie dźwięków, pisze Joanna Sikorzanka – zob. też, *Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7(2), s. 29–37.

Żyrek-Horodyska. Badaczka pisze, iż **estetyka fragmentu** powie niekiedy więcej niż holistyczne narracje, przyciągnie uwagę odbiorcy, zapadnie w pamięć i może polemizować z fałszywie unifikującymi uogólnieniami⁵⁸. Właśnie dzięki detalom mówienie o rzeczywistości staje się zdecydowanie bardziej konkretne, plastyczne i nakłania słuchacza do interpretacji⁵⁹.

Szczegół jako jedno z narzędzi konstruujących artystyczne gatunki audialne potwierdza również prawo autora do korzystania z zawężonej perspektywy, selektywności ludzkiej percepcji. Żyrek-Horodyska twierdzi, że to rodzaj kotwicy, która pozwala sięgać do zatartych wspomnień i uruchamia pracę pamięci⁶⁰. Poetyka detalu organizuje bardzo wiele audialnych utworów. Można zaryzykować stwierdzenie, że w zasadzie w każdej audycji o Holocauście możemy odnaleźć tę figurę konceptualną⁶¹.

Optyczna metafora „binokli”⁶² pojawia się – kilkakrotnie zresztą – w słuchowisku Marty Rebzdy *Kto się nie schowa, ten kryje*. Dzieje się tak na przykład w nagraniach dokumentalnych słów Stanki. Kobieta opowiada o pewnym niemieckim oficerze, który uklęknął przed małą Inką. Niemiec został poinformowany, że w bombardowaniu w Hamburgu zginęła jego żona i troje dzieci. Zrozpaczony upił się i przyszedł do żydowskiego dziecka, nie mając świadomości jego pochodzenia, „ukłkł przy tej małej śpiącej, bo ona spała i zaczął strasznie płakać” – relacjonowała Stanka. Ta symboliczna scena mówi o holocaustowej rzeczywistości bardzo dużo i emocjonalnie angażuje słuchacza. Swoistym rodzajem *pars pro toto* uruchamiającym wyobraźnię odbiorcy i zmuszającym do interpretacji jest także opowieść Stanki o warunkach, w jakich przetrzymywano żydowskie niemowlę, zanim zostało znalezione:

Ta kołyska to była zbita z desek. Cztery deski i te deski były umocowane na biegunach takich półokrągłych. W dniu tej kołyski to były wywiercone dziury, otwory. Tak, żeby moc i co rzadkiego spływało. I to maleństwo siedziało tak w tym brudzie, w tym gnoju właściwie.

Estetyka fragmentu wykorzystana przez Rebzdę charakteryzuje zatem świat przedstawiony i jednocześnie jest wyrazem wnikliwego spojrzenia dokumentalisty, a poniekąd staje się sugestywnym symbolem.

⁵⁸ Zob. E. Żyrek-Horodyska, *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 56–57.

⁵⁹ Tamże, s. 58.

⁶⁰ Tamże, s. 59.

⁶¹ Zob. J. Bachura-Wojtasik, „Holokaust domaga się słów, nawet jeśli zmusza do milczenia” (A. Rosenfeld). *Figury konceptualne w słuchowisku „Kto się nie schowa, ten kryje” autorstwa Marty Rebzdy*, [w:] *Słowo: struktura – znaczenie – kontekst* (w druku).

⁶² Zob. B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 142.

Sceny, których nie daje się zapomnieć, skupiające uwagę odbiorcy, znaleźć można, między innymi także w reportażach: *Decyzja za cenę życia* Marty Rebdy oraz *Trudne słowo szczęście* Adama Wielowieyskiego. W pierwszym, opowiadającym o rozstrzelaniu przez Niemców rodziny Baranków z Siedlisk, ukrywającej czterech Żydów, pojawia się znaczący epizod. Ktoś – najprawdopodobniej polski sąsiad – odciął uciekającym dzieciom drogę. Zamknął okno, przez które mogłyby zbiec, a przecież jeden z Niemców celowo odwrócił głowę i udawał, że nie widzi próby ratunku. Ów szczegół wpływa na emocje słuchacza, ale również akcentuje winę części Polaków w Zagładzie.

Reportaż *Trudne słowo szczęście* – poświęcony tragicznym losom wojennym i powojennym Romana Fristera, mimo że kompozycyjnie i dramaturgicznie nieco „kulejący”, również zawiera plastyczne detale, uruchamiające wyobraźnię odbiorcy. Dzieje się tak na przykład w momencie, gdy bohater opowiada, jak gestapowiec kolbą od pistoletu zabił jego matkę.

Symbolicznego znaczenia nabrał tytułowy przedmiot z reportażu Rebdy *Wkładka do buta*. Michał Lorenc, pielęgnujący miniony świat polskich Żydów, zainspirowany książkami Hanny Krall, pewnego razu odkrywa, że odnaleziony w Rymanowie fragment *Tory*, przerobiony po wojnie na wkładkę do buta, zarejestrowany na fotografii znalazł się w książce Hanny Krall *Biała Maria*. Okazuje się, że konkretne wydarzenia oparte na materiale faktograficznym czy też eksponowanie symboli w audycjach⁶³ mogą być rodzajem kotwicy, której główną cechą jest siła trzymająca opowieść⁶⁴.

3. Poetyka świadectwa i podmiotowa sygnatura

O sensie i celowości powstawania literatury o Holocaustie pisze Sławomir Buryła. Badacz wskazuje na kilka przyczyn jej istnienia:

pragnienie zaświadczenia, ukazania prawdy o tym, co się stało, przestroge moralną, utrwalenie pamięci o pomordowanych. Ida Fink, zastanawiając się nad genezą swojej twórczości, mówi: „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”. [...] W tej sytuacji słowo pisarza jawi się jako powiernik, a literatura jako powierniczka bólu. Jest nie tylko miejscem jego artykulacji, ale rezerwuarem cierpienia⁶⁵.

⁶³ O symbolach piszemy w rozdziale *Tworzywo audialne a ślady Zagłady. O werbalno-akustycznych znakach Szosa*.

⁶⁴ Zob. B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 281.

⁶⁵ S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 261–262.

Krupa niejako dopełnia tę myśl: „[...] gra toczy się o pamiętanie tych, którzy opowieści swoich nie zdążyli nam pozostawić”⁶⁶. Jednym z celów, jaki przyświeca bohaterom i autorom dzieł audialnych jest **utrwalenie śladu po sobie**, ale także – utrwalenie śladu po tym, co wbrew wszystkiemu, udało się przeżyć i zaświadczyć w powojennym świecie.

W audycjach rejestrujących wspomnienia tych, którzy przeżyli obecna jest **poetyka świadectwa**, co znajduje potwierdzenie w rozważaniach Leociaka:

Traumatyczne doświadczenia otwierają nas na badanie granic przedstawienia. „Badanie tych granic – pisze Ankersmit – każe nam rozważyć pojęcie świadectwa (*testimony*) oraz to, co zazwyczaj kojarzymy z tym słowem – czyż bowiem świadectwo nie dostarcza nam przedstawienia najgłębszych i najważniejszych doświadczeń danej osoby? I czyż nie powinniśmy się zgodzić, że jeżeli doświadczenie Holocaustu można w jakimś stopniu przedstawić w języku, to język musi przyjąć formę świadectwa?”⁶⁷.

Teksty audialne poświadczają opisywane zdarzenia, uczucia, myśli, lecz – adaptując na grunt radia myśl Leociaka odnośnie tekstów pisanych – „w swym substancjalnym istnieniu – stają się świadectwem”⁶⁸.

Dramaturgia tworzy się wokół wspomnień Haliny Birenbaum (reportaż *Halina Birenbaum – głos ocalonej* Marii Brzezińskiej), Róży Lipszyc (reportaż *Jestem Różia* Agnieszki Czyżewskiej-Jacquemet), ks. dr. Jakuba Romualda Wekslera-Waszkina (reportaż *Żydzi, Polacy i Pan Bóg* Brzezińskiej). Metodą narracji jest badanie przyczyn i motywacji działań człowieka, przedstawienie jego opowieści, a przy okazji opis tych mikrohistorycznych fragmentów, dokonywanie odpowiednich wyjaśnień, nadawanie opowieści uniwersalnego przesłania.

Indywidualne przeżycia, a następnie sposób opowieści o nich, każdorazowo opatrują reportaż **podmiotową sygnaturą**. Mamy do czynienia nie z tekstem historycznym, a z intymnym zwierzeniem, osobistą narracją – skomponowaną według określonych reguł budowania dramaturgii audialnych form artystycznych. Zygmunt Bauman w książce *Nowoczesność i zagłada* jasno wyraził swoje zdanie, że nie można ograniczać się tylko do faktograficznego opisu Holocaustu, trzeba go interpretować⁶⁹. Prawda pojedynczych historii intensywniej oddziałuje na odbiorcę niż faktograficzne podawanie danych. Hanna Krall stwierdziła: „Wszystko

⁶⁶ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 49.

⁶⁷ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 18–19.

⁶⁸ Tenże, *Tekst wobec Zagłady...*, s. 90.

⁶⁹ Z. Bauman, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. F. Jaszuński, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1991.

sprowadzam do pojedynczego człowieka, bo tego jednego mogę ogarnąć, pojąć, kiedy trzeba – zmierzyć się z nim”⁷⁰.

Także w audycjach *Jonasz*⁷¹ Beniamina Bukowskiego, *Planeta popiołów*⁷² Davida Zane Mairowitza, *Jedno życie*⁷³ Joanny Bogusławskiej, *Zostałam w tym, co kocham*⁷⁴ Waldemara Kasperczaka czy choćby *Dziewczynka z dobrego domu*⁷⁵ Bartosza Panka, ale także jeszcze w wielu innych, spotykamy się z intymnymi, poruszającymi wyznaniem bohaterów, którzy przez sam sposób wypowiedzi i emocje obecne w głosie przekazują historie, tworzą siebie na nowo, odbudowując własną żydowską tożsamość. Zdaje się, że niektóre prawdy wypowiadają sami przed sobą po raz pierwszy, niekiedy płaczą – jak Weksler-Waszkinel opowiadający o ogromnej miłości swoich polskich rodziców do niego – żydowskiego chłopca. Mikrofonowe zbliżenia, dźwiękowe stop-klatki, sugestywne operowanie ciszą, niekiedy muzyką⁷⁶ towarzyszącą wyznaniom, stanowiącą swoisty akapit, angażują odbiorcę emocjonalnie. W centrum tych historii sytuuje się zawsze człowiek, nie zbiorowość, nie uśmiercone miliony Żydów, ale właśnie **jednostka**.

Zbliżenie do bohaterów jest bardzo intensywne. Z całą siłą trafiają do słuchacza ich historie utkane z niezatartych wspomnień, niekiedy z drobiazgów, szczegółów pobudzających wyobraźnię. Stają się dla nich, ale i dla odbiorców, rusztowaniem pamięci, potęgują wydźwięk reportażu. Kontrastują zwyczajność codzienności z nienormalnością i tragizmem tamtych czasów. Tak jest w wyznaniu Haliny Birenbaum, która wspomina, jak matka do końca życia dbała o zachowanie resztek normalnego życia w getcie – na przykład nie pozwalała kłaść grzebienia na stole, żeby włos nie wpadł do jedzenia.

Spersonalizowana narracja staje się jednym z wyznaczników specyfiki rodzajowej radiowego dokumentu artystycznego. Jest ona na tyle intymna, że przypomina dokument osobisty, diariusz, choć nie możemy zapominać, że w tych audycjach bohaterowie odnoszą się do czasów życia w getcie, obozie,

⁷⁰ J. Antczak, *Reportierka. Rozmowy z Hanną Krall, Rosner i Wspólnicy*, Warszawa 2007, s. 46.

⁷¹ Przypomnienie życiorysu niesłusznie zapomnianego artysty – malarza Jonasza Sterna, cudem ocalałego z Holocaustu.

⁷² Bohater, Ezra Gorelik, więzień Auschwitz, próbuje wyleczyć się z koszmarów gnębiących go od trzynastu lat.

⁷³ Historia Artura Citrina, uratowanego przez Polaków oraz starań bohatera o przyznanie rodzinie Latoszyńskich medalu Sprawiedliwy Wśród Narodów Świata.

⁷⁴ Historia Haliny Elczewskiej, mieszkanki łódzkiego getta.

⁷⁵ Historia o Ewie Ratz-Lavi, jednej z najmłodszych na liście Schindlera.

⁷⁶ Na przykład wyznaniom Wekslera-Waszkineła towarzyszy ilustracja muzyczna, którą jest fragment kompozycji filmowej Zbigniewa Preisnera. Muzyka pełni tu funkcję emocjonalną, dopełniając opowieść bohatera i wpływając na uczucia słuchaczy.

okupowanej Polsce, ale rozpatrują swe losy z dystansu czasowego, znają następstwa historii. Relacji zatem nie można traktować w pełni w kategoriach „tu i teraz”, bohaterowie mówią przecież *post factum*, ale jej osobisty charakter i zarówno tekstowe, jak i audialne przeniesienie w świat drugiej wojny światowej, oddają wrażenie zgłębiania treści memuaru. Ethel Hammer na przykład w swym intymnym wyznaniu dzieli się tragicznymi przeżyciami z trzech obozów koncentracyjnych w Auschwitz, Flossenbürgu i Terezynie. W reportażu *Eta – dzika pamięć* opowiada Małgorzacie Żerwe o utracie prawie całej rodziny w Holocauście.

Wielką zaletą autora audycji jest umiejętność wywołania poczucia osamotnienia w słuchaczu, lecz będzie to zawsze wrażenie, ponieważ – zgodnie z tym, co pisał Leociak o relacjach w dziennikach i pamiętnikach:

tak diarysta, jak i memuarysta zatrzaśnięci są bowiem w okupowanej Warszawie – w murach getta bądź w kryjówek po stronie aryjskiej. Rejestrują zatem ówczesną rzeczywistość na bieżąco bądź z małego dystansu czasowego, ale przede wszystkim bez wiedzy o końcu. Utrwalają wydarzenia tamtego czasu tak, jak wtedy zjawiały się w ich horyzoncie poznawczym. Przekazują przeżycia, refleksje, oceny zrelatywizowane do ich ówczesnego stanu świadomości⁷⁷.

Reportażysty i autorzy dokumentów radiowych przygotowujący nagrania, które możemy określić mianem osobistego świadectwa, bardzo często usuwają się w cień i **oddają głos ocalałym**. W audycjach, o których mowa, ujawnia się mocno odpowiedzialność twórcy wobec protagonisty. Autorzy wykazują się wrażliwością i empatią, ofiarują czas swoim rozmówcom, których traktują jak mistrzów życia. Wsłuchują się w ich opowieść, ale nie komentują, nie osądzają, „ukrywają” się poniekąd ze swoim głosem w tle historii. Wyjątkowy jest już sam fakt, że bohaterowie chcą się otworzyć i opowiedzieć o traumatycznych wspomnieniach. Barbara Engelking zwróciła uwagę, że wiele osób nie chce w ogóle mówić o swoich przeżyciach wojennych: „Gdy prosiłam o rozmowę, niektórzy odmawiali, twierdząc, że nawet po tak długim czasie, wspomnianie tamtego okresu jest dla nich zbyt bolesne”⁷⁸.

Zdajemy sobie przecież sprawę, że „autobiograficzna narracja osoby ocalałej z Holocaustu jest, niejako z definicji, próbą skonstruowania własnego ja z fragmentów przeszłości, która utraciła spójność nie w wyniku zwykłego upływu czasu, ale na skutek kataklizmu”⁷⁹.

⁷⁷ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady...*, s. 26.

⁷⁸ B. Engelking, *Na łące popiołów. Ocaleni z Holocaustu*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 1993, s. 10.

⁷⁹ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, tłum. M. Michalski, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 263.

W pewnych sytuacjach ocalali z Zagłady – pisze James Young – wydają się nawet bronić przed własnymi historiami, ostrożnie zbliżając się do wspomnień, otaczając je, tak jakby mierzyli wpływ, jaki ich słowa będą miały nie tyle na słuchacza, co na nich samych. Istnieje taki moment, kiedy te wspomnienia są ciągle częścią wewnętrznego życia ocalałego, wewnętrzną raną [...] ⁸⁰.

Bohaterowie żydowscy w przywołanych audycjach uwierzyli w możliwość opowiedzenia własnych historii i zostania wysłuchanym. Podobnie zresztą jak Maria Kowalska, dziecko Holocaustu, bohaterka reportażu *Marysia* Małgorzaty Nabel oraz Żyd z Izraela, uczestnik „radiowej spowiedzi” *Szłomo* Krystyny Bednarz, zaufali sposobności ukazania niesłychanej wagi swoich losów.

Literatura audialna poświęcona Holocaustowi stanowi ważny i niezbędny głos w podtrzymywaniu i kultywowaniu pamięci o wydarzeniach, które nigdy nie powinny zostać zapomniane. Jest to istotne zwłaszcza teraz i w przyszłości, gdy świadków Holocaustu pozostaje na świecie coraz mniej. Sztuka dźwiękowa przypomina, upamiętnia, zapewnia refleksję, gwarantuje ważne i wzbogacające dla jednostki przeżycia, jednocześnie ostrzega, by świat już więcej nie pozwolił na takie zło.

Odnosimy także wrażenie, że literatura audialna buduje świat lepszy, humanitarny, oparty na podtrzymywaniu więzi międzyludzkich i międzykulturowych relacji oraz na skupieniu uwagi na przeżyciach pojedynczego człowieka, konieczności zatrzymania się i wysłuchania jego opowieści, historii, na poświęceniu mu czasu i uwagi, co jest zgodne z duchem filozofii dialogu.

Dawanie świadectwa – pisze Dorota Głowacka – przestaje być obiektywnym zapisem wydarzeń i staje się niekończącą pielgrzymką ku nieuchwytniej przeszłości. Tego rodzaju zbliżanie się ku niewidzialnemu Innemu jest dla Levinasa kwintesencją relacji etycznej, zasadzającej się na odpowiedzialności. Podstawą wywodzącego się z niej języka jest istnienie Innego, którego głosu słucham, gdyż nie mogę go nie słyszeć, choć oczywiście do mnie należy wybór, w jaki sposób na niego odpowiem ⁸¹.

Poetyka radiowych gatunków artystycznych i zastosowany w nich system znaków semiotycznych sprzyjają takiemu podejściu. A korzystanie i łączenie stylistyk przynależnych gatunkom fikcyjnym oraz dokumentalnym zmusza

⁸⁰ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo...*, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 326.

⁸¹ D. Głowacka, *Znikające ślady. Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holocaustu*, [w:] *Reprezentacje Holocaustu...*, s. 138.

odbiorcę do myślenia jakościowego. Musimy uświadomić sobie bogactwo i złożoność pojedynczych świadectw, których przekaz może nam zagwarantować dopiero forma pograniczna. Często przecięcie fikcji i prawdy daje możliwość zaprezentowania wieloznaczności i niuansowości Zagłady oraz sprawia, że z pola widzenia nie tracimy jednostki.

Sztuka radiowa reprezentująca Holocaust nie stanowi – co starałyśmy się pokazać – jedynie wzruszającej i moralizującej opowieści. Literatura audialna o tej tematyce spełnia kryteria pragmatyczne i estetyczne. Pierwsze z nich ujawnia się na poziomie konstrukcji i wyboru odpowiedniej formy, która pomaga wybrzmieć kontekstowi historycznemu. Cel estetyczny manifestuje się z kolei w świadomym operowaniu audioscenografią (o czym piszemy szerzej w rozdziale *Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych*), ale nade wszystko w autonomii artystycznych gatunków radiowych, zdolnych do mówienia o Zagładzie swoim systemem semiotycznym.

Poszukiwanie nowego języka, pisał Krupa, nadbudowanego nad językami dostępnymi, jest gestem koniecznym. Uprzątnia nam jedną z podstawowych przy reprezentowaniu Holocaustu aporii – żaden język opisu nie jest stosowny, ale nie można milczeć⁸².

⁸² B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę...*, s. 335–336.

ROZDZIAŁ III

DIEGETYCZNA PRZESTRZEŃ ZAGŁADY O NARRACJI ARTYSTYCZNYCH OPOWIEŚCI AUDIALNYCH

Sztuka nie poznaje świata, lecz go dopełnia:
rodzi ona formy autonomiczne, o własnym, niezależnym życiu,
które łączą się z formami już istniejącymi.

Umberto Eco, *Dzieło otwarte*¹

Radioznawczyni Kinga Sygizman w akapicie inicjującym rozważania skupione wokół narracyjności reportażu radiowego² zastanawia się nad niewątpliwą **potrzebą człowieka do snucia narracji** i źródłem tejże potrzeby. Odpowiedzi na postawione pytania badaczka odnajduje w publikacjach Jerzego Trzebińskiego, „który podkreśla, że narracyjność leży u podstaw odbierania rzeczywistości, jej interpretowania, rozumienia – nasza wiedza o świecie ma charakter narracyjny”³. Narracja, poza ludzkim imperatywem opowiadania historii, stanowi także fundament istnienia opowieści audialnych, również artystycznych. Konstytywnym składnikiem dzieł fonicznych jest bowiem **udźwiękowione słowo**.

Narracja stała się obecnie przedmiotem badań interdyscyplinarnych – uzupełnia Kinga Sygizman. Nauki filozoficzne łączą problem narracyjności z doświadczeniem podmiotowości jednostki i kształtowania własnej tożsamości podczas procesu opowiadania. Historiozofowie poszukują „wielkich” narracji, mających znaczenie dla dziejów społeczności, ale także stanowiących zbiór wartości dla pojedynczego człowieka, członka danej wspólnoty. W naukach społecznych narracja rozumiana jest jako intencjonalna wypowiedź, tekst o czymś, wyrażany przez kogoś, powszechnie zaś uznawana jest za sposób komunikowania się. Psychologowie narracyjni akcentują głównie poznawczy i egzystencjalny aspekt narracji – jako narzędzia postrzegania i rozumienia rzeczywistości⁴.

¹ U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Wydawnictwo WAB, Warszawa 2008, s. 86.

² Zob. K. Sygizman, *O narracyjności reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1(39), s. 83–99.

³ Tamże, s. 83.

⁴ Tamże, s. 84.

Analizę niniejszego rozdziału skupiamy wokół narracji artystycznych audycji radiowych poświęconych tematyce Zagłady. Pytania badawcze, które wyłaniają się podczas odsłuchu analizowanych dzieł oscylują wokół sposobów kształtowania narracji w dźwiękowych dziełach zagładowych oraz pozycji narratora – **kto jest narratorem, kto snuje opowieść?**

1. *Homo narrans* i typy narracji

Francuski filozof Paul Ricoeur określił człowieka mianem *homo narrans*⁵, istoty opowiadającej⁶. Osią narracji audialnych dzieł traktujących o Szoa jest, przede wszystkim, ocalały – jego wyrażona w udźwiękowionym słowie historia. Jerzy Jarniewicz odnotował, że:

w świadectwach ocalańców doświadczenie wydobyte z pamięci, która sama nie potrafi pojąć tego, co się wydarzyło, dokonując arbitralnych przesunięć i przekształceń, zostaje wypowiedziane. I zamienia się w tekst, a tym samym poddane zostaje jego prawom i ograniczeniom. Jak zwraca uwagę James E. Young, opowieść o Holocauście relacjonowana przez ocalałego jest **narracyjnym kikutem** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.], gdyż musi zmieścić się w ramach, które wyznaczają dwa arbitralnie dobrane punkty: początek i koniec. Tymczasem bez odpowiedzi pozostaje pytanie, kiedy dokładnie zaczyna się opowieść o Holocauście: w chwili przejścia władzy przez nazistów czy od pierwszego transportu do Auschwitz, od Nocy Kryształowej, czy może od pierwszych pogromów? Podobnie arbitralny charakter ma zakończenie każdej opowieści: bez względu na to, w którym momencie się ona kończy, jej ostatnie zdania mówią więcej o przerwaniu historii niż o jej zamknięciu⁷.

Arbitralnie istniejące otwarcie i zakończenie dotyczy nie tylko tekstu, czyli zapisanego słowa, dzieła literackiego, ale także odnosi się do tekstów kultury *sensu largo*, zatem ograniczające i niejako wykluczające (pewne fragmenty historii, narracji, intymnej opowieści) ze względu między innymi na dramaturgię dzieła są także reprezentacje Zagłady w sztuce audialnej.

Franz Stanzel wytypował narracje: **pierwszoosobową, auktorialną i personalną**⁸. Pierwsza z nich ma charakter nieskomplikowany, narrator należy do

⁵ *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 185.

⁶ Zagadnienie poruszały także Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Sygizman w artykule *Autonarracje w reportażu radiowym*, http://uwm.edu.pl/mkks/wp-content/uploads/12_4_07_Bachura-Wojtasik-J_Sygizman-K.pdf (dostęp: 20.11.2019).

⁷ J. Jarniewicz, *Niemy pokój*, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 7.

⁸ F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 219–232.

świata przedstawionego, uczestniczy w wydarzeniach, a sposób jego percepcji jest subiektywny. Narrator auktorialny pozostaje w dystansie do świata przedstawionego, nie bierze udziału w fabule, trudno go zdefiniować, odgrywa rolę mniej skonkretyzowaną. Jest jednak obecny w fikcyjnej rzeczywistości poprzez komentowanie wypadków⁹. Narratora personalnego pojmować można zatem jako bezosobową instancję narracyjną¹⁰. Ujawnia on swoją obecność jedynie w procesie mówienia, kryje się za wybranymi postaciami, nie będąc tożsamym z bohaterem. Jak wyjaśnia Stanzel, w takiej sytuacji narracyjnej „akcja rozwija się w wyobraźni czytelnika pozornie bez jakiegokolwiek subiektywnego zniekształcenia czy interpretacji. Ścisłej biorąc, chodzi tu oczywiście o iluzję obiektywności”¹¹. W tym miejscu przywołać należy literaturoznawcę, przedstawiciela szkoły chicagowskiej, Wayne’a C. Bootha. Badacz dostrzegł, że określenie narratora jako osoby gramatycznej, która mówi w pierwszej bądź trzeciej osobie, nie jest sformułowaniem dostatecznie pełnym, ponieważ „wybór pierwszej osoby niekiedy stanowi dotkliwe ograniczenie; jeżeli na przykład »ja« ma niedostateczny dostęp do koniecznych informacji [...]”¹². Autorzy audycji poświęconych pamięci o Holocauście, o jego ofiarach oraz ocalałych, starają się oddać głos swoim bohaterom, pozwalają im mówić, zapewniają czas na powrót do wspomnień, ewokowanie, ale i uspokojenie emocji. Toteż konstytutywną sytuacją narracyjną jest przede wszystkim **narracja pierwszoosobowa**, będąca **intymną opowieścią** zamkniętą w ramach artystycznej opowieści radiowej o konstruktywnej dramaturgii.

2. Rodzaje narracji zagładowych audycji artystycznych

Radiowe formy narracyjne – jak odnotowały Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Sygizman – są dziełami autonomicznymi, a wyznacznikiem ich ontologicznej autonomii jest posiadanie wyrazistego początku, punktu kulminacyjnego i końca. Kolejne sceny, skomponowane wedle obranej linii dramaturgicznej, winny mieć różną temperaturę zdarzeń, to bowiem różnica napięcia, amplituda poziomu emocji następujących po sobie fragmentów radiowej opowieści jest gwarantem jego dynamiki¹³.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, [w:] *Narratologia*, tłum. I. Sieradzki, red. M. Głowiński, Wydawnictwo słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2004, s. 212–233.

¹³ J. Bachura-Wojtasik, K. Sygizman (Klimczak), *Śluchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/16694/095_%20115_Bachura-Wojtasik_Klimczak.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 20.11.2019).

„Narracyjny kikut” radiowych opowieści artystycznych współtworzy ramy audycji warunkowane jej konstrukcją i dramaturgią, a w wypadkach dzieł fikcyjnych – także tekstem scenariusza. **Dynamika dzieła i sinusoidalne emocjonalnie wątki** scalone zostają zgodnie z przyjętymi przez twórcę napięciami w biegu zdarzeń, jednak z zachowaniem staranności w nieprzekłamaniu pierwotnie zwerbalizowanego świadectwa bohatera.

Zdaniem Sławy Bardijewskiej:

narracja i dialog – elementy konfliktowe wobec siebie – w słuchowisku przenikają się wzajemnie i dopełniają lub łączą na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału dzieła, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego. Narracja może być zrównoważona w swojej roli z dialogiem, dorównywać mu aktywnością i wagą, może też pełnić rolę komplementarną wobec warstwy dialogowej¹⁴.

Choć radioznawczyni odniosła się w konstatacji do dzieł fikcyjnych, to spostrzeżenie przystaje także do opowieści dokumentalnych, nie są one bowiem pozbawione narratora, a **warstwa narracji pozostaje scalona z monologami i dialogami bohaterów**.

W analizowanych formach radiowych dostrzegalne są trzy podstawowe tendencje narracyjne. W pierwszym przypadku – mowa o **pierwszoosobowej narracji osobistej** – narratorem snującym opowieść jest jej **bohater, który ewokuje wspomnienia** dotyczące siebie samego i swoich bliskich w realiach Szosa. Dzieło audialne przyjmuje niejako rolę medium zapośredniczającego intymne świadectwo. Jako przykłady tego rodzaju audycji zagładowych wskazać należy reportaże: *Zostałam w tym, co kocham* Waldemara Kasperczaka, *Mówię o nich wszędzie – od Hagi po Tokio* Moniki Grabowskiej-Cienciły, *Jestem szczęśliwym człowiekiem* Marty Rebzdy, *Między schodami* Eweliny Kosałki-Passii, *Marysia* Małgorzaty Nabel, *Eta – dzika pamięć* Małgorzaty Żerwe oraz słuchowiska: *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha, *Dziewczynka* Marty Rebzdy, *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* Zysele Kuperszmidt, w reżyserii Marii Brzezińskiej czy *Josela Rakowera rozmowa z Bogiem* według tekstu Zviego Kolitza, w reżyserii Janusza Kukuły. Dzieła te prezentują narrację, która prowadzona jest przez głównego bohatera – w dominującej części audycji będącego ocalałym z Zagłady, staje się on poniekąd narratorem nie tylko swego wyznania, ale całej opowieści, ponieważ **świadectwo jest jej fundamentalnym komponentem**.

Drugim z wyróżniających się typów narracyjnych jest **narracja zewnętrzna**. Najważniejszym bohaterem jest ocalały bądź ofiara Holocaustu, narratorem zaś osoby albo doskonale znające postać (o której traktuje audycja), albo czyniące

¹⁴ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2001, s. 78.

próby rekonstruowania jej losów na podstawie gromadzonych i poszukiwanych informacji. Nierzadko próby te podejmują wspólnie z autorem dzieła. Egzemplifikacje tego rodzaju narracji odnajdujemy, między innymi w reportażach: *Małka* i *Margita* Mariusza Kamińskiego, *Powrót Dawidka* Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej oraz słuchowiskach: *Korczak, czyli brudna rzeka czasu* Janusza Kukuły i *Jonasz* Beniamina Bukowskiego, w reżyserii Joanny Grabowieckiej. W dziełach tych najważniejszy jest **bohater, który nie mówi własnym głosem**. Doskonale unaoczniającym specyfikę tego typu narracyjnego jest dokument *Małka* Mariusza Kamińskiego, w którym autor wraz z Wiolettą Wejman z Teatru NN w Lublinie, na podstawie odnalezionej fotografii rekonstruuje losy uwiecznionej na zdjęciu Małki Najmark. Ta przedstawicielka społeczności żydowskiej zmarła 29 września 1945 roku. Co oczywiste, tytułowa bohaterka nie może mówić we własnym imieniu, jednak nadal to jej życiorys warunkuje konstrukcję i narrację dzieła, to Małka jest jego pierwszoplanową bohaterką.

Ostatnim z wiodących rodzajów narracji występujących w artystycznych opowieściach audialnych poświęconych Szoa jest **dwugłos narracyjny** – amalgamat intymnej narracji głównej postaci i opowieści narratora zewnętrznego. Ten typ narracyjny wykorzystano, między innymi w reportażach: *Ostatni świadek* Jolanty i Andrzeja Rudników, *Dziewczynka z dobrego domu* Bartosza Panka, *Jedność* Marty Rebdy oraz w słuchowisku *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, wyreżyserowanym przez Julię Wernio. **Narrator zewnętrzny współistnieje z bohaterem**, a ich narracje wzajemnie się dopełniają. Narracja zewnętrzna może mieć charakter porządkujący, kiedy to narrator-lektor bądź sam autor organizuje reminiscencje postaci. W dziełach, które gatunkowo sklasyfikować należy jak *feature'y*¹⁵, silnie zaznacza się sam twórca, a narracja zewnętrzna nie tylko organizuje bieg historii, ale także uobecnia autora i wskazuje na motywy i intencje przyświecające pracy nad audycją oraz zaznacza kolejne etapy tworzenia, o ile takowe są istotne dla dramaturgii i fabuły opowieści. Takie rozwiązania twórcze nierzadko podejmują w swych dziełach Marta Rebza i Maria Brzezińska.

Autoteliczna częśćka narracyjna właściwa jest także dziełom literackim. Jak dostrzega Bartłomiej Krupa, holocaustowe narracje reportażowe charakteryzują się autotematyzmem, a przed autorami pojawia się wyzwanie odnalezienia stosownego sposobu opisu i wyrażania Shoa, co udowadniają Hanna Krall czy Jarosław Marek Rymkiewicz. Co więcej, narracja zewnętrzna może wprowadzać także **narratora historycznego**, który osadza retrospekcje konkretnego bohatera we właściwych historiograficznie realiach, takim właśnie zabiegiem posłużył się Bartosz Panek przy tworzeniu reportażu *Dziewczynka z dobrego domu*.

¹⁵ Najbardziej pogłębioną analizę gatunkową *feature'a* radiowego czyni Natalia Kowalska w książce *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Niezależnie od typu narracji, opowieści audialne poświęcone tematyce Szoa w swym centrum stawiają **historię konkretnych jednostek** – bohatera, czasem kilku, o uchwytnych życiorysach uwikłanych w Zagładę. Według Wacława Śmida, „kiedy narracje dotyczą naszej własnej osoby, to znaczy, gdy tworzący narrację podmiot jest ich pierwszoplanowym bohaterem, wtedy mówimy o **autonarracjach** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.]. Są to zwykle opowieści o podmiocie i towarzyszących mu osobach, uwikłanych w jeden wątek narracyjny”¹⁶ zawierający w sobie „cechy indywidualne, różnorodne zachowania, sukcesy i porażki, pragnienia i oczekiwania, doświadczenia uczuć, motywy działania, plany, różne wersje historii naszego życia”¹⁷. Co więcej – zdaniem badacza – „autonarracja służyć może porządkowaniu przeszłości oraz interpretacji aktualnych zdarzeń”¹⁸. Zagładowe audycje radiowe przyjmujące jako swe centrum pierwszoosobową, autonarracyjną opowieść bohatera mogą nieść za sobą wartość niejako terapeutyczną, umożliwiającą **ustosunkowanie się wobec własnych przeżyć** i próbę ich zrozumienia. Jak pisze Kinga Sygizman,

z psychologicznego punktu widzenia autonarracje to takie narracje, w których „własna osoba pełni ważną, często najważniejszą rolę”. Narracja taka kształtuje zachowania jednostki opowiadającej, wyzwala bowiem mechanizmy motywacyjne. Polegają one na „dążeniu do skonstruowania opowieści nadającej sens ważnym dla danej osoby zdarzeniom i własnej w nich pozycji”. Podczas procesu opowiadania mówiący zaczyna odczuwać potrzebę uporządkowania swoich działań, odczuć czy emocji. Co więcej, dopiero przystąpienie do działań systematyzujących wydarzenia naszego życia i znalezienie dla nich sensów pozwala domykać historie życiowe i je zrozumieć¹⁹.

Zatem, w przypadku „doświadczenia granicznego” autonarracyjne konstruowanie świata opowieści jawi się jako szczególnie ważne, zmierzające ku wypowiedzeniu nieopisywalnego. Jak odnotowały Kinga Sygizman i Joanna Bachura-Wojtasik,

warto zaznaczyć, że za autonarracyjne wypowiedzi w tekście audialnym uznajemy te, które stanowią rozważania bohatera o własnej osobie albo o innych bohaterach tekstu audialnego, wobec których osoba mówiąca nie jest emocjonalnie obojętna, czy też – by raz jeszcze odwołać się do badań psychologicznych – opisywane historie są dla mówiącego „osobiście najważniejsze” i wpływają na kształtowanie jego tożsamości. Opowieść o innych jest więc opowieścią o samym sobie²⁰.

¹⁶ W. Śmid, *Dyskurs i narracja w kontekście nowych mediów*, Wydawnictwo CeDe-Wu, Warszawa 2016, s. 112.

¹⁷ Tamże, s. 112–113.

¹⁸ Tamże, s. 115.

¹⁹ J. Bachura-Wojtasik, K. Sygizman, *Autonarracje w reportażu radiowym...*, s. 111.

²⁰ Tamże, s. 112.

Toteż pierwszoosobowa narracja osobista jest, ściślej mówiąc, wypowiedzią autonarracyjną²¹. Choć taka sytuacja narracyjna dominuje w analizowanych audycjach radiowych warto podkreślić, że ich realizacja, o ile twórca nie posługuje się zarchiwizowanymi materiałami pamiętnikarskimi czy diarystycznymi, wymaga szczególnego przygotowania i umiejętności rozmowy, autora, który wyzwoli w swym bohaterze chęć **autonarracyjnego portretowania życiorysu**²² bądź nie zatraci potrzeby już istniejącej. Barbara Engelking we wstępie do książki *Na łące popiołów. Ocaleni z Holokaustu* pisze, iż wiele osób nie chce mówić o wojennych doświadczeniach.

Wydaje mi się to zrozumiałe – zauważa Engelking – bardzo trudno jest tego rodzaju doświadczenie ostatecznie zintegrować z linią normalnego życia. Trudno jest czasem po tylu latach uwierzyć, że się naprawdę to wszystko przeżyło. Trzeba – a jednocześnie przecież nie można – pogodzić się z utratą rodziny, bliskich, przyjaciół: z przerwaniem ciągłości indywidualnego i zbiorowego trwania. O tym, jak trudno jest żyć z pamięcią egzystencji w epoce zmierzchu, może świadczyć duża liczba samobójstw wśród byłych więźniów obozów koncentracyjnych²³.

Co więcej, w radiowych reportażach artystycznych, w których ocalały snuje autonarracyjną opowieść, reportażysta często pozostaje niewidoczny, sytuuje się „poza kadrem” opowieści, jeśli zaś słyszalna jest jego obecność, to w stopniu

²¹ Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Sygizman, precyzując wyróżniki wypowiedzi autonarracyjnej, wskazały dwa sposoby prowadzenia autonarracji głównego bohatera: płynną i fragmentaryczną. „W celu dokonania tego podziału za podstawę badawczą – piszą radioznawczynie – przyjęliśmy tekst skonstruowany według wyznaczników radiowej dramaturgii. Płynność bądź fragmentaryczność jest więc wynikiem przemyślanej organizacji elementów radiowego tworzywa dokonanej przez jego autora. [...] Przeciwnieństwem autonarracji płynnej jest autonarracja fragmentaryczna, polegająca na tym, że krótkie partie autonarracyjne głównego bohatera rozbijane są głosami innych, często po to, by osiągnąć odpowiedni efekt emocjonalny. Zabieg rozbicia płynności jest w tym wypadku celowym zabiegiem reportażysty” – tamże, s. 113–114.

²² Helena Adler, ocalała z Zagłady, dobitnie podkreślała trudność w wyrażaniu przeżytych doświadczeń. W rozmowie z Barbarą Engelking mówiła: „Bronię się przed wspomnieniami, ponieważ potem nawiedzają mnie koszmarne sny. Ponadto nie chcę o tym mówić z obawy przed niezrozumieniem słuchaczy czy czytelników. Zresztą nie można przekazać tego doświadczenia... Ludzie młodszego pokolenia nie mogą uwierzyć, że takie ofiary jak ja nie były świadome tego, co Niemcy robią z Żydami. A przecież w getcie nie było żadnej łączności ze światem. To był wielki sukces Niemców, że udało im się wprowadzić w błąd zarówno ofiary, jak i opinię publiczną. Gdybyśmy mieli świadomość, że jesteśmy skazani na zagładę, to zryw oporu byłby nieuchronny” – zob. B. Engelking, *Na łące popiołów. Ocaleni z Holocaustu*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 1993, s. 61.

²³ Tamże, s. 10.

znikomym. Takie rozwiązanie nie jest reprezentatywne wyłącznie wobec sztuki radiowej, przejawia się także w literaturze. Sławomir Buryła przywołuje prozę Stanisława Benskigo, w której narrator

usuwa się w cień i oddaje głos ocalonym. Zamierza się wsłuchać w jego treść. Wymaga to życzliwości i dobrej woli. Wsłuchiwanie zakłada przyjęcie odpowiedniej postawy, w której racje słuchanego, a nie słuchacza zajmują pozycję prymarną. Wsłuchać się to jednocześnie pochylać nad drugim człowiekiem, powściągnąć nieodpartą potrzebę osądzania²⁴.

Stanowisko przywołanego narratora jawi się jako tożsame wobec postaw twórców dokumentów radiowych. Innymi słowy, tylko współwystępujące **wola bohatera** opowieści do wypowiedzenia świadectwa oraz właściwy sposób postępowania i **wrażliwość reportażysty** dają szansę zaistnienia opowieści pełnej, o właściwej dramaturgii i kompozycji, pozbawionej zmyślenia.

Kinga Sygizman i Joanna Bachura-Wojtasik odnotowały także przypadki wypowiedzi nieautonarracyjnych w reportażu radiowym, które radioznawczynie pojmują jako „incydentalnie pojawiające się w audycji konstatacje świadków jakiegoś zdarzenia. Sądy te nie stanowią opowieści o ich samych, nie wpływają bezpośrednio na ich losy, nie stanowią podstawy autorefleksji i odnajdywania sensów we własnej historii”²⁵. Warstwa werbalna o tym charakterze współwystępuje z *verbum* autonarracyjnym. Przejawia się ona w krótkich komentarzach bohaterów incydentalnych w dziele, ich wtrąceniach czy refleksjach, które determinowane są poprzez naturalny bieg rozmowy²⁶.

3. Małe i wielkie narracje

Literaturoznawczyni Marta Tomczok w rozważaniach poświęconych retoryce i ideologiom skupionym wokół Szoa dostrzegła, że:

narracje o Zagładzie czytane są między innymi po to, aby wydobyć z nich napięcie między minionym a otaczającą nas teraźniejszością, pomiędzy stosownością a współczesnym odrzuceniem wszystkiego, co stosowne etc. Chodzi w tej lekturze o zobaczenie przeszłości towarzyszącej opisom Zagłady jako przeszłości praktycz-

²⁴ S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 311.

²⁵ J. Bachura-Wojtasik, K. Sygizman, *Autonarracje w reportażu radiowym...*, s. 113.

²⁶ Przykład stanowić mogą nieautorefleksyjne wypowiedzi córki bohaterki reportażu *Miłość ocalona* Bartosza Panka. Przebywa ona z matką w tym samym pomieszczeniu, toteż w niektórych fragmentach uzupełnia jej wypowiedzi, jednak nie warunkuje toku narracji.

nej, „Ta przeszłość – pisał Hayden White – służy bowiem jako podstawa do rozpatrywania sytuacji, jakich nie doświadczyli nigdy historyczni »bohaterowie«”²⁷,

a jednocześnie, co podkreśliła Aleksandra Ubertowska, „czytelnik musi dokonać bolesnej »rozbiórki« na samym sobie i nadać sens mimowolnym odruchom współczucia, towarzyszącym lekturze, zintegrować je w ramach nadrzędnego porządku interpretacyjnego”²⁸. Konstatacje obu badaczek wiodą ku narracjom określanym jako **małe i wielkie narracje**. Ponownie przywołać należy Kingę Sygizman, która pisała, że:

personalne opowieści, mające biograficzny charakter, odnoszące się do osobistych doświadczeń, wyrażające własne przeżycia to tzw. małe narracje. Mają one „indywidualny wymiar i osobiste znaczenie” dla mówiącego. Są jednostkowym sposobem uporządkowania zjawisk bliskich mówiącemu, a tym samym – poprzez możliwość wyrażenia własnego oglądu zdarzeń – wzmacniają jego podmiotowość²⁹.

Mała narracja ma charakter autonarracyjny. W audialnych opowieściach podejmujących tematykę Zagłady małe narracje to osobiste historie indywidualnych jednostek opowiedziane w ramach dramaturgicznie określonej audycji. Są one jednak osadzone w szerszym, niezwykle znaczącym pod względem historyczno-społecznym, kontekście Szoa. Są zatem niejako same przez się, przez swój uwikłany w czarne karty historii charakter, wpisane w wielkie narracje.

Za wielką narrację – wyjaśnia Sygizman – można uznać „każdą ogólną, sensotwórczą interpretację rzeczywistości i każdy system wiedzy – pogładowej, naukowej, artystycznej, ideologicznej, mający system paradygmatu i będący kluczem do rozumienia rzeczywistości”. Wielkie narracje odnoszą się do zjawisk globalnych, społecznych, ważnych dla danej grupy lub też całego świata. Są wielkie, bo odnoszą się do fundamentalnych wartości i egzystencjalnych pytań, dotyczących życia, śmierci, przemijania, cierpienia itp. Wielkie narracje, którymi są np. mity czy podania, wpisują jednostkę ludzką we wspólnotę i ukazują sens życia społecznego, bycia wśród innych, relacji z innymi przedstawicielami tejże wspólnoty³⁰.

Innymi słowy, autonarracyjna opowieść – mała narracja dającego świadectwo, ocalałego z Holocaustu – implikuje **wielką narrację zagładową**, pozostającą w stałej korelacji losów tych, którzy przeżyli z zamordowanymi. „Analizując

²⁷ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 34.

²⁸ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 101.

²⁹ K. Sygizman, *O narracyjności reportażu radiowego...*, s. 88.

³⁰ Tamże.

reportaż radiowy jako tekst kultury w oparciu o teorię małych i wielkich narracji, można stwierdzić, że owe formy narracyjne nieustannie przeplatają się w dziele radiowym³¹ – podkreśla przywołana radioznawczyni. Jednocześnie, w przypadku dzieł poświęconych tematowi o tak znaczącym ciężarze, także opowieści fikcjonalne jawią się jako swoisty amalgamat małych i wielkich narracji. Zatem diegetyczna przestrzeń artystycznych dzieł radiowych spaja historię konkretnego bohatera, zindywidualizowanej jednostki z krytycznym okresem światowej historii, z „epoką pieców”³².

Nierzadko, jak wskazywałyśmy w rozdziale *Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych* audialna forma świadectwa na poziomie wyrażania, czyli także narracyjnym, ma **postać fragmentaryczną**, co determinowane jest poprzez trudność formułowania wypowiedzi ze względu na silny ładunek ewokowanych reminiscencji, z drugiej zaś strony wyimkowość wspomnień warunkuje specyfika ludzkiej pamięci i proces przypominania. Aleksandra Ubertowska odnotowała, że w piśmiennictwie wspomnieniowym naturalną figurą narracyjną jest

rozczeplenie narracji [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.], wewnętrzne dopełnianie się wypowiedzi „ja” przeżywającego i „ja” wspominającego, jest wręcz jednym z gatunkowych wyznaczników powieści autobiograficznej, czy też, posługując się terminem Philippe’a Lejeune’a, „pierwszoosobowej retrospektywnej opowieści prozą”³³.

Takie rozwarstwienie narracyjne jest dostrzegalne także w audycjach poświęconych Zagładzie. Bohaterowie, powracając do swych wspomnień i przeżyć, przenoszą się poniekąd w inny świat, kiedy ewokują jego wizję. Są obecni w przestrzeni dzieła audialnego, przemawiają z perspektywy „teraz”, będąc również „tam i wtedy”.

Wyraźną egzemplifikację diegetycznego rozwarstwienia podmiotu odnajdujemy w słuchowisku *Planeta popiołów* Davida Zane Mairowitza. To opowieść o człowieku uczestniczącym w seansach terapeutycznych, które mają mu pomóc w uporaniu się z dramatyczną przeszłością, jednak stale pojawiające się wizje życia w getcie i obozie koncentracyjnym uniemożliwiają bohaterowi powrót do normalności. Traumatyczne wspomnienia protagonisty zanurzone są w opowieści, co obrazuje niemożność ucieczki przed traumą. Bohater, choć minęły lata od tragicznych wydarzeń, nadal nie opuścił tamtego świata, nadal tkwi w Zagładzie, w getcie, w obozie.

Także reportaż *Dziewczynka z Topolowej* 6 Żanety Walentyn i Adriany Andrzejewskiej unaocznia diegetyczne rozczeplenie postaci. Bohaterka, która jako dziecko podczas Zagłady stale musiała się ukrywać, będąc dojrzałą kobieta po-

³¹ Tamże, s. 89.

³² S. Buryła, *Wokół Zagłady...*, s. 57.

³³ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 98.

dejmuje próbę usystematyzowania swego życiorysu, ponieważ nadal czuje, iż wewnętrznie jest przerażoną i niepewną swej tożsamości dziewczynką.

Wobec tego, autonarracyjne małe narracje wtłoczone w wielką diegetyczną przestrzeń Szosa **ucieleśniają bohaterów** – nie są oni milionową grupą bezimiennych ofiar czy ocalałych, a bohaterami podmiotowymi, o faktycznym życiorysie i głosie, który opowiada. Wskazane przez Aleksandrę Ubertowską „ja przeżywające” i „ja wspominające” dokonuje pracy pamięci i porządkowania doświadczenia granicznego. Rozwarstwienie autonarracji wynika z ludzkiej pamięci, która

w przeciwieństwie do historiografii, operującej kategoriami spójności, skończoności, uniwersalnego sensu – ujmuje przeszłość jako proces nieskończony, otwarty na reinterpretację, tworząc jego opis naznaczony nieciągłością, lokalnością, subiektywnym charakterem (tego, kto wspomina i tego, kto wspomnienia zapisuje)³⁴.

Narracyjne „morfemy”, składowe ujawniające się w przywoływanych wspomnieniach, tworzą **mikronarracje bohatera**.

Mikronarracje posługujące się fragmentem, który stanowi przeciwwagę dla zdarzeniowości – eksplikuje Ubertowska – są właśnie rodzajem przedstawienia utrzymującym narrację na granicy wypowiedzalności, postulowanym przez estetyków zajmujących się reprezentacjami Zagłady. Zbliżają się one – tak bardzo, jak tylko można – do granicy milczenia, poza którą nie jest już możliwa żadna opowieść, poza niemą i pustą narracją, w której niewyraźność rozpoznaje samą siebie i utwierdza w tym, co stanowi o jej ontologicznej odmienności³⁵.

Wobec tego, **mikronarracja** w dziele audialnym jest nie tylko nośnikiem treści i sensu na **poziomie werbalnym, ale także prozodycznym**, wyrażona zostaje bowiem w udźwiękowionym słowie. Mikronarrację można nazwać, stosując metaforę Michała Głowińskiego, „błyskiem pamięci”³⁶, elementarnie znaczącą częścią historii losów postaci. Szczątkowe narracje uwalniane w **procesie autonarracyjnego przypominania** zostają przez twórcę opowieści zestawione w dramaturgicznie przemyślaną i fonicznie skonstruowaną opowieść.

³⁴ Taż, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005, s. 267.

³⁵ Taż, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 170.

³⁶ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013, s. 228.

Sidra DeKoven Ezrahi zwróciła uwagę, że

autobiograficzna narracja osoby ocalałej z Holocaustu jest, niejako z definicji, próbą skonstruowania własnego ja z fragmentów przeszłości, która utraciła spójność nie w wyniku zwykłego upływu czasu, ale na skutek kataklizmu. W pewnym sensie każda autobiografia jest tworzeniem mitu „ja”, jednak w przypadku ocalałych mamy do czynienia z dodatkowym napięciem, silną potrzebą, dzięki której proces ten przybiera formę skrajną, z większą wyrazistością ukazując cały gatunek literacki³⁷.

Zatem, konstrukcja narracyjna audialnych dzieł zagładowych, zastosowane tworzywo i środki audialnego wyrazu determinują się wzajemnie. Autonarracyjna opowieść bohatera stanowi bez wątpienia determinantę linii dramaturgicznej utworu fonicznego. Jednocześnie, obrana przez twórcę dramaturgia i konstrukcja utworu częściowo warunkują finalne wybrzmienie malej narracji postaci. Podsumowując, **warstwa diegetyczna artystycznej formy audialnej poświęconej Szoa wyznaczona jest poprzez ciężar tematyczny dzieła**. „Narracyjny kikut” artystycznej opowieści zawiera w sobie autonarracyjną historię konkretnego bohatera uwikłanego w wielką narrację Holocaustu. Dzieło audialne stanowić może narzędzie do rozliczenia się ocalałego z własnym świadectwem.

Narracja jest niezbędnym medium traumy – podkreśla Aleksandra Ubertowska – nawet jeżeli jest to narracja wyrastająca z niewiary w swoją sensotwórczą moc. Bliiskość, bezpośredniość doświadczenia uniemożliwiałaby jego zrozumienie; narracja, obecna nawet w formie rudymen tarnej (narracja pojmowana jako akt opowiadania i po części jej wytwór) tworzy dystans, niezbędny do jego wypowiedzenia³⁸.

Stanowi także medium umożliwiający diegetyczne przedstawienie tych, którzy swych świadectw artykułować nie mogą, rekonstrukcja ich losów i dociekanie prawdy o życiu i śmierci ofiar są istotną składową, a także celem wielu dzieł. Pierwszoosobowa narracja osobista, narracja zewnętrzna oraz dwugłos narracyjny koherentnie się dopełniają. Każda z metod prowadzenia narracji jest narzędziem komunikowania opowieści, a pełne wykorzystanie spektrum narracyjnych możliwości pozwala denotować zawarte w nich sensy. Tym samym, odbiorca zagładowych dzieł audialnych, **percypując małą narrację bohatera ustosunkowuje się wobec wielkiej narracji**, z kolei „ten sam tekst audialny staje się dla słuchacza pretekstem do poszukiwania uniwersalnych wartości w swoim życiu”³⁹.

³⁷ S. DeKoven Ezrahi, *Holokaust a zmieniające się granice sztuki i historii*, tłum. M. Michalski, [w:] *Stosowność i forma...*, s. 263.

³⁸ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 118.

³⁹ K. Sygizman, *O narracyjności reportażu radiowego...*, s. 89.

ROZDZIAŁ IV

KOMPONENTY AUDIOSCENOGRAFICZNE O CISZY, GEŚCIE FONICZNYM I ZNAKACH MUZYCZNYCH

Nie ma sposobu zatrzymania dźwięku, posiadania dźwięku. Mogę zatrzymać pracę kamery filmowej i pokazywać na ekranie jedno ujęcie. Zatrzymując ruch dźwięku, nie mam niczego – żadnego dźwięku, jedynie ciszę.

Walter Jackson Ong, *Wtórna oralność*¹

„Radio jest najdoskonalszym medium nie do przekazywania informacji, ale do poruszania ludzkiej wyobraźni”² – pisze we wstępie do książki poświęconej sposobom audialnego opowiadania John Biewen. By warstwy informacyjna i artystyczna pozostawały ze sobą w stałej, wzajemnie dopełniającej się relacji, niezbędne jest odpowiednie opracowanie nie tylko słownej zawartości opowieści, ale także – jej **audialnego tworzywa**. Istotą radiowych opowieści są bowiem właśnie audialność, oralność, dźwiękowość stanowiące o ich specyfice³.

W temacie Zagłady, tak trudnym nie tylko ze względu na wagę historyczną, ale przede wszystkim ze względu na emocjonalny ciężar opowieści, losów jednostek i zbiorowości, odpowiedzialność za obrane tworzywo jest podwójna. Konstytutywne dla twórcy artystycznej opowieści audialnej jest zarejestrowanie, uporządkowanie i skomponowanie narracji bohatera w przypadku dokumentu radiowego, a dla autorów dramatów audialnych – zaplanowanie dramaturgiczne i rozpisanie tekstu scenariusza z wpisanymi wewnątrz bohaterami, co w przypadku zderzenia z tematem Zagłady jawi się jako szczególnie trudne, owa materia

¹ W.J. Ong, *Wtórna oralność*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 178.

² J. Biewen, *Introduction*, [w:] *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, ed. by J. Biewen, A. Dilworth, Chapel Hill 2010, s. 17.

³ Violetta Wejs-Milewska podejmuje próbę dotarcia do istoty współczesnego radia, która to – mimo konwergencji i rozmaitych fuzji technologicznych – pozostaje niezmienna. Badaczka podkreśla, że jest nią właśnie audialność – zob. V. Wejs-Milewska, *Współczesne radio – pytanie o tożsamość*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1(39), s. 23–30 (numer tematyczny: *Medium radiowe w oczach współczesnych badaczy. Prace ofiarowane prof. Elżbiecie Pleszkun-Olejniczakowej*, red. J. Bachura-Wojtasik, P. Czarnek-Wnuk).

bowiem uwikłana jest w szereg narracji i kontekstów. Jednocześnie jednak akt twórczy pozostaje w stałym zagrożeniu popadnięcia w kicz i nadmierny patetyzm właśnie przez wzgląd na brzemie Szosa. Fundamentalne dla sztuki dźwiękowej **środki ekspresji**, obecne także i aktywne semantycznie w przywoływanych audycjach, to cisza, gesty paralingwistyczne oraz znaki muzyczne.

Widoczne jest w audycjach napięcie pomiędzy ciszą a mową, swoiste kontrpunkty. Różne są też odmiany ciszy, na przykład cisza ukrywających się, którzy boją się własnego oddechu, cisza zapowiadająca śmierć, gdy tłumy czekających na transport więźniów pogrążone są w milczeniu⁴. O najboleśniejszych doświadczeniach czasem lepiej nie mówić wprost, a wykorzystać milczenie. Dzieła sztuki audialnej o tematyce Holocaustowej zapadają bardzo głęboko w pamięć odbiorcy, kształtując estetykę dźwiękową literatury audialnej „po Auschwitz”. Celem rozdziału będzie wskazanie sposobów wykorzystania środków ekspresji⁵ do bu-

⁴ Warto w tym miejscu przywołać fragment książki Hannah Arendt *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, w której autorka cytuje słowa byłego więźnia Buchenwaldu: „Kontrast pomiędzy izraelskim heroizmem i pokorną uległością, z jaką Żydzi szli na śmierć – a przybywali punktualnie do miejsc, skąd odchodziły transporty, dobrowolnie udawali się na miejsca egzekucji, sami kopali sobie groby, rozbierali się i układali ubrania w równe stosiki, a potem kładli się ramie przy ramieniu, czekając na wystrzał – mógł się wydawać idealnym tematem, toteż oskarżyciel, który kolejnym świadkom zadawał pytania w rodzaju: »Czemuście nie protestowali? Czemu wsiedliście do wagonów? Było was tam 15 tysięcy, a strażników było kilkuset – czemuście się nie zbuntowali i nie rzucili do ataku?« – rozwodził się nad nim do najdrobniejszych szczegółów. Smutna prawda polega jednak na tym, że zagadnienie zostało źle postawione, ponieważ wszyscy nie-Żydzi zachowywali się tak samo. Szesnaście lat temu były więzień Buchenwaldu David Rousset, znajdując się pod świeżym wrażeniem wypadków, w ten oto sposób mówił o wydarzeniach, jakie rozgrywały się we wszystkich obozach koncentracyjnych: »Warunkiem całkowitego zwycięstwa SS-manów jest to, żeby torturowana ofiara pozwoliła się prowadzić na szafot bez protestów, żeby wyrzekła się siebie do tego stopnia, iż zrezygnuje z własnej tożsamości. Nie dzieje się to bez przyczyny. SS-mani, którym zależy na klęsce ofiary, nie kierują się wyłącznie bezinteresownym sadyzmem. Wiedzą, że system, któremu uda się zniszczyć ofiarę, nim wejdzie na szafot [...], nie ma sobie równych w utrzymaniu całego narodu w stanie niewolnictwa. W uległości. Nie ma nic straszniejszego niż widok istot ludzkich maszerujących kolumnami na śmierć jak automaty (D. Rousset, *Les jours de notre mort*, 1947)«” – zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1998, s. 18.

⁵ Małgorzata Wojcik i Rafał Żak metaforycznie piszą: „Jeśli dźwięk jest wątkiem muzyki, to cisza jest osnową. Jeśli dźwięk będzie dla nas osnową, to cisza stanie się wątkiem”. Niezależnie jak to widzimy, dźwięk i cisza są budulcami, które tworzą muzykę, rytm, melodię, kompozycję – zob. M. Wojcik, R. Żak, *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 46.

dowania kompozycji i dramaturgii utworu skupionego wokół ocalałych i ofiar Zagłady oraz odpowiedź na pytanie o korelacje, w jakich występują linie słowa i efektów akustycznych.

1. Cisza

Na wstępie rozważań znamienne zdaje się przywołanie fragmentu rozdziału Jerzego Jarniewicza *Niemy pokój* z książki *Reprezentacje Holokaustu*. Badacz rozpoczyna tekst od cytatu wiersza Michaela Longleya *Terezín*:

Żaden pokój nie był jeszcze tak niemy
Jak ten, gdzie setki skrzypiec wiszą unisono⁶.

W toku analizy, Jarniewicz zaznacza, iż, jak informuje poeta, wiersz powstał

po obejrzeniu zdjęcia przedstawiającego pokój w Terezynie z setkami skrzypiec odebranych Żydom i przechowywanych dla „przyszłych nazistowskich Mozartów”. Z zamkniętej przestrzeni pokoju, nie tak dalekiej od zamkniętej przestrzeni swojego zwartego wiersza, Longley wysnuwa ciszę, która tu, w przekładzie Piotra Sommera, jest niema, przybiera więc postać ciszy szczególnej, bo ludzkiej, i przypomina o nieobecności nie tyle dźwięków, ile mowy, naznaczonej zawsze potrzebą ładu, sensu i porozumienia. „Niemy”, czyli „niemogący mówić”, „niemający zdolności mówienia”, „oniemiały”, „niewyrażony słowami”. [...] W wierszu Longleya brak mowy wywołany jest oczekiwaniem słów, czy raczej głosów, wrzawy, słyszalnych śladów ludzkiej obecności. Zamiast niej jednak panuje tu pustka, choć pokój wypełniony jest instrumentami, nie inaczej niż pomieszczenia, w miejscach o innych nazwach, wypełnione stosami butów, okularów, protez, walizek: ich mnogość, równie silnie jak cisza, przywołuje tych, którzy tu byli i których – nie tylko „tu” – już nie ma⁷.

Cisza w artystycznych audycjach radiowych pozostaje wyjątkowo ważna znaczeniowo. Nie bez powodu odwołujemy się do wiersza Longleya i opracowania Jarniewicza, wywód ten eksponuje istotność ciszy i jej wpływ na dramaturgię w dziele nie tylko literackim, ale również audialnym. Cisza, w radiu nad wyraz słyszalna, nie oznacza braku dźwięków, nie jest pominięciem czy przemilczeniem, nie implikuje pustki narracyjnej. Zgadzamy się z dalszym rozumowaniem Jarniewicza, który podkreśla pewną dyferencjalność dzieł o Szoa. Badacz zaznacza, że *Terezín* Longleya oraz inne zagładowe teksty kultury

⁶ J. Jarniewicz, *Niemy pokój*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 5.

⁷ Tamże, s. 5–6.

swoją zredukowaną, otwartą na sprzeczność formą, przypominają, że żadne przedstawienie nie odda doświadczeniu sprawiedliwości. Zwłaszcza jeśli jest to doświadczenie ekstremalne i bezprecedensowe, które mimo mijających dziesięcioleci nie dopracowało się własnego języka, bo zadało gwałt normom, na których każdy język się wspiera⁸.

Cisza zatem, jako element szczególnie znaczący wobec prób oddania doświadczenia granicznego, wymaga opisanego, również na gruncie radioznawczym. Dorota Głowacka w tekście poświęconym estetyce pamięci o Zagładzie podkreśla, iż „nie możemy pominąć faktu, że w literaturze i sztuce Holocaustu oraz w dziennikach i wspomnieniach z Zagłady cisza jest również najsilniej oddziałującą figurą retoryczną, figurą wzniosłości [...]”⁹. Cisza jest także figurą zasadniczą dramaturgicznie, o głębokiej wartości semantycznej dla audialnych dróg wyrażania treści i emocji.

Michał Kaziów wyróżnił kilka funkcji ciszy w odniesieniu do słuchowiska radiowego, pośród których wskazał, że może ona występować w dramacie radiowym jako tło, klimat, personifikacja strachu, grozy, a także jako zmiana miejsca akcji¹⁰. Donald McWhinnie pisał:

Cisza jako przemyślany instrument jest jednym z najpotężniejszych bodźców dla wyobraźni. Właściwie przygotowana, przzerwana we właściwym momencie, w odpowiednim kontekście, może wyrazić więcej niż słowo. Może oddawać atmosferę oczekiwania, niepewności, stwarzać nastrój, wyrażać emocjonalne niedomówienia, wizualne subtelności¹¹.

W oparciu o analizę zawartości i dramaturgii wybranych artystycznych audycji zagładowych dostrzegamy kilka podstawowych typów zastosowania **figury ciszy**. Toteż wskazujemy na wyłaniającą się typologię ciszy, właściwą omawianym dziełom audialnym, którą wyrazić można w następującej **triadzie**:

- 1) cisza jako kontrapunkt,
- 2) cisza jako oddech,
- 3) cisza jako ekstremum emocjonalne.

Pierwszą z nich pojmujemy jako kontrastowy, acz dopełniający element audialnej kompozycji opowieści. Cisza będąca kontrapunktem stanowi swoistą

⁸ Tamże, s. 6.

⁹ D. Głowacka, *Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, 1–2, s. 53.

¹⁰ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973, s. 107–110.

¹¹ D. McWhinnie, *Radio jako sztuka*, tłum. Lewikowa, Warszawa 1964, s. 61–62. Cyt. za: M. Jurkowski, *Milczenie jako znak radiowy*, [w:] *Semantyka milczenia. Zbiór studiów 2*, red. K. Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 105–109.

przeciwwagę dla tła nastrojowego sceny, może pełnić funkcję wewnętrznego łącznika między jej elementami znaczącymi.

Egzemplifikacji ciszy jako kontrpunktu dostarcza między innymi reportaż *Miłość ocalona* Bartosza Panka. W jednej ze scen muzyka okresu przedwojennego pojawia się w tle rozmowy, kiedy bohaterki (matka, córka i wnuczka) rozmawiają o tym, że Kondek, mąż protagonistki, nigdy nie lubił tańczyć. Muzyka z tła przechodzi w pierwszy plan akustyczny, staje się wyraźnie słyszalna, następnie wycisza się i ponownie zaczyna dominować głos Krystyny Świerczyńskiej – prowadzącej narrację. Ta pojedyncza sekunda ciszy między liniami muzyki a słowa punktuje je, wzbogaca i podkreśla. Stanowi jednocześnie łącznik między kolejnymi scenami wypowiedzi, są one kontrastowe pod względem ładunku emocjonalnego.

Analogiczne rozwiązanie zastosowała autorka dokumentu *Marysia*, Małgorzata Nabel. Narracja rozpoczyna się od intymnej opowieści o tym, gdzie i w jakiej rodzinie urodziła się bohaterka. Tytułowa Marysia wspomina, że kiedy była dzieckiem w Wilnie utworzono getto, po tych słowach *verbum* zostaje wyciszone, a w pierwszym planie fonicznym dominują krzyki maszerujących Niemców. Moment ciszy między narracją bohaterki a sceną unaoczniającą sugestywne dźwięki, obrazujące działania nazistów, łączy oba fragmenty i harmonizuje historię. Należy odnotować, że cisza jako kontrpunkt jest figurą wykorzystaną przez autora dzieła audialnego – zależną od jego umiejętności i intencji kompozycyjnych – także w wypadku dzieł afikcyjnych.

Drugi ze wskazanych typów, cisza jako oddech, także immanentnie oddziałuje na finalny sens opowieści dźwiękowej, jest środkiem, którego zastosowanie determinuje obrany przez twórcę plan dramatyczny utworu. Odgrywa jednak zgoła inną rolę niż pierwsza z przywołanych odmian ciszy.

Ciszę – oddech – pojmujemy jako narzędzie dramatyczne, wykorzystywane w opowieściach radiowych, które przez wzgląd na swój ogromny ciężar emotywne, wywoływanie skrajnych odczuć i nagromadzenie informacji, domagają się swoistej pauzy umożliwiającej słuchaczowi metaforyczny oddech. Bezgłos pozwoli na przyswojenie wiedzy, jaką usłyszał i wyciszenie emocji. Aleksandra Pawlik dostrzegła, że:

modyfikacja proporcji semantycznych między dominującym ilościowo w słuchowisku dźwiękiem, a jego nie mniej istotnym jakościowo czynnikiem opozycyjnym – ciszą, [sprawia, że – dop. J.B.-W. i E.M.] to właśnie waloryzowane znaczeniowo odmiany „bezdźwięku”, zyskują porównywalną ze słowem pojemność semantyczną¹².

Cisza znaczy także wtedy, gdy daje odbiorcy możliwość uspokojenia, nie jest bowiem przerwą w narracji, a składową uwydatniającą warstwę treści i jej osnowę

¹² A. Pawlik (Mucha), *Glosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 498.

akustyczną. Przykładem wykorzystania zabiegu, o którym mowa, są sceny w słuchowisku autorstwa Katarzyny Michałkiewicz *Ocalenie*. Opowieść powstała na podstawie wywiadów przeprowadzonych dla Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, w ramach projektu „Polscy Sprawiedliwi”. Momenty nadzwyczaj trudne i przejmujące uzupełnione zostały o muzykę instrumentów smyczkowych, której brzmienie – w pierwszym planie akustycznym – poprzedza sekunda ciszy. Jest ona swoistym sygnałem zwiastującym moment refleksji, wraz z linią muzyczną pozwala *verbum* na pełne wybrzmienie, swego rodzaju zakorzenienie się w twórczej wyobraźni słuchacza i oddech przed kolejnymi partiami dzieła.

Reportaż radiowy *Eta – dzika pamięć* Małgorzaty Żerwe to kolejna opowieść, w której ciszą posłużono się jako punktem emocjonalnego uspokojenia. Bohaterką opowieści jest Ethel Hammer – Żydówka, urodzona w 1921 roku w Łodzi, której prawie cała rodzina zginęła podczas Zagłady, a ona sama przeżyła trzy obozy koncentracyjne w Auschwitz, Flossenbürgu i Terezynie. Gdy bohaterka ewokuje swoich bliskich i wraca pamięcią do losów, które ich spotkały, kolejne zdania opowieści oddzielono krótkimi momentami ciszy. Ethel, nazywana Etą, mówi: „W Auschwitzu ich podzielili od razu. Mój ojciec poszedł z moim mężem razem” – po tych słowach wybrzmiewa kilkusekundowa cisza, nim padnie dodatkowe pytanie reportażystki. Cisza jest tutaj zatem nie tylko środkiem konstrukcyjnym i dramaturgicznym, ale również zasadniczym czynnikiem percepcyjnym.

Ostatnim z wyłoniionych typów jest cisza – ekstremum emocjonalne. Pojawia się jako skutek osiągnięcia punktu krytycznego przez bohatera, kiedy za sprawą bezmiaru nagromadzonych emocji głos grzęźnie w gardle, a dla artykułowanych reminiscencji trudno odnaleźć właściwe słowa. Ładunek emotywny jest zatem transponowany z warstwy *verbum* do tworzywa opozycyjnego – ciszy. Należy jednak bezwzględnie podkreślić, iż w przypadku reportażu, czyli form niefikcyjnych, cisza jako ekstremum emocjonalne przyporządkowana jest nie autorowi opowieści, a jej bohaterowi, będąc wyrazem naturalnej reakcji człowieka na traumatyczne retrospekcje. W słuchowiskach radiowych natomiast może stanowić jedną z części dramaturgicznej konstrukcji dzieła. James E. Young, opisując film *Shoah* Claude’a Lanzmanna, dostrzega, że:

nie mamy tu do czynienia wyłącznie z filmowym zapisywaniem historii lub narracji, lecz z dosłownym ich wytwarzaniem: z bolesnym i dokonywanym z namysłem wyborem słów, detali i wspomnień, oddziaływaniem tychże na mówiącego i w końcu z ich wpływem na samą narrację. Obserwujemy, jak przeżycia wchodzą do języka: moment, w którym pamięć przemienia się w mowę, często po raz pierwszy. Jeżeli pisarze muszą przerwać ciszę, aby ją przedstawić, cisza w świadectwie wideo jest obecnością w takim samym stopniu jak słowa; cisza, która w druku może istnieć tylko w postaci niezadrukowanych stron, jest teraz uzupełniona o obraz osoby, która pozostaje milcząca, gdyż nie znajduje słów. W odróżnieniu od świadectwa literackiego,

świadcstwa zapisane w technice wideo mogą także przedstawiać nieopowiadanie historii, moment, w którym pamięć nie pojawia się w mowie. Jesteśmy świadkami mówienia i niemówienia, wyboru, czy kontynuować opowiadanie, czy je przerwać. Inaczej niż w zapisanej narracji, która ma tendencje do zacierania przerw pomiędzy słowami i myślami, w świadectwie wideo pauzy i wahania w opowiadaniu historii pozostają nienaruszone. Poczucie niespójności doświadczeń, asocjacyjna natura ich rekonstruowania, widoczny wysiłek poszukiwania nazw i języka zostają zachowane na wideo i wchodzą do tekstu świadectwa na równi z opowieścią ocalałego¹³.

Sytuacja narracyjna w dziele audialnym przedstawia się w sposób tożsamy. Brak czynnika wizualnego nie skreśla dostrzeżonego przez Younga „mówienia i niemówienia”. Niemówienie, cisza, nie są wszak równoważne przemilczeniu czy odrzuceniu faktów, a przejawem tymczasowej niemocy ekspresji, niemożności wyrażenia. Ten, który milczy jest nadal tym, który komunikuje. Young zwrócił także uwagę, że „w obrazach zarejestrowanego świadectwa postrzegamy również ślady historii nieopowiedzianej przez ocalałego. [...] Pojmujemy tutaj, że pamięć jest przekazywana nie tylko poprzez narrację, ale także ruchy ciała i zachowanie”¹⁴. Trafne spostrzeżenie amerykańskiego badacza można odnieść do sztuki audialnej, ponieważ wskazanie na treść niewyrażoną werbalnie w audycjach radiowych uwidacznia się w gestach paralingwistycznych¹⁵ i właśnie w ciszy sygnalizujących pozalingwistyczne notyfikacje. Przykład opowieści, w której cisza występuje jako efekt osiągnięcia ekstremum emocjonalnego omówiliśmy już w rozdziale *Gdy mowa oniemia. Wiodące leitmotywy w artystycznych opowieściach radiowych*. W reportażu radiowym *Szlomo* Krystyny Bednarz główny bohater wraca do miejsca, gdzie omal nie zginął podczas rozstrzelania Żydów. W jednym z fragmentów utworu zmagający się z najtrudniejszymi wspomnieniami mężczyzna traci zdolność mówienia i zapada cisza. Tożsamy typ ciszy obecny jest w dokumencie *Jestem Różia* Agnieszki Czyżewskiej-Jacquemet. W jednej ze scen, po wspólnej modlitwie, bohaterka historii wybucha płaczem, nim jednak, poprzez łzy, da wyraz swym uczuciom, nastaje cisza.

Shoshana Felman, odnosząc się do relacji ocalałych podkreślała, że „teksty niosące w sobie świadectwo nie stanowią jedynie informacji o faktach, a na różne sposoby wychodzą naprzeciw jakiejś formie obcości, powodując równocześnie, że i my zmuszeni jesteśmy wyjść jej naprzeciw [...]”¹⁶. Cisza, będąca znaczącym składnikiem audialnego tworzywa, w audycjach poświęconych Zagładzie

¹³ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo*, tłum. T. Łysak, [w:] *Reprezentacje Holokaustu...*, s. 325.

¹⁴ Tamże, s. 326.

¹⁵ Gesty paralingwistyczne zostaną omówione w kolejnej części rozdziału.

¹⁶ S. Felman, *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*, tłum. M. Lachman, [w:] *Reprezentacje Holokaustu...*, s. 417.

i świadectwom ocalałych zyskuje nową, nadrzędną funkcję – przeistacza się ze środka fonicznej ekspresji w niejako narzędzie percepcyjne, które, zgodnie z tezą Felman, staje się szansą „wyjścia naprzeciw” – bohaterowi opowieści, świadectwu.

Cisza pozostaje elementem istotnym z punktu widzenia dramaturgii i kompozycji, jest jednak równocześnie rdzeniem refleksji nad zasłyszaną opowieścią. Należy także podkreślić, iż wykazane typy ciszy nie wykluczają się wzajemnie. Mogą występować jednostkowo, ale także jako komponenty wzajemnie się dopełniające w różnych scenach konkretnego utworu. Cisza, jak odnotował Jerzy Płazewski, nie oznacza „niemożności usłyszenia czegokolwiek”¹⁷, konotuje znaczenia w dopełnieniu efektów akustycznych i warstwy słowa, jest bowiem „negatywnym dźwiękiem i w nim jedynie znajduje potwierdzenie”¹⁸.

2. Gesty foniczne

Kolejnymi składnikami audialnego tworzywa determinującymi kreację postaci i audioscenografię przestrzeni świata przedstawionego opowieści dźwiękowej są **gesty foniczne**, zwane także **paralingwistycznymi** oraz **znaki muzyczne**.

Gesty foniczne, komplementarne wobec mowy ludzkiej, definiowane są jako „odpowiednik wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka wspomagających słowo”¹⁹, co wskazuje, iż stanowić mogą dźwiękowy ekwiwalent mimiki. W przypadku medium radiowego, pozbawionego przecież wszelakich bodźców wizualnych, dźwięki bezfonemowe są szczególnie znaczące. Joanna Bachura-Wojtasik i Kinga Sygizman wskazują jednoznacznie, że „gest foniczny w wysublimowany sposób dopowiada to, czego w pełni zlektykalizowane elementy wypowiedzi nie wyrażą dość dobitnie”²⁰. Co więcej, znaki paralingwistyczne umożliwiają zaistnienie i uwydatnienie ciszy, zwłaszcza tej będącej skutkiem osiągnięcia ekstremum emocjonalnego. Drżenie głosu, zmiana jego barwy tonalnej, urwane głoski bądź sylaby, przyspieszony oddech, westchnienia czy płacz – wszystkie te elementy holistycznie uzupełniają obraz postaci sytuującej się w centrum zdarzeń opowieści audialnej. Akcentują i koherentnie dopełniają ciszę, czyniąc jej wybrzmienie naturalnym i koniecznym. Współtworzą z warstwą werbalną swoisty portret mówiącego. Umożliwiają imaginowanie cech osobowościowych bohatera oraz jego fizjonomii.

¹⁷ J. Płazewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961, s. 334.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014, s. 100.

²⁰ J. Bachura-Wojtasik, K. Sygizman (Klimczak), *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/16694/095_%20115_Bachura-Wojtasik_Klimczak.pdf?sequence=1&isAllowed=y, s. 100 (dostęp: 20.11.2019).

W rozważaniach nad Zagładą w świadectwach filmowych James E. Young odwołał się do słów Geoffreya Hartmana, który z kolei odniósł się do zapisu świadectw w formie dźwiękowej. Hartman uważa, że:

świadectwo dźwiękowe w większym stopniu odcieleśnia świadka niż go ucieleśnia, oddzielając mówiącego od własnego głosu. Podobnie jak w wypadku świadectwa literackiego osoba, której relacja została zarejestrowana na taśmie dźwiękowej, zostaje zastąpiona przez same słowa. Nawet jeżeli obecność mówiącego nie może potwierdzić każdego szczegółu świadectwa, jesteśmy świadkami jego obecności, co ukonkretnia świadectwo w sposób niedostępny tekstom pisanym. Jednakże w odróżnieniu od świadectwa dźwiękowego czy pisanego, mówiący w świadectwie wideo pozostaje zjednoczony z własną historią²¹.

Dalekie jesteśmy od zgodzenia się z tą tezą badacza, zarejestrowane audialnie świadectwo ocalałego nigdy nie jest zastąpione przez wskazane „same słowa”. Fakt, iż słuchacz nie widzi osoby mówiącej w audycji radiowej nie oznacza, że głos jest oderwany od cielesności i postaci mówiącego. Już sama barwa głosu, intonacja, sposób formułowania myśli i tempo mówienia, a także gesty foniczne oraz słyszalny ruch postaci unaoczniają bohatera, jego emocje i obraz w twórczej wyobraźni odbiorcy. W naszej opinii tylko w źle zrealizowanej audycji fikcyjnej głos mógłby wybrzmiewać jako dźwięk w próżni – taka sytuacja jest możliwa wtedy, gdy zbyt niskie umiejętności aktora nie pozwalają na właściwą interpretację scenariusza, a reżyser mimo to wykorzysta tę interpretację w finalnej formie utworu. Jednakże główne ośrodki twórcze, podejmujące się tworzenia dramatów radiowych poświęconych tematyce Zagłady, czyli Teatr Polskiego Radia oraz rozgłośnie regionalne Polskiego Radia takich błędów nie popełniają.

Egzemplifikacją dzieła, w którym opowieść rozpoczyna się od pełnego wykorzystania szerokiego spektrum gestów fonicznych i efektów akustycznych jest przywoływany wcześniej reportaż Mariusza Kamińskiego *Margita*. Utwór inicjuje niezwykle niespokojny, przyspieszony i stłumiony oddech kobiety. Ten dźwięk bezfonemowy, niewzbogacony słowem, konotuje bezpośrednie skojarzenia ze strachem i niepokojem. Dopracowany gest foniczny ewokuje konkretne wtórne wrażenia wzrokowe – obraz człowieka, który boi się, jest przerażony i przebywa w ukryciu. Kolejno słyszymy skrzypienie desek i drzwi, następnie do Margity odzywa się kilkuletni wówczas chłopiec w słowach: „Margita, to ja, Stasio. Nie bój się, przyniosłem ci jedzenie. Nie widziałem Niemców”. Trzy zdania wypowiedziane przez dziecko czynią historię kompletną, uzasadniają bowiem strach Margity, wskazują na jego przyczyny. Bez ich wypowiedzenia wyodrębniony gest paralingwistyczny nadal wskazywałby na uchwytnie uczucie trwogi. Zatem utożsamianie zapisu dźwiękowego z odcieleśnieniem bohatera nie znajduje swego

²¹ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo...*, s. 335.

uzasadnienia w praktyce audialnej. Dokument radiowy *Margita* nie jest przykładem jednostkowym, w każdym z analizowanych słuchowisk i reportaży radiowych dźwięki bezfonemowe pełnią istotne funkcje. Opisywanie wszystkich audycji uważamy za zbędne, prowadziłoby do powielania przykładów i wniosków.

Koncentrując się na szczególnie cennych egzemplifikacjach, przywołać należy dramat audialny *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* w reżyserii Marii Brzezińskiej według tekstu Zysele Kuperszmidt. Gesty foniczne, którymi posłużyła się odgrywająca główną rolę Helena Szmuness nie tylko uwypuklają i wyraźnie zarysowują emocje i odczucia bohaterki, ale także dookreślają przestrzeń, w której przebywa. Bohaterka mówi stale ściszym głosem, ponieważ wraz z córką musi ukrywać się w szafie u zaprzyjaźnionej polskiej rodziny. Pólszept wskazuje wprost na chroniczne poczucie zagrożenia i obawę, że kryjówka zostanie zdradzona. Aktorka wyraża się pewniej, a jej głos wybrzmiewa głośniejszym i spokojniej wtedy, gdy mogła wyjść z ukrycia i poczuć się bezpiecznie.

Audialne środki wyrazu ukonkretniają opowieści, w których słowo jest czynnikiem komplementarnym wobec gestów paralingwistycznych oraz efektów akustycznych.

Każdy z nich spełnia określoną funkcję estetyczną i semantyczną – pisze Aleksandra Pawlik – a proporcje nadane składnikom brzmieniowym w ogólnej kompozycji dzieła stanowią cenną wskazówkę w analizie fonicznej warstwy słuchowiska, a niekiedy także w interpretacji utworu²².

Co więcej, gdy Pawlik analizowała słuchowisko radiowe *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta, w reżyserii Janusza Warneckiego, zwróciła uwagę, że dominującymi płaszczyznami tegoż dzieła są warstwy ciszy i słowa. Radioznawczyni podkreślała, że „w centrum dźwiękowej warstwy realizacyjnej słuchowiska pozostaje zatem słowo – »tylko« słowo i »aż« słowo”²³. Linia werbalna opowieści audialnej jest nośnikiem znaczeń i sensów, implikujących określone przez autora rozwiązania fabularne i dramaturgiczne. Słowo jednak nie wybrzmiewa w nicości, jest immanentnie scalone z audialnym równoważnikiem mimiki. „Paradoksalnie zatem sztuka radiowa implikuje szerokie możliwości ewokowania wrażeń o charakterze innym niż słuchowy jako efekt wtórnego działania odbiorczego”²⁴ – uzupełnia radioznawczyni. Badaczka podkreśla także, że wtórna wizualność²⁵ dzieł o charakterze fonicznym

²² A. Pawlik (Mucha), *Glosy do ontologii...*, s. 496.

²³ Tamże, s. 497.

²⁴ Tamże, s. 491.

²⁵ Wtórna wizualność dzieł fonicznych została także opracowana w kontekście zjawiska synestezji – zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Wtórna wizualność sztuki radiowej na przykładzie wybranych słuchowisk dramatycznych*, [w:] *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik,

generuje znaczenia odmienne niż wyglądy projektowane optycznie i konstytuują się w wyniku oddziaływania dzieła radiowego na „oko wewnętrzne” odbiorcy. Wszak właściwą „sceną” spektaklu radiowego nie jest – jak w teatrze scenicznym – pewien wydzielony fragment przestrzeni realnej, lecz wyłącznie wyobraźnia odbiorcy²⁶.

Nie oznacza to jednak, iż wytworzone w umyśle słuchacza obrazy są jakkolwiek błędne, nawet jeśli samo wyobrażenie postaci mówiącej odbiega od jej faktycznego wyglądu w świecie rzeczywistym, ewokowane wizje determinowane poprzez niezwykle sugestywne środki ekspresji – gesty foniczne i efekty akustyczne – konotują precyzyjne odniesienia, także w wypadku elementów niedźwiękowych, takich jak ruch bohatera. Warto w tym miejscu przywołać pojęcie akuzji zaproponowane już w latach 30. ubiegłego wieku przez Leopolda Blausteina, który twierdził, że „wewnętrzne przedstawienie wyglądu rzeczy dokonywane jest dzięki wzrokowo-słuchowemu typowi wyobraźni ludzkiej”²⁷. Właściwie wykorzystane możliwości i szanse, jakie daje materia foniczna zapobiegają odcieleśnianiu postaci, konkretyzując nie tylko *verbum* bohatera, ale również jego odczucia emocjonalne i ruch mimiczny.

Zbliżając się do domknięcia rozważań w odniesieniu do tezy Geoffreya Hartmana, wskazać należy na możliwą w reportażu radiowym sytuację ascetyczną dźwiękowo, w której to gesty foniczne występują w niewielkim natężeniu bądź nie ma ich wcale. Narracja prowadzona przez bohatera wiodącego skupiona zostaje wokół słowa, ze szcątkowymi gestami fonicznymi wtedy, gdy to sam bohater, ze względu na przeżyte traumy i wielość tragicznych doświadczeń stara się wyzbyć emocji w momencie opowiadania swej historii.

Bohater artykułujący myśli ostrożnie i surowo pojawia się w reportażu radiowym *Spotkanie w Ebensee* autorstwa Anny Warczewskiej i Janiny Jankowskiej. To były więzień obozu koncentracyjnego w austriackim Ebensee. Mężczyzna oprowadza reportażystki po terenie dawnego obozu, wspomina warunki bytowe i zwraca uwagę na konieczność zebrania środków na wybudowanie pomnika poświęconego ofiarom tegoż miejsca. Wypowiedzi bohatera pozbawione są emocji, jego głos jest spokojny, nie drży i nie łamie się, nie zdradza odczuć, mężczyzna komentuje fakty i zdarzenia. Naszym zdaniem nadal jednak nie można mówić o odcieleśnianiu bohatera, jego nieemotywny styl wypowiedzania się jest równie sugestywny i rozbudowany semantycznie. Może wszelako wskazywać na konieczność chwilowego wyzbycia się emocji dla **zachowania zdolności mówienia**

Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 446–448; I. Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 12–13 oraz A. Pawlik (Mucha), *Głosy do ontologii...*, s. 491–492.

²⁶ Tamże.

²⁷ Zob. L. Blaustein, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5. Cyt. za: A. Pawlik (Mucha), *Głosy do ontologii...*, s. 491.

o traumie i doświadczeniu granicznym. Mężczyzna stawia przed sobą zadanie, które pragnie wypełnić, jego narracja jest nie tylko intymną opowieścią ocalałego, ale także historią o konkretnym celu – materialnego i niematerialnego upamiętnienia. Tym samym odpowiedzialność bohatera za słowo i poczucie stałego zaangażowania w kult pamięci ofiar i ocalałych wymagają konkretnych informacji, a nie ekspresji emocjonalnej. Toteż ascetyzm monologu ocalałego nie warunkuje odcieleśniania bohatera i ograniczenia go do słów. Przeciwnie – unaocznia wielość potencjalnych możliwości ewokowania śladów Zagłady.

3. Muzyka

Ostatnim składnikiem audioscenograficznej przestrzeni opowieści audialnej, na którą zwracamy uwagę w kontekście opowieści o Szoa jest **muzyka**. Elementy muzyczne pojawiają się zarówno w dziełach dokumentalnych, reportażach radiowych, jak i w dramatach dźwiękowych.

Edwin Brys w rozważaniach nad muzyką w artystycznych reportażach radiowych, w *feature'ach*, wysunął tezę, że „muzyka nie tyle stanowi istotny element dzieła radiowego, co sam reportaż audialny (jako pewna spójna całość) jest rodzajem kompozycji ze względu na swoją dźwiękową naturę”²⁸. Badacz uzasadnił owo spostrzeżenie w słowach:

Każdy reportaż jest muzyczną kompozycją, nawet jeśli nie zawiera w sobie ani jednej nuty. Tembr głosów, regionalne akcenty, różne rytmy wypowiedzi, dźwięki otoczenia, zmiany rytmu będące efektem procesu montażu, polifonia kilku warstw dźwiękowych, struktura narracyjna, budowanie napięcia – to wszystko elementy całości, która jest dowodem na to, że każdy reportaż stanowi odrębny i swoisty utwór muzyczny²⁹.

Audialna materia reportażu radiowego bezpośrednio potwierdza, jak się zdaje, założenie Brysa. Reportaż, podobnie jak dzieła *teatru wyobraźni*, zostaje zarejestrowany i zrealizowany z myślą wyłącznie o fonicznych środkach wyrazu, ze wszystkimi możliwościami i ograniczeniami medium radiowego. Toteż muzyka stanowi jeden ze sposobów kreowania świata przedstawionego w utworze audialnym, pozostaje aktywna semantycznie, jest nośnikiem znaczeń, informacji i emocji.

Radioznawczynie Paulina Czarnek-Wnuk i Kinga Sygizman w artykule poświęconym roli muzyki w reportażu radiowym przywołały znamieną teorię

²⁸ E. Brys, *Melomania. Music in features*, EBU Radio Documentary Masterschool 2002–2003. Cyt. za: P. Czarnek, K. Klimczak, *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 17, s. 172.

²⁹ Tamże.

Zofii Lissy, według której muzykę rozdzielić można na dwa fundamentalne typy – programową oraz absolutną³⁰.

Muzyka programowa – eksplikują badaczki – swoją warstwą foniczną ilustruje jakieś zjawisko rzeczywiste (szum morza, odgłosy pracy jakiejś maszyny itp.), dlatego „[...] posiada w swej strukturze ogólną jakość [...], analogiczną do jakości akustycznej ilustrowanego zjawiska”. Ten rodzaj reprezentacji oparty jest na zasadzie podobieństwa ogólnej postaci muzycznej do przedmiotów reprezentujących i ma charakter onomatopeiczny³¹.

Dźwięki odnoszące się do możliwych w świecie opowieści zjawisk ukonkretniają ten świat, osadzają bohatera w możliwej do wyobrażenia i opisania przestrzeni, są zatem elementem *sensu stricto* audioscenograficznym. Drugi z typów wskazanych przez Lisę, jak podkreślają Czarnek-Wnuk i Sygizman, odwołuje się do sfery wewnętrznej bohatera. „Muzyka absolutna z kolei wyraża zjawiska psychiczne, ale nie na zasadzie reprezentacji wprost, ale na prawidłach symbolicznych. Między strukturą dźwiękową a treścią psychiczną, jaką implikuje, nie obserwujemy podobieństwa materii”³². Muzyka zatem wywołuje określone wrażenia i konotacje, zależne bez wątpienia od zasobów kulturowych, wiedzy i wrażliwości odbiorcy, jednak jej prawidłowe i holistyczne odczytanie jest możliwe tylko w korelacji do pozostałych składowych audialnej opowieści.

W przypadku reportażu radiowego, jak i innego dzieła, którego frazy muzyczne są jednym z elementów konstrukcyjnych – wyjaśniają radioznawczynie – odbiór i odczytanie kolejnych struktur muzycznych zależy także od zrozumienia roli innych składników tworzących, od ich wzajemnej relacyjności³³.

Wobec tego, denotowanie sensów wyrażanych poprzez frazę muzyczną nie zachodzi w oderwaniu od artystycznej audycji radiowej, muzyka, jako częśćka immanentna, determinuje asocjacje w procesie percepcji dzieła, wpływa na konstrukcję i odbiór świata opowieści, ale jest również przezeń warunkowana.

W opisywaniu muzycznych możliwości ekspresji w utworach radiowych warto przywołać typologię muzyki Jerzego Płazewskiego. Choć badacz odnosił swe tezy do sztuki filmowej, to przystają one również do specyfiki medium awizualnego³⁴. Filmoznawca wskazał na dwa rodzaje muzyki – **immanentną oraz transcendentną**.

³⁰ Tamże, s. 173.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Tamże.

³⁴ Szczegółowo wyjaśnia tę kwestię J. Bachura-Wojtasik w artykule *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogobilska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 485–495.

Muzyką immanentną nazywał Płazewski „wszelkie elementy muzyczne, których źródło (widoczne lub zakryte) znajduje się w miejscu akcji, stanowi logiczny element akcji”³⁵. Znakiem tego muzyka immanentna zostaje uobecniona w dziele radiowym tylko wtedy, gdy stanowi konstytutywny element opowieści bohaterów. Znacznie częściej pojawiający się rodzaj muzyki, która przyjmuje funkcję komentującą wobec akcji utworu, jest muzyka transcendentna będąca „wszelką ilustracją muzyczną, której źródło nie znajduje się w miejscu akcji, nie stanowi logicznego [jej – dop. J.B.-W. i E.M.] elementu”³⁶.

W dziełach sztuki audialnej poświęconych tematyce Zagłady **muzyka**, w ujęciu bardzo ogólnym, dobierana jest **ostrożnie i oszczędnie**. Twórcy niektórych utworów, fikcyjnych i dokumentalnych, rezygnują z uczynienia muzyki składową swego dzieła. Taka decyzja twórcza może być implikowana **linią dramaturgiczną opowieści**, która została zaplanowana i zrealizowana jako **ascetyczna i surowa** formalnie, z **intymną narracją bohatera** w swym centrum. Wśród przykładów dzieł tego rodzaju wskazać można, między innymi reportaże: *Szlomo* Krystyny Bednarz, *Rodzinę* Olgi Mickiewicz, *Spotkanie w Ebensee* Anny Warczewskiej i Janiny Jankowskiej oraz słuchowisko *Winny* Stanisława Brejdyganta. Częstym zabiegiem artystycznym, którym posługują się autorzy analizowanych audycji radiowych jest włączenie w bieg i rytm dzieła muzyki o charakterze transcendentnym. Jerzy Płazewski podkreślał, że „stosowanie tego typu muzyki jest daleko elastyczniejsze, dlatego choćby, że niemal bez ograniczeń wybrać można moment jej rozpoczęcia i zakończenia oraz najskuteczniejszy sposób instrumentacji”³⁷. Muzyka będąca swoistą ilustracją dzieła audialnego nasycza jego tło, wzbogaca nastrój, współtworzy wraz z pozostałymi elementami audioscenograficznymi przestrzeń i atmosferę fonicznego świadectwa. Stanowić może ponadto czynnik przygotowujący odbiorcę emocjonalnie na odbiór opowieści o wyraźnie zaznaczonej tematyce i warstwie emotywnej. Muzyka jednak nie dokumentuje świata przedstawionego w dziele audialnym, nie jest jego zwierciadłem, ponieważ „nie ma ona ze światem ani związków znaczeniowych (jak słowo), ani przyczynowych (jak efekty akustyczne)”³⁸. Jest więc komponentem znaczącym. Nadrzędnie wykorzystywane w muzyce obecnej w artystycznych dziełach audialnych poświęconych Szoa są **instrumenty smyczkowe, pianino oraz fortepian**. Brzmienie tychże instrumentów umożliwia wykreowanie kompozycji muzycznej adekwatnej wobec linii diegetycznej dzieła. Jak wskazały Joanna Bachura-Wojtasik i Aleksandra Pawlik:

³⁵ J. Płazewski, *Język filmu...*, s. 343.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 340.

należy pamiętać, że muzyki w słuchowisku nie powinno się rozpatrywać jako jednostki samodzielnej znaczeniowo, lecz współtworzącej znaczenia wraz z innymi elementami dźwiękowymi. Tak więc słuchowisko jest swoistą polifonią znaczeń i brzmień³⁹.

Pośród audycji radiowych, w których wykorzystano tło muzyczne w celu osiągnięcia zamierzonego efektu ekspresyjnego i emocjonalnego wyliczyć należy przede wszystkim słuchowiska: *Kotkę Brygidy* Hanny Bielawskiej-Adamik, w reżyserii Waldemara Modestowicza – opowieść nietypową, skierowaną do młodszego odbiorcy, toteż materia muzyczna pełni rolę szczególną w przygotowaniu słuchacza do niewątpliwie trudnej tematyki, zmienia się ona wraz z kolejnymi wydarzeniami, z wesołej przeistacza się w niepokojącą, ponurą, a także *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha. Ilustracja muzyczna tego dzieła nie jest nadto rozbudowana, jednakże wyjątkowo aktywna semantycznie, o eksperymentalnym brzmieniu rozlegającym się w drugim planie fonicznym przejmujących świadectw.

Na uwagę zasługuje także *Jonasz* Beniamina Bukowskiego, w reżyserii Joanny Grabowieckiej. Słuchowisko podejmuje temat Zagłady niekonwencjonalnie, ponieważ w centrum akcji znajdują się cztery czarne koty, snujące opowieść o swym właścicielu, Jonaszu Sternie, Żydzie polskiego pochodzenia, malarzu, który cudem ocalał z Holocaustu. Muzyczność słyszymy już w głosach pomrukujących bohaterów – kotów, a muzyka dopełnia *verbum* i gest foniczny, tworząc pełen audialny obraz kociego zawodzenia.

Ponadto wskazać należy: *Dziewczynkę* Marty Rebzdy – audycja ta ujmuje świadectwo *Szoa* z perspektywy dziecka uwikłanego w wojnę, znaki muzyczne ulegają reorientacjom determinowane przez zmiany w losie tytułowej dziewczynki, zachowując stale optykę dziecka poszukującego dobra, *Z otchłani* w reżyserii Janusza Kukuły – słuchowisko poetyckie, w którym kompozycja muzyczna pełni dwie podstawowe funkcje (ilustracyjną oraz łącznika między kolejnymi wierszami scenariusza opowieści), *Ocalenie* Katarzyny Michałkiewicz, w którym linia muzyczna stale splata się z warstwą słowa dramatu radiowego, jest jego inherentnym elementem, materia werbalna zdaje się nie istnieć bez kompozycji muzycznej i odwrotnie, *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* według tekstu Zysele Kuperszmidt, w reżyserii Marii Brzezińskiej – w utworze tym autorka wykorzystała tworzywo muzyczne, posługując się zarówno brzmieniem instrumentów smyczkowych i klawiszowych, ale także muzyką eksperymentalną silnie budującą wrażenie niepokoju.

Pośród reportaży zaś, w pierwszej kolejności przywołać trzeba: *Miłość ocaloną* Bartosza Panka – w tym dokumencie radiowym substancja muzyczna nie

³⁹ J. Bachura-Wojtasik, A. Pawlik, *Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 162.

tylko współtworzy tło emocjonalne, ale także umożliwia przeniesienie słuchacza w retrospekcje bohaterów, czego przykładem może być scena rozmowy o niechęci wspominanego Kondka do tańca, wówczas wybrzmiewa muzyka lat dwudziestych ubiegłego wieku i zostaje wyeksponowana w pierwszym planie dźwiękowym, obrazując niejako ówczesne potańcówki, *Jedno życie* Joanny Bogusławskiej – autorka posłużyła się kompozycją muzyczną w funkcji klamrowej, muzyka otwiera i zamyka opowieść, analogiczny zabieg zastosowała Marta Rebzda w audycji *Powrót Małki*. Na koniec warto wymienić jeszcze dwa dzieła: *Zostałam w tym, co kocham* Waldemara Kasperczyka – muzyka odgrywa rolę klamry scalającej z sobą poszczególne rozdziały opowieści, na które autor zdecydował się podzielić życiorys bohaterki dokumentu oraz *Eta – dzika pamięć* Małgorzaty Żerwe – linia muzyczna koresponduje ściśle z aktualnym życiem bohaterki opowieści, która po wojnie zamieszkała w Paryżu, utwory śpiewane są w języku francuskim, obrazują bezpośrednio zmianę w życiorysie Ethel Hammer.

Drugi ze wskazanych przez Jerzego Płazewskiego typów muzyki, **muzyka immanentna**, ze swej istoty jest rzadziej reprezentowana w audycjach radiowych, wymaga bowiem nie dramaturgicznego, a logicznego umiejscowienia w biegu opowieści. Trzy z analizowanych artystycznych dzieł audialnych wyróżniają się pod tym kątem, ponieważ czynią muzykę immanentną komponentem dzieła.

Orkiestra mandolinistów to reportaż Katarzyny Błaszczyk traktujący o próbie odtworzenia tytułowej orkiestry. Avner Yonai przybywa do rodzinnego miasta i znajduje fotografię żydowskiej orkiestry mandolinistów, w której grał jego dziadek – Dawid Rybak. Jako jeden z nielicznych dożył sędziwego wieku, ponieważ przed wojną wyemigrował do USA, a wielu pozostałych muzyków zginęło w Zagładzie. Bohater podjął próbę stworzenia współczesnej orkiestry mandolinistów ku pamięci ofiar Szoa. Opowieść otwiera brzmienie tytułowego instrumentu, a zamyka ją koncert mandolinistów podczas warszawskiego Festiwalu Kultury Żydowskiej – Warszawa Singera. Tym samym muzyka będąca składową tworzywa reportażu Katarzyny Błaszczyk wynika z warstwy diegetycznej utworu. Tożsamo sytuacja materii muzycznej przedstawia się w *Auschwitz. Spalonych duszach*, słuchowisku Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha. To zbiór świadectw Zagłady. Wybranych z nich towarzyszy kompozycja muzyczna w trzecim planie fonicznym, pojawia się jednak element muzyki immanentnej, jedna z bohaterek swój monolog przeistacza w śpiew. Toteż następuje połączenie i synergia muzyki immanentnej i transcendentnej.

Dziełem, które cechuje się szczególną linią muzyczną i łączy eksplikowane przez Płazewskiego typy muzyki jest słuchowisko radiowe *Z głębokości wód* według scenariusza Andrzeja Mularczyka, wyreżyserowane przez Henryka Rozena. Muzyka transcendentna inicjuje opowieść, elementy muzyki immanentnej zostają uobecnione w scenie pierwszej, gdy bohaterowie nawołują siebie wzajemnie i, jak się zdaje, nie słyszą głosu drugiej osoby. „Zachodzą na siebie odległe śpiewy kantora, szepty w języku jidysz, klezmerska muzyka. Transcendentny wymiar

obyczajowej historii tworzą fragmenty starotestamentowych prorocstw⁴⁰. Znakiem tego materia muzyczna koherentnie łączy się z przyczynowo-skutkową konstrukcją scenariusza, kompozycja immanentna koresponduje z komplementarną wobec siebie muzyką transcendentną, czyniąc *Z głębokości wód* dziełem pełnym. Słuchowisko zdobyło pierwszą nagrodę na międzynarodowym Festiwalu Prix Italia w 1989 roku, co wskazuje na pełną słusność decyzji twórczych autorów.

Ostatnim utworem z wyróżniającą się obecnością muzyki immanentnej, o którym chcielibyśmy wspomnieć, jest reportaż Marty Rebzdy *Listy z getta*. To audycja o tomaszowskim spektaklu pod tym samym tytułem. Konstrukcję utworu budują kolejno po sobie nawracające sceny z fragmentami sztuki teatralnej (odczytywane listy z towarzyszeniem muzyki) oraz narracja o bohaterach i spektaklu. Zatem muzyka wynika z akcji utworu, naturalnie wpisuje się w jej fabułę jako integralna część przedstawionej sytuacji.

Podsumowując, materia muzyczna zagładowych artystycznych audycji audialnych stanowi ich spoisty składnik. Ma niebagatelne znaczenie ilustracyjne, odpowiada bowiem za tło i klimat opowieści⁴¹. Badaczka radia, Sława Bardijewska, dostrzegła, że „funkcjonuje ona [muzyka – dop. J.B.-W. i E.M.] w dramaturgii utworu na zasadzie harmonii lub kontrapunktu wobec słowa – kreuje wspólnie z warstwą słowną treść sytuacji, czy kształt postaci bądź podważa treść słów, bierze je w nawias, tworzy kontrast”⁴². Muzyka pełni szereg funkcji, pośród których, dla usystematyzowania, wyróżnić należy:

- funkcję oddechu – analogicznie jak w przypadku ciszy muzyka może stanowić drogę do emocjonalnego wyciszenia i uspokojenia odbiorcy. Joanna Bachura-Wojtasik i Aleksandra Pawlik wskazały na muzykę w funkcji samoistnej pauzy⁴³,
- kłamry kompozycyjnej – materia muzyczna otwiera i zamyka opowieść, wprowadza treść i dopełnia finalne wybrzmienie,
- ilustracji – wtedy kompozycja muzyczna, jak pisze Zofia Lissa, „sugeruje stany emocjonalne, które w fikcyjnym świecie danej fabuły przeżywają jej bohaterowie; wytwarza w widzu-słuchaczu rzeczywiste uczucia, które tworzą podstawę do łatwiejszego wczuwania się w fikcyjne stany fantomów ekranu”⁴⁴. Funkcja ilustracyjna znajduje swe odniesienie także w dokumentach radiowych, determinanta fikcyjności nie jest obligatoryjna dla zaistnienia muzyki jako ilustracji,

⁴⁰ *Z głębokości wód* – słuchowisko oryginalne, Archiwum NInA, <http://archiwum.nina.gov.pl/film/z-glebokosci-wod-1> (dostęp: 19.11.2019).

⁴¹ Zob. J. Bachura-Wojtasik, A. Pawlik, *Znaczeniowa funkcja muzyki...*, s. 166.

⁴² S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2001, s. 59.

⁴³ Zob. J. Bachura-Wojtasik, A. Pawlik, *Znaczeniowa funkcja muzyki...*, s. 166.

⁴⁴ Z. Lissa, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] teże, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Universitas, Kraków 2008, s. 239.

– scalająca – materia muzyczna może łączyć ze sobą kolejne fragmenty opowieści audialnej, czyniąc je holistyczną historią. Egzemplifikację tej funkcji odnaleźć można w słuchowiskach poetyckich, w których muzyka spaja kolejne wiersze będące warstwą werbalną dzieła oraz w audycjach, których konstrukcja opiera się na kolejnych rozdziałach życiorysu bohatera bądź rozdziałach fabuły *sensu largo*,

– continuum słowa – jest to rodzaj muzyki immanentnej, która w dziele audialnym występuje jako logiczny komponent akcji, jest dopełnieniem warstwy narracyjnej odnoszącej się do wątków muzycznych, czego przykładem mogą być opisywane *Orkiestra mandolinistów* Katarzyny Błaszczyk, *Auschwitz. Spalone dusze* Katarzyny Michalkiewicz i Antoniego Wincha oraz *Z głębokości wód* w reżyserii Henryka Rozena.

„Zbigniew Kopalko, wybitny reżyser radiowy, pojęcie słuchowiska tłumaczył jako »świat realnych gatunków ludzkich zanurzonych w rzeczywistości absolutnej i abstrakcyjnej«⁴⁵, rzeczywistości implikowanej regułami medium dźwiękowego. Także dokumenty radiowe, mimo że unikające fikcji i zmyślenia, warunkowane są poprzez determinanty macierzystego środka przekazu. Tym samym świadectwa Zagłady i opowieści uwikłane w historię Szoa winne być dostosowane do wyzwań stawianych przed twórcami przez awizualność medium. Tworzywo audialne, czyli „dźwięki artykułowane (wypowiedziane słowo), dźwięk bezfonemowy (akustyka i gest foniczny), dźwięk muzyczny oraz element ciszy”⁴⁶ stanowią amalgamat fonicznej ekspresji, a konkretne dominanty występują w zmiennych proporcjach. Zdaniem rosyjskiego semiotyka, Jurija Łotmana, wszelkie zabiegi artystyczne czy wykorzystane znaki są istotne. „W dziele artystycznym nie ma niczego przypadkowego”⁴⁷. Toteż współistnienie *verbum*, paradoksalnie silnie wybrzmiewającej ciszy, gestów paralingwistycznych oraz muzyki konkretyzują słowny tekst scenariusza we właściwej dlań przestrzeni audioscenograficznej. Znakomita radioznawczyni, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa podkreślała, że „[...] słuchowisko [ale także sztuka audialna w holistycznym ujęciu – dop. J.B.-W. i E.M.] porusza w słuchaczu emocje, a czasem nawet wpływa na pewną zmianę dotychczas wyznawanego

⁴⁵ J. Bachura-Wojtasik, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 35.

⁴⁶ Tamże, s. 133.

⁴⁷ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 22.

systemu wartości i – co za tym idzie – zmianę jego postawy”⁴⁸. Wobec tego szczególna odpowiedzialność spoczywa na twórcach audycji zagładowych, dotykają oni bowiem materii wyjątkowo delikatnej, zarówno z historycznego, jak i artystycznego punktu widzenia. Tym samym dbałość o audialne szczegóły i apoteoza detalu⁴⁹, także dźwiękowego, są drogą wyrażania świadectw i ucieleśniania, nie zaś – odcieleśniania – ocalałych.

⁴⁸ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku*, [w:] *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 123.

⁴⁹ O apoteozie detalu – zob. rozdział *Ars poetica audialnych gatunków artystycznych o Holocaustcie*.

ROZDZIAŁ V

TWORZYWO AUDIALNE A ŚLADY ZAGŁADY O WERBALNO-AKUSTYCZNYCH ZNAKACH SZOA

Ślad zostawiony przez autora nie musi być oczywisty, śladem jest i to, co zostało powiedziane, i to, co ledwie zasygnalizowane, i to, co intencjonalnie przemilczane. Ślad przyciąga uwagę odbiorcy; są też ślady szczególne – powstałe nieintencjonalnie, widoczne tylko dla konkretnego odbiorcy, takie, które – jak Barthes'owskie *punctum* w fotografii – zmieniają odbiór tekstu, nie pozwalają się zignorować, wskazują na odniesienie.

Katarzyna Stańczak-Wislicz, *Abramka Koplowicza „Ut看ry własne”*¹

Artystyczne dzieła sztuki dźwięku w swej rozciągłości (od reportażu, przez *feature*, po słuchowisko radiowe) zanurzone są w przestrzeni diegetycznej. Słowo stanowi „podstawę układu znaczącego”², umożliwia opowiadanie historii i de-notowanie zawartych w niej znaczeń, sensów i emocji. **Dźwięki artykułowane dopełnione efektami akustycznymi i muzycznymi** leżą u podstaw **tworzywa opowieści fonicznej**, pozostając w immanentnej semantyczno-estetycznej relacji, tworząc język audialnego opowiadania. Daniel Arijon w *Gramatyce języka filmowego* zwrócił uwagę, iż:

język filmu powstał w chwili, gdy twórcy filmowi pojęli różnicę między dowolnym łączeniem kadrów [...] a ideą, że owe serie obrazków mogą pozostawać do siebie w określonym kontekście, [...] a przez **połączenie dwóch różnych symboli osiąga się nowe znaczenie** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.], zyskując inny sposób przekazywania idei lub emocji³.

¹ K. Stańczak-Wislicz, *Abramka Koplowicza „Ut看ry własne”*. Wzory poezji dziecięcej a doświadczenie getta, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005, s. 81.

² S. Bardijewska, *O znakach radiowych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Szczepanikowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 122.

³ D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. A. Forbet, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 16.

Kiedy wizualny charakter sztuki nie jest obrazem *sensu stricto*, a przejawia się w twórczej wyobraźni słuchacza, **ujęcia radiowe**⁴ nadal mogą mieć charakter symboliczny. Koherentny związek warstwy *verbum* z akustycznym dopełnieniem często konotują znaczenia symboliczne w umyśle słuchacza; czynią to także wybrzmiewające kolejno po sobie konkretne audialne ujęcia. W audycjach artystycznych poświęconych tematyce Szoa i ocalałym z Zagłady odniesienia i połączenia symboliczne stanowią niezwykle ważny, niemal fundamentalny, punkt narracji i kompozycji utworów. Autorzy tychże opowieści posłużyli się **śladami-symbolami**, które umożliwiają kodowanie konkretnych ładunków semantycznych.

Justyna Kowalska-Leder w książce *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej* pisze:

Przeptyw śladów Zagłady w polskim imaginarium biegnie nie tylko w kierunku tematów i zjawisk, które nie mają związku z Holocaustem jako wydarzeniem historycznym. Interesująca jest również ich cyrkulacja między różnymi formami i obiegami kultury, obejmującymi teksty literackie i naukowe, wypowiedzi publicystyczne, filmy i seriale, spektakle teatralne, nagrania oraz zdjęcia upubliczniane przez internautów, wpisy na portalach internetowych czy uliczne graffiti. Te zróżnicowane formy i media kultury interferują z różnorodnymi wspólnotami pamięci – rodzinnymi, rówieśniczymi, etnicznymi, religijnymi, klasowymi⁵.

Wyliczone przez Kowalską-Leder dzieła i media bez wątpienia można i należy uzupełnić o artystyczne audycje radiowe. Są one przepełnione śladami, na które wskazują autorzy przywołanej książki. Odnotowane „**ślady Holocaustu**” stanowić będą podstawę niniejszego rozdziału – wskażemy, które z nich zapisały się w „**radiowym imaginarium**”, „radiowym uniwersum”⁶, jak dopełniono je tworzywem fonicznym. Naszym celem w tym fragmencie książki jest także wyodrębnienie wysuwających się na pierwszy plan zespołów śladu i fonii – tych występujących w ramach jednego ujęcia radiowego oraz tych pojawiających się pomiędzy następującymi po sobie ujęciami radiowymi.

Jak podkreśla Justyna Kowalska-Leder, w redagowanym przez autorkę zbiorze słowo „ślad” nie jest nadużywane, ale „wskazane [przez autorów – dop. J.B.-W.

⁴ O kategoriach filmowych znajdujących zastosowanie i przeniesienie w sztuce audialnej pisała J. Bachura-Wojtasik – zob. też, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogołębska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 485–496.

⁵ J. Kowalska-Leder, *Wstęp*, [w:] *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 14.

⁶ Zob. T. Misiak, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1(7), s. 62–74.

i E.M.] znaki odsyłające do Zagłady traktowane są konsekwentnie jako wizualne, dyskursywne, performatywne, a także materialne przejawy jej trwałej obecności w kulturze polskiej”⁷. Podejście to jawi się w naszym odczuciu jako słuszne, a jednocześnie wymagające przeniesienia na grunt radioznawczy w kontekście badania tematyki Zagłady w sztuce audialnej. Ślady, znaki Szoa obecne w analizowanych audycjach bezsprzecznie odwołują się do wizualnych i performatywnych przejawów Holocaustu, kierują w stronę doświadczeń zbiorowych i jednostkowych, do obrazów, stanów, miejsc, przeżyć.

1. Brama jako ślad audialny

Pierwszym ze śladów, nad którym pochyla się Agnieszka Pajązkowska w przywoływanej publikacji jest **brama**. Znak ten nadzwyczaj często pojawia się w audycjach radiowych poświęconych ocalałym i ofiarom Szoa. Autorka przytacza przykład artysty Piotra Bujaka, który stworzył billboard z napisem *Arbeit macht frei* imitujący krój pisma koncernu Coca-Cola.

Impulsem był dla niego widok mas imigrantów niewolniczo pracujących na rzecz wielkich koncernów. „W Polsce nie ma chyba artysty, który w pewnym momencie nie odniósłby się w swojej twórczości do Holocaustu. Ta przestrzeń symboliczna jest przeorana na wszystkie sposoby. Tutaj zyskuje nowe znaczenie” – mówi Bujak⁸.

Dzieła sztuki audialnej, które analizujemy, nie starają się transponować znaczeń wynikających z Zagłady do innych aspektów społecznych, historycznych czy politycznych. W znakomitej większości podejmują próbę oddania głosu ocalałym, upamiętniają. Wchodzą jednak w przestrzeń symboliczną, o której wspominał Bujak. Czerpią z symboli, znaków i znaczeń zawartych w tejże przestrzeni, która zyskała już nie tylko wymiar historyczny, ale i kulturowy.

W słuchowisku *Auschwitz. Spalone dusze* w reżyserii Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha ślad bramy szczególnie silnie manifestuje się w treści i dramaturgii utworu. Dramat radiowy powstał na podstawie relacji biograficznych Ireny Ulfik, Grzegorza Czempasa, Władysława Lewkowicza, Stanisława Kowalskiego, Zygmunta Sikory, Józefa Drożdża, opracowanych przez Stowarzyszenie „Auschwitz Memento”, oraz fragmentów książki Heleny Dunicz-Niwińskiej *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, relacji Rudolfa Hössa oraz Załmena Gradowskiego, więźnia Sonderkommando z Auschwitz. Bohaterowie jednak, aż do samego końca opowieści, pozostają anonimowi.

⁷ Tamże, s. 17.

⁸ A. Pajązkowska, *Brama*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 40.

Dzieło otwiera narracja bohaterki, która mówi o przejściu przez bramę obozu. **Brama** staje się symbolem, swoistym wejściem w świat nie tylko słuchowska, ale przede wszystkim wspomnień, wojny, zła i okrucieństwa, nieustannego strachu; **jest miejscem granicznym**. W słuchowisku tym głos zabiera wielu bohaterów, o różnych życiorysach, w różnym wieku, reprezentowanych różnymi głosami, w biografii których odcisnęło się piętno wojny. Wszyscy trafili do obozów, dokąd droga wiodła przez bramę. W wypadku bramy jako śladu jedynym wykorzystanym tworzywem radiowym jest **znak słowny**, trudno bowiem wyobrazić sobie czysto foniczną egzemplifikację bramy. Włoski eseista Italo Calvino dostrzegł, że „możemy wyróżnić dwa rodzaje procesów imaginacyjnych: ten, w którym punktem wyjścia jest słowo przetworzone później w widzialny obraz, oraz ten, w którym punktem wyjścia jest widzialny obraz przetworzony następnie w ekspresję słowną”⁹. Zatem punktem inicjującym pracę twórczej wyobraźni słuchacza audycji jest **słowo**, które w procesie imaginacji **ewokuje obraz konkretnej bramy** – bramy obozu Auschwitz. W słuchowisku Katarzyny Michałkiewicz i Antoniego Wincha znak werbalny został dopełniony **znakiem muzycznym** – spokojną, nostalgiczną muzyką, na tle której wybrzmiewają odgłosy jadącego pociągu.

Ślad bramy obecny jest także w słuchowisku *Proszę państwa do gazu* w reżyserii Pawła Łysaka, na podstawie opowiadań obozowych pod tym samym tytułem, pióra Tadeusza Borowskiego. Bohaterowie dzieła w jednej z rozmów zastanawiają się, czy Niemcy wierzą, iż praca czyni wolnym. Odwołują się bezpośrednio do napisu na bramie, która ponownie staje się tu symbolem zniewolenia, okrucieństwa. W dramaturgii słuchowiska stanowi niejako **punkt krytyczny, po przekroczeniu granicy bramy świat bohatera nigdy już nie będzie taki sam**. Zagłada, zgodnie z tezą Zygmunta Baumana wyłożoną w *Nowoczesności i Zagładzie*, „jest kulminacją i kryzysem racjonalnej nowoczesności, a tym samym jądrem XX wieku”¹⁰. Brama stanowi zatem ślad Szoa w polskim dyskursie, także artystycznym, „materializuje – pisze Pająchkowska – tę ideę”¹¹. Innymi słowy, jest znakiem w artystycznej opowieści audialnej, węzłowym punktem jej dramaturgii, ponieważ odsyła do symbolicznego, ale i w pełni materialnego przejścia w świat cierpienia.

Po pierwsze [brama – dop. J.B.-W. i E.M.] jest reprezentacyjnym miejscem nowocześnie zorganizowanej instytucji. Po drugie to właśnie brama – zarówno brama obozu Auschwitz I, jak i „brama śmierci” w Birkenau – jako przejście do „piekła”

⁹ I. Calvino, *Wykłady Amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, tłum. A. Wasilewska, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk–Warszawa 1996, s. 75.

¹⁰ A. Pająchkowska, *Brama...*, s. 55.

¹¹ Tamże.

stała się współcześnie jedyną z najpowszechniejszych klisz Holocaustu. [...] Zarówno relacje byłych więźniów i więźniarek oraz badania historyczne związane z codziennym życiem obozu, jak i wyobrażenia utrwalone w [...] powojennych filmach pokazują, że doświadczeniu ofiar brama prowadząca na teren obozu jest miejscem granicznym o ambiwalentnym charakterze. Zagłada bywa włączana w klisze – pozornie oczywiste, oswojone i powszechnie reprodukowane znaki¹².

Brama w sztuce audialnej skupionej wokół Szoa przyjmuje niejako **funkcję ramy**, która **otwiera i domyka granice świata przedstawionego**. Jest nie tylko śladem, ale symboliczną przestrzenią, odsyłającą do innych znaków Zagłady (jak wspomniany już pociąg oraz kolejne, wymienione i opisane w następnych częściach rozdziału). Badaczka radia, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa podkreślała, że fabuła słuchowiska, która wypełnia „przestrzeń między »ramami« ma swą własną sieć relacji między motywami, własny świat przedstawiony z elementami powiązanymi we właściwy temu światu sposób”¹³.

W audycjach zagładowych swoisty jest nie tylko świat przedstawiony samej opowieści, ale także świat, do którego odwołują się postaci słuchowisk, świat tak odmienny od wszystkiego, co wówczas znane. Brama zatem, jako rama tegoż świata, jest granicą w dramaturgii utworu, która wyznacza i zamyka bardzo konkretny etap życia bohatera – doświadczenie obozu, z właściwą dlań „siecią relacji”.

2. Ślad obozu w artystycznych audycjach radiowych

Brama jako ślad, ale przede wszystkim istniejący, materialny artefakt prowadzi do obozu, będącego symbolem Zagłady stale obecnym w artystycznych audycjach zagładowych. Joanna Krakowska dostrzegła, że:

przy całym ryzyku wyczerpania i banalizacji, nie mówiąc już o estetycznych pułapkach od patosu po kicz, nowe próby artystycznego przetworzenia tematu Zagłady i nowe interpretacje starych tekstów kultury pod tym kątem nie realizowały się ani w monumentalnych formach, ani w słusznych gestach, ani w dydaktycznych narracjach. Wręcz przeciwnie, sięgały raczej po język profanacji, przewrotności, prowokacji; eksplorowały podświadomość i eksploatowały cielesność; sięgały do archiwum, by wydobywać z niego to, co niekoniecznie oczywiste. Obóz poddany został w tym procesie szczególnie intensywnym rewindykacyjnym zabiegom – frontalnej konfrontacji, re-interpretacji, integracji z dostępnym doświadczeniem¹⁴.

¹² Tamże.

¹³ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012, s. 162.

¹⁴ J. Krakowska, *Obóz*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 308.

Twórcy artystycznych form audialnych korzystają ze środków audialnego wyrazu w sposób oszczędny, czyniąc audycje ascetycznymi, czasem nawet – surowymi. Znak obozu występujący w reportażach: *Rodzina* Olgi Mickiewicz, *Ostatni świadek* Jolanty i Andrzeja Rudników czy *Dziewczynka z dobrego domu* Bartosza Panka i *Zostałam w tym, co kocham* Waldemara Kasperczaka jest trwałym elementem narracyjnym opowieści. Autorzy skutecznie unikają zagrożenia kiczu, realizując swe dzieła w sposób prosty formalnie. W *Rodzinie* ślad obozu zostaje wyraźnie zaznaczony w scenie, gdy syn głównego bohatera dokumentu zatrzymuje się w Treblince. Na grobie swej babci chciał dopisać imiona jej zmarłego rodzeństwa, jednak nie zna ich. Jego zdaniem jest to dowód na to, że w dużej mierze osiągnięto cele Holocaustu, ludzie zostali nie tylko zgładzeni fizycznie, ale wymazano ich z kart historii, z pamięci – brak imion uniemożliwia przywrócenie im tożsamości.

Ostatni świadek to historia poświęcona Samuelowi Willenbergowi¹⁵, który był ostatnim żyjącym więźniem hitlerowskiego obozu zagłady w Treblince, zaś reportaż Bartosza Panka to opowieść o Ewie Ratz-Lavi, jednej z najmłodszych osób na liście Schindlera. *Zostałam w tym, co kocham* poświęcono Halinie Elczewskiej wywiezionej do Auschwitz.

W każdym z przytoczonych dokumentów w **pierwszym planie fonicznym**¹⁶ wylania się głos głównego bohatera, jego *oral history*¹⁷. Osobista opowieść ocalałych bądź potomków zamordowanych staje się procesem przypominania, **rekonstruowania pamięci**¹⁸, a **znak obozu** stanowi punkt **węzłowy opowiadania**. Ascetyzm formalny i rezygnacja z dodatkowych efektów fonicznych w drugim planie akustycznym stają się rozwiązaniem nie tylko estetycznym, ale także niejako narracyjnym, to na surowym, naturalnym tle ślad obozu wybrzmiewa szczególnie silnie. Jak pisze Joanna Bachura-Wojtasik, „narracja jest wypowiedzią nacechowaną ekspresywnie, o dużej silne sugestywności”¹⁹, toteż zdaje się wystarczająca dla kodowania sensów i stanów emocjonalnych bohaterów. Narracja skupiona wokół tematyki obozu rzadko zostaje dopełniona efektami muzycznymi w drugim bądź trzecim planie dźwiękowym. Jeśli autorzy decydują się na użycie muzyki, rozbrzmiewa ona pomiędzy kolejnymi fragmentami opowieści,

¹⁵ Historię Samuela Willenberga opisuje Laurence Rees w rozdziale *Terror i bunt* – zob. tenże, *Holokaust. Nowa historia*, tłum. Ł. Praski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2018, s. 384–409.

¹⁶ O planach fonicznych i ich specyfice pisała J. Bachura-Wojtasik – zob. też, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 233–235.

¹⁷ Zob. P. Thompson, *The voice of past. Oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000; A. Portelli, *What makes oral history different*, https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230101395_2 (dostęp: 13.11.2019).

¹⁸ Tamże, s. 10.

¹⁹ J. Bachura-Wojtasik, *Odsłony wyobraźni...*, s. 260.

będąc niejako sceną muzyczną o charakterze transcendentnym²⁰. Tego rodzaju muzyka przejmując funkcję komentującą, ilustratorską wobec biegu historii.

Na specyficzny charakter narracji obozowych zwraca uwagę Joanna Krakowska, której zdaniem narracyjne relacje obozowe tworzą obraz Szoa.

Zwycięstwo narracyjne rzecz jasna – pisze badaczka – jak w szeregu innych obozowych relacji, w których z epizodycznych teatralnych, konspiracyjnych, międzyludzkich zdarzeń udawało się pozyskać uwznioślającą czy heroizującą anestezję. Nie tylko dla uśmierzenia pamięci własnych doświadczeń, ale także, czy przede wszystkim, obrazów Zagłady. Ale to nie świadkowie snujący na obrzeżach Zagłady własne narracje, lecz dyscyplinowani procedurami prawnymi świadkowie sądowi odegrali główną rolę w procesie konstruowania wizji obozu jako maszyny przemysłowej śmierci. Apogeum ich znaczenia przypada na lata sześćdziesiąte w związku z procesem Eichmanna oraz procesami frankfurckim i monachijskim, podczas których zeznania świadków były transmitowane, nagrywane i szeroko relacjonowane w mediach. Udokumentowana Zagłada weszła tym samym w obieg artystycznych przetworzeń²¹.

W audialnym „obiegu artystycznym” owi „świadkowie snujący na obrzeżach Zagłady własne narracje” mają przewagę, jak się zdaje, nad narracją zagładową poświęconą obozom pojmowanym jako zorganizowane maszyny przemysłowej śmierci. Ślad obozu dominuje przede wszystkim w **historii osobistej**, *oral history* konkretnego człowieka, który w swych słowach przywołuje i rekonstruuje własne losy w procesie eksplorowania pamięci²².

3. Getto i mur jako audialne symbole

Kolejnymi ze znaków silnie reprezentowanych w artystycznych audycjach poświęconych Szoa są **getto** i **mur**. Ślady te wskazują znacząco na przeniesienie bohaterów do innej, **obcej przestrzeni** otoczonej murem, który dzieli świat na ten „normalny” i przestrzeń „tu i teraz” – wewnątrz. „To, co znalazło się po jednej i po drugiej stronie muru, zauważyła Jacek Leociak, nabrało nowych wymiarów”²³.

²⁰ Więcej o znaczeniu znaków muzycznych w audycjach zagładowych piszemy w rozdziale *Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych*.

²¹ J. Krakowska, *Obóz...*, s. 297.

²² Wątek ten porusza Paul Thompson: „It is about individual lives – and any life is for interest. And it depends upon speech, not upon the much more demanding and restricted skill of writing. Moreover, the audio recorder not only allows history to be taken down in spoken words but also to be presented through them” – zob. tenże, *The voice of past...*, s. 14.

²³ J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 60.

Badacz Zagłady Żydów dostrzega, że mur wpływał na postrzeganie i odczuwanie przestrzeni, jak pisze:

świat za murami był tuż, na wyciągnięcie ręki. Ale z fizyczną bliskością obu światów drastycznie kontrastowała dzieląca je przepaść. Pokonanie odległości kilku kroków między jedną a drugą stroną ulicy przedzielonej murem było zabronione pod karą śmierci. Odczuwanie przestrzeni musiało więc ulec przewartościowaniu²⁴.

Relacje dotyczące życia w getcie w dziełach audialnych nie są jednorodne – różnią się od siebie. Jak odnotowała Barbara Engelking,

trudno stworzyć jednorodny opis getta i warunków tam panujących. Były getta, w których warunki były tragiczne i takie, gdzie warunki były znośne. Opis poszczególnych gett jest także uzależniony od doświadczeń tych, którzy przeżyli i złożyli relacje. Tworzą one mozaikę, czasem pojedynczych zdań, czasem nieco dłuższych opisów, bardzo niejednorodnych, indywidualnych reportaży. Brakuje źródeł, które pozwoliłyby weryfikować informacje. Zdarza się, że z poszczególnych miejscowości istnieją tylko pojedyncze świadectwa²⁵.

Świadectwa bohaterów reportaży i słuchowisk radiowych zależą istotnie, zgodnie z tezą Barbary Engelking, od warunków panujących wewnątrz murów getta i doświadczeń, z jakimi mierzyli się każdego dnia. Nie są to jednak wspomnienia pozytywne, co podkreślają rozwiązania dramaturgiczne zastosowane w opowieściach. Twórcy nie uciekają się do skomplikowanych zabiegów artystyczno-formalnych, wykorzystują jednak możliwości **retoryki dźwięku**²⁶.

Retoryczne zabiegi dźwiękowe – zwraca uwagę Joanna Bachura-Wojtasik – są narzędziami, specyficznymi dla medium audialnego, służącymi budowaniu nowych światów – rzeczywistych, fikcyjnych – a ich celem jest dotarcie do emocji słuchacza, tworzenie pewnej wspólnoty odbiorców, społecznie dzielonych wartości [...] ²⁷.

²⁴ Tamże.

²⁵ B. Engelking, *Życie codzienne Żydów w miasteczkach dystryktu warszawskiego*, [w:] *Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 173.

²⁶ Termin „retoryka dźwięku” zaproponowała Joanna Bachura-Wojtasik. Radioznawczyni pojmują go jako „obrazowość oraz możliwości formalne radiowej materii semiotycznej, na którą składa się wypowiedziane słowo, głosowa interpretacja słowa, gest foniczny, dźwięki konkretne i naturalne, muzyka oraz cisza komunikujące pewne treści i odpowiednio zaaranżowane, ułożone, skomponowane” – zob. też, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Wydawnictwo UWM, Olsztyn 2014, s. 63–80.

²⁷ Tamże, s. 69.

Światy, które tworzone są w opowieściach audialnych, poprzez przywołanie śladów getta i muru, buduje nie tylko **ascetyczna narracja osobista**, ale także właśnie **rozwiązania retoryczne, dramaturgiczne**.

W reportażu Mariusza Kamińskiego *Margita* tytułowa bohaterka uciekła z getta. Choć opowieść skupiona jest wokół jej losów tuż po opuszczeniu miejsca uwięzienia, to jednak nawiązuje do niego, wykorzystując odwołania narracyjne i dramaturgiczne. Historię rozpoczyna niezwykle sugestywna scena, w której słyszalny jest ciężki oddech kobiety, sygnalizujący jej strach i zdenerwowanie. Następnie wybrzmiewa głos dziecka uspokajającego bohaterkę, a po nim spokojna, acz przejmująca muzyka, wprowadzająca słuchacza do narracyjnego dopełnienia, w którym narrator informuje, że Margita uciekła zza murów getta.

Zespolenie **słuchowiskowej sceny** konotującej przerażenie i poczucie głębokiego niepokoju z **warstwą muzyczną** w drugim planie fonicznym oraz **dopełnieniem narracyjnym** na poziomie *verbum*, informującym o bohaterce i wprowadzającym w jej losy, umożliwiają wytworzenie niemal **immersyjnego poczucia współodczuwania**, przy jednoczesnym uniknięciu efektu kiczu czy patosu. Getto, choć nieobecne *sensu stricto* w holistycznie ujmowanej historii, gdyż Margita nie przebywa już w jego murach, odciska wyraźny i niezmiennie rozpoznawalny ślad.

Kolejnym z dzieł wykorzystującym ślady muru i getta jest reportaż *Dziewczynka z Topolowej 6* autorstwa Żanety Walentyn i Adrianę Andrzejewskiej. Traktuje o historii Żydówki Chavy Nissimow, która przeżyła wojnę dzięki pomocy udzielonej przez Bronisławę i Wawrzyńca Walczaków. W jednej ze scen radiowego dokumentu wybrzmiewa głos małej dziewczynki pytającej ojca: „Dlaczego wróciłeś do getta?”. Bohaterka przeżyła wojnę, najpewniej dzięki wydostaniu się z niewoli i pomocy Walczaków, jednak decyzja ojca odciska silne piętno na całym jej dalszym losie. Nieustannie ma poczucie zagubienia, zdezorientowania i przerażenia. Audycja ta formalnie rezygnuje z surowości, głosy bohaterów nie są jedynym tworzywem audialnym, które wykorzystały autorki. Opowieść otwiera muzyka, słyszalna w wielu momentach reportażu w drugim planie akustycznym, zostaje także wzbogacona o śpiew. Ponadto dodatkowy element stanowi **narracja niespontaniczna** – odczytanie wspomnień. Wielość zastosowanych środków audialnego wyrazu czyni dokument rozbudowanym audialnie. Jednocześnie zarówno muzyka, jak i sceny słuchowiskowe, pozostają proste w formie, toteż ich wprowadzenie nie wywołuje wrażenia nadmiernego patosu. Co więcej, środki te stwarzają niepokój, niepewność, przywołując ślady getta i murów. Jak zauważa Justyna Kowalska-Leder,

Podstawową funkcją gett była koncentracja ludności żydowskiej i jej izolacja od reszty mieszkańców terenów okupowanych, usprawniająca organizację wywozków do obozów zagłady. Jak pisał podczas wojny Emanuel Ringelblum, separacja obu grup, narastająca od września 1939 roku, osiągnęła swoje apogeum właśnie w momencie

zamknięcia gett. Udało się w ten sposób przeciąć kontakty towarzyskie, zawodowe, współpracę polityczną i kulturalną²⁸.

Choć bohaterka *Dziewczynki z Topolowej 6* wydostała się z getta, to nadal pozostawała w ukryciu i izolacji od swych najbliższych, uwięziona w „wewnętrznym getcie”. Ucieczka nie oznaczała poczucia bezpieczeństwa i wolności, co Małgorzata Melchior udowadnia w słowach:

Nie wystarczyło wydostać się z getta. Ucieczka nie była przecież jednorazowym aktem, ale ciągiem coraz to nowych ucieczek. Uciekinierzy z getta po „stronie aryjskiej” pochłonięci byli walką o przetrwanie przez wiele miesięcy (a nawet kilka lat) okupacji: ukrywali się i musieli nieustannie zapobiegać wykryciu, musieli unikać wszystkiego, co mogło doprowadzić do ich dekonspiracji²⁹.

Dlatego też raz uobecniony znak getta, odbija się echem w holistycznie ujętej opowieści audialnej, w jej napięciu, dramaturgii, kompozycji. Warto w tym miejscu przywołać słowa Michała Głowińskiego zamieszczone w *Czarnych sezonach*:

Getto pozostaje w mojej pamięci przestrzenią bezkształtną, pozbawioną idei porządkującej, przestrzenią, której odebrano – obwódzać murami – sens, tak jak odebrano sens życia ludziom, których w nią wtłoczono. Zapamiętałem jednak jej kolor, swoisty i niepowtarzalny, taki, jakim się odznacza być może każde zbiorowe nieszczęście. Kolor szaro-brunatno-czarny, jedyny w swoim rodzaju, wyzbyty jakiegokolwiek żywszej barwy, jakiegokolwiek urozmaicającego akcentu. Pozostała mi przed oczyma monochromatyczność getta, najlepiej chyba określa ją słowo „wyszarzałość”³⁰.

Osadzenie znaków getta i murów w ramach nostalgicznej, **niepokojącej muzyki**, komplementarnie dopełniającej linię *verbum* dzieła wywołuje wrażenie wspomnianej przez Michała Głowińskiego **monochromatyczności**. Użytych środków audialnych jest wiele (warstwa muzyczna, śpiew, sceny słuchowiskowe, aktorska interpretacja czyniona głosem dziecka), mają charakter homogeniczny. Zastosowane tworzywo foniczne utrzymuje napięcie opowieści, **współtworzy kontekst emocyjny**, jednak nie wybija się ponad koherentną dłań narrację. „Pełni ona [muzyka, ale także szerzej – audioscenografia – dop. J.B.-W. i E.M.] bardzo ważną funkcję w emocjonalnym przygotowaniu słuchacza do odbioru audialnego dzieła. [...] odmalowuje ona tło nastrojowe, sugeruje stany emocjonalne”³¹, jednak ich nie narzuca.

²⁸ J. Kowalska-Leder, *Mur*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 250.

²⁹ M. Melchior, *Uciekinierzy z gett po „stronie aryjskiej” na prowincji dystryktu warszawskiego – sposoby przetrwania*, [w:] *Prowincja noc...*, s. 229.

³⁰ M. Głowiński, *Czarne sezony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 10.

³¹ J. Bachura-Wojtasik, *Odsłony wyobraźni...*, s. 153.

Mur getta w polskim imaginariu to fizyczna zawada, izolująca podczas wojny Polaków i Żydów oraz wizualny parawan, za którym rozegrał się pierwszy etap Zagłady – pisze Justyna Kowalska-Leder. [...] Z tego, że w obrazie muru separującego Polaków i Żydów tkwi ogromny potencjał symboliczny, zdano sobie sprawę bardzo wcześnie, tuż po zamknięciu dzielnicy żydowskiej w Warszawie³².

Symbolika muru pojawia się w przywołanych audycjach, **okala** on dzieło, **wtłacza w intymną autonarrację**, która służy niejako opisaniu świata w świecie, zamkniętej przestrzeni, oddziałującej na bohaterów nawet wtedy, gdy znajdują się już poza jej murami. Nierzadko głos postaci reportażu i sluchowisk radiowych drży w momencie przywoływania wspomnień getta i muru. Ekspresja toniczna umożliwia audialne oddanie śladów i znaków przy pomocy głosu, wskazuje na przeżycia wewnętrzne człowieka ujawniające się właśnie w głosowym przekazie. Pod pojęciem **ekspresji tonicznej**, według Joanny Bachury-Wojtasik i Kingi Sygizman, występują: „intonacja, akcent, skala, wysokość i natężenie głosu oraz właściwości fizjologiczne głosu, nadają słowu w komunikacie radiowym dosłowność i konkretność brzmieniową – dzięki wyrazistości i sugestywności fonicznej słowa zyskują na sile”³³. Zatem komplementarne współbrzmienie głosu bohatera i potencjalnych efektów fonicznych tworzą możliwość dla zaistnienia znaków muru i getta. Bezpośredni sposób uobecnienia tychże znaków odzwierciedla się w głosowym komunikacie ocalałego bądź interpretującego tę rolę aktora w dramacie radiowym, droga pośrednia zaś znajduje swój przejaw w fonicznym dopełnieniu tworzywem audialnym – muzyką, efektami audioscenograficznymi.

Ślady muru i getta pojawiają się także w innych audycjach (między innymi *Dziewczynka z dobrego domu* Bartosza Panka, *Zostałam w tym, co kocham* Waldemara Kasperczaka, *Marysia* Małgorzaty Nabel, *Jedno życie, jeden świat* Ewy Michałowskiej, *Między schodami* Eweliny Kosalki-Passi, *Kotka Brygidy* Hanny Bielawskiej-Adamik, *Planeta popiołów* Davida Zane Mairowitza), jednak formalne i narracyjne rozwiązania, które w nich wykorzystano, są wobec siebie podobne, toteż decydujemy się na omówienie wybranych, reprezentatywnych egzemplifikacji.

4. Ślady wagonu/pociągu i szafy w realizacjach audialnych

Następne ze śladów, które zaznaczają się dobitnie audycjach zakładowych, to ślady **wagonu/pociągu i szafy**. Pierwsze z wymienionych są o tyle znamienne, że ich wyrażenie w dokumencie bądź dramacie radiowym ma **charakter czysto**

³² J. Kowalska-Leder, *Mur...*, s. 257–258.

³³ J. Bachura-Wojtasik, K. Sygizman, *Autonarracje w reportażu radiowym*, http://uwm.edu.pl/mkks/wp-content/uploads/12_4_07_Bachura-Wojtasik-J_Sygizman-K.pdf (dostęp: 20.11.2019), s. 110.

audialny. Odgłosy pociągu, stukot kół i torów często przyjmują funkcję otwierającą opowieść lub jej fragment traktujący o transporcie do obozu czy ucieczce. Iwona Kurz w rozważaniach nad znaczeniami śladu wagonu w polskim imaginariu zagładowym zwraca uwagę, że wagon jako zwyczajny środek transportu ulega przewartościowaniu w obliczu zderzenia z Szoa. Choć umożliwia przemieszczanie się, to **rzadko przyjmuje ono formę indywidualną i nieprzymuszoną, przeciwnie, często transport odbywa się tłumnie i pod przymusem.** Jak dostrzega Iwona Kurz,

jeśli z tego rytmu historii, który był rytmem transportów kolejowych, wyróżnia się Zagłada, to z dwóch powodów: skali oraz szczególnego przeznaczenia pociągów, które – inaczej niż pociągi na zsyłki czy pociągi ekspatriantów – nie zakładały drogi powrotnej i, wbrew uspokajającym zapowiedziom niemieckich strażników, nie wiodły ku nowemu życiu. W organizacji transportów do Auschwitz i Treblinki kulminowała nowoczesność w swoim zbrodniczym wymiarze³⁴.

W słuchowisku *Auschwitz. Spalone dusze* reżyserowanym przez Katarzynę Michałkiewicz i Antoniego Wincha **dźwięki pociągu otwierają dzieło, są akustycznym efektem inicjującym historię**, potęgują ładunek emocjonalny. Należy podkreślić, jak czyni to Sławomir Buryła, że:

pociąg stał się znakiem rozpoznawczym Szoa, na tyle wyrazistym i mocno zakotwiczonemu w świadomości powszechnej – wcześniej uformowanej za sprawą przedstawień literackich i filmowych – że wszelkie (nawet pośrednie) aluzje drugowojenne do kolei wywołują skojarzenia z Zagładą [...]. Pociąg będący synonimem żydowskiej gehenny w czasie wojny, nie tylko w tekstach literackich, ale też w ikonografii – stanowi wymowne połączenie techniki i barbarzyństwa cechujące „epokę pieców”. Jest idealnym skrótem Baumanowskiej idei cywilizacji w służbie zbrodni³⁵.

Ślady pociągu i wagonu przywodzą zatem na myśl konkretne obrazy, stają się równoznaczne z martyrologią Żydów i bezpośrednio odwołują się do traumy. Przyczyniają się do wykreowania konkretnej przestrzeni, w ramach której możliwe jest trwanie opowieści. „Przestrzeń foniczna musi być skonstruowana, bo bez niej tekst audialny po prostu nie istnieje – pisze Joanna Bachura-Wojtasik. Elementy, które umożliwiają kreację przestrzeni w słuchowisku mieszczą się zarówno w warstwach werbalnej, jak też dźwiękowo-akustycznej”³⁶, toteż rozpoczęcie

³⁴ I. Kurz, *Wagon*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 423–424.

³⁵ S. Buryła, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*, Universitas, Kraków 2016, s. 57.

³⁶ J. Bachura-Wojtasik, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 480.

dzieła audialnego od odgłosów pociągu pozostających w ścisłym związku z obrazami Holocaustu prowadzi do narracji słownej skupionej wokół Szoa. Warstwy *verbum* i efektów fonicznych będące w dopełnieniu uwiarygodniają opowieść nie tylko w jej historycznym, ale także czasoprzestrzennym wymiarze, „dużo szybciej trafia ona do słuchacza niż przestrzeń zbudowana replikami bohaterów, dana pojęciowo”³⁷.

Słowna obecność śladu Szoa znajduje swe uzasadnienie w sytuacji, gdy, ze względu na charakter śladu, niemożliwa byłaby wyłącznie akustyczna reprezentacja, jak miało to miejsce w wypadku znaków muru czy getta. **Ślad szafy** winien zostać zwerbalizowany, a **słowny komunikat – uzupełniony o kody foniczne i muzyczne**. Znak szafy nadzwyczaj wyraźnie zostaje uobecniony w słuchowisku w reżyserii Marii Brzezińskiej na podstawie tekstu Zysele Kuperszmidt zatytułowanym *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy*. Głównym schronieniem bohaterek była szafa. Justyna Kowalska-Leder spostrzegła, że:

mimo ogromnego zróżnicowania okupacyjnych kryjówek rację ma Hanna Krall, która właśnie na szafę wskazuje jako na symbol jednego z najdziwniejszych doświadczeń XX wieku. „Szafy i Żydzi” – potencjał semantyczny zderzenia tych dwóch słów wzmacniany jest przez skojarzenie z popularnym idiomem „trup w szafie”, które oznacza jakiś wstydlivy, a zarazem straszny sekret. W świadectwach epoki ten metaforyczny sens został przekształcony w dosłowny opis doświadczeń”³⁸.

Przyjaciółki z Żelaznej ulicy to dramat radiowy, który wypełnia wskazany przez Kowalską-Leder sens zestawienia dwóch symboli „szafy i Żydów” w obliczu Szoa. Aktorska interpretacja odczuć człowieka, którego położenie oznacza niemal stałą **konieczność skrywania się** w szafie implikuje posłużenie się **szep-tem jako konstytutywnym sposobem wyrażania** stanów emocjonalnych i komunikowania znaczeń. Semantyczna wartość głosu bohatera, a ściślej – szepotu, wysuwa na pierwszy plan losy bohaterek, ich odczucia wewnętrzne oraz realia świata, w jakim się znalazły.

Głos może informować nie tylko o bohaterach, lecz także o innych elementach świata przedstawionego w słuchowisku – nadmienia Joanna Bachura-Wojtasik – takich jak stosunki czasowo-przestrzenne w dziele, rozwój zdarzeń fabularnych, wzmacnianie siły słowa³⁹.

Szept intensyfikuje przekaz werbalny, czyni komunikat **intymnym i indywidualnym**, a „niewidzialny głos jest odbierany przez słuchacza jako przekaz

³⁷ Tamże, s. 481.

³⁸ J. Kowalska-Leder, *Szafa*, [w:] *Ślady Holocaustu...*, s. 387–388.

³⁹ J. Bachura-Wojtasik, *Odślony wyobraźni...*, s. 138.

osobisty i bezpośredni”⁴⁰. Szafa jako znak Szoa przywołana zostaje również w wymienionym już wcześniej reportażu Bartosza Panka *Dziewczynka z dobrego domu*. Bohaterka, Ewa Ratz-Lavi, wspomina ukrywanie się w szafie, momenty, gdy słyszała, że ktoś zbliża się do drzwi mieszkania, w którym przebywała. Choć sceny te nie zawierają słuchowiskowych interpretacji aktorskich, dopełnione zostają asceetyczną, skromną muzyką nasilającą poczucie lęku i współtworzącą przestrzeń wydarzeń opowieści. Warstwa muzyczna w obu przywołanych dziełach pozostaje aktywna semantycznie, znacząco uwypukla emocje bohaterów.

Pośród śladów Zagłady w literaturze Szoa Sławomir Buryła wyróżnił przede wszystkim następujące, mające swe początki w dekadzie 1939–1949:

dym, cisza, milczenie, bona, mur, szmalcownik, dziecko-szmalcownik, szafa, kat, mały szmugler, mydło, pierze, Anielewicz, Rumkowski, Czerniaków, Rubinsztajn, Anioł Śmierci/Mengele, żydowska śmierć – polska śmierć, pociągi śmierci/lokomotywa, żydowskie oczy, okno, popiół, aryjskie papiery, Chrystus współcierpiący, krematorium, selekcja, dobry wygląd – zły wygląd, żydowska twarz, nieobecność, dorosłe dziecko, dziecko żydowskie, wariat, Żyd-tchórz, żydowskie rzeczy, Muzułman, Auschwitz, piekło, rampa, Gwiazda Dawida/żydowska gwiazda, aryjska stroina, Umschlagplatz, żydowskie złoto⁴¹.

Mamy świadomość, iż wiele z nich pominęłyśmy w niniejszym rozdziale, choć nie zostały one utracone w analizowanych artystycznych dziełach audialnych i występują w ich narracji i dramaturgii. Podjęłyśmy trudną decyzję wyboru kilku najbardziej reprezentatywnych – ze względu na częstotliwość ich występowania w dramatach i dokumentach radiowych, konkretną rolę dramaturgiczną oraz wyjątkową foniczną reprezentację. Naszą uwagę skupiły w pierwszej kolejności te ślady Holocaustu, których zaistnienie w artystycznej formie fonicznej determinuje dalszy bieg dramaturgii dzieła, stanowi swoiste piętno biegu opowieści. Jak dostrzegł Michał Głowiński,

od samego początku panuje w niej [literaturze Holocaustu – dop. M.G.] rozmaitość – gatunków, stylów, form retorycznych. Skala jest ogromna: od rzeczowego sprawozdania, które ma przede wszystkim przekazywać wiedzę o faktach, do zapisu rozpacz i krzyku duszy – poprzez najróżniejsze formy pośrednie. Innymi słowy: od form reportażowych do onirycznych zapisów⁴².

⁴⁰ A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014, s. 141.

⁴¹ S. Buryła, *Wokół Zagłady...*, s. 45.

⁴² M. Głowiński, *Wprowadzenie*, [w:] *Stosowność i forma...*, s. 10.

Wielość form, losów ocalałych warunkuje profuzję znaków Szoa także w literaturze audialnej. Znaki audialne umożliwiają **wyrażenie śladów Holocaustu**, werbalizowanie i akustyczne odzwierciedlenie faktycznych (bądź inspirowanych takowymi) losów i realiów. Tworzywo audialne pozwala na przekazanie i przeżycie opisu doświadczeń oraz historii nie tylko w sposób historiograficzny, ale również **estetyczny, poprzez sztukę dźwięku**. Skłania do podjęcia kolejnej próby mówienia o Zagładzie i, jak pisze Marta Tomczok,

oparte na wizualizacji historii toposy są także dużym ułatwieniem podlegającym licznym ograniczeniom w mówieniu o Zagładzie. Stanowią, by tak rzec, efekt wiedzy gromadzonej i weryfikowanej przez lata, tworząc skrót, który zwalnia odbiorcę, przynajmniej częściowo, z rozumienia, ale nie przeżywania tekstu⁴³,

co odgrywa niebagatelną rolę w medium radiowym, jego percepcja bowiem pozostaje ograniczona zaledwie do zmysłu słuchu. Toteż kondensowanie treści w znakach opartych na wizualizacji w twórczej wyobraźni słuchacza umożliwia ich właściwe denotowanie i przeżywanie. Odwołując się po raz wtóry do słów Michała Głowińskiego, należy podkreślić, iż:

nie ma z góry danego języka, który byłby jej [Zagładzie – dop. M.G.] przypisany i zajmował w tej dziedzinie uprzywilejowane miejsce, nienarażone na niepowodzenia i zakwestionowania. Nie ma języka, nie ma stylu, nie ma wysłowienia, które z góry można byłoby uznać za właściwe i stosowne w dziełach poświęconych Zagładzie – zarówno w literaturze, jak w innych dziedzinach sztuki. Nie obowiązują tu *a priori* określone założenia i reguły⁴⁴.

Środki fonicznego wyrazu pozostające w **semantyczno-estetycznym związku** są składową kolejnego z języków mówienia o Holocauście, języka dźwięku, a ślady Zagłady kodowane w warstwach werbalnej i akustycznej stanowią nieodzowne „ogniwo” tego języka.

⁴³ M. Tomczok, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018, s. 60.

⁴⁴ M. Głowiński, *Wprowadzenie...*, s. 14.

ROZDZIAŁ VI

„ABSOLUTNA PRZYLEGŁOŚĆ”. O OBRAZACH FOTOGRAFICZNYCH W ZAGŁADOWYCH DZIELACH AUDIALNYCH

Fotografia jest jedynym „językiem” rozumianym we wszystkich zakątkach świata i łączącym narody i kultury. Łączy ona rodzinę człowieczą... Niezależna od politycznego nacisku – gdy ludzie są wolni – odzwierciedla prawdziwe życie i wydarzenia, pozwalając podzielać nadzieje i rozpacz innych, a także dostarcza danych o warunkach społecznych i politycznych. Stajemy się naoczniymi świadkami człowieczeństwa i nieludzkości człowieka...

Helmut Gernsheim¹

Twórcy sztuki audialnej zarówno w fikcjonalnej, jak i dokumentalnej odsłonie, wykorzystując rozmaite, dostępne środki radiowego wyrazu², winni pamiętać o czynniku obligatoryjnym dla percepcji dzieła – **twórczej wyobraźni słuchacza**. „Kreacyjna moc wizualnej wyobraźni odbiorcy – odnotowała Joanna Bachura-Wojtasik – [...] jest niewątpliwie istotnym składnikiem radiowej dramaturgii”³. Immanentna dbałość o wytwarzanie potencjalnych obrazów w przestrzeni imaginacyjnej słuchacza umożliwia właściwe dekodowanie znaczeń zawartych w audialnej opowieści oraz odbieranie przeżyć estetycznych w drodze jej percypowania. Mimo to wizualność nie stanowi głównej osi rozważań na gruncie radioznawczym. Badania poświęcone reprezentacjom Zagłady w sztuce dźwiękowej były dotąd obszarem pominiętym. Zatem wizualne przedstawienia Szoa będące przyczynkiem do powstania audialnych świadectw jawią się jako *terra incognita* w znaczeniu podwójnym. Wobec tego zasadne i nieodzowne zdaje się opisanie **fotografii** jako istotnego punktu audycji radiowych poświęconych tematyce Holocaustu w Polskim Radiu⁴, co leży u podstaw tegoż rozdziału i wyznacza jego cel.

¹ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 171–172.

² O środkach audialnego wyrazu piszemy w rozdziale *Komponenty audioscenograficzne. O ciszy, geście fonicznym i znakach muzycznych*.

³ J. Bachura-Wojtasik, *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 45.

⁴ Mówiąc o Polskim Radiu, mamy na myśli jego regionalne rozgłoszenie, czyli Teatr Polskiego Radia i Studio Reportażu i Dokumentu Polskiego Radia.

Amerykańska eseistka, Susan Sontag, w eseju *W platońskiej jaskini* przywołuje swoją reakcję na zdjęcia z Bergen-Belsen i Dachau, które zobaczyła w księgarni w Santa Monica w 1945 roku.

Nic, co widziałam przedtem – na zdjęciach czy w życiu – nie dotknęło mnie tak brutalnie, głęboko, błyskawicznie. Sądzę nawet, że mogłabym podzielić moje życie na dwie części: zanim zobaczyłam te zdjęcia (miałam dwanaście lat) i po ich ujrzaniu, choć minęło kilka lat, nim zrozumiałam w pełni, czego dotyczyły. Jakiej dobrej sprawie służyło ich obejrzenie? Były to tylko zdjęcia z wydarzenia, o którym ledwo słyszałam i na które nie miałam żadnego wpływu, nie mogłam mu zapobiec⁵.

1. Fotografia jako symbol Zagłady

Sontag uważa, że moment, w którym ujrzała wspomniane fotografie stał się **momentem przełomowym**, skrajnym. „Gdy patrzyłam na nie – uzupełnia – coś się we mnie załamało. Dotarłam do jakiejś granicy, nie tylko granicy powrotności: czułam nieodwracalny smutek, przygnębienie, ale zarazem coś we mnie stwardniało, coś obumarło, coś jeszcze płacze”⁶. Fotografie z niemieckich obozów koncentracyjnych, które wywarły tak silne wrażenie na kilkunastoletniej wówczas Susan Sontag są, bez jakiegokolwiek wątpliwości, stale obecnym i równie głęboko znaczącym elementem ikonografii Zagłady. Ikonicznym również jest **zdjęcie-symbol** *Siłą wydobyć z bunkrów* z raportu Jürgena Stroopa dla Heinricha Himmlera, na którym widać przerażonego chłopca z getta warszawskiego⁷. Chłopiec, choć nie znajduje się w punkcie centralnym kadru, koncentruje uwagę za sprawą swych przestraszonych oczu i uniesionych w bezbronnym geście rąk, które proszą o litość. Jacek Leociak, w analizie poświęconej doświadczeniom granicznym, odnosząc się do przywołanej fotografii dostrzega:

Anonimowy chłopiec z getta z podniesionymi rękami patrzy ku nieuchronnemu ostatecznemu rozwiązaniu. Spoglądamy na jego zdjęcie bogatsi o wiedzę, która dopiero niejasno zaczyna tlić się w jego oczach. Widzimy go tuż przed finałem [...]. Ze zdjęcia musi wyłonić się jego historia spełniona i domknięta, wbudowana w uniwersalny projekt osławiania Holocaustu [...]. Wielkie narracje globalnej wioski nie mogą być otwarte, nie mogą być fragmentaryczne, nie mogą grzęznąć w popiele. Wprawdzie wiemy, co było dalej, ale chcemy o tym posłuchać jeszcze raz. Więcej – chcemy, ażeby koszmarna opowieść ogólna miała w przypadku chłopca ze zdjęcia swój jednostkowy wyjątek⁸.

⁵ S. Sontag, *W platońskiej jaskini*, [w:] *O fotografii...*, s. 23–24.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009, s. 247.

⁸ Tamże, s. 248.

Chłopiec z fotografii, wprawdzie anonimowy⁹, odgrywa rolę symboliczną, a samo zdjęcie jest dowodem wydarzeń, które silnie odcisnęły swe piętno na historii XX wieku i uwikłanych w nią ludziach. Jest to jedno z najsłynniejszych i najbardziej zapamiętanych obrazów Holocaustu.

Powielane nieskończoną ilość razy – uzupełnia Leociak – w albumach, na okładkach książek, na plakatach, powiększane do gigantycznych rozmiarów w muzeach Warszawy, Jerozolimy, Waszyngtonu, Londynu. Publikowane w okolicznościowych reportażach telewizyjnych i jako ilustracja rocznicowych artykułów prasowych, jako emblemat przywoływany niemal automatycznie. Wizerunek „ghetto boy” zdobył sobie trwałe miejsce w inwentarzu masowej wyobraźni, stał się ikoną kultury masowej żerującej na Holocaustie¹⁰.

Zarówno obrazy utrwalone w obozach koncentracyjnych, jak i te będące częścią raportu Stroopa dla Himmlera, wielokrotnie powielane, utrwaliły się w masowej pamięci. Są swoistymi **symbolami cierpienia**, które, zdaniem Sontag, „można wykorzystywać jako *memento mori*, przedmioty kontemplacji pogłębiające poczucie rzeczywistości, czy, jak kto woli, jako świeckie ikony”¹¹.

2. Fotografia jako imperatyw i węzeł

Fotograficzne obiekty kontemplacji stanowią w audialnych opowieściach o Zagładzie ważny punkt w warstwie słowa, dramaturgii i formie. Warto odnotować, iż po wysłuchaniu i analizie kilkudziesięciu form fikcyjnych i dokumentów, możemy stwierdzić, że motyw fotografii występuje przede wszystkim w audycjach dokumentalnych skupionych wokół tematyki Szoa. Twórcy słuchowisk radiowych nie wykorzystują *leitmotivu* fotografii na początku utworu lub w celu zawiązania fabuły opowieści. Dostrzegalne są dwie podstawowe tendencje, w których fotografia odgrywa rolę punktu kulminacyjnego dzieła radiowego.

Pierwsza z nich to sytuacja, w której fotografia staje się swoistym **imperatywem** – **zdjęcie wyznacza bieg audycji**, gdyż bohaterowie i reportażysta starają się dociec prawdy o postaci uwiecznionej na materiale światłoczułym (czego znamiennym przykładem jest *Małka* Mariusza Kamińskiego), słowem: **zdjęcie staje się fundamentem, koherentnym komponentem dla zaistnienia opowieści**.

⁹ Jacek Leociak poszukiwał prawdziwej tożsamości chłopca. Mimo rozlicznych prób nie udało się w pełni jednoznacznie rozstrzygnąć i bez wątplenia określić jakie imię i nazwisko nosił bohater fotografii – zob. tamże, s. 248–252.

¹⁰ Tamże, s. 247–248.

¹¹ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 141.

W drugim przypadku fotografia zyskuje status swoistego **węzła**, po odnalezieniu fotografii lub sięgnięciu do albumu ze zdjęciami następuje właściwy bieg opowieści. Fotografia umożliwia bohaterowi zebranie myśli i opowiedzenie własnych lub czyichś losów (na ogół osoby bliskiej, rodziny), daje asumpt do zwierzeń, rozmowy, świadectwa. W obu wypadkach utrwalony **kadr odsyła do minionego już etapu** w życiu postaci, **ewokuje wspomnienia**, przywołuje wydarzenia, które zaistniały. Jak odnotowała Aleksandra Ubertowska,

motyw fotografii stanowi jeden z centralnych obrazów tworzących topikę pamięci w obrębie literatury [także audialnej – dop. J.B.-W. i E.M.] poświęconej Zagładzie. Jest on przywoływany w niezliczonych wariantach, najczęściej na prawach „rekwizytu” umieszczanego wewnątrz świata przedstawionego i funkcjonującego jako „cytat z przeszłości”, pozostałość świata unicestwionego. W takiej roli osadza fotografię właściwa jej struktura reprezentacji. Dzięki właściwości, którą Roland Barthes nazywa „**absolutną przyległością**” [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.], nieredukowalnym odniesieniem do rzeczywistości, fotografia zdaje się uobecniać przeszłość taką, jaka była naprawdę. Dzięki iluzji materialności stwarza złudzenie trwania osób i zdarzeń, które pochłonął czas – Barthes słusznie powiada, że „fotografia zawsze zabiera z sobą swoje odniesienie”, sugeruje niemal magiczną jedność przedmiotu i jego odwzorowania¹².

Absolutna przyległość fotografii, którą za Barthes'em przywołuje Ubertowska, implikuje, jak się zdaje, u bohaterów (a także reportażystów) poczucie obojętności **odnalezienia prawdy** lub **uporządkowania** informacji o ludziach i zdarzeniach, które przedstawia i uobecnia.

3. Imperatyw fotografii w reportażu radiowym

Nader reprezentatywnym przykładem dzieła sztuki audialnej, którego powstanie determinuje konkretna fotografia jest reportaż *Małka*¹³ autorstwa Mariusza Kamińskiego. W 2011 roku Wioletta Wejman pracująca w Ośrodku „Brama Grodzka – Teatr NN” otrzymuje e-mail ze Stanów Zjednoczonych, do którego załączono zdjęcie kobiety w trumnie podpisane: Małka Najmark. Wioletta Wejman postanawia poznać losy Małki. Tak rozpoczyna się historia odkrywania życiorysu ostatniej przedstawicielki społeczności żydowskiej, zamieszkującej Kurów od XVI wieku. Opowieść otwiera audioscenograficznie zaprezentowane

¹² A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007, s. 211.

¹³ „Małka” – reportaż Mariusza Kamińskiego, <https://www.polskieradio.pl/7/5201/Artykul/1716537,Malka-%E2%80%93-reportaz-Mariusza-Kaminskiego> (dostęp: 15.11.19).

oglądanie fotografii. Słysząc **szeleszczenie papieru**, które wywołuje w twórczej wyobraźni słuchacza konkretne obrazy. Warstwa audialna dopełniona zostaje poprzez *verbum* – narratorka (której funkcję w reportażu Kamińskiego pełni Wejman) opisuje fotografię tytułowej bohaterki, narracja zmierza etapami do rozwikłania tajemnicy, jaką okryły się losy Małki. Informacje dawkowane są stopniowo, co wywołuje w słuchaczu wrażenie **wspólnego odkrywania** sekretów życia Żydówki.

Wioletta Wejman próbowała odnaleźć grób Małki (najpierw studiowała księgi parafialne, potem odbywała wizyty na cmentarzu), razem z nią odbiorca udaje się w te miejsca (cmentarz, szkoła), co czyni reportaż obrazowym, plastycznym. Dzieło Kamińskiego ujawnia, krok po kroku, nie tylko historię życia Małki, ale także kurowskich Żydów w czasie II wojny światowej, których protagonistka opowieści reprezentuje. Dzieje się tak, ponieważ to właśnie ona została utrwalona na fotografii, uobecnia zatem przeszłość nie tylko własną, ale poniekąd historię całej zbiorowości uwikłanej w Zagładę. Zdjęcie zostaje wielokrotnie przywołane w audycji, szczegółowo opisane, by słuchacz mógł je sobie dokładnie wyobrazić. Ubertowska, podejmując analizę literackich reprezentacji Holocaustu, zwróciła uwagę, iż:

obecność fotografii jest literacko celebrowana za pośrednictwem starannej, pedantycznej deskrypcji, która staje się obsesją, by nie powiedzieć „stylistycznym natręctwem” narratorów opowieści o Zagładzie, tak jakby narastająca szczegółowość opisu powodowała ontologiczne nasycenie obrazu i przekształcała reprezentację w akt czystej obecności. Rzeczywiście, staranny opis fotografii sprawia, że świat miniony zostaje pozornie ożywiony w opowieści, a jego intensywne istnienie w nostalgicznym spojrzeniu pozwala czytelnikowi zastępczo wkroczyć do owej rzeczywistości i dzięki temu empatycznie odczuć wielkość utraty¹⁴.

Skrupulatny i misterny opis fotografii Małki staje się punktem wyjścia zarówno dla samej historii, jak również – przede wszystkim – rekonstrukcji losów Żydówki. Niepowierzchowne podejście do fotograficznego zapisu przeszłości warunkuje niemal pietystyczną postawę narratorki i autora audycji. Co interesujące, opowieść audialna wyłania losy Małki, ożywia niemal nieznaną postać, choć sam kadr fotograficzny przedstawia przecież umarłą. Nieodzowna zdaje się tutaj „teza Barthes’a, wedle której domeną fotografii jest *aoryst*, **czas przeszły-przyszły** [wyróżn. – J.B.-W. i E.M.], którego sens najpełniej wyraża formuła »wiem, że on umrze«¹⁵”. Nie oznacza to jednak, iż sfera czasu przeszłego-przyszłego dezaktualizuje się w odniesieniu do reportażu Kamińskiego, choć „wiem, że ona umrze” jest informacją pewną, poza wszelką wątpliwością, znamy datę zgonu

¹⁴ A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos...*, s. 212.

¹⁵ Tamże, s. 215.

sportretowanej osoby, to jednak fundamentalnym ogniwem dzieła sztuki audialnej jest rekonstrukcja historii Małki Najmark, jej przeszłego-przyszłego czasu, który doprowadził do śmierci 29 września 1945 roku.

Podążanie za uchwytными i konstruktywnymi dla opowieści informacjami o losach Małki ma, co jest naturalną właściwością fotografii, migawkowy charakter. Nie sposób w pełni chronologicznie, dzień po dniu, odtworzyć życia bohaterki. Każda konkretna wiadomość czy rozmowa z następną, mogącą przekazać dodatkowe relacje osobą (nauczycielem ze szkoły, do której mogła uczęszczać Małka, jej koleżanką z klasy) prowadzi z jednego węzłowego punktu reportażu do drugiego. **Migawkowość odkrywania** tragicznych losów tytułowej bohaterki determinuje dramaturgię opowieści. Tematyka audycji jest trudna, wychodzi od śmierci, a precyzyjniej od przedwczesnej śmierci w czasach Zagłady, mimo to nie nadaje reportażowi melancholijnego charakteru. Dzieje się tak za sprawą poczucia misji, jaką wypełniają Wioletta Wejman i Mariusz Kamiński, a poniekąd również – słuchacz. Poszatkwane obrazy z przeszłości, za sprawą autora reportażu, spajają się w jednorodną, dynamicznie przedstawioną całość. Fragmentaryczność, przy jednoczesnej **esencjonalności fotografii**, uosabia cechy ludzkiej pamięci. Jak zauważył James E. Young,

pamięć rzadko pojawia się jako długa i rozwijająca się nić narracji, znacznie częściej jako luźno powiązane chwile, punkty w czasie, wokół których gromadzą się i nabierają sensu wydarzenia. W procesie przywoływania i filmowania wspomnień ocalałego z Holocaustu twórcy świadectw filmowych i wideo zachowują popękane fragmenty pamięci, nawet jeżeli jednocześnie (i paradoksalnie) zszywają je w bezustannie rozwijający się zwój¹⁶.

Nieprzerwanie uzupełnianym zwojem, u którego początków stoi fotografia zmarłej Żydówki, stanowi swoiste *tableau* – obraz społeczności żydowskiej Kurowa, widziany przez pryzmat konkretnego kadru uwiecznionego w czasie Szoa, dopełnionego przez obrazy zachowane w pamięci świadków.

Pamięć – w przeciwieństwie do historiografii, która operuje kategoriami spójności, skończoności, uniwersalnego sensu – zaznacza Ubertowska – ujmuje przeszłość jako proces nieskończony, otwarty na reinterpretację, tworząc jego opis naznaczony nieciągłością, lokalnością, subiektywnym charakterem (tego, kto wspomina i tego, kto wspomnienia zapisuje)¹⁷.

¹⁶ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i w świadectwach wideo*, tłum. T. Łysak, [w:] *Reprezentacje Holocaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 320.

¹⁷ A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005, s. 267.

W warstwach słowa i formy reportażu twórca osiągnął ciągłość i spójność. Opowieść ma swoistą dramaturgię, jest kompletna. Nie oznacza to jednak, że losy Małki zostały holistycznie zrekonstruowane i przedstawione w audycji. Kamińskiemu i Wejman udało się dotrzeć do wielu osób, informacji i danych, by jak najpełniej opowiedzieć o bohaterce fotografii. Jednak w opowieści o losach Małki dostrzegalne są luki (czego przykładem może być brak wiedzy o szkole, do której uczęszczała po ukończeniu siódmej klasy). Zatem reportaż radiowy to dzieło konsekwentnie uporządkowane, całościowe. Jednocześnie zaś życiorys Małki Najmark naznaczony jest nieciągłością, wskazaną przez Ubertowską „otwartością na reinterpretacje”, nowe odczytanie w obliczu potencjalnej wiedzy ludzi, którzy nie uczestniczyli w realizacji audycji.

Małka Mariusza Kamińskiego nie jest jedyną egzemplifikacją artystycznej audycji radiowej, w której fotografia implikuje bieg zdarzeń w opowieści. Jawi się jednak jako próba dalece reprezentatywna, dlatego też powyższe wyróżniki dzieła audialnego skupionego wokół fotografii z Zagłady omówione zostały na tymże *exemplum*. Innymi audycjami, które u swych podstaw czerpią z fotograficznych obrazów są, między innymi *Orkiestra mandolinistów* Katarzyny Błaszczuk, *Fidelio. Pamięci Holocaustu* Doroty Bonieckiej-Górny.

4. Węzłowy charakter fotografii

Kolejne z podejść twórczych dominujących w audycjach poświęconych tematyce Zagłady, w których pojawia się motyw fotografii, jest znacznie szerzej reprezentowane. Występuje w reportażach radiowych, między innymi, takich jak: *Rodzina* autorstwa Olgi Mickiewicz, *Powrót Małki* i *Wkładka do buta* Marty Rebdy, *Miłość ocalona* Bartosza Panka. Zdjęcie stanowi znaczącą część opowieści, **węzeł, który scala narrację**. Nie warunkuje jednak jej zaistnienia. W przywołanych dziełach radiowych przeglądanie rodzinnych albumów staje się swoistym rytuałem, momentem **uobecnienia nieobecnych**, a nawet metaforycznego **wskrzeszenia umarłych**.

W reportażu Olgi Mickiewicz *Rodzina* opowieść otwiera pytanie reportażystki kierowane do jednej z rozmówczyń: „Wyobraża sobie pani czasem swoich dziadków?”. Następnie bohaterowie szukają zdjęć i dokumentów. Zbieżnie sytuacja dramaturgiczna przedstawia się w *Powrocie Małki* Marty Rebdy. Małka odnajduje zachowane zdjęcia i pokazuje je dziennikarce, inicjując rozmowę o ludziach oraz sytuacjach utrwalonych w obrazach.

Nieco inaczej motyw fotografii wykorzystano w *Miłości ocalonej* Bartosza Panka, to reportażysta zwraca uwagę na zdjęcie męża bohaterki, rozpoczynając narrację o mężczyźnie. Niezależnie jednak od osoby, która wywołuje temat fotografii w rozmowie i momencie, w którym to czyni, zdjęcia związane z Zagładą traktuje się w sposób bez mała nabożny. Jak trafnie spostrzegła Aleksandra Ubertowska:

w świecie ocalonych fotografiom przysługuje status drogocennych przedmiotów, kompensujących poczucie nieodwołalnej utraty. Zajmują one często wyróżnione, uprzywilejowane miejsce w przestrzeni domowej, pokazując, że uwieczniony na nich fragment przeszłości jest czymś niezbywalnym, bez czego nie można zrozumieć wewnętrznego porządku biografii bohaterów¹⁸.

Co więcej, fotografie, które pełnią funkcję węzła pamięci rozpoczynają pracę przypominania, wspomnienia, odtwarzania losów własnych i bliskich. Stają się pretekstem do precyzyjnej deskrypcji nie tylko uwiecznionych na światłoczułym papierze ludzi, miejsc i zdarzeń, ale rekonstrukcji wydarzeń i losów nieobecnych w szerszym kontekście.

Przeglądanie fotografii z rodzinnego albumu jest w opowieściach o Zagładzie jednym z rytuałów, inicjujących pracę pamięci – pisze Ubertowska. Na istnienie analogii pomiędzy fotografią a pamięcią wskazywał John Berger, pisząc: „Fotografia jest najbliższa Mnemozyne, ewokuje samą strukturę pamięci”. Rzeczywiście, fotografię, której domeną są nieruchome obrazy, odnoszące do przeszłości, wydaje się łączyć z pamięcią – operującą oderwanymi obrazami, swoistymi punktami węzłowymi skupiającymi istotne treści wspomnienia – relacja izomorficznego podobieństwa¹⁹.

Zatem zdjęcie w dramaturgii opowieści audialnej pełni funkcję węzła, który zawiązuje narrację, staje się pretekstem do rozpoczęcia rozmowy o konkretnych postaciach, ich losach w Zagładzie. Równocześnie dla bohaterów i twórców dokumentu radiowego odgrywa rolę **łącznika** między czasem obecnym a minionym. **Scala przeszłość z teraźniejszością**, inicjując proces przypominania, czyniąc umarłych obecnymi w warstwie narracji.

5. Audialne *punctum* fotografii

Jacek Leociak zwrócił uwagę na wyłaniającą się z badań Rolanda Barthes'a i Susan Sontag koncepcję **fotografii jako śladu**. Literaturoznawca konstatował, iż przywołana idea

akcentuje właśnie jej [fotografii – dop. J.B.-W. i E.M.] indeksalny charakter. Zdjęcie byłoby swoistym indeksem, manifestującym ciągłość między rzeczywistością a obrazem fotograficznym. [...] Susan Sontag wskazuje na szczególny charakter fotografii jako przedstawienia. Uzurpuje sobie ona pozycję należną rzeczywistości, ponieważ zdjęcie to nie tylko sam obraz (jej odwzorowanie), lecz także ślad (jej materialny

¹⁸ Tamże, s. 271.

¹⁹ Tamże, s. 272.

odcisk). Na tym polega szczególna aura fotografii, jej magia. Fotografia jest bowiem emanacją rzeczywistości, a nie jej kopią – pisał Roland Barthes²⁰.

Materialny odcisk fotograficznego obrazu, na który uwagę zwrócił Leociak, przejawia się w audycjach poświęconych Szoa w warstwie **audioscenografii**. Podczas oglądania przez bohaterów zachowanych zdjęć słyszymy szeleszczenie papieru fotograficznego. Zgodnie z tezą Joanny Bachury-Wojtasik, „efekty stanowią swoisty dźwiękowy odpowiednik wizualności, »unaoczniają« pozawerbalne elementy rzeczywistości przedstawionej, ewokują u odbiorcy niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe”²¹. W przypadku dokumentu dźwiękowego przypuszczalnie efekty te są naturalnym elementem towarzyszącym czynnościom wykonywanym przez osoby obecne podczas nagrania, choć nie sposób wykluczyć, iż zostały wkomponowane w *verbum* w procesie postprodukcji. Abstrahując jednak od pochodzenia składowych kuchni akustycznej, pozawerbalne segmenty reportażu radiowego wyzwalają w wyobraźni słuchacza konkretne przeżycia wizualne, unaoczniają tym samym „widzialność” fotografii.

Komplementarna wobec warstw słowa i scenografii dźwiękowej pozostaje także muzyka. W dziełach audialnych poświęconych Zagładzie, jej ofiarom i ocalałym, stanowi ona istotny punkt w fonicznym obrazowaniu procesu przypominania. Dla bohaterów nieodzownie konieczny jest czas umożliwiający zebranie myśli, dla słuchacza, ze względu na ograniczenie percepcyjne do wyłącznie jednego zmysłu w odbiorze dzieła, mógłby stanowić zaburzającą odśłuch, przedłużającą się ciszę. Toteż **aktywna semantycznie muzyka** zostaje niejako wywołana przez pojawienie się motywu fotografii w dokumencie. „Muzyka – zaznacza Joanna Bachura-Wojtasik – jest z pewnością składnikiem o stosunkowo najwyższym stopniu złożoności w dziele radiowym”²², które koresponduje znaczeniowo zarówno z audioscenografią opowieści, jak i stroną werbalną oraz zawartymi w niej motywami. Koherentne współistnienie intymnej narracji z pozawerbalnymi efektami w przestrzeni diegetycznej dzieła daje szansę na denotowanie obrazów i sensów w nich zawartych.

Jacek Leociak podkreślał, że „fotografia jest zapisem doświadczenia człowieka, który zdjęcie wykonuje, wyrazem jego przeżyć, nastawień, postaw”²³. Zdaniem badacza stanowi ona wyzwanie dla widza, zwraca się bezpośrednio do emocji i wrażliwości tegoż, „przekazuje obrazy, które nie tyle niosą jakąś »obiektywną« wiedzę o świecie, ile ukazują sposoby postrzegania świata. Dlatego może zostać włączona w obszar dociekań służących rozumieniu rzeczywistości, a nie tylko

²⁰ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, s. 195.

²¹ J. Bachura-Wojtasik, *Odśłony wyobraźni...*, s. 144.

²² Tamże, s. 149.

²³ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, s. 199.

jego dokumentowaniu”²⁴. Teza Leociaka znajduje swe analogie także w dziełach o charakterze audialnym, nie zaś tylko wizualnym. Co więcej, zdaje się, iż fotografia stanowi po wielokroć wyzwanie dla słuchacza, gdyż zdjęcie zwraca się *stricto* do zmysłu wzroku, którego w sytuacji odsłuchu reportażu radiowego odbiorca jest pozbawiony. Stąd też, ciężar i odpowiedzialność za przekazanie nie tylko emocji, ale i treści spoczywa na twórcy oraz umiejętnym wykorzystaniu dostępnych efektów audioscenograficznych i muzycznych.

Wszystkie zabiegi dokumentujące i artystyczne składają się na dramaturgię dzieła radiowego. Artystyczny reportaż foniczny w swej istocie przekazuje nie tylko prawdę o ludziach i zdarzeniach, ale także ewokuje emocje i uczucia. Bieg akcji opowieści, jej zawiązanie i punkt kulminacyjny winny nie być pozbawione *punctum*. Choć jest to termin pochodzący z języka fotograficznego, a więc odwołującego się do zmysłu wzroku, to jego sens można odnieść także wobec dzieł audialnych²⁵.

Roland Barthes utożsamiał obecność *punctum* jako czynnika zmieniającego postrzeganie fotografii. „Ten szczegół – pisał – to [...] to, co mnie nakłuwa”²⁶. Francuski teoretyk uważał, że poprzez *punctum* dzieło zyskuje wyższą wartość, zmienia swe odczytanie, **dotyka istoty przekazu**. Ten punkt emocjonalnej ciężkości zdaje się centrum opowieści, jej sednem. Z perspektywy ciężaru tematycznego audycje skupione wokół pamięci o Zagładzie odwołują się do wielu, często skrajnych odczuć, dlatego tak zasadnicze jest trafne osadzenie *punctum*. Bartłomiej Krupa w badaniach poświęconych sposobom opowiadania Holocaustu w polskiej prozie zwrócił uwagę na ideę *punctum*.

Barthes w *Świetle obrazu* – pisze Krupa – próbuje ocalić konkretną fotografię jako zjawisko samo w sobie, abstrahując od technicznych opisów czy analiz socjologiczno-historycznych. Akt fotografowania rozpina się u Barthes’a pomiędzy trzema instancjami: celem fotografii, czyli *spektrum*, fotografem, czyli *operatorem*, i odbiorcami oglądającymi zdjęcia, czyli *spectatorami*. [...] Niektóre zdjęcia nas sobie jednak wybierają. Wtedy doświadczamy w nich *punctum*, czyli drugiego istotnego elementu zdjęcia. Ten „drugi element przełamuje studium lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem studium), to on wybiega ze sceny jak strzała i przeszywa mnie”, konstatuje metafo-

²⁴ Tamże.

²⁵ Czyni to między innymi Joe Richman w swym tekście *Diaries and Detritus: One Perfectionist's Search for Imperfection*, <https://sites.duke.edu/homelessness/files/2010/08/Diaries-Detritus.pdf> (dostęp: 15.11.19). *Punctum* w praktyce radiowej omawia także K. Klimczak w odniesieniu do reportażu radiowych – zob. też, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2011, s. 84–86.

²⁶ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 47.

rycznie Barthes. Czym jest *punctum*? „Bardzo często *punctum* jest »szczegółem«, to znaczy jakimś konkretnym przedmiotem”²⁷.

Ogromnie istotne w zagładowym dokumencie radiowym wykorzystującym motyw fotografii jest uchwycenie *punctum* w dwu względach – ***punctum* zdjęcia** przywołanego w dziele oraz ***punctum* samej audycji**. Każdorazowy odsłuch dzieła jest aktem indywidualnej reprezentacji, co oznacza, iż „to, co nakłuwa” dla każdego słuchacza może wybrzmiewać w innym miejscu opowieści audialnej.

„*Punctum* jest zawsze rzeczą indywidualną – dopełnia Krupa – »przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie odsłonić się«”²⁸. Co więcej, w dziełach poświęconych Szoa, *punctum* zarówno w fotografii, jak i samej audycji, dotyczy bardziej zdarzenia czy momentu z życia osoby, a nie uwiecznionego przedmiotu, detalu. Nierzadko również dla bohaterów celebrujących oglądanie zachowanych fotografii już sama możliwość wpatrywania się w obrazy przeobraża się w *punctum*. Bartłomiej Krupa akcentował, że „»istnieje inne *punctum* (inny stygmat) niż szczegół. Tym nowym *punctum*, nie należącym do formy, lecz do intensywności – jest Czas«. Na zdjęciu, uważa Barthes, »Odczytuję jednocześnie: to będzie i to już było [...], fotografia mówi mi o śmierci w czasie przyszłym«”²⁹. Zdjęcia są zatem **nośnikami pamięci** o nieobecnych z minionego już czasu. Choć dla bohaterów przywołanych w rozdziale audycji wiążą się z ewokowaniem najtrudniejszych wspomnień, są jednocześnie niezwykle cennym dowodem na istnienie i **obowiązek niezapomnienia**.

Fotografia jest medium ambiwalentnym – uobecnia zanikanie, ożywia w spojrzeniu to, co jest ontologiczną pustką. Dzięki tej dwoistości pozwala ona uporać się z paradoksem, jaki towarzyszy opowieściom o Zagładzie, którego istotę trafnie określił Claude Lanzmann, mówiąc o przygotowaniach do filmu *Shoah*: „Zasadniczą kwestią było pytanie, jak wychodząc od nicości zrobić film o nicości. Jeżeli ma się jedynie ślady śladów, co pokazać”³⁰.

Zdjęcia w dziełach audialnych poświęconych pamięci o Holocauście wypełniają pustkę i porządkują wycinki wspomnień. **Fotografia unieruchamia czas**, zamyka konkretne zdarzenia i postaci w określonym kadrze. Aleksandra Ubertowska dostrzegła, że ta właściwość fotografii

²⁷ B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu* (1987–2003), Universitas, Kraków 2013, s. 108–109.

²⁸ Tamże, s. 110.

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Ubertowska, *Literatura i pamięć o Zagładzie: archiwa, ślady, krypty...*, s. 274–275.

przywodzi na myśl metafory temporalne, którymi posługują się w swoich wspomnieniach ofiary Zagłady (myślę o „skrawkach czasu” Idy Fink, „błyskach pamięci” Michała Głowińskiego, „szczelinach czasu”, „czasie abisalnym” anonimowych respondentów z książek Barbary Engelking). Enigmatyczne obrazy, z których nie sposób wysnuć żadnych jednoznacznych przesłań, wydają się najdoskonalszym formalnym korelatem świadomości ocalonych z Zagłady, którym historia jawi się jako chaotyczny, amoralny żywioł przetaczający się przez świat³¹.

Niezorganizowane migawki pamięci, które pojawiają się w natłoku wspomnień podczas rozmowy bohaterów z reportażystami, za sprawą wspólnego skupienia na fotografii, ulegają uporządkowaniu, syntetyzacji. Zdjęcie wskazuje kierunek dialogu, także w sytuacji, w której fotografię wykonano przed wybuchem II wojny światowej, echa Zagłady zdają się wybrzmiewać w audycji i kłaść cieniem na samą fotografię.

Właściwością prywatnych, przedwojennych fotografii pochodzących z albumów rodzin żydowskich jest to – pisze Agnieszka Pająchkowska – że nie sposób patrzeć na nie bez sentymentalizująco-złowieszczonego kontekstu Zagłady. Używanie takich zdjęć w praktykach związanych z upamiętnianiem Holocaustu sprawia, że wizerunki tych osób – mimo że zostały wykonane przed wojną – trwale związane są z momentem i miejscem ich śmierci, a nie z latami życia³².

Mimo to w reportażach radiowych osoby uwiecznione na fotografiach, za sprawą narracji, zostają uobecnione, ożywione, ponieważ wiele mówi się o ich cechach osobowości, zajęciach, jakie wykonywali, jakimi byli ludźmi.

Reportażysty realizujący audycje radiowe, w których centrum znajdują się ocaleni z Szoa **utrwalają ich świadectwo**. W sposób trwały zapisują także fotografie, które zachowali bohaterowie. Wobec tego niezbędne zdaje się przywołanie słów Susan Sontag, która stwierdza, że:

wydarzenie przeminie, ale zdjęcie zostanie, nadając utrwalonemu wydarzeniu pewien rodzaj nieśmiertelności i znaczenia, których bez zdjęcia byłoby ono pozbawione. Podczas gdy prawdziwi ludzie zabijają innych ludzi albo siebie, fotograf ukrywa

³¹ Tamże, s. 272–273.

³² A. Pająchkowska, *Zdjęcie*, [w:] *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, P. Dobrosielski, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 499–500.

się za aparatem i stwarza małe fragmenty innego świata – świata obrazów, który głośno obwieszcza, że przetrwa nas wszystkich³³.

Fotografie wraz ze świadectwem ocalałych za sprawą audycji radiowych zostaną podwójnie zachowane – w swych formach pierwotnej, materialnej oraz dźwiękowej. Dzieła radiowe dają także szansę na przywrócenie pamięci twarzom utrwalonym na fotografiach, jak w przypadku Małki Najmark w reportażu Mariusza Kamińskiego. Gdyby nie praca reportażysty i Wioletty Wajman, wiedza o życiu Małki i świadomość jej istnienia należałaby jedynie do wąskiego grona ocalałych, którzy ją pamiętają.

Trudno oprzeć się wrażeniu – pisze Pajączkowska – że dążenie do „zwrócenia” imion i nazwisk twarzom ocalałych zdjęć, a w związku z tym retoryka opisująca pracę z archiwalnymi fotografiami jako moralną powinność żywych wobec umarłych, to jednoznaczny ślad Zagłady³⁴.

Fotografia, której właściwością jest, jak wskazał Barthes, „absolutna przyległość”, niezbywalne odniesienie do rzeczywistości staje się dodatkowym nośnikiem informacji w artystycznym dziele audialnym. Zdjęcie stanowi implikację dla zaistnienia audycji lub jest węzłem w jej dramaturgii. Werbalnie i audiosceno-graphicznie unaocznia kadry z przeszłości, z Szoa.

Zdjęcia³⁵ (z) Zagłady – konstatuje Jacek Leociak – projektują lekturą metonimiczną: zapraszają do intymnego kontaktu z materią obrazu, który mówi do nas głosem ścisłym, zatartym i udręczonym, często słabo słyszalnym i rozpoznawalnym, mówi w sposób przerywany, fragmentaryczny – ale mówi całym sobą, zmusza nas do spojrzenia na całość (właśnie – paradoksalnie – dzięki temu, że prezentuje się jako całość rozbita, okaleczona)³⁶.

Artystyczny reportaż radiowy, skupiający w swym centrum ocalałych z Holocaustu i ich historie, podwójnie utrwala zapis fotograficzny. Spaja fragmenty diegetyczne z migawkowym charakterem fotografii, a zdjęcie, pozornie dalekie od opowieści audialnej, staje się ważnym, nierzadko warunkującym *punctum* czynnikiem.

³³ S. Sontag, *O fotografii...*, s. 13.

³⁴ A. Pajączkowska, *Zdjęcie...*, s. 498.

³⁵ Jacek Leociak w rozważaniach nad fotografiami z Zagłady skupia swe badania przede wszystkim wokół zdjęć uszkodzonych. Jednakże jego wnioski są zasadne wobec fotografii w szerszym ujęciu, nie tylko „okaleczonej”.

³⁶ J. Leociak, *Doświadczenia graniczne...*, s. 246.

ZAKOŃCZENIE

Przedstawiona Czytelnikowi książka *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej* stanowi jedynie prolegomena do dalszych studiów. Badania nad audialnymi tekstami kultury uświadomiły nam złożoność materiału. Bardzo duża jego ilość (do analiz wybrałyśmy te najbardziej reprezentatywne audycje), nie pozwoliła stworzyć obrazu kompletnego, całościowego, choć uważamy, że i tak obraz taki nie mógłby być skończony. Zagłada jest szeroko reprezentowana w sztuce radiowej. Wielość audycji i stale rosnąca ich liczba oraz płodność artystyczna twórców (na przykład Marty Rebzdy) wskazują, że pole poznawcze literatury audialnej wobec Holocaustu stale się powiększa. Już w trakcie powstawania rozprawy narodziły się kolejne, nowe pytania badawcze, na przykład o umiejscowienie artystycznych form dźwiękowych w dyskursie zagładowym, czy te związane z wizerunkiem winnego – na ile i w jaki sposób audialne audycje artystyczne odnoszą się do tego problemu? A w dalszej kolejności: jaki wizerunek audialny wyłania się z radiowej publicystyki (debaty, wywiady, dziennikarskie komentarze), czy z ustnych świadectw Holocaustu, tzw. *oral history*¹? Czy znajdują się w archiwalnych zasobach audialne dokumenty, które przynoszą nową wiedzę w kontekście Zagłady, sięgają po nowe zapisy, relacje, czy polemizują z wiedzą zastaną?

Staraliśmy się w naszej książce zarysować pewne główne szlaki i wskazać najważniejsze tendencje dla literatury audialnej o Holocaustie, która powstawała od przełomu 1989 roku do teraz. Mamy nadzieję, że zakończona już praca analityczna pozwoliła nam odpowiedzieć na pytania, które postawiłyśmy we wstępie.

Dla artystycznych gatunków audialnych podstawową formą wyrażania jest udźwiękowione świadectwo ocalałego, ale twórcy (reportażysty, radiowi reżyserzy) nie porzucają możliwości, jakie dają środki fonicznego wyrazu, korzystają ze spektrum radiowego tworzywa. Można podkreślić, iż jednostkowe sensory, konkretni ludzie i ich historie przybliżają nas do próby poznania i chociaż częściowego zrozumienia największej w dziejach ludzkości Zagłady. Twórcy radiowi są, jak

¹ Uważamy, iż włączenie projektów *oral history* do badania dźwiękowych reprezentacji Zagłady jest uzasadnione i wzbogaca naukę o komunikacji o aspekt audytywny i znaczenie oralności w budowaniu tożsamości jednostki – zob. E. Sapir, *Mowa jako rys osobowości*, [w:] tegoż, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, wstęp A. Wierzbicka, PIW, Warszawa 1978, s. 69–84. Pierwodruk pochodzi z 1927 roku.

się wydaje, przekonani, że właśnie do prawdy o tym wydarzeniu zbliży nas pojedyncze świadectwo, spersonalizowane i sprywatyzowane. Doceniają oni wartość indywidualnych opowieści.

Wiele audycji poświęconych jest ocalałym i sprawiedliwym, dzięki którym przetrwanie było możliwe, jednak należy odnotować, że opowieści o tych, którzy wydawali na śmierć oraz tych, którzy mordowali nie są *terra incognita* zagładowych audycji artystycznych. Wzrost liczby utworów skupionych wokół „ciemnej” strony polsko-żydowskich relacji jest dostrzegalny w ostatnich latach, wiąże się z dyskursem wywołanym w znacznej mierze przez książki Jana Tomasa Grossa. Warto jednak pamiętać, że już w 1959 roku pojawiło się jedno z pierwszych znaczących słuchowisk na temat oprawców, była to *Pasażerka z kabiny 45* według tekstu Zofii Posmysz, wyreżyserowana przez Jerzego Rakowieckiego.

W naszym przekonaniu temat jest wart dalszych badań i opracowań. Berel Lang pisał:

Nikt z tych, którzy obecnie prowadzą refleksję nad nazistowską zbrodnią, nie może nie opierać się na tym, co zostało na ten temat napisane w czasie wojny i po jej zakończeniu (liczba publikacji stale rośnie). Pisarstwo jest obiektywem, dzięki któremu możliwa jest cała nasza obecna wiedza i sądy o nazistowskim ludobójstwie – a faktycznie wszystko, co możemy sobie na ten temat wyobrazić².

Literatura audialna o Holocauście poszerza przestrzeń badań i wzbogaca komunikację społeczną i wiedzę radioznawczą o materiał dźwiękowy, wypełniając lukę w literaturze przedmiotu, w której niniejsza tematyka nie była dotąd podejmowana. Utwory audialne, badane z odpowiedniej perspektywy³, mogą być przywoływane jako forma ilustracji rozwoju nazistowskiej kampanii eksterminacji. Dodatkowo sądzimy, że tylko nieustanna refleksja nad epoką pieców, pozwoli na odważne i poważne podjęcie kwestii relacji polsko-żydowskich.

² B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, tłum. A. Ziębińska-Witek, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014, s. 39.

³ Każdy tekst kultury powinien być badany z zastosowaniem odpowiednich narzędzi umożliwiających właściwe odczytanie i zinterpretowanie znaków dla niego charakterystycznych. A przyglądając się pojedynczym tekstom, należy dać ogólny obraz sytuacji i zarysować tendencje społeczne. Przykładem takiej pracy jest książka Grzegorza Niziołka, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

LITERATURA

- Abramowska Janina, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2003.
- Antczak Jacek, *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2007.
- Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1998.
- Arendt Hannah, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, tłum. D. Grinberg, M. Szawiel, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989.
- Arendt Hannah, Auden Wystan Hugh, *Drut kolczasty*, tłum. P. Nowak, Kronos, Warszawa 2011.
- Arijon Daniel, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. A. Forbet, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bachura Joanna, *Feature – the marriage of fact and fiction*, [w:] *Radio: Community, Challenges, Aesthetics*, red. G. Stachyra, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 475–488.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Apetyt na życie. Rozważania o fikcji i prawdzie w dokumencie radiowym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Między fikcją a nie-fikcją. O formie wybranych audycji radiowych Marii Brzezińskiej*, „Forum Artis Rhetoricae” 2015, nr 3, s. 34–52.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery*, [w:] *Radio w dobie nowych mediów*, red. U. Doliwa, Olsztyn 2014, s. 63–80.
- Bachura-Wojtasik Joanna, *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Pawlik Aleksandra, *Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 3, s. 162–170.
- Bachura-Wojtasik Joanna, Sygizman (Klimczak) Kinga, *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, http://repozytorium.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/16694/095_%20115_Bachura-Wojtasik_Klimczak.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 20.11.2019).
- Bachura-Wojtasik Joanna, Sygizman Kinga, *Autonarracje w reportażu radiowym*, http://uwm.edu.pl/mkks/wp-content/uploads/12_4_07_Bachura-Wojtasik-J_Sygizman-K.pdf (dostęp: 20.11.2019).
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2001.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

- Bauman Zbigniew, *Nowoczesność i zagłada*, tłum. F. Jaszuński, Biblioteka Kwartalnika Masada, Warszawa 1991.
- Biewen John, *Introduction*, [w:] *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, ed. by J. Biewen, A. Dilworth, Chapel Hill 2010.
- Blaustein Leopold, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5.
- Błoński Jan, *Biedni Polacy patrzą na getto*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2, https://sprawiedliwi.org.pl/sites/default/files/attachment_85.pdf (dostęp: 30.10.2019).
- Brzezińska Maria, *„Wszystko jest możliwe”, czyli kilka zwierzeń praktyka na marginesie słuchowisk autorskich z lat 2001–2014*, [w:] *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W radiu*, red. J. Kopciński, Warszawa 2016.
- Buryła Sławomir, *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*, Universitas, Kraków 2016.
- Burzyńska Anna, *O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 43–64.
- Calvino Italo, *Wykłady Amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*, tłum. A. Wasilewska, Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk–Warszawa 1996.
- Cuber Marta, *Miłość w getcie. Recenzja książki: Marek Edelman „I była miłość w getcie”*, „Polityka” 2009, nr z 10 lutego, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/282162,1,recenzja-ksiazki-marek-edelman-i-byla-milosc-w-getcie.read> (dostęp: 20.11.2019).
- Czarnek Paulina, Klimczak Kinga, *Rola muzyki we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 17, s. 171–181.
- Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*, t. 1–2, red. B. Engelking, J. Grabowski, Centrum Badań nad Zagładą PAN, Warszawa 2018.
- Dąbrowski Roman, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu Duchu”*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1996.
- Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji w stronę nowej syntezy (2)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.
- Dwa teatry Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011.
- Eco Umberto, *Dzieło Otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Wydawnictwo WAB, Warszawa 2008.
- Edelman Marek, *I była miłość w getcie*, Świat Książki, Warszawa 2009.
- Engelking Barbara, *W czasie zawieszonym, rozmowę przepr. B. Chomątowska*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 17, s. 52–55.
- Engelking Barbara, Leociak Jacek, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, oprac. P.E. Wespiński, wyd. 2, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013.
- Engelking Barbara, *Na łące popiołów. Ocaleni z Holocaustu*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 1993.
- Engelking Barbara, *Sny chociaż mamy wspaniałe... Okupacyjne dzienniki Żydów z okolic Mińska Mazowieckiego*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2016.

- Engelking Barbara, *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001.
- Forecki Piotr, *Po Jedwabnem. Anatomia pamięci funkcjonalnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Franckiewicz Izabela, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
- Frankel Alona, *Dziewczynka*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2007.
- Głowacka Dorota, *Wsluchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 41–59.
- Głowiński Michał, *Czarne sezony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Grabowski Jan, *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945*, Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2011.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Pogranicze, Sejny 2000.
- Grynberg Mikołaj, *Ocaleni z XX wieku. Po nas nikt już nie opowie, najwyżej ktoś przeczyta*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Hilberg Raul, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- Hopfinger Maryla, *Zamiast wstępu*, [w:] *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i konteksty*, red. T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.
- Jarniewicz Jerzy, Szuster Marcin, *Reprezentacje Holocaustu*, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014.
- Kaziów Michał, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973.
- Klimczak Kinga, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011.
- Kot Wiesław, *Hanna Krall*, Rebis, Poznań 2000.
- Kowalska Natalia, *Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Kowalska-Leder Justyna, *Doświadczenie Zagłady w perspektywie dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Krupa Bartłomiej, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Universitas, Kraków 2013.
- Leociak Jacek, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2009.
- Leociak Jacek, *Młyny boże. Zapiski o Kościele i Zagładzie*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Leociak Jacek, *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Leociak Jacek, *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Lissa Zofia, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym*, [w:] *też*, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Kraków 2008.
- Łotman Jurij, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

- Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*, red. A. Szymańska, M. Lisowska-Magdziarz, A. Hess, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.
- Miłość silniejsza niż Holocaust. 10 inspirujących historii*, <https://gazetakrakowska.pl/mi-losc-silniejsza-niz-holocaust-10-inspirujacych-historii/ar/c15-14568823> (dostęp: 20.11.2019).
- Misiak Tomasz, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1(7), s. 62–74.
- Morawiec Arkadiusz, *Literatura polska wobec ludobójstwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Narratologia*, red. M. Głowiński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Oblicza getta. Antologia tekstów z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, E. Wiatr, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
- Ong Walter Jackson, *Wtórna oralność*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Opowieść o niewinności: kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*, red. M. Hopfinger, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Pamięć. Historia Żydów Polskich przed, w czasie i po Zagładzie*, red. F. Tych, Fundacja Shalom, Warszawa 2004.
- Pawlik (Mucha) Aleksandra, *Glosy do ontologii spektaklu radiowego*, „Acta Universitas Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 489–503.
- Pawlik Aleksandra, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, Grzegorzewska Kinga, *Protoplasta reportażu? O liście konkwistadora Hernana Cortésa, który podbił Królestwo Azteków*, [w:] *Apetyt na rzeczywistość. Między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy*, red. A. Kłosińska-Nachin, E. Kobyłecka-Piwońska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Polacy i Żydzi we współczesnym reportażu radiowym*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 379–391.
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.
- Portelli Alessandro, *What makes oral history different*, https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230101395_2 (dostęp: 13.11.2019).
- Prokopowicz Jan, *Zagłada i gehenna ocalenia*, Rzeszów 2015.
- Prowincja noc. Życie i zagłada Żydów w dystrykcie warszawskim*, red. B. Engelking, J. Leociak, D. Libionka, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007.
- Przeżyliśmy. Proza Jeszajahu Szpigla z getta łódzkiego*, red. K. Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011.
- Rees Laurence, *Holokaust. Nowa historia*, tłum. Ł. Praski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2018.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena, *Poetyka intersubiektywności: kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Reprezentacje Holokaustu*, red. J. Jarniewicz, M. Szuster, Instytut Książki, Kraków–Warszawa 2014.

- Richman Joe, *Diaries and Detritus: One Perfectionist's Search for Imperfection*, <https://sites.duke.edu/homelessness/files/2010/08/Diaries-Detritus.pdf> (dostęp: 15.11.2019).
- Semantyka milczenia. Zbiór studiów 2*, red. K. Handke, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Sikorzanka Joanna, *Sztuka reportażu radiowego – mikrokosmos dźwięków*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7(2), s. 29–37.
- Śmid Waław, *Dyskurs i narracja w kontekście nowych mediów*, Wydawnictwo CeDeWu, Warszawa 2016.
- Sontag Susan, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.
- Stanzel Franz, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 219–232.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Universitas, Kraków 2005.
- Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogolewska, M. Worsowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.
- Sygizman Kinga, *O narracyjności reportażu radiowego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1(39), s. 83–99.
- Szlengeł Władysław, *Pomnik*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/szlengeł-pomnik.html> (dostęp: 30.11.2019).
- Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. J. Kowalska-Leder, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007.
- Thompson Paul, *The voice of past. Oral history*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Tomczok Marta, *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2018.
- Ubertowska Agnieszka, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007.
- Wańkowicz Melchior, *Od Stołpców po Kair*, PIW, Warszawa 1971.
- Wejs-Milewska Violetta, *Współczesne radio – pytanie o tożsamość*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1(39), s. 23–30.
- Wimmer Roger, Dominick Joseph, *Mass media. Metody badań*, tłum. T. Korłowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Wojcik Małgorzata, Żak Rafał, *Cisza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.
- Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.
- Zmarz-Koczanowicz Maria, *Zagadnienie inscenizacji fabularnej w filmie dokumentalnym i metody dokumentalnej w filmie fabularnym na przykładzie dwóch zrealizowanych przeze mnie filmów: fabularnego „Kraju świata” i dokumentalnego „Urzędu”*, [w:] *Pogranicza dokumentu*, red. M. Jazdon, K. Mąka-Malatyńska, P. Pławuszewski, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2012.
- Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Szczepanikowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.

Żukowski Tomasz, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*, Wydawnictwo Wielka Litera, Warszawa 2018.

Żurek Sławomir Jacek, *Zagłada w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 184–194.

Żyrek-Horodyska Edyta, *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

O AUTORKACH



Joanna Bachura-Wojtasik – Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź, e-mail: joanna.wojtasik@uni.lodz.pl, nr ORCID 0000-0003-3247-7420.

Dr, adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego, medioznawca, teoretyk radia. Podstawą jej zainteresowań badawczych są artystyczne gatunki radiowe. W ostatnim czasie skupia się w swych badaniach na literaturze audialnej wobec Holokaustu. Interesuje ją również współczesna kultura – jej przemiany, właściwości, funkcje, a także kulturowe badania nad dźwiękiem (*sound studies*). Pełni funkcję sekretarza do spraw numerów dziennikarskich kwartalnika „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”.



Eliza Matusiak – Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź, e-mail: eliza.matusiak@unilodz.eu, nr ORCID 0000-0003-2455-0245.

Doktorantka w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. W centrum jej badawczych zainteresowań swe miejsce znajduje sztuka audialna – jej dokumentalna, ale przede wszystkim fikcjonalna strona. Obecnie opracowuje rozprawę doktorską poświęconą interaktywnym słuchowiskom o ergodycznym charakterze.

Jak pisze Jacek Leociak: „reprezentować” – to czynić na powrót obecnym. Twórcy sztuki audialnej podejmują próby uobecniania ocalałych i ofiar Szosa, a artystyczne formy dźwiękowe stanowią przestrzeń reprezentacji. Audialne opowieści podejmujące tematykę Zagłady, choć skupione wokół cierpienia i śmierci jednostek oraz całych grup, nierzadko w swej istocie są historią o ocaleniu, stawiają bowiem w swym centrum wspomnienia tych, którzy przetrwali. Specyfika wspomnień Zagłady i z Zagłady, ich fragmentaryczność – sprawiają, że praca twórców artystycznych form dźwiękowych skoncentrowana jest niejednokrotnie na rekonstruowaniu losów jednostek i ich rodzin oraz utkaniu opowieści z dostępnych i odnalezionych wspomnień, śladów, dokumentów. Dyskurs holocaustowy zapośredniczony przez medium audialne nie jest jednorodny, ale rozprzestrzeniony wskutek dyspersji zagarniającej coraz to nowe obszary budowania opowieści o Szosie. Mamy nadzieję, że niniejsza publikacja wzbogaci wiedzę o Zagładzie, a także wiedzę radioznawczą, wypełniając lukę w literaturze przedmiotu, w której ta tematyka nie była dotąd podejmowana.

Autorki

Praca pionierska w odniesieniu do zamysłu fuzji tematu traumy z techniką medium radiowego. W polskich badaniach pierwsza, choć oczywiście zainteresowanie szeroko pojmowaną literaturą w radiu nie jest nowe. Ze wszech miar warta publikacji, także dla poszerzenia dyskusji o zasadności badania aspektu artystycznego w odniesieniu do szczególnie wrażliwego dokumentu życia, jakim jest sytuacja graniczna – tu Zagłada.

Z recenzji prof. dr hab. Violetty Wejs-Milewskiej

Książka dostępna również
jako e-book

 **WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl

 ksiegarnia@uni.lodz.pl

 (42) 665 58 63

ISBN 978-83-8142-980-1



9 788381 429801