

Pamiętnik Literacki 2010, 4, s. 37-60



Zawartość zmyślonej, żółtej walizki. O prozie Hanny Krall

Joanna Jeziorska-Haładaj

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ
(Uniwersytet Warszawski)

ZAWARTOŚĆ ZMYŚLONEJ, ŻÓŁTEJ WALIZKI O PROZIE HANNY KRALL

Fikcja u Krall – rekonesans

Problem związków reportażu i fikcji pojawia się niemal w każdym tekście poświęconym twórczości Hanny Krall i stanowi niemały kłopot dla interpretatorów jej książek. Właściwie nie powinno to być przedmiotem rozważań: autorka *Wyjątkowo długiej linii* zawsze z dumą mówi i pisze o sobie „reporterka”. Podkreśla, że interesują ją tylko prawdziwe historie i prawdziwi bohaterowie, nie potrafi i nie chce niczego wymyślić, umie „tylko” słuchać. Proza Krall ma walor świadectwa, moc ocalającą od zapomnienia. „Ludzie, czytając, mają świadomość, że to zdarzyło się naprawdę”¹ – mówi o swoich książkach.

W refleksji badawczej rodzą się jednak wątpliwości, ostrożnie zazwyczaj i raczej intuicyjnie formułowane. Świadczy o nich choćby powszechne odczucie nieprzystawalności terminu „reportaż” do tekstów Krall i powracające kontrpropozycje genologiczne. Michał Cichy chce widzieć w tych tekstach „baśnie dokumentalne”, wskazując na podwójną motywację działań bohaterów – realistyczną i magiczną². Marta Młodkowska, mimo wystawianych gwarancji referencjalności, odnajduje w utworach Krall konstytutywne cechy ballady (takie jak „powtarzalność rytmizująca tok opowieści, upodobnienia składniowe, które stają się łącznikiem narracji, charakterystyczny rytm wydarzeń – następowanie po sobie retardacji i przyspieszeń [...]”, a także uwikłanie człowieka w starcie z siłami potężniejszymi od niego, M 252³) oraz specyficznego, XX-wiecznego *exemplum*. Powszechnie używany na określenie krótkich reportaży zebranych w tomach *Tam już nie ma żadnej rzeki czy Taniec na cudzym weselu* jest termin „opowiadanie”

¹ *Historie prawdziwe*. Z H. Krall rozmawia J. Sadecki. „Rzeczpospolita” 1999, nr z 6 IX.

² M. Cichy, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*. „Gazeta Wyborcza” 1999, nr z 23 I.

³ Skrótem M odsyłam do: M. Młodkowska, „Opowiem wam historię...” *Kilka uwag o pisarstwie Hanny Krall*. W zb.: *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2000. Ponadto stosuję w artykule jeszcze inne skróty: M-M = K. Mąka - Malatyńska, *Krall i filmowcy*. Poznań 2006. – P = „*Powieść dla Hollywoodu*” wg prozy Hanny Krall. Spektakl wideoteatru „Poza”. Red. P. Lachmann. Warszawa 1996. Dla tekstów H. Krall: KH = *Hipnoza*. Warszawa 1989; KK = *Król kier na wylocie*. Warszawa 2006. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

albo „opowiadanie-reportaż” (M 244), a oprócz nich – również chyba oksymoroniczne „opowiadanie dokumentalne” (M-M 61)⁴. Piotr Śliwiński pisze o „rozmazywaniu” gatunków literackich i dostrzega u Krall swoisty genologiczny amalgamat „reportaż-studium-powieść-autobiografia-dziennik”⁵. *Remedium* na wszelkie wątpliwości bywa także prefiks „para-” („paraliteratura”, „paradokument”) lub określenie „gatunek hybrydalny”.

Warto też w tym miejscu przypomnieć dyskusje na temat „literackości” reportażu⁶. Z całą pewnością twórczość Krall spełnia większość proponowanych kryteriów reportażu literackiego: wykracza poza refleksje doraźne i jednostkowe, dążąc do formułowania prawd uniwersalnych; przynosi osobistą, wartościującą perspektywę opisu zjawisk; wyróżnia się szczególną, rozpoznawalną formą (przez niektórych krytyków nazywaną manierą; chodzi o takie cechy stylu, jak wielość powtórzeń na różnych poziomach organizacji tekstu: refreniczność, paralelizmy, anafory, anadiplozy, prostota składni, nagromadzenie szczegółów). Ponadto dokonywany przez Krall „faktomontaż”, czyli selekcja i kompozycja faktów przypomina niekiedy schematy fabularne znane z powieści. Te wszystkie spostrzeżenia w żaden sposób jednak nie przesądzają o fikcyjnym charakterze pisarstwa Krall. Skąd w takim razie wątpliwości?

Młodkowska, omawiając stylistyczne cechy twórczości Krall, zwraca uwagę na zabieg dokonywanej na oczach czytelnika rekonstrukcji wydarzeń, opartej nierzadko na „domyśleniu do końca opisywanej rzeczywistości”, czyli wypełnieniu luk. Autorka *Hipnozy* stawiałaby więc krok dalej niż wypada reporterowi, wybierając drogę logicznej, ale jednak spekulacji, zamiast poprzestać na tym, co pewne. Młodkowska zadaje zasadnicze pytanie: „co właściwie sprawia, że możemy uznać referencjalność owej rekonstrukcji? Innymi słowy: Dlaczego wierzymy Hannie Krall?” (M 257). Odpowiedzi chce szukać nie w czytelniczej przedwiedzy (Genette użyłby określenia „paratekst”), ale – co brzmi obiecująco – w strategii narracyjnej. Nie chodzi jednak o techniki narracyjne, ale o „podmiotową sygnaturę”, odpowiedzialność za przekaz, jaką bierze na siebie narrator (traktowany tu jako świadek).

Paradoksalnie, im więcej elementów baśniowych, konfabulacji, ostentacyjnej rekonstrukcji przypuszczanych zdarzeń, słowem – im więcej śladów obecności podmiotu opowiadającego, tym większe wrażenie rzeczywistości Zagłady, rozpoznania trybu referencjalnego. [M 258]

– pisze Młodkowska, akcentując subiektywny, przeżyty, osobisty wymiar prawdy.

⁴ Badaczka powołuje się w tej kwestii na autorytet M. Reicha-Ranickiego (M-M 61, przypis 24).

⁵ P. Śliwiński, *Pic na wodę czasu. Rzut oka na pisarstwo Hanny Krall*. „Czas Kultury” 1990, nr 22/23, s. 39.

⁶ By udowodnić literackość reportażu, często wskazuje się na jego walory artystyczne – zaskakującą kompozycję, nieprzezroczysty, figuralny język, operowanie metaforą, obrazowość; słowem: wykorzystanie stylistycznych środków „literackich”. To ujęcie, nierzadko w sposób dorozumiany, występuje w wielu pracach (choć przecież literatura piękna z owych „literackich” efektów często rezygnuje; dyskusję z takim podejściem do terminu prowadził m.in. E. Balcera w artykule *Fikcja źródłem prawdy*. „Kontrasty” 1978, nr 11). Z kolei według M. Głowińskiego (*Kapuściński: reportaż jako sztuka*. W zb.: „*Życie jest z przenikania...*” *Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Wybór, oprac., wstęp B. Wróblewski. Pośl. A. Kapuścińska. Warszawa 2008, s. 63) „literackość” polega na „szukaniu formy, w której dadzą się przedstawić relacjonowane wydarzenia, na kreowaniu podmiotu opowiadającego”, oraz na takim ich ujęciu, by „ujawnić ich różne aspekty, nie tylko aktualne uwikłania”.

Kolejnym „dowodem” na referencjalność tekstów Krall jest... zastosowany w nich lakoniczny sposób opowiadania. Badaczka – choć z wahaniem – powołuje się na ustalenia Tadeusza Sławka⁷ i wyrokuje:

im bardziej język przesłania obraz świata, im wyraziściej struktura świata jest tworzona przez elementy języka (cokolwiek by to miało znaczyć), tym silniej będziemy odbierali tekst jako fikcyjalny. Z tego punktu widzenia teksty Hanny Krall, dążące do maksymalnej kondensacji i zwięzłości, odbiera się jako teksty niefikcyjne, ich referencjalność nie domaga się dodatkowego uzasadnienia. [M 247–248]

Wydaje się jednak, że właśnie domaga się – przyjęcie przedstawionego w cytowanym fragmencie punktu widzenia prowadzioby bowiem do absurdalnego wniosku, że im tekst mniej stylistycznie wyczelowany i oszczędny, tym mniej fikcyjalny. Takie podejście pokazuje pułapki postaw panfikcyjnych – wiara w fikcyjotwórczą moc retorycznych struktur języka prowadzi niekiedy do konkluzji niemożliwych do zaakceptowania.

Nieco innego rodzaju wątpliwości co do fikcji w tekstach Krall przynosi artykuł Iwony Mandziej, już w tytule stawiający genologiczną opozycję reportaż–mikropowieść i sytuujący analizowaną *Sublokatorkę* pomiędzy tymi biegunami. Badaczka skupia się nie tylko na tym jednym tekście; odwołuje się również do wcześniejszych utworów Krall na mocy rozpoznania, że zjawiska charakterystyczne dla *Sublokatorki* pojawiały się wcześniej incydentalnie. Mandziej mówi o książce: „Zdaje się przeczyć istnieniu granic między fikcją a niefikcją oraz drwić z wszelkich prób przypisania jej do jakiegoś kręgu gatunkowego”⁸, nazywa ją „swoistym, mającym cechy reportażowe konglomeratem fikcji i rzeczywistości”⁹. W tomach *Hipnoza* i *Dowody na istnienie* stwierdza występowanie scen fikcyjnych, nie precyzując wszakże, na jakiej podstawie za takie je uznaje. Jedynym przykładem jest finałowa scena reportażu *Naróżny dom z wieżyczką*, w której wiele lat po wojnie cadyk widzi kobietę przypominającą – niezyczącą od dawna – Polę Machczyńską. Mandziej pisze o „wypełnianiu fikcyjnego schematu elementami rzeczywistymi lub o wysokim stopniu prawdopodobieństwa [...]”¹⁰; chodzi tu m.in. o rzeczywiste istniejące postacie, występujące w scenach, które nie miały miejsca.

Nie wymaga więc chyba dalszych uzasadnień potrzeba wypracowania narzędzi analizy umożliwiającej bardziej precyzyjne zbadanie relacji fikcja–niefikcja w utworach Krall. Skupię się na czterech tekstach opowiadających tę samą historię, z których trzy zostały opublikowane, a jeden nie. Ta historia to rzeczywiste wojenne losy Żydówki, Izoldy Regensberg, ukrywającej się pod przybranym nazwiskiem Marii Pawlickiej. Po wydostaniu się z getta Izolda mieszkała w okupowanej Warszawie; później trafiła na Pawiak, następnie była na robotach w Niemczech, skąd udało jej się zbiec. Mąż Izoldy znalazł się w Oświęcimiu. Aby zdobyć pieniądze na ratowanie jego i reszty rodziny, zaczęła jeździć do Wiednia i handlować tytoniem oraz jedwabiem. Tam aresztowało ją gestapo, również trafiła do Oświęcimia, a potem do innych obozów – Guben (skąd uciekła) i Schwetig am

⁷ T. Sławek, *Fikcja i troska*. W zb.: *Znak, tekst, fikcja. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*. Red. T. Sławek, W. Kalaga. Katowice 1987, s. 106.

⁸ I. Mandziej, *Między reportażem a mikropowieścią. O „Sublokatorce” Hanny Krall*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3, s. 86.

⁹ *Ibidem*, s. 95.

¹⁰ *Ibidem*.

Oder. Wiosną 1945 wróciła znowu do Wiednia, gdzie, podając się za volksdeutschkę, pracowała w niemieckim szpitalu. Po zakończeniu wojny odnalazła swojego męża w Mauthausen. Wrócili do Polski. W roku 1968 zmuszono ich do emigracji do Izraela. Krall poznała Izoldę na początku lat osiemdziesiątych i została przez nią poproszona o zrelacjonowanie historii jej życia.

Losy Izoldy – losy opowieści o Izoldzie

*Powieść dla Hollywoodu*¹¹ – reportaż otwierający tom *Hipnoza* (1989) – opowiada o powstawaniu tej pisanej na zamówienie książki. Miała ona nosić tytuł *Wygrana wojna Izoldy R.*, nigdy nie została jednak wydana, bo nie spodobała się bohaterce z powodów, o których będzie mowa. *Powieść dla Hollywoodu* jest więc swoistym metareportażem, reportażem o tworzeniu reportażu, opowieścią o zbieraniu i selekcji materiału, szukaniu formy; o więzi między opisującym a opisywanym i o oczekiwaniach tego ostatniego co do sposobu zrelacjonowania jego życia. Równoległe tekst stanowi próbę, choćby szczątkowego i niepełnego, utrwalenia historii Izoldy w „niehollywoodzkim”, wbrew tytułowi, stylu. Krall omawia, pobieżnie i skrótowo, powikłane, dramatyczne losy bohaterki; reportaż jest namiastką, szkicem opowieści, jaką wymarzyła sobie Izolda.

17 lat po *Hipnozie* ukazał się *Król kier znów na wylocie*. To powrót do historii Izoldy: pojawiają się sceny opisane już w *Powieści dla Hollywoodu*, książkę zamyka fotografia bohaterki, o której wiemy z reportażu, że jest podobna do Liz Taylor. Powstaje naturalnie pytanie: czy *Król kier znów na wylocie* to *Wygrana wojna Izoldy R.* – książka, która nie ujrzała światła dziennego? W *Królu kier*, w rozdziałiku ukazującym wysiłki Izoldy, by zainteresować swoimi doświadczeniami ludzi literatury, występuje jedynie taka wzmianka o losach pierwszej książki:

Autorce w Polsce proponuje niezłe honorarium. Powstaje książka, która nie spełnia jej oczekiwań. Za mało w niej uczuć. Za mało miłości, samotności i łez. Serca za mało. Słów za mało. Wszystkiego, po prostu wszystkiego za mało. [KK 145–146]

Oraz przypis:

O „autorce w Polsce” i Izoldzie R. pisałam w reportażu *Powieść dla Hollywoodu* (*Hipnoza*, wyd. a5, Kraków 2002). Można go uznać za szkic do niniejszej książki. [KK 145]

Co bardzo ważne – pratekstem dla wszystkich tych wersji, pierwszą redakcją losów Izoldy Regensberg, jest jej własna relacja dla Instytutu Yad Vashem. Do owego dokumentu sięga reporterka, by sprawdzić, czy życie Izoldy „zasługuje” na opisanie. Niewielki fragment tej relacji przedrukowany został w programie spektaklu wideoteatru „Poza”. Można jednak na jego podstawie sformułować kilka spostrzeżeń: monolog był z pewnością nagrywany w obecności kogoś drugiego; opowiadając o przesłuchaniu w Wiedniu, Izolda pokazuje ślad, mówiąc „O, tu zgasili papierosa” (P 36). Wielokrotnie używa zaimka „ja”, powtarza te same słowa, rozbija tok wywodu, by podać jakąś informację, która według niej jest ważna:

¹¹ Tylko krótko o *Powieści dla Hollywoodu* wspomina Mąka-Malatyńska (M-M 67–69). Nie jest mi znana żadna całościowa analiza tego tekstu Krall.

Teraz przesłuchujący podał mi krzesło i zacząć mówić do mnie *per* „*Sie*”. Przedtem mówił tylko „*du*”. To było gestapo wiedeńskie. On mówił dialektem wiedeńskim. I poczęstował mnie papierosem. [P 37]

Podsumujmy więc tekstowe losy opowieści o Izoldzie. Powstały trzy teksty: *Wygrana wojna Izoldy R.*, nigdy nie opublikowana; *Powieść dla Hollywoodu* – reportaż opisujący powstawanie *Wygranej wojny* oraz książka *Król kier znów na wylocie*. Pomiedzy tymi tekstami istnieje skomplikowany układ zależności, tym bardziej zawikłany, że *Wygrana wojna* nie doczekała się druku. Z reportażu wiadomo, że liczyła 80 stron; *Król kier* jest dwukrotnie obszerniejszy. Czy stanowi więc poszerzoną jej wersję? W jednym z wywiadów sprzed powstania *Króla kier* Krall mówiła, że do *Wygranej wojny* nie ma praw, od lat leży ona na półce w maszynopisie i coraz mniej się podoba autorce¹². Powtarzające się, coroczne wizyty bohaterki w Polsce i kolejne rozmowy sprawiły, że Krall wróciła do tekstu, a książka po latach powstała. Nie wiadomo jednak, jak ma się do pierwotnej wersji. Przypuszczalnie zasadniczo się różnią; żaden z dwóch opublikowanych (w programie spektaklu) fragmentów nie znalazł się w *Królu kier* (jeden zawiera scenę Pierwszej Komunii córek Izoldy i jej modlitwy do Matki Boskiej, drugi – refleksje o byciu Żydem w Jerozolimie).

Relacje między tekstami opublikowanymi: *Królem kier* a *Powieścią dla Hollywoodu*, są równie skomplikowane. Można uznać reportaż z tomu *Hipnoza* za preludeum, szkic, projekt, zapowiedź książki. Można też go potraktować jako element swoistej ramy paratekstowej *Króla kier*, przyczynek do jego genezy. Można wreszcie czytać go jako tekst samodzielny, który tematyzuje problem dokumentowania cudzego życia, a losy Izoldy opowiada niejako mimochodem.

Jej historia nie stała się dotąd, tak jak bohaterka marzyła, kanwą scenariusza filmowego, za to reportaż *Powieść dla Hollywoodu* w 1996 r. zaadaptowano na scenę przez twórców wiedeńskiego teatru „Poza” – Jolanę Lothe i Piotra Lachmanna. Osią spektaklu jest film, w którym Izolda, grana przez Teresę Marecką, opowiada swoje wojenne losy w scenerii jerozolimskiego cmentarza i kawiarni na Via Dolorosa. Na obraz nakładają się fotografie ludzi i miejsc, stare reklamy. Wykorzystanie metody kolażu i finał przedstawienia, w którym obok ekranów pojawia się postać żywej aktorki, pokazują napięcie między umownością historii zrelacjonowanej, utrwalonej a siłą historii autentycznej. Jeden z krytyków nazwał spektakl „negatywnym hollywoodzkiego filmu”¹³; zamiast sentymentalnej opowieści powstał obraz o pamięci i potrzebie, by swoją historię ocalić od zapomnienia.

***Powieść dla Hollywoodu* jako metareportaż**

Przezroczysta kurtyna

Jak już wspomniano, zasadą kompozycyjną reportażu *Powieść dla Hollywoodu* jest współistnienie dwóch planów – autotematycznego i „właściwej” historii Izoldy. Tę dwoistość dobrze ilustruje zdanie:

¹² *Droga do białych miejsc*. Z H. Krall rozmawia W. Tochman. http://tochman.com.pl/reporter.php?w_id=1 (data dostępu: 31 XII 2008).

¹³ R. Pałowski, *Taśmy Izoldy R.* „Gazeta Stołeczna” 1996, nr z 9 XII.

Siedzieliśmy więc w beżowym salonie, popijając herbatę i pogryzając orzechy czekoladowe, a za przezroczystą kurtyną Izolda R. żegnała się ze swoją najlepszą przyjaciółką Basią Gajer, która uwierzyła Niemcom, że Żydzi – posiadacze zagranicznych paszportów, będą mogli wyjechać z Polski. [KH 19]

Metaforę przezroczystej kurtyny wykorzystuje Krall, by opisać zaskakującą umiejętność psychicznego odciążenia się bohaterki od dawnych emocji, jej rzeczowość i precyzję w opowiadaniu o tym, co ją spotkało. Tak jakby istniały oddzielne, dwie rzeczywistości – minioną i obecną. W reportażu Krall przezroczysta kurtyna jest zasadą konstrukcyjną; obserwujemy starzejącą się Izoldę w jerozolimskim mieszkaniu równoległe z Izoldą w realiach okupacyjnych. Kurtyna opada tylko raz, gdy rozmowa toczy się w wiedeńskim mieszkaniu męża bohaterki, gdzie na ścianach wiszą zdjęcia sióstr, które zginęły.

W *Powieści dla Hollywoodu* wojenne losy Izoldy nie są tematem pierwszoplanowym. Zrelacjonowane zostają w ogromnym skrócie, stanowią swoistą narracyjną esencję, schematyczną konstrukcję, która domaga się wypełnienia. Krall eksponuje kilka wybranych, emblematycznych scen, korzysta z form iteratywnych oraz z „przezroczystej” formy sprawozdawczej, pozwalającej na przyspieszenie tempa opowiadanych wydarzeń:

Ufała ludziom, którzy ją potem okradali, skwapliwie czepiała się każdego, kto budził nadzieję. Jeździła, handlowała, złapali ją, była na robotach w Niemczech, uciekła, znowu szukała – samotna i na zewnątrz całej reszty świata, który nie był jej, ponieważ był lepszy. [KH 26]

Skierowano ją do transportu i wyjechała z Oświęcimia do Guben. W Guben ukradła niemieckiej robotnicy palto i uciekła (w Mathausen czekał przecież mąż). Dostała się do innego obozu – Schwetig am Oder. W Schwetig wyczytano ją na wyjazd do Oświęcimia, ale nie dojechała: tego akurat dnia Oświęcim został wyzwolony. Pognano ich na zachód. Po drodze uciekła (w Mauthausen... i tak dalej). Przez Berlin dostała się do Wiednia i pracowała w niemieckim szpitalu wojskowym jako pielęgniarka. [KH 28]

Zawartość przedstawionych fragmentów to prawdziwy koncentrat narracyjny; w kolejnych, krótkich, prostych zdaniach zamykają się całe etapy wojennej odysei – czy raczej penelopiady¹⁴ – Izoldy R. Jedyne okoliczniki to okoliczniki miejsca, umożliwiające odtworzenie topografii wydarzeń (również niepełnej – nie wiadomo, dokąd ich bohaterka jeździła ani gdzie była na robotach), brak jakichkolwiek „zbędnych” informacji. W *Królu kier* te wzmianki rozrosną się w całe rozdziały, pojawią się drugoplanowi uczestnicy wypadków: Doktor, który okradł Izoldę, Józio i bauerka z robót we wsi Raddusch, koleżanki z obozu – Janka i Irma, oraz wiele innych postaci. Czytelnik pozna ich historie, opowiadanie relacjonujące zastąpi prezentacją sceniczną.

Izolda oczekiwała powieściopisarza, którego zafascynowałaby jej historia, który oddałby emocje związane z tymi niespodziewanymi, „epickimi” zwrotami akcji. Uwagę reporterki przykuwają zaś szczegóły, o których bohaterka wspomina mimochodem. Kiedy opowiada o leżących na ulicach getta ciałach przykrytych gazetami, autorkę zaczyna nurtować pytanie, jakie to były gazety. Po konsultacji ze znawczynią tematyki getta okazuje się, że mogło chodzić o wydawaną po polsku za zezwoleniem władz „Gazetę Żydowską”, pismo, które „miało uspokajać i za-

¹⁴ Odwołuję się, oczywiście, do tytułu powieści M. A t w o d *Penelopiada* (Przeł. M. K o n i k o w s k a. Kraków 2005).

pewniać o normalności świata” (KH 13). Krall, która, jak przyznaje, mimo wielu lektur nie jest w stanie wyobrazić sobie codzienności getta, rekonstruuje ów nie znany sobie świat za pomocą obszernych cytatów z okupacyjnej gazety. Porzuca historię i emocje Izoldy, by skupić się na tym, co konkretne, namacalne, udokumentowane, co najbardziej interesuje reportera. Ciekawia ją ceny żywności, działalność rozmaitych przedsiębiorstw, nieszczęśliwe wypadki, codzienne ogłoszenia¹⁵. To porzucenie planu jednostkowego na rzecz ujęcia panoramicznego, swego rodzaju sprzeniewierzenie się opowieści Izoldy, dla której te wszystkie sprawy były na tyle nieważne, że nie zachowały się w jej pamięci.

Kolejnym – po opisie zawartości gazet – epizodem rozbijającym narrację o Izoldzie, jest fragment rozpoczynający się od słów: „Przypomniała mi się historia, którą opowiedział mi niedawno pewien kompozytor, więzień Oświęcimia” (KH 23). Krall przytacza wspomnienie kompozytora, ponownie porzucając losy Izoldy.

W *Powieści dla Hollywoodu* znajdują się dwa alternatywne początki historii Izoldy R. – wymarzony przez nią „hollywoodzki” i „taki, jaki powinien być” według reporterki. Autorem „hollywoodzkiego” jest poproszony przez Krall o pomoc Krzysztof Kieślowski. Jego tekst rozpoczyna poetycko-kiczowaty opis rąk męża Izoldy i jego skóry: „Nie opalanej, nie smagłej, a właśnie koloru złota [...]” (KH 11). Krall jest pojętną uczennicą, uzupełnia tekst „brzozowym zagajnikiem, rozpalonym mchem i gorącym światłem, drżącym wśród gałęzi” (KH 11). Na tej próbie jednak kończy w poczuciu dojmującej nieadekwatności takiego opisu, nieprzystawalności sentymentalnej poetyki do własnego wyobrażenia o tym, jak historia powinna być opowiedziana.

Jeszcze zanim powstał *Król kier*, Krall mówiła o Izoldzie:

Coraz bardziej mi jej żal, ale nie mogę pisać tak, jak sobie życzę. To byłoby sprzeczne z moim słyszeniem świata. Byłby w tym fałsz. Czytelnicy natychmiast by go rozpoznali i straciliby zaufanie do mnie. Załgana forma jest takim samym złem, jak zakłamane treści¹⁶.

Warto zwrócić uwagę na mocno wyeksponowaną w tej wypowiedzi kwalifikację etyczną. Wydaje się jednak, że mówiąc „forma”, Krall ma na myśli głównie styl – oszczędny, lakoniczny, oparty na celowych powtórzeniach, zaskakujących zestawieniach, krótkich, zwięzłych zdaniach, które nie opowiadają o emocjach, ale mają je wzbudzać¹⁷. Na tę formę składają się wszakże przytaczane w ogromnej ilości dialogi i wydatny zwrot ku świadomości bohaterki – o tym będzie jeszcze mowa.

¹⁵ Tak samo postępuje J. M. R y m k i e w i c z w *Wieszaniu* (Warszawa 2007, s. 162), opisując codzienne życie w Warszawie w r. 1794 poprzez ogłoszenia zamieszczane w „Gazecie Wolnej Warszawskiej”. Pokazują one – wspomina autor – „że śmierć, choć rządziła wtedy w Warszawie, wcale nie przeszkadzała życiu [...], bowiem śmierć i życie świetnie się do siebie dopasowują, świetnie się uzupełniają”.

¹⁶ *Droga do białych miejsc*.

¹⁷ Warto przywołać w tym miejscu głosy odbiorców, których forma reportażu Krall raziła sztucznością. Np. Ś l i w i ń s k i (*op. cit.*, s. 39): „Krall uwodzi nas natrętnie, narzuca się z pięknosciami, czaruje bez umiaru, wzrusza się ostentacyjnie, zwierza ponad potrzebę, mówi za dużo, a co gorsza wtedy, gdy należałoby raczej milczeć. Zdobi narrację, upiększa, fryzuje”. Badacz ironicznie cytuje tu definicję „picu” z *Okien* Krall: „Pic jest po to, żeby było ładnie. Pic jest wtedy, kiedy autorowi nie udało się ukryć przed publicznością intencji. Pic jest tam, gdzie autor posłużył się haftem, bo mu zabrakło materii. O, tutaj, mówimy wskazując na słowo, pomysł, gest, kolor, znak, bowiem pic jest ornamentem, który potrafimy wskazać” (*ibidem*).

Jak opowiedzieć historię?

Reportaż Krall stawia więc pytanie zasadnicze: jak opisać prawdziwą – niewątpliwie – historię?

Symboliczne znaczenie ma scena spotkania bohaterki z polskim pisarzem mieszkającym w Izraelu (prawdopodobnie chodzi o Stanisława Wygodzkiego, Izolda próbowała też bezskutecznie zainteresować swoimi losami Kazimierza Brandysa i Jerzego Andrzejewskiego). Rozmówca radzi jej, by spisała swoją historię sama, i udziela kilku warsztatowych rad:

– To bardzo proste – wyjaśnił. – Weźmy tę scenę, kiedy wiezie pani do Wiednia tytoń na przemyt w czarnej, lakierowanej walizce. Wchodzi pani do przedziału, stawia pani walizkę na półce i siada. Po chwili wchodzi wysoki, przystojny esesman z walizką z żółtej, świńskiej skóry. Stawia ją obok tamtej i siada naprzeciwko...

– I co dalej? – spytała pisarza moja e.b.

– Dalej to już musi pani sama wymyślić – wyjaśnił pisarz. – Ma pani zagadkę, którą trzeba rozwikłać. Na tym właśnie polega literatura.

– Ale niech pan chociaż powie, co on miał w tej żółtej walizce? – upierała się moja e.b.

– A skąd ja to mogę wiedzieć? – obruszył się pisarz. – To pani ma wiedzieć, nie ja.

– Przecież ja nie potrafię o własnej, czarnej walizce napisać, to mam jeszcze opisywać jego zmyśloną żółtą?

– Na tym polega literatura – powtórzył pisarz i rozłożył ręce. – I tak dużo pani powiedziałem. [KH 8]¹⁸

Cytując potem własną rozmowę z bohaterką, Krall konstatuje: „My mamy różne poglądy na literaturę. Pisarz i ja. Mnie się zdaje, że literatura na czym innym polega...” (KH 9). Pisarz uczy Izoldę, jak skonstruować powieściową scenę, jak uczynić własne wspomnienia kanwą wymyślonej historii. Krall deklaruje wiarę w inną literaturę – bezwzględnie wierną prawdzie, oszczędną, powściągliwą, a przez to najbardziej wymowną.

Przytoczmy słowa krytyka:

Autorka *Hipnozy* upodobała sobie narracje budowane w oparciu o poetykę fragmentu. Nakazuje ona przedstawiać losy ludzkie w przebłyskach, krótkich odślonach, które wprawdzie tworzą całość, jednak owa całość nie ma już epickiej potoczności, epickiego rozmachu¹⁹.

„Im większa rozpacz, tym mniej trzeba zdań [...]” – mówi Krall swojej bohaterce. „Pani jest bardzo kochana, pani Izolda [...], ale ma pani zły smak. Może nie zły... [...] tylko anachroniczny. Czy tradycyjny raczej...” (KH 32–33).

Ten anachroniczny smak ukształtowała literatura – XIX-wieczna powieść realistyczna, późniejsza powieść popularna. Izolda oczekuje właściwego tej odmia-

¹⁸ Na marginesie warto zauważyć, że scena rozmowy Izoldy z pisarzem sama w sobie jest powieściowa – Krall zna ją przecież z późniejszej relacji bohaterki. Oto jak przedstawiona została w *Królu kier* (KK 144–145): „Pisarz mówi, że – owszem, jej życie nadaje się na książkę, ale musi ją sama napisać. To nie jest takie trudne, zapewnia, wytłumaczy pani na przykładzie. Jedzie pani z tytońmi do Wiednia. Stawia pani na półce swoją czarną, lakierowaną walizkę, po chwili wchodzi do przedziału esesman, wysoki, bardzo przystojny. Koło czarnej walizki stawia swoją, z żółtej, świńskiej skóry i siada naprzeciwko. Być może, staje przy oknie. Zapala papierosa... Wyraźnie czeka na kogoś... Pisarz milknie. I co dalej? – pyta. Skąd mogę wiedzieć, obrusza się pisarz, pani powinna wiedzieć, nie ja, i tak dużo już powiedziałem. Niech pan powie chociaż, co on ma w żółtej walizce, nalega. I na kogo czeka przy oknie... To właśnie jest tajemnica, mówi pisarz. Należy ją rozwikłać, na tym polega istota literatury”.

¹⁹ S. Buryła, *Miłość w czasach krematoriów*. „Twórczość” 2006, nr 10, s. 127.

nie gatunkowej „epickiego rozmachu”, choć przy zachowaniu całkowitej wierności faktom. Nie chcąc wypełniać żółtej walizki fikcyjną zawartością i stawiać jej obok prawdziwej bohaterki, pragnie jednak, by ukazano wiernie jej emocje w kolejowym przedziale. Nie akceptuje skrótów, irytuje ją selekcja materiału, oburza argument reporterki, że usunęła „dłużyzny” („Ta scena z kopytkami oddaje przecież problem!”, KH 35). Broni każdego wspomnienia, tłumaczy jego wagę dla historii.

Bohaterka Hanny Krall pragnie „grubego buchu” w stylu *Ingeborgi Kellermann*, powieści pełnej wzruszeń i łez, w której czułoby się rozpacz, miłość i ból. *Ingeborga* pojawi się zresztą również w *Królu kier*, w scenie, kiedy Izolda-Maria na robotach przymusowych w Niemczech opowiada spotkanemu tam Polakowi historię o miłości – jest nią historia Ingeborgi właśnie. Można się domyślać, że tak napisaną powieść o sobie chciałaby przeczytać:

Miała zielone oczy i przychodziła do kochanka z głębi lasu, zawsze o świcie. [...] Lato było gorące tego roku, a ziemia rozpalona, jakby ktoś piekł na niej chleb. Światło też było gorące... Światło o świcie nie jest gorące, prostuje Józio. I ziemia nie jest rozpalona, zwłaszcza w lesie. Nie przerywaj, prosi Józia. Oni byli rozpaleni, więc i ziemia. [KK 61]

Dlaczego Izoldzie tak bardzo zależało na tym, by jej historia została opowiedziana?

Słuchając w Izraelu cudzych relacji o wojnie, Zagładzie i ocaleniu, bohaterka doszła do wniosku, że jej doświadczenia są niepomiaralnie ciekawsze od tego, co przytrafiło się innym („Straszne rzeczy ci ludzie przeżyli, ale mało urozmaicone. Nie to, co ona”, KK 143). Izolda interpretuje więc własne losy na sposób epicki, dostrzega ich fabularny potencjał, zestawia ze znanym sobie modelem opowieści. Niekoniecznie literackiej, bo książka nie była dla niej celem samym w sobie. Znałe z młodzieńczych lektur konstrukcje fabularne zauważa Izolda w hollywoodzkim filmie. Pragnie, by „gruby buch” nadawał się na „film dla Hollywoodu” – wzruszający, nawet łzawy, przewidywalny, dynamiczny, zrozumiały dla każdego melodramat, filmowy przebój, dzieło kultury popularnej, z Liz Taylor w roli głównej (w *Królu kier* jest nawet scena, kiedy Izolda próbuje spotkać się z aktorką i opowiedzieć jej swoją historię). Zdaniem Lachmanna, Izolda „widzi” ów nie nakręcony nigdy film jako „wielką epopeję, która jej historii nadałaby – poprzez transponowanie jej w obraz – dopiero ostateczny sens. Film jako uspokojenie, miejsce docelowe, bezpieczny port skrajnie niebezpiecznego życia? Hollywood – ostatnią możliwością *katharsis*?”²⁰ – pyta Lachmann. Wątek filmowy w ogóle jest silnie zauważalny w *Królu kier* – w wymownej scenie, kiedy Izolda tuż po zakończeniu wojny prosi rosyjskiego kapitana o pozwolenie na spotkanie z przebywającym w Mauthausen mężem:

Powiedz mi, mówi z czarującym uśmiechem. Dlaczego w życiu nie może być jak na filmie?

A jak byłoby na filmie? [...]

Na filmie ja bym ci opowiedziała moją historię, ty byś się wzruszył, pogadałbyś z wartownikiem i ja bym weszła na most.

Tak, to byłby piękny film... [...] A ja opowiem ci film prawdziwy. [KK 122]

²⁰ P. Lachmann, *Holocaust i Hollywood. Z „fabryki śmierci” do „fabryki snów”*. W: P 52.

Pijany kapitan wspomina potem, jak oddział, w którym służył, znajdował się o 5 kilometrów od jego rodzinnej wioski. Dowódca nie pozwolił mu się pożegnać z żoną i matką, które później zginęły. Na koniec, żeby ostatecznie obnażyć różnicę między rzeczywistością a fikcją, kapitan zwraca się do Izoldy, wskazując na polowe łóżko: „chciałaś, żeby był film...” (KK 123). Aluzja filmowa pojawi się również w scenie z życia po drugiej stronie przezroczystej kurtyny, kiedy Izolda ćwierć wieku po wojnie zacznie sobie wyobrażać starość. W tych wyobrażeniach będzie opowiadać wnuczce swoją wojenną historię. Zakończy ją słowami „potem nie było już nic” (KK 16), znanymi z hollywoodzkiego przedwojennego filmu *Rose-Marie*. Bohaterka siedząc w fotelu snuła opowieść o swoim życiu: „W książce, którą ktoś o niej napisze, mogłaby w ostatnim akapicie powtórzyć – potem nie było już nic, z przymkniętymi w zadumie oczami” (KK 15–16).

Lachmann z pewną irytacją komentuje postawę Izoldy: „Wie, co się liczy na świecie. Zbyt mało jednak sama liczy się ze światem”, czyniąc jej zarzut z „dążenia do transponowania prawdziwej historii życia w obraz, obraz filmowy, w wytwór fabryki najbardziej nieprawdziwych snów”. Autor przeciwstawia bohaterce reporterkę, która „upiera się przy literaturze jako narzędziu poznania – poznania prawdy, choćby szczątkowej, pod wystygłymi dawno popiołami” (P 53). Zwróćmy wszakże uwagę na asekuracyjne cudzysłowy w sformułowaniach przeciwstawiających autentyczne, prawdziwe życie jego filmowej (w domyśle: zafalszowanej) wersji. Wydaje się jednak, że nie są to zarzuty sprawiedliwe. Konflikt między bohaterką a reporterką nie przebiega na linii prawda-fikcja. Izolda nie pragnie, by jej historię przekształcić, upiększyć czy podkoloryzować. Przeciwnie: pilnuje wierności faktom w najdrobniejszych szczegółach. Krall opowiadała w wywiadzie, jak Izolda buntowała się, gdy w opisie rozpoznała „nie-swoją” torebkę od Hersego lub zbyt krótkie palto²¹. Spór toczy się o kwestie estetyczne, nie epistemologiczne: dla Izoldy słów jest za mało, dla reporterki – za dużo, pierwsza pragnie emocji, druga – powściągliwego dystansu.

Powieść dla Hollywoodu zamyka znacząca puenta; są nią słowa Wiesi Weisowej, redaktorki z wydawnictwa, od której Krall chciała usłyszeć „kompetentną opinię” na temat *Wygranej wojny Izoldy R.*: „Mam tylko jedną uwagę [...]. Kompozycyjną. Czy ten mąż nie powinien jej znacznie wcześniej porzucić? Dla powieści tak byłoby naprawdę lepiej” (KH 36).

Ten komentarz jako koda metareportażu Krall ma wymiar nieco ironiczny – w znaczeniu ironii losu, nie ironii skierowanej w stronę redaktorki. O czym świadczy ta uwaga pochodząca, dodajmy, nie od czytelnika „naiwnego”, ale od znawcy? Po pierwsze, tekst został z jakichś powodów zakwalifikowany jako reprezentant gatunku emblematycznego dla fikcji. Trudno orzekać z całkowitą pewnością o przyczynach, skoro *Wygrana wojna* w swoim pierwotnym kształcie nie ujrzała światła dziennego. Nie chodzi jednak raczej o powikłane, „powieściowe” losy bohaterki – redaktorka uznaje *Wygraną wojnę* za „jedną z ciekawszych książek o Żydach” (P 36); należy przypuszczać, że odczucie nieprawdopodobieństwa,

²¹ Krall sama mówi, że musiała „skrócić” palto w jednej ze scen i „podrzucić” w książce torebkę, jaką miała matka Izabeli Cywińskiej, kupioną w tym samym czasie. Opowiada, jak Izolda dzwoniła do niej, mówiąc: „Pani Hanno, nie spałam całą noc, proszę mi oddać moją torebkę!”, czy „Jak ja będę wyglądać w tym palcie?” (Z H. Krall rozmawia J. Sobolewska. „Dziennik” 2007, nr z 12 XI).

sztuczności losów postaci stanowiłoby zarzut, a nie komplement. Najpewniej chodzi więc o zespół chwytów odbieranych jako „powieściowe”, mimo tylekroć deklarowanej przez autorkę niechęci do „załganej formy”. Swoją kompozycyjną uwagę redaktorka nieświadomie komentuje też kompozycję życia bohaterki – odejście męża tuż po wojnie, kiedy świeża była jeszcze pamięć o poświęceniach żony, miałoby wymiar podwójnie dramatyczny, a takich dramatycznych zwrotów oczekuje się od powieści. Warto przywołać w tym miejscu zakończenie innego reportażu Krall, *Ta z Hamburga*. Kobieta, której biologiczną matką była Żydówka ukrywana w szafie przez rodziców, na pytanie syna, kim właściwie jest, odpowiada:

- Jestem twoją matką – powiedziała, chociaż dla puenty powinna powiedzieć:
- Jestem tą, która przeżyła.
- Ale tak odpowiadają tylko w amerykańskich nowoczesnych powieściach²².

W reportażu *Taniec na cudzym weselu* pada zaś zdanie: „Jeżeli ją zaproszą na to wesele. Powinni zaprosić choćby dla pointy”²³. Widać więc, że spojrzenie na kompozycję życia poprzez kompozycję opowieści jest w twórczości Krall motywem powracającym.

Zagadka genologiczna

Jak zatem zakwalifikować kolejne odsłony opowieści o Izoldzie R. z punktu widzenia genologii? Pewnie najwygodniej byłoby użyć pojemnych słów „narracja” albo „proza”, które zatartyby i unieważniły wszelkie wątpliwości i zwolniły od taksonomicznych rozstrząsań. Jednak w tekście ten problem pojawia się z wielką siłą i nie daje się w ten sposób rozwiązać.

Interesujące jest zresztą prześledzenie wszystkich nazw gatunkowych (lub *quasi*-gatunkowych), używanych w reportażu na określenie powstającego tekstu *Wygranej wojny Izoldy R.* Na wagę tych sformułowań wskazuje wykorzystanie jednego z nich w tytule reportażu: *Powieść dla Hollywoodu*. Ta fraza z błędną fleksją nazwy własnej, wywołującej efekt komiczny, to echo idiolektu bohaterki.

Na początku konsekwentnie mowa jest o „książce” – 15 razy pada to słowo, brak jakiegokolwiek synonimicznego. „Książka” stanowi tu określenie całkowicie neutralne, nie przesądzające o charakterze opowieści²⁴. Później pojawia się „niehollywoodzki” początek, a po nim fragment obfitujący w nazwy gatunkowe:

przy takim gospodarowaniu materiałem napisałabym reportaż, niezły chyba, ale na osiemdziesiąt stron, a powinnam napisać dużą powieść.

- Taki gruby buch, pani Haniu – tłumaczyła mi bohaterka. [KH 10]

To jedyne miejsce, w którym pada słowo „reportaż”; stanowić będzie ono składnik opozycyjnej pary „reportaż–powieść”. Kryterium rozróżniające jest jednak ilościowe, nie jakościowe (liczba stronic). Jak należy rozumieć enigmatyczne „gospodarowanie materiałem”? Jako ograniczenie wyobraźni, wewnętrzną cenzurę,

²² H. Krall, *Ta z Hamburga*. W: *Taniec na cudzym weselu*. Kraków 2001, s. 23.

²³ H. Krall, *Taniec na cudzym weselu*. W: *iw.*, s. 173.

²⁴ O strategii rezygnowania z klasyfikacji genologicznych w przypadkach wątpliwych wspomina E. Balcerzan (*Nowe formy w pisarstwie i wynikające z nich porozumienia*. W zb.: *Polska genologia literacka*. Red. D. Ostaszewska, R. Cudak. Warszawa 2007, s. 262), nazywając termin „książka” uniwersalnym i pozagenologicznym.

zabraniającą wymyślania zawartości żółtej walizki? Niedopowiadanie, nieuzupełnianie relacji, niewypełnianie luk w historii bohaterki? Może również powstrzymanie się od ocen i komentarzy? Selekcję materiału, wybór scen i wydarzeń istotnych z punktu widzenia koncepcji reportera? Trudno rozstrzygnąć.

Pojawiające się w zacytowanym fragmencie słowo „buch” to książka idealna, spełniająca oczekiwania Izoldy. Krall kilkakrotnie stosuje później w narracji to zapożyczenie z idiolektu bohaterki.

Kiedy praca nad dziełem jest już ukończona, bohaterka formułuje pierwsze zastrzeżenie: „Strasznie mała ta powieść, pani Haniu – powiedziała nagle. Miał być gruby buch, a wysłała książeczkę” (KH 32).

Tym razem to Izolda używa określenia „powieść”. Zaprzeczeniem wymarzonego „grubego buchu” jest „książeczka” – hipokorystykum nie stanowi tu, jak zazwyczaj, wykładnika czułości, brzmi deprecjonująco. „Książeczka” nie przystaje do historii o cierpieniu, miłości i śmierci, w pewien sposób je pomniejsza, unieważnia.

Czym w takim razie jest ostateczny efekt „negocjacji” – wydany ponad 20 lat po pierwszym spotkaniu *Król kier*? Czymś pomiędzy książeczką a grubym buchem? Reportażem czy powieścią? Spróbuj na to pytanie odpowiedzieć w dalszej części rozważań.

Autorka i bohaterka

Relacja między bohaterką a reporterką jest szczególna, bo ich spotkanie nastąpiło z inicjatywy bohaterki. Krall w tomie *Tam już nie ma żadnej rzeki* wspomina o wieczorach autorskich, które ma zwyczaj kończyć prośbą: „Opowiedzcie mi coś [...]”. (Każde spotkanie z czytelnikami tak kończę: »Opowiedzcie historię. Prawdziwą... Ważną... Cudzą albo o sobie...«)²⁵.

Tutaj jednak sytuacja wyglądała inaczej: Izolda była bowiem inicjatorką spotkania, zleciendawczynią „usługi”, którą Krall określa mianem „na murzyna”. Reporterka miała służyć jako *ghost-writer*, czyli ktoś, kto, sam usunąwszy się w cień, spisałby wiernie pod dyktando cudzą historię. Gdyby *Wygrana wojna Izoldy R.* powstała, na okładce najpewniej pojawiłoby się jedynie nazwisko bohaterki.

Ta swoista transakcja to problem z pogranicza teorii literatury i marketingu wydawniczego. Od strony teoretycznej zajął się nią Philippe Lejeune w tekście *Kto jest autorem?*²⁶ Tytułowy dylemat jawi się następująco: czy autorem wspomnień jest ten, kto przeżył swoje życie i zrelacjonował je, czy ten, kto je spisał, „zadawał pytania i zorganizował odpowiedzi w opowieść”?²⁷ Czy należy mówić o współautorstwie, relacji zbliżonej do tej, która łączy autora i tłumacza? Czy też „murzyn” to redaktor, wykonawca zadań ściśle technicznych? Lejeune stawia tezę, że – nierzadkie przecież – sytuacje, kiedy autobiografię w pierwszej osobie utrwala na papierze ktoś trzeci, ujawniają prawdę o literaturze w ogóle, demaskują ją;

²⁵ H. Krall, *Miłość*. W: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kraków 2000, s. 5.

²⁶ Ph. Lejeune, *Kto jest autorem?* Przeł. S. Jaworski. W zb.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001. W jego tekście rozważany jest problem na przykładzie głośnej sprawy Hèlèn Elek wytoczonej przez Annie Mignard. Mignard jako *ghost-writer* spisała historię Elek w książce *Pamięć Heleny* i domagała się potem uznania jej za współautorkę utworu.

²⁷ *Ibidem*, s. 155.

zawsze bowiem dochodzi do podziału ról, tylko zazwyczaj odgrywa je ta sama osoba. Podczas pisania ma miejsce naturalne rozgraniczenie postaci „modela” – tego, kto przeżył przedstawione wypadki, i „redaktora”, który zamienia je w opowieść, patrzy na nie z dystansu, zamyka w słowach i zdaniach. W klasycznej autobiografii model i redaktor są jedną osobą. W przypadku relacji bohater – *ghost-writer* model opowiada o tym, co go spotkało, w sposób dowolny, a „czynności strukturyzowania, zarządzania, komunikowania się na zewnątrz” przejmuje niewidzialna osoba „murzyna”.

Skondensować, zreasumować, wyeliminować „brudy”, wybrać oś relewancji, ustanowić jakiś porządek, jakieś postępowanie. Ale również wybrać sposób wypowiedzi, pewien ton, pewien typ stosunku z czytelnikiem, opracować instancję, która mówi „ja” albo która wydaje się to pisać²⁸.

Tak zadania redaktora formułuje Lejeune. Podobnie rzecz ujmuje Edward Kasperski w tekście *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*:

bezpośrednie zestawienie narracji i życia jest po prostu nieosiągalne. Narracja daje się bowiem porównać z inną narracją, a nie z s a m y m ż y c i e m. [...] By przenieść „fakty życia” do autobiografii, trzeba je zmienić w jednostki narracji, językowo, stylistycznie i kompozycyjnie zakodować [...]. Punkt widzenia autobiografa, paradoksalnie, mieści się poza ż y c i e m: w przestrzeni konwencji literackich i kultury. [...] Tożsamość autora i bohatera, mimetyzm relacji i życia oraz chronologiczny paralelizm czasu narracji i zdarzeń stanowią udany efekt i zasługę figur iluzjotwórczych²⁹.

Kasperski nazywa autora tekstu autobiograficznego „odbieraczem słów”, „kompozytorem zdań”, „korektorem potknięć językowych”, „sprawcą wystylizowania” i „aranżerem tekstowej gry z czytelnikiem”³⁰. Te peryfrazy akcentują literackość autobiografii. Jeśli chodzi o *ghost-writing*, wymienione zadania bierze na siebie „murzyn”.

W przypadku *Wygranej wojny* problem polegał jednak na tym, że funkcję niewidzialnego ducha miała pełnić reporterka, autorka słynnego tekstu o Marku Edelmanie i warszawskim getcie. „Murzyn” jest całkowicie podporządkowany, reporter zaś wie, jak chce opisać daną historię, i wykazuje niekiedy tendencje autokratyczne. Jednym z powodów, dla których Izolda nie zaakceptowała *Wygranej wojny*, był właśnie obraz jej osoby stworzony przez Krall. Reporterka, wbrew odwadze, sile i determinacji, przejawiającej się w poczynaniach bohaterki, dostrzegła w niej i szczególnie rodzaj pokory, odślaniający się w relacji z mężem. Izolda żąda skreślenia słów: „przymilna”, „potulna”, „oddana”, oburzając się: „Mowy nie ma, pani Haniu. Pokorna? Ja?!” (KH 35). Rozpoznanie reporterki potwierdza przyjaciółka Izoldy. Krall wspomina:

Bardzo byłam dumna, że trafnie odgadłam Izoldę R. Nie opowiadała mi o pokorze, ale pisząc, domyślałam się jej. Pisanie jest, widać, procesem poznawczym... [KH 35]

Na poparcie swojego odkrycia autorka włącza jeszcze do reportażu scenę powrotu do domu męża i pośpiech Izoldy, zrywającej się, by przygotować mu obiad.

²⁸ *Ibidem*, s. 161.

²⁹ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*. W zb.: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*. Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2001, s. 14–15.

³⁰ *Ibidem*, s. 21. Kasperski czyni te uwagi w kontekście fragmentu *Dziennika* Gombrowicza, ale rozciąga je na całość pisarstwa autobiograficznego.

Autorka tworzy więc obraz bohaterki wbrew niej samej, wydobywa to, co miało pozostać w cieniu, nieuświadomione lub celowo ukryte. Wykracza poza ramy zawartej umowy, „zdradza” bohaterkę, samodzielnie kształtuje jej relacje z odbiorcą.

Krall, pytana niedawno w wywiadzie, czy Izolda ostatecznie zaakceptowała rozwiązania wykorzystane w *Królu kier*, odpowiada:

Nie miała innej rady. Los bohatera jest straszny, zwłaszcza autentycznego bohatera – a ja tylko o takich piszę. Bohater musi się pogodzić z wizją, z wyobrażeniem autora. A w dodatku autor mówi mu, że tak będzie dla niego najlepiej. Może nie całkiem dla niego... Dla książki lepiej, a to jest przecież najważniejsze³¹.

To zaskakujące wyznanie; bohater zostaje w pewien sposób upodrzedniony, podporządkowany opowieści, która jest relacją z jego własnego życia. Dlatego *Wygrana wojna* nie mogła powstać, zanim ról nie rozdzielono inaczej: reporterka wyszła z cienia, a „duch” zniknął. Izolda musiała się zmienić, zaakceptować nowy układ sił tekstowych.

Powieść dla Hollywoodu narodziła się jednak wówczas, kiedy wydawało się, że książka nie ma szans się ukazać. Rola reporterki jest tu silnie wyeksponowana. To nie precedens w twórczości Krall. Tekstowa obecność reporterki stała się zresztą przedmiotem kontrowersji badawczych. Wiesław Kot, autor minimonografii Krall, nazywa ją „neutralnym przekąźnikiem”, „bezstronnym, ale wymagającym medium”³². Młodkowska uznaje jednak, że w większości tekstów Krall mamy do czynienia z „postacią o zachowanej tożsamości”, często też zdarza się autorce podkreślać „komunikacyjną sytuację opowiadania” (M 245). Śliwiński zarzuca Krall nawet lekceważenie tematu:

gdy autorka wysuwa się przed świat opisywany, przed człowieka, który – niby – bardzo ją zajmuje i dla którego tak jest czuła, którego jednak zręcznie wymija, by sama stać się opisywanym światem³³.

Jest to, zdaniem krytyka, tym bardziej irytujące, że poruszane są sprawy wielkiej wagi. „Literackość zwycięża dokumentarność” – wyrokuje Śliwiński i mnoży sarkastyczne peryfrazy: „kronikarka dziejów przeklętych, kapłanka pamięci, egzegetka tajemnic zwykłego życiorysu oraz – głównie – hermeneutka samej siebie”³⁴. Te przesadne raczej pretensje pokazują, że manifestowana obecność autora w tekście bywa odczuwana jako uzurpacja. Formułowane tak ostro wątpliwości dziwią, ponieważ zazwyczaj Krall ujawnia się w reportażach głównie w kontekście zbierania materiałów. *Powieść dla Hollywoodu* jest wszakże pod tym względem dość wyjątkowa. To jeden z najbardziej osobistych utworów Krall – obok *Jakiegoś czasu*, poświęconego przyjaźni z Krzysztofem Kieślowskim³⁵. Bohaterką reportażu jest również – obok ewentualnej bohaterki ewentualnej książki – ewentualna jej autorka; realna zaś autorka *Zdążyć przed Panem Bogiem* i *Sześciu odcieni bieli*, których tytuły pojawiają się w tekście. Krall przedstawia się jako pisarka, wspomina o planach odwiedzin u córki w Kanadzie, przelicza honorarium na cenę

³¹ Z H. Krall rozmawia J. Sobolewska.

³² W. Kot, *Hanna Krall*. Poznań 2000, s. 12.

³³ Śliwiński, *op. cit.*, s. 38.

³⁴ *Ibidem*, s. 39.

³⁵ H. Krall, *Jakiś czas*. W: *Tam już nie ma żadnej rzeki*.

biletu i rozmów telefonicznych, porównuje wielkość łazienki w jerozolimskim domu Izoldy do swojego salonu. Najwięcej chyba – spośród wszystkich tekstów autorki *Wyjątko długiej linii* – jest tu zaimka „ja”, czasowników w pierwszej osobie, relacji z własnych wątpliwości, cytatów z własnych wypowiedzi. Krall w wielu utworach znika za przedstawianą historią i za jej bohaterami; w *Powieści dla Hollywoodu* ujawnia się w pełni. Opisuje własne emocje:

Czułam, jak wypełnia mnie uczucie znane od lat, od kiedy zaczęłam pisać reportaże. To uczucie pojawiało się, gdy miałam przed sobą świetnego bohatera. Gdy miałam przed sobą – TEMAT. Izolda R. opowiadała mi, jak na podwórzu Pawiaka modliła się o szybszą śmierć dla matki, a ja myślałam, że to jest wspaniała scena. [...] – Jakby moje opisywanie było ważniejsze niż ich śmierć... – myślałam ze skrucą, podczas gdy Izolda R. tłumaczyła mi topografię zdarzenia. [...] A jednak – próbowałam usprawiedliwić się – ta rzecz powinna być zapisana. [...] Więc jeśli należy to zapisać, powinno być zapisane dobrze, żeby ktoś, kiedyś, jeśli przeczyta... [KH 22]

Z narracyjnego punktu widzenia niezmiernie ciekawy jest fragment, kiedy relacjonowany bieg myśli układa się w ciąg uporządkowanych, anaforycznych zdań:

Czy można mieć pretensje do Hanny Arendt, że nigdy nie płakała z zasłoniętą twarzą na pryczy?

Czy można zrozumieć modlitwę Izoldy R., nie idąc nigdy podwórzem Pawiaka?

Czy zapisawszy tę jej modlitwę, można komukolwiek ułatwić rozumienie?

Tak myślałam [...]. [KH 23]

Usłyszeć można w tym urywku charakterystyczną, rozpoznawalną frazę Krall, swoisty rytm jej prozy. Czy styl pisania wpłynął na styl myślenia, czy odwrotnie? Czy też mamy do czynienia ze stylistyczną iluzją identyczności tych porządków?

Król kier znów na wylocie

K o m p o z y c j a

Król kier podzielony jest na 97 króciutkich części. Ich tytuły oznaczają przedmioty ważne w opisywanej scenie (*Sznurowadła, Kłódka, Torebka, Sweter, Stoik, Lody, Płaszcz, Pled, Papiloty, Wiadro wody, Cesarski tort, Rower, Dokument podróży, List, Książka*), istotne wydarzenia (*Zaręczyny, Wymarsz, Spotkanie, Powrót, Przyjęcie*), postacie (*Siostry, Pan Bolek, Krawcy, Ojciec – dwukrotnie, Kangur, Wdowa, Znajomy, Dziewica, Doktor, Ciocia, Hrabia, Nicole, Zimmerman, Sochaczewski, Sochaczewscy*), miejsca wydarzeń (*Pensjonat „Zachęta”, Hotel „Terminus”, Chambre séparée, Schwetig an der Oder, Ebensee, Fabryka, Józefów*), określenia Izoldy (*Maria Hunkert, Schwester*), kluczowe słowa pojawiające się w opowiadaniu (*Czekać, Gorszość, Dosić, Cały świat, Charmante, Daimonion, Beseder*). W książce utrzymana jest chronologiczna kolejność wydarzeń – od pierwszego spotkania z Szajkiem do przyjęcia urodzinowego Izoldy w 2005 roku. Tę kolejność rozbijają rozdziały, których tytuł poprzedzono słowem „Fotel” (*Fotel. Rose Marie; Fotel. Coś głupiego; Fotel. Nauczyciel języków obcych; Fotel. Problem; Fotel. Pończochy; Fotel. Pilniejsze sprawy; Fotel. Wszystko w życiu; Fotel. Zastuga; Fotel. Języki obce; Fotel. Gdyby*). W ten sposób oznaczone zostały sceny przedstawiające starzejącą się Izoldę w Izraelu, gdzie wspomina dawne czasy. Tylko one stanowią zakłócenia porządku chronologicznego.

Paratekst

Król kier ma interesującą ramę paratekstową. Jeden z krytyków notuje, że okładka (z naszkicowaną kobietą w przedwojennym stroju siedzącą na walizce) i tytuł „dobry dla jakiegoś sensacyjnego romansu”³⁶ nie zapowiadają, o czym będzie książka – chociaż uważne przyjrzenie się tłu pozwala dostrzec archiwalne zdjęcie przedstawiające Żydów idących z podniesionymi rękami. Fotografie są również w środku, stanowią dopełnienie tekstu. Podpisano (na wewnętrznej stronie okładki) tylko jedną, ukazującą łódzką stację Radegast, skąd wywożono Żydów do obozu. Odnośnie do pozostałych zdjęć brak informacji, ale dla czytelnika jest całkowicie jasne, że pochodzą one z archiwum bohaterki i przedstawiają bohaterów utworu. Znajdują się w nieprzypadkowych miejscach tekstu; towarzyszą fragmentom poświęconym postaciom. Przystojny blondyn trzymający ręce na kolanach to mąż Izoldy; jego zdjęcie zamieszczone jest w nawiązującym do tytułu książki rozdziale *Król kier*. Cztery ciemnowłose dziewczyny to siostry męża – Tusia, Hela, Halina i Zosia, z których żadna nie przeżyła wojny. W *Powieści dla Hollywoodu* ich zdjęcia ogląda Krall w wiedeńskim mieszkaniu męża Izoldy. Fotografie ojca – z brodą i bez brody – ilustrują opowieść o powojennym retuszu zdjęcia. Fotografia małego chłopca pojawia się we fragmencie opisującym samobójczą śmierć siostr i otrucie cyjankiem 6-letniego synka jednej z nich, Szymusia. Sama Izolda, upozowana, z upiętymi włosami, dekoltem i mocnym makijażem zajmuje ostatnią stronicę zamykającą książkę. Ten sam krytyk, który widział sprzeczność między sygnałami okładkowymi a zawartością, interpretuje takie zamknięcie opowieści jako „ukłucie prawdy”³⁷.

Elementem paratekstu jest też ostatnia strona okładki. Podzielono ją na dwie kolumny – po lewej znajduje się biogram Krall, jak zwykle nazwanej reporterką, po prawej – kilka zdań wyciętych z rozdziału książki opisującego długo wyczekiwane spotkanie Izoldy z mężem tuż po wojnie. Bohaterka nie odczuwa emocji, jakich się spodziewała, mąż zaś biegnie powiadomić o jej przyjeździe kobietę, która się nim opiekowała. Jest to finał wojennego etapu życia Izoldy, moment upragniony, kres dążeń. Wyrwany z kontekstu (nie jest to cytat, tylko fragment dodatkowo „zgęszczony”) robi wrażenie „literackie”; wrażenie to wzmaga odmienna niż w tekście delimitacja, która sprawia, że wybrany fragment przypomina wiersz.

Narracja

Mowa i myśl³⁸ pozornie zależna to bez wątpienia główna strategia analizowanej prozy. Na współistnienie głosów narratorki i bohaterów w narracji zwracali uwagę komentatorzy, chętnie przywołując Bachtinowską polifonię – w sposób, moim zdaniem, nienależycie uzasadniony. Dostrzegano w narracji głosy cudze, równouprawnienie punktów widzenia bohatera i narratora, a nawet supremację tego pierwszego. Niekiedy dochodzono do wniosków sprzecznych:

³⁶ T. Sobolewski, „*Król kier znów na wylocie*” *Hanny Krall*. „Gazeta Wyborcza” 2005, nr z 1 V.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Takie mnożenie – moim zdaniem, bardzo przydatne w opisywaniu zjawisk narracyjnych – przyjęli M. Short i G. Leech w książce *Style in Fiction: a Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (London 1982).

Kolejne głosy, mimo że występujące na zasadzie przytoczenia i formalnie podległe głosowi narratorki, stają się jednak w planie semantycznym równoważne głosowi opowiadającego. Bohater opowieści nie jest ich przedmiotem. Właśnie ze względu na włączenie do opowieści jego języka zachowana zostaje podmiotowość.

– pisze Młodkowska, by w następnym zdaniu stwierdzić: „Wysiłek narratora idzie w kierunku zatarcia dystansu między słowem opowiadacza a słowem bohatera” (M 247). W innym miejscu notuje: „Narratora opowiadań Hanny Krall charakteryzuje niezwykła łatwość absorpcji cudzych słów” (M 246). Czy zatarcie dystansu, absorpcja pozwalają na zachowanie podmiotowości bohatera? Słowo postaci przepada przecież, rozplywa się w słowie narratorskim, traci samoistość. Głos bohaterki i głos reporterki ulegają tu całkowitemu zespoleniu. Utrzymana w trzeciej osobie narracja respektuje punkt widzenia Izoldy. Nieusuwalna sprzeczność pojawia się również w rozważaniach Mąki-Malatyńskiej:

Nieustannie znosi [Krall] granice pomiędzy wypowiedziami narratora-reportera a słowami bohatera, dokonuje rozszczepienia narracji. Wprowadzając mowę pozornie zależną, upodabnia oba szeregi narracyjne. [M-M 18]

Rozszczepienie czy zespolenie? Badaczka stwierdza w tekstach Krall postępującą supremację bohatera, uznając jego punkt widzenia za dominujący. W pewnym momencie posuwa się nawet do konstatacji, że zajmuje on pozycję wszechwiedzącego narratora („ugruntowaną tradycją powieści realistycznej [...]”, M-M 21). Można sobie ewentualnie wyobrazić takiego bohatera w roli medium personalnego w narracji przypominającej personalną, ale żadną miarą nie da się mu przypisać kompetencji narratora wszechwiedzącego; doprowadziłoby to do kompletnego zaburzenia zasady prawdopodobieństwa w reportażu. Dalej rozważania badaczki idą w kierunku uznania, że preferowanie punktu widzenia bohatera – m.in. poprzez mowę niezależną i pozornie zależną – sprzyja wypełnianiu paktu autentyzności; dlatego „Autorka stara się wystrzegać niebezpieczeństw mowy zależnej i hegemonii narratora-reportera” (M-M 21). Myślę, że jest dokładnie odwrotnie. Mowa zależna wydaje się znacznie „bezpieczniejsza” – w tym sensie, że umożliwia przytoczenie bez konieczności uciekania się do fabrykowanego przecież dialogu.

Skąd tego rodzaju sprzeczności?

U wielu badaczy widoczna jest opozycja wartościująca: opresyjną „hegemonię” narratora-reportera, który narzuca własny punkt widzenia, przeciwstawia się perspektywie bohatera mogącego w ten sposób wyrazić swoją prawdę. Wydaje się, że jest to przeniesienie na teksty referencjalne klasycznej opozycji: powieść auktorialna – powieść personalna; ta pierwsza kojarzy się z „autorytarną” dominacją narratora, druga – utożsamiana bywa z „demokratyczną” wolnością postaci. W obrębie narracji referencjalnej sprawa się jednak komplikuje. Czym innym jest oddanie głosu (również wewnętrznego) bohaterom fikcyjnym i koncentracja na ich sposobie postrzegania świata, czym innym zaś analogiczna sytuacja w narracji referencjalnej. Możliwość są w najlepszym razie połowiczne, jeżeli narrator posłuży się wiernym – zarejestrowanym – cytatem z wypowiedzi postaci (choć i wtedy umieścić go w określonym kontekście). Jednak narrator reportażu nie będzie w stanie wnikać we wnętrze bohatera ani zacytować rozmów odbytych przez niego przed laty. Stanem naturalnym w narracji referencjalnej pozostaje uprzywilejowa-

nie pozycji narratora. Jeżeli przyjmie on punkt widzenia bohatera, będzie to zawsze jego punkt widzenia z perspektywy narratora.

W *Królu kier* nigdzie bezpośrednio nie dochodzi do głosu reporterka (jedyne moment, kiedy mówi o sobie, to cytowane już, trzecioosobowe zdanie: „Autorce w Polsce...”). Wydaje się zupełnie niewidoczna, nie ujawnia się bezpośrednio, nie komentuje, nie dopowiada. Wycofanie się reporterki jest tu pozorne, jej obecność – zamaskowana. Stoi ona za rekonstrukcją perspektywy Izoldy, jej głos stapia się z głosem bohaterki w mowie i myśli pozornie zależnej, a niekiedy – pośrednio – staje się słyszalny.

Dialog

Przyjrzyjmy się, jak rozwiązany został w *Królu kier* problem przytaczania słów postaci. Reporterka nie była przecież świadkiem rozmów prowadzonych przez Izoldę, kiedy ta wygrywała swoją wojnę, zna je tylko z jej późniejszych relacji. W całej książce zastosowano zabieg znany z wcześniejszych tekstów Krall: dialogi nie są wyodrębniane w druku w tradycyjny sposób, zrezygnowano z myśluków, prawie zawsze również z przenoszenia odrębnych kwestii do nowej linii. Daje to efekt narracyjnej jedności, płynności, stopienia głosu narratora i postaci, zatarcia granic:

Gospodni pyta, co ona właściwie umie robić. Umie pielęgnować chorych. (O mało jej się nie wrywa – chorych na tyfus.) U nas wszyscy są zdrowi, Niemka zaczyna się denerwować. Co jeszcze umiesz? Myśli chwilę. Znam niezłe język francuski... Niemka zaczyna krzyczeć i każe jej wrócić do młockarni. [KK 62]

Stara dama, wsparta na laseczce, pyta ją, co potrafi.
Wszystko, mówi bez wahania. Potrafi sprzątać, gotować, prać, zna także język francuski. A jak z tortami? Czy będzie umiała upiec *Kaisertorte*? [KK 112]

Stosowane są też różne inne chwytły służące zniwelowaniu „fikcji języka”, różne sposoby ominięcia dosłowności przytoczenia; mówiąc językiem McHale’a – zbliżenia do bieguna diegetycznego poprzez unikanie mimetycznej mowy niezależnej. Dominuje mowa pozornie zależna „mówiona”, jak w scenie, gdy zakochała Izolda jedzie z Szajkiem do pensjonatu „Zachęta”:

Pociąg mija Józefów. Pokazuje mu drogę wzdłuż toru, o tej porze każdego roku jechała tędy furmanka. Skręcała między tamte drzewa i zatrzymywała się przed domem z werandą, z pociągu go nie widać. Służąca zdejmowała z furmanki kosze – z pościelą, letnim ubraniem, gankami, wiadrami, szczotkami... Przynosiła ze studni wodę i szorowała podłogi. Przed domem po prawej stronie zdejmowała kosze służąca państwa Szwarcwaldów, po lewej – kapitanowej Kazimiery Szubert, zwanej Lilusią. Niedaleko była piaszczysta, leśna polana, rósł na niej stary dąb... Nie, skąd, dębu nie widać... Miał mnóstwo żołądzi... [...]

Nie przestaje mówić, zagłusza słowami lęk, wstyd i ciekawość. [KK 7]

Ten i podobne fragmenty pomagają zniwelować efekt sztuczności, jaki powstałby, gdyby zacytowany został *in extenso* dialog między młodziutką Izoldą a jej przyszłym mężem. Dialog zakochanych jest podwójnie zapośredniczony; odtwarza go po latach Izolda i opowiada bohaterce, która z ocalonych elementów lepi go na nowo. Przypomina to trochę rekonstrukcję rozbitej na setki kawałków greckiej amfory i uzupełnianie braków współczesnym materiałem. Rozmawiająca Izolda sprawia wrażenie, jakby monologowała – „wyciszone” zostały partie jej ukochanego („Nie, skąd, dębu nie widać...”). Podobnie jest we fragmencie nawiązującym do tytułu, kiedy Terenia wróży Izoldzie z kart:

Będzie podróż... Kierowy kier myśli o niej... (Terenia puka wskazującym palcem w króla i asa kier. O, tutaj, myśli. Jasne, że żyje, przecież nie mógłby myśleć, gdyby nie żył.) Podróż skończy się dobrze i jest spotkanie. Z szatynem. Ze smutnym szatynem... Chyba go znam, woła Terenia, stawiałam karty jego narzeczonej. [KK 50]

Tu z kolei mówi Terenia (narratorka zna jej opowieść z relacji Izoldy), nie słysząc zaś samej Izoldy, pytającej – wbrew wróżbie – o to, czy mąż żyje. Inny cytat:

Chce pogadać przed podróżą i zostaje z Gajerami całą noc. Rozmawiają o Hondurasie, że mówi się tam po hiszpańsku i trzeba będzie nauczyć się języka. Że język hiszpański wcale nie jest taki trudny. Że sweter, który Basia zrobiła w getcie z kolorowych resztek wełny, przyda jej się podczas podróży. [KK 37]

W tym fragmencie zaś pojawia się mowa zależna, w dodatku nie wiadomo, kto wygłasza kwestie zapisane jako zdania dopełnieniowe rozpoczynające się od spójnika „że” – Izolda, Basia Gajer czy mąż Basi.

Ciekawym zabiegiem redukującym mimetyczność jest rozbitcie dialogu na fragmenty pojawiające się w różnych partiach tekstu. Tak się dzieje z pierwszą rozmową Izoldy i jej przyszłego męża: „Po godzinie Szajek mówi: masz oczy jak córka rabina. Po dwóch godzinach dodaje: wąpiącego rabina” (KK 5–6).

30 stron później znów mamy nawiązanie do tej rozmowy, słowa Szajka brzmią wtedy nieco inaczej:

Ponieważ to w Basi mieszkaniu powiedział: wyglądasz jak córka rabina. Na co odparła: mój ojciec jest chemikiem i szuka koloru, jakiego nie ma w tęczy. To prawie tak samo, uśmiechnął się blondyn, i tak zaczęła się miłość. [KK 37]

Inny przykład (dialog odbywa się w fabryce płótna żaglowego w Niemczech):

Pyta, od jak dawna tak biegają. Od piętnastu lat. Od dwudziestu... Mój Boże, mówi przerażona, ale Niemki ją pocieszają: zobaczysz, przyzwyczaisz się. [KK 63]

Tu z kolei rozmowa toczy się między Izoldą a pewnym podmiotem zbiorowym – Niemki stanowią niejako „chór”, co wyraźnie wskazuje na umowny charakter tego przytoczenia. W dodatku bohaterka posługiwała się niedoskonałą niemiecką, wspomaganą przypuszczalnie gestami.

Umowność dialogu osiąga się więc w różny sposób; niekiedy nieokreślony jest nadawca słów, często wypowiedź roztapia się w narracji, traci kontur, swoistość. Zabiegi te osłabiają fikcyjny wymiar mowy niezależnej.

Myśl pozornie zależna

Znacznie częściej pojawia się w *Królu kier* mowa wewnętrzna. O ile w *Powieści dla Hollywoodu* Izolda pokazana jest głównie poprzez swoje działania, o tyle w *Królu kier* jej portret budują w znacznej mierze introspekcje, zazwyczaj w formie mowy pozornie zależnej „myślanej”:

Rozgląda się ostrożnie. Czy pasażerowie rozumieją, że smutek i czerń jej matki pochodzą ze zwyczajnych czasów? Że bruzdy w kącikach nie są rozpaczą getta, tylko zgorzknieniem zdradzanej żony? Że żałoba jest po synu, który umarł nie z głodu ani w wagonie towarowym, lecz po prostu, na zapalenie płuc? Słowem – czy pasażerowie zatłoczonego przedziału trzeciej klasy wiedzą na pewno, że czerń i smutek jej matki to dobry, nieżydowski smutek i bezpieczna, nieżydowska czerń? [KK 21]

Jej cierpienie jest gorsze, ponieważ ona jest gorsza. Cały świat tak myśli, a nie może się mylić w swoim poczuciu dobra i zła, czy raczej – w poczuciu lepszosci i gorszości. [KK 50]

Te fragmenty przynoszą mowę wewnętrzną wydatnie zretoryzowaną, ułożoną w spójne, zorganizowane zdania, stylistycznie zbliżone do głosu narratora. Pierwszy zbudowany jest wokół „smutku i czerni”, słowa te pojawiają się na początku i (w zmienionej kolejności) w zamknięciu; rozwijają się w obrazy rozpacz getta i osobistej żałoby. Ponadto mamy tu do czynienia z figurą kontrastu: bezpieczne, „nieżydowskie” powody smutku zderzone są ze wstydliwymi znakami żydowskiego losu – głodem i wagonami. Finezja stylistyczna tego monologu wewnętrznego stanowi dysonans w odniesieniu do sytuacji, w której ów monolog jest „myślany” – to przecież długie minuty strachu, że matka, wyprowadzona z getta, zostanie rozpoznana w pociągu jako Żydówka.

Drugi fragment również opiera się na starannie dobranych i ironicznie stosowanych pojęciach-kluczach (dobro–lepszy–lepszosc – zło–gorszy–gorszość). Mamy więc do czynienia z pozornymi monologami bohaterki; w rzeczywistości mówi narratorka.

W wielu wypadkach myśli Izoldy „przytaczane” są w sposób bardziej mimetyczny.

W jej obecności nikt jeszcze nie umarł, a bardzo by chciała zobaczyć czyjąś śmierć. Nie chodzi o to, co ujrzy umierający – jasność, ciemność, anioła czy Boga. Jest ciekawa, co sama zobaczy, kiedy skończy się cudze życie. Znak? Jeżeli znak, trzeba go będzie odczytać [KK 8–9]

Myśli: jestem na placu. To jest ten *Umschlagplatz* i ja już tutaj jestem. Przyjadą po nas wagony... Boże święty, przyjadą wagony – i jak on sobie poradzi beze mnie? [KK 12]

W jaki sposób jej mąż jadł lody?
Wysuniętym językiem?
Od czubka?
Powoli?
Nic nie pamięta. [KK 49]

Jedzie nocą przez Niemcy i czuje radość tak wielką, że zaczyna płakać.
Jestem wolna, mówi na głos.
I żyję.
I on żyje.
I jestem wolna...
I wszystko dobrze będzie... [KK 104]

Fragmenty zostały celowo uszeregowane – pierwszy sytuuje się na pograniczu, uporządkowany przez wyższą niż bohaterka instancję nadawczą, choć nie tak zretoryzowany jak poprzednie. W kolejnych coraz słabiej pobrzmiwa głos narratora, składnia ulega uproszczeniu, powtórzenia nie są znaczące, lecz funkcjonalne, charakterystyczne dla języka potocznego.

Na szczególną uwagę zasługuje fragment zatytułowany *Ojciec*. Tuż po wojnie, w wiedeńskim mieszkaniu opuszczonym przez gestapowca, Izolda prowadzi rozmowę z nieżyjącym ojcem. Tematem tej rozmowy – pierwszej spośród tych, „jakie będzie toczyć z nimi wszystkimi [...]” (KK 120), czyli ze swoimi umarłymi – jest zemsta na Niemcach. Jej scenerią – szpital, w którym Izolda jako *volksdeutschka* Maria Hunkert opiekowała się rannymi żołnierzami Wehrmachtu, a poprzedniego dnia nie chciała wskazać esesmanów radzieckiemu oficerowi. Jest to

zdialogizowany monolog wewnętrzny, w którym postawa ojca (mówiącego: „Izo, to nieestetyczne” (KK 119) i domagającego się sądu nad Niemcami) reprezentuje przedwojenne wychowanie Izoldy, a jej własne wyobrażone repliki (wypowiedziane „wysokim, kłótliwym głosem” (KK 119), identyczne jak słowa Rosjanina: „Znaleźliśmy ich, nic się nie martw [...]. A co? Żal, a?” (KK 120)) wyrażają pragnienie zemsty, której w rzeczywistości nie potrafiła spełnić.

Psychonarracja jest w *Królu kier* rzadkością, pojawia się jedynie w momentach najważniejszych, przełomowych dla bohaterki, jak w scenie, kiedy po latach rozłąki Izolda spotyka się z mężem:

Zaraz poczuję ogromną radość, domyśla się. Na pewno będę bardzo szczęśliwa.
Nie czuje radości.
Nie jest szczęśliwa.
Nic nie czuje, zupełnie nic. [KK 126]

Obszerne partie, w których dokonuje się rekonstrukcja świadomości bohaterki poprzez myśl pozornie zależną, stanowią w naszym ujęciu przekonujący wykładnik fikcji. Bieg cudzych myśli jest równie tajemniczy jak zawartość zmyślonej, żółtej walizki.

Tak samo, inaczej

Wiele scen opisanych jest dwukrotnie: w reportażu i późniejszej książce (być może, występują też w relacji Izoldy dla Yad Vashem i nie publikowanej *Wygranej wojnie*; pełne zestawienie byłoby przedsięwzięciem niezwykle ciekawym). Porównanie kilku fragmentów pozwoli na przyjrzenie się konsekwencjom narracyjnych wyborów.

Bardzo ważne dla losów Izoldy jest wsparcie, jakie otrzymała po przejściu na „aryjską” stronę. Kiedy wydostała się z getta, udała się do domu Polki, żony oficera, dawnej sąsiadki z letniska (w *Powieści dla Hollywoodu* to żona majora, Zofia Romerowa, w *Królu kier* – kapitanowa Kazimiera Szubert, zwana Lilusią). Kobieta wpuszcza ją do mieszkania ze słowami: „Nie płacz. Nam nie wolno płakać” (KH 17). W wersji książkowej mówi: „Wejźdź [...]. I nie płacz, proszę cię, nam nie wolno płakać” (KK 17). Dalej w obu narracjach następuje myślana mowa pozornie zależna – wzruszona słowem „nam”, które jest dla niej gestem solidarności, Izolda przywołuje wcześniejsze, upokarzające, wstydlive doświadczenia:

Powieść dla Hollywoodu:

Powiedziała NAM. Do Izoldy. Jakby osoba, która próbuje schować się w beczce stojącej na Umschlagplatzu, a potem się trzęsie na sedesie ogólnej ubikacji, była tyle samo warta co żona polskiego majora w niewoli, trzymająca w stole broń i konspiracyjne ulotki. Dla Izoldy R. nie ulegało wątpliwości: po aryjskiej stronie żyli jacyś inni ludzie, lepsi ludzie, skoro o tyle było im lepiej, skoro nikt nie zaganiał ich na plac ani do wagonów – i Zofia Romerowa krótkim słowem NAM ją do tych lepszych włączała. [KH 17]

Król kier znów na wylocie:

Nam – mówi. Osobie, która wrzeszczy „ratuj” do zamkniętej kłódki. Która próbuje schować się w za małej beczce. Żona polskiego oficera (mąż jest w oflagu, w składanym stole leży broń, a w tapczanie podziemne gazetki) mówi – NAM.

Przestaje płakać. Zjada śniadanie. Czuje się coraz lepiej. Czuje się częścią lepszego, estetycznego, aryjskiego świata. [KH 17–18]

Bardzo wyraźnie widać w tym zestawieniu, że mamy do czynienia z rekonstrukcją myśli w mowie pozornie zależnej – w obu wypadkach bieg skojarzeń jest nieco inny. W kolejnym fragmencie, opowiadającym o retuszu zdjęcia ojca męża, dokonanym w ramach powojennego zacierania śladów żydowskiego pochodzenia, rozbieżności są jeszcze głębsze i dotyczą sfery konkretnych szczegółów:

Król kier znów na wylocie:

Idzie do fotografa. Wręcza mu zdjęcie Żyda z brodą. Jest to Mosze Luzer. Pyta, czy dałoby się tę brodę usunąć. Trudno będzie, mówi fotograf, ale się postara. Sporządza negatyw, retuszuje brodę i z dumą wręcza im odbitki. Oglądają ojca, jakiego widzieli pod parapetem uczciwej wdowy: z gładko ogolonymi policzkami. Mąż kupuje elegancką ramkę, oprawia zdjęcie i wieszka na widocznym miejscu. [KK 132]

Powieść dla Hollywoodu:

Ojciec ma na portrecie gładką, ogoloną twarz. W rzeczywistości nosił brodę, ale po wojnie, gdy wszystko przerabiali na polskość – nawet imiona rodziców i stare fotografie – dali zdjęcie ojca zaufanej fotografce. Zrobiła negatyw, zlikwidowała brodę i ojciec ukazał się z dziwną, obcą twarzą, jakiej nie znali. Z twarzą bez brody – i miał już z nią pozostać na zawsze. [KH 34]

W pierwszej wersji występuje znajoma, wtajemniczona fotografka, w drugiej – nieznaną fotograf, którego słowa zostają przytoczone i który potem „z dumą” wręcza odbitki. Twarz ojca bez brody jest widziana po raz pierwszy, zaskakująca lub, przeciwnie, pamiętana z okresu, kiedy się ukrywał (w *Królu kier* wojenne losy teściów Izoldy opisano dokładniej, więc wersja ta wydaje się bardziej prawdopodobna).

Jeszcze jedna para fragmentów; opowiadają o pierwszej rozmowie Izoldy i męża po wojnie:

Król kier znów na wylocie:

Wylicza, kogo nie ma: jego ojca, matki, sióstr, siostrzeńca, szwagrów, jej matki, ojca, jej przyjaciółek – Hali, Basi...

Zagina palce – najpierw u jednej ręki, potem u drugiej. Wszystkie zagięła i dłonie zwinęły się w pięści. Przygląda im się.

Mówi: my jesteśmy, ty i ja, i prostuje dwa palce w prawej ręce, środkowy i wskazujący. Wyglądają jak zwyczajna litera V albo jak uszy królika w dziecięcym teatrze cieni. Wierzyłam, że przeżyjesz. Modliłam się... Wiedziałam, chociaż były przy tobie dwa okropne piki. [KK 128]

Powieść dla Hollywoodu:

Opowiedziała jak ginęli. – Nikogo nie ma – powiedziała i zaczęła wyliczać: jej rodzice, jego rodzice, jego cztery siostry, jego siostrzeniec, szwagier... Wymieniając zaginała palce najpierw u jednej, potem u drugiej ręki, potem palce się skończyły, wtedy wyprostowała dwa palce, wskazujący i środkowy: – My jesteśmy, ty i ja. Wiedziałam, że przeżyjesz. Ratowałam cię (Po raz pierwszy powiedziała wtedy: „Ratowałam cię...” Powtarzała to później częściej [...]). [KH 29]

Na podstawie pierwszego fragmentu można uznać porównania odnoszące się do gestu wyprostowania palców za pochodzące od Izoldy, ich brak w *Powieści dla Hollywoodu* wskazywałby jednak na to, że jest to „wtórne” skojarzenie narratorskie (a właściwie dwa sprzeczne – znak triumfu i błaha zabawa). Zaskakuje też zmiana kształtu przytaczanej wypowiedzi, szczególnie że wagą słów „ratowałam cię” uwypukla komentarz w parantezie.

Sporządzanie takich protokołów rozbieżności może wydawać się czynnością po aptekarsku skrupulatną. Nie chodzi jednak o same szczegóły, choć i te są znaczące.

Co najistotniejsze, w tych zestawieniach widać mechanizmy rekonstrukcji i konsekwencje zastosowanych strategii narracyjnych. Być może, odsłania się też dzięki tym porównaniom pewna całościowa koncepcja. W *Powieści dla Hollywoodu*, co bardzo charakterystyczne, ani razu nie pada imię męża, mimo iż był on motorem wszystkich działań bohaterki, sensem jej życia, powodem, dla którego chciała i musiała przetrwać. Imię Szajek, zdrobnienie od Jeszajachu, pojawi się za to już na pierwszej stronie *Króla kier*, sam tytuł też odnosi się do niego. Relacja z mężem to dominanta kompozycyjna tej książki. On jest przyczyną sprawczą wszystkiego w życiu bohaterki, wszystkich jej poczynań. Izolda idzie pożegnać się z Basią Gajer, „ponieważ to u niej zobaczyła blondyna o bezradnych rękach” (KK 36), prowadzona na *Umschlagplatz* myśli, że mąż sobie bez niej nie poradzi; kobiecie w radomskim więzieniu mówi: „cały świat może przepaść, zginąć, spalić się, byle żył on jeden” (KK 60). Pojawia się pytanie, czy zorganizowanie opowieści o Izoldzie wokół jej miłości do męża nie jest zasadą narzuconą przez narratora historii. Trudno o jednoznaczne tekstowe dowody, ale zwróćmy uwagę na takie zestawienie fragmentów dotyczących oskarżeń wiedeńskiego gestapo o współpracę z polskim podziemiem:

Relacja Izoldy dla Instytutu Yad Vashem:

Ja powiedziałam, że ja jeżdżę, ja handluję i nie mam żadnego kontaktu z AK. I rzeczywiście – ja nic nie wiedziałam o AK. Ja bym dawno powiedziała, gdybym wiedziała. Nie jestem bohaterem tego rodzaju i nie chcę robić z siebie takiego bohatera. Mnie to mogliby bić, ja bym nic nie powiedziała. A ja bym powiedziała, ja bym nie mogła wisieć osiem godzin w kajdankach. [P 36]

Powieść dla Hollywoodu:

Było to oskarżenie absurdalne, ponieważ praca dla podziemia była ostatnią rzeczą, jaka mogła Izoldzie R. przyjść do głowy. Polskie podziemie nie było jej sprawą. [...] Gdyby AK chciała pomóc jej mężowi, może by i coś zrobiła dla nich, ale skoro on nie obchodził ich, to co ją mogły obchodzić jakieś łączniczki, jakiś generał Anders, jakieś AK. [KH 27]

Król kier znów na wylocie:

Żadne podziemie nie przyszłoby jej do głowy. Nie było jej sprawą polskie podziemie. Jej sprawą był mąż, konspiracja mogła mu tylko zaszkodzić. Gdyby ci konspiratorzy chcieli mężowi pomóc, może by coś dla nich zrobiła, ale skoro on ich nie obchodził, co ją mogły obchodzić jakieś kontakty, jakiś Anders. [KK 81–82]

W relacji Izoldy dla Instytutu Yad Vashem nie ma ani słowa o mężu, bohaterka stwierdza jedynie, że nic nie wiedziała o polskim podziemiu. W obu wersjach reportażowych natomiast pojawiają się w mowie pozornie zależnej myśli Izoldy (różniące się zresztą nieco od siebie), w których występuje motyw męża. Porównajmy jeszcze dwa fragmenty:

Powieść dla Hollywoodu:

Izolda widziała je ostatni raz, kiedy zabierała z Chełmna swoją matkę. Hela powtarzała: – Ratuj ich. Ratuj moją mamę, mojego ojca, moją siostrę... O brata nie prosiła, wiedziała, że szwagierka będzie go ratowała i tak. Izolda R. miała żal do niej. [KH 33]

Król kier znów na wylocie:

Siostry proszą, żeby opiekowała się ich bratem. I rodzicami, nalega Hela. I bratem. I Haliną, najmłodszą z nich. Dlaczego ja? – myśli w pociągu w drodze powrotnej. [KK 21]

Tu również widoczna jest niezgodność; tylko w jednej wersji Hela nie wymienia brata, co stanowi szczególnie znaczący, świadczący o panującym w rodzinie przekona-

niu o bezgranicznej miłości Izoldy do męża. Jak naprawdę brzmiały słowa Heli, będące właściwie jej testamentem? Nie ma i nie będzie odpowiedzi na to pytanie.

Bez wątplenia losy Izoldy są prawdziwe – zawarto z odbiorcą pakt referencjalny, choćby w *Powieści dla Hollywoodu*. Sposób, w jaki jej historia została opowiedziana w *Królu kier*, wykorzystuje jednak wydatnie mechanizmy fikcyjne. W reportażu dotyczyło to wyłącznie odosobnionych fragmentów, poza tym referencjonalność pierwszego tekstu gwarantowało wyeksponowanie głosu reporterki. Nie było żadnych wątpliwości co do jej tożsamości, punkt widzenia autorki został oddzielony od perspektywy bohaterki, incydentalnie tylko pojawiała się mowa pozornie zależna. Za to w *Królu kier* rekonstrukcja sposobu myślenia (i mówienia) Izoldy jest całościową strategią, główną zasadą utworu.

Na zakończenie świetnego wywiadu Tochmana, rozmowy dwojga wybitnych reporterów o warsztacie reportera, Hanna Krall opowiada o freskach w pochodzącej z czasów Jagiełły kaplicy w Lublinie. W scenie Golgoty konserwatorzy zostawili białe plamy w miejscach twarzy ukrzyżowanych, bo nie zachowały się oryginalne wizerunki. Zrezygnowali z rekonstrukcji. Krall, opisując ewolucję swojej twórczości od *Hipnozy* do zbioru *To ty jesteś Daniel*, porównuje tę strategię do własnej; była to droga do „pustki, do białych miejsc, do milczenia”³⁹, a więc rezygnacji z dopowiedzenia tam, gdzie nie ma pewności, w imię wierności prawdzie⁴⁰. Na koniec reporterka deklaruje, że osiągnęła punkt dojścia i kończy zdaniem: „Muszę pójść inną drogą”⁴¹. Wydaje się, że *Król kier znów na wylocie* jest przystankiem już na tej nowej drodze. Życie wewnętrzne Izoldy, rozmowy, które prowadziła kilkadziesiąt lat wcześniej – to wszystko stało się przedmiotem opowieści. Nie zrodził się scenariusz hollywoodzkiego filmu, ale książka reporterska, w której bohaterka funkcjonuje jak postać powieściowa. Być może dlatego *Król kier* w końcu spodobał się Izoldzie?

Abstract

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ
(University of Warsaw)

THE CONTENTS OF A FICTITIOUS YELLOW SUITCASE. ON HANNA KRALL'S PROSE

The article is devoted to Hanna Krall's literary creativity, and it gives a comparative analysis of the reportage *Powieść dla Hollywoodu* (*A Tale for Hollywood*) from the *Hipnoza* (*Hypnosis*) collection and her book *Król kier znów na wylocie* (*The King of Hearts is Off Again*). Both texts in question tell the same true story – Izolda R.'s war lot – but in different ways. An additional context of considerations are references to Hanna Krall's unpublished book *Izolda R.'s Won War*.

A Tale for Hollywood is interpreted as a metareportage with two coexisting planes, i.e. author-tale, and that of the tale proper. By contrast, in the analysis of *The King of Hearts* [...] the stress is on the used novel techniques and the mechanisms of fictionalisation. Apart from that, the author attempts to touch the issue of the reporter's textual presence, the character-narrator relationship, and paratextual references. Most important, however, in the view presented here is the problem of narration: free indirect speech and thought are interpreted as the main strategies of Krall's prose, while the reconstruction of the heroine's mode of thinking (and speaking) is the tenet of the text.

³⁹ *Droga do białych plam.*

⁴⁰ Trudno się z tym rozpoznanem całkowicie zgodzić, na co wskazują przywoływane wcześniej przykłady innych niż *Król kier* tekstów Krall i cytowane uwagi badaczy.

⁴¹ *Droga do białych plam.*