DOI: 10.17951/n.2017.2.231

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA
VOL. II SECTIO N 2017

Ewa Jaskóła
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ewa.jaskola@me.com

Emocje w narracjach o Zagładzie. Przykład powieści Idy Fink *Podróż*

Emotions in Narratives of Holocaust. The Example of *The Journey* by Ida Fink

Streszczenie: Autorka przedstawiła analizę powieści I. Fin pt. *Podróż* w kontekście kulturowych badań emocji prowadzonych przez A. Wierzbicką. Podstawę dla refleksji literaturoznawczej stanowią kulturowe badania językoznawcze, które pokazują zależności między sposobem artykułowania emocji a kulturowym zapleczem ludzi mówiących danym językiem. Badania te podsunęły autorce artykułu pomysł oglądu sytuacji emocjonalnych zapisanych w powieści I. Fink, sposobu ich artykulacji i konsekwencji wynikających z podejmowania swoistych „gier" w sytuacji zagrożenia życia w czasach Zagłady. Konkluzją opracowania jest stwierdzenie konieczności uwrażliwiania młodzieży szkolnej na zjawisko, które można by określić mianem „językowego obrazu emocji", który jest uzależniony od kultury, w jakiej wychowują się użytkownicy danego języka oraz związanymi z nią doświadczeniami egzystencjalnymi.

Słowa kluczowe: emocje; Holokaust; ocalenie; podróż; Żydówki

Choć refleksja nad emocjami i ich fizjologicznym, psychologicznym i kulturowym podłożem jest obecna w myśli humanistycznej od początku XX wieku, to znaczący rozwój badań nad problemami wyrażania i odbioru uczuć nastąpił

w dwu ostatnich dekadach ubiegłego wieku. Ich intensywność w amerykańskich ośrodkach akademickich udokumentowały autorki antologii zatytułowanej *Emocje w kulturze*[1]. Problem sposobu artykułowania emocji zajmuje psychologów, fizjologów, socjologów, antropologów kultury, w końcu językoznawców oraz literaturoznawców. Najbardziej interesuje mnie literaturoznawczy ogląd problemu. Analiza językowa i kulturowa stanowić będzie w moich rozważaniach istotny komponent argumentacyjny. Język jest bowiem narzędziem (środkiem, sposobem) artykułowania uczuć, a perspektywa kulturowa i psychologiczna wspomaga proces literaturoznawczej interpretacji.

W dyskusji nad kulturową teorią emocji bardzo interesujące wydają się konsekwencje badań A. Wierzbickiej. Badaczka skupia się na analizie znaczeń słów określających nazwy emocji oraz sposobów ich artykulacji, by udowadniać, że treści kryjące się za tymi nazwami niekoniecznie w każdej kulturze znaczą to samo. Pisze ona:

> […] znaczenie wyrażone na twarzy człowieka – tak jak te doświadczane w jego sercu – mogą być bardziej złożone i bogate. Tej złożoności i bogactwa nie można ująć właściwie i wiarygodnie w pojedynczym słowie jednego konkretnego języka. […] Ważne, że angielskie słowa, takie jak *anger*, *sadness* i *happiness* (złość, smutek i szczęście) niekoniecznie pasują do terminów określających emocje w innych językach. To raczej każdy język przez słownictwo nakłada swoją własną interpretację na ludzkie doświadczenie emocjonalne i stosuje się to tak samo do angielskiego, jak i do innych języków[2].

A. Wierzbicka, zajmując się badaniami lingwistycznymi, pokazuje, jak jedna sytuacja emocjonalna może być odmiennie artykułowana w różnych językach w zależności od kulturowego zaplecza. Jako przykład wyjściowy rozważa ona sytuację cierpienia Jezusa w Ogrodzie Oliwnym z Ewangelii św. Marka (14; 34), przedstawioną w tłumaczeniu na język angielski i rosyjski. Z analizy wynika wyraźnie, że żadne z tłumaczeń nie oddaje jednoznacznie istoty tekstu greckiego, z którego został dokonany przekład na oba języki. Nie ma też możliwości oddania w tłumaczeniu pełnej intencji biblijnego autora tak, by stworzyć absolutną przyległość znaczeniową obu tekstów, zwłaszcza że autor pierwotny na co dzień posługiwał się językiem aramejskim. Kulturowe zaplecze wszystkich języków (aramejskiego, greckiego, angielskiego i rosyjskiego) jest po prostu odmienne

[1] M. Rajtar, J. Straczuk, *Wprowadzenie*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012, s. 7–10.

[2] A. Wierzbicka, *Język i metajęzyk: kwestie kluczowe w badaniach nad emocjami*, [w:] *Emocje…*, s. 255.

i znaczenie słów użytych w tłumaczeniu bardziej skupia się na oddaniu emocji, które mają być zrozumiałe dla użytkowników współczesnego języka angielskiego, rosyjskiego, polskiego czy każdego innego, niż na intencji pierwotnego nadawcy. Różnica ta w dużej mierze wynika także z doświadczeń (kulturowego zaplecza) każdego społeczeństwa posługującego się określonym językiem.

Językowo-kulturowe rozważania badaczki polskiego pochodzenia, doskonale rozumiejącej kulturowe niuanse wynikające z życia w środowisku języka nabytego (angielskiego w Australii), stanowią ciekawy punkt wyjścia do refleksji nad literackimi sposobami ewokowania, nazywania oraz kodowania emocji w literaturze i narracjach o Zagładzie.

Problem jest, moim zdaniem, bardzo ważny z kilku powodów. Przede wszystkim doświadczenia tamtej hekatomby, zapisane w narracjach powstających w czasie jej trwania, mogą być zupełnie niezrozumiałe dla współczesnego młodego pokolenia. Ogląd doświadczeń ludzi w tamtym czasie przez pryzmat emocji, ich ukrywania i eksponowania odmiennych, często przeciwstawnych do prawdziwie odczuwanych, może być drogą do zrozumienia tragicznych losów skazanych na śmierć i ocalonych. Świadkowie tamtych czasów to dziś ludzie blisko dziewięćdziesięcioletni lub nawet zbliżający się do wieku stu lat. Już wkrótce nie będzie tych, którzy opowiedzą, co czuli. Wielu z nich dopiero pod koniec życia zaczęło opowiadać o swoich doświadczeniach, a wśród nich była I. Fink (1921–2011). Świat opowiedziany przez świadków epoki Holokaustu natychmiast po zakończeniu wojny i ten ujęty w ich narracji po wielu latach jest zamknięty w tych samych ramach czasu, ale ukazany innym językiem. I trzeba nauczyć się ten język deszyfrować.

Kolejny problem dotyczy zatem kwestii odbioru owej wielości i różnorodności narracji odczytywanych przez ludzi, którzy tamtego czasu nie doświadczyli fizycznie. Umiejętność dekodowania wpisanych w opowiadane historie emocji w dużym stopniu zależeć będzie od językowej świadomości, empatii, kulturowego zaplecza i emocjonalnego doświadczenia coraz młodszych odbiorców.

Trzecia kwestia dotyczy nieodległej przyszłości, w której czas Zagłady stanie się tylko literackim materiałem dla tworzenia fikcji artystycznej: filmowej, literackiej czy plastycznej. W tej nieodległej przyszłości (a pierwsze jej symptomy już obserwujemy choćby w powieści I. Karpowicza[3] – rocznik 1976 – pt. *Sońka*) na nowo zacznie się stawiać stare pytania o sposób postrzegania pokolenia, które zostało poddane niewyobrażalnemu terrorowi. Pytania o przyczynę bestialstwa, możliwości przeciwstawienia czy niedopuszczenia do niego. Aż w końcu,

[3] I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014. Interesujące refleksje o książce por. R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Katowice 2016, s. 175–190.

uniwersalizując całe doświadczenie Zagłady, pojawią się pytania o sens cierpienia, dla którego mało kto potrafi znaleźć jakiekolwiek wyjaśnienie. I choć trzeba pamiętać o tezie L.L. Langera, że „doświadczenie Holokaustu postawiło pod znakiem zapytania wyzwalającą moc wszystkich systemów wartości moralnych, społecznych i religijnych"[4], to jednak tylko coraz to nowe próby pokazywania go za pośrednictwem zuniwersalizowanego języka kultury pozwolą na przetrwanie w pamięci, która może (powinna!) stanowić przestrogę.

Pytania pokoleń urodzonych w coraz odleglejszym od tamtego czasie, choć mogą się wydawać podobne, będą inne. Pokolenia te po swojemu, za pomocą własnej estetyki i języka, przetworzą światy znane im z narracji świadków. Ich „postpamięć" ukształtuje się na podstawie przekazów pamiętających, ale coraz częściej będą to artystyczne wizje przetworzone na podstawie dokumentów[5].

Trwające od ostatniej dekady XX wieku nasilenie zainteresowań problematyką Zagłady w jakimś stopniu wyrasta z publikacji tekstów ocalonych. Warto wymienić choć kilka, zaznaczając, że to tylko najskromniejsza ich część: I. Amiel, M. Głowiński, R. Ligocka, H. Birenbaum czy I. Fink, której powieść jest przedmiotem tego szkicu. To także z pewnością rezultat badań dokumentów epoki i w konsekwencji publikacji J.T. Grossa na temat pogromów żydowskich w czasie wojny. Książki tego autora wywołały ogólnonarodową dyskusję, w której naprzeciw siebie stanęli oburzeni. Z jednej strony oburzeni tym, co napisał Gross, a z drugiej – na to, co dokonało się w Jedwabnem i innych miejscach za sprawą Polaków. W tej dyskusji warto zwrócić uwagę na kwestię języka, jakim mówi się o tamtych doświadczeniach. Gross przedstawia fakty, nazywa zbrodnię po imieniu, nie cieniuje ani nie niuansuje przyczyn zachowań oraz emocji sprawców mordów. Z drugiej strony stają protestujący przeciwko językowi, jakim wydarzenia zostały przedstawione, domagają się mówienia „delikatniejszego", z uwzględnieniem kontekstu wojny i wydobywaniem równolegle heroicznych, a nie tylko zbrodniczych czynów Polaków.

Literatura, w tym literatura faktu, wydaje się przestrzenią, która zapełniona wypowiedziami świadków, może zbudować mapę ich emocji. Trudno je nazwać pojedynczymi słowami, bo „strach" określony tym jednym rzeczownikiem jest nie do wyobrażenia przez współczesnego czytelnika bez doświadczenia realiów czasu przedstawianego. Realia są mu przekazane za pośrednictwem języka kryjącego w sobie nieco odmienne desygnaty niż te, jakie widzieli w nim

---

[4] L.L. Langer, *Neutralizowanie Holokaustu*, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 141.

[5] Wykorzystując kategorię „postpamięci", której autorką jest M. Hirsch, M. Wójcik-Dudek opublikowała książkę na temat sposobów mówienia o dramacie Holokaustu w literaturze dla dzieci i młodzieży. Por. M. Wójcik-Dudek, *(Wy)czytać zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016.

bezpośredni świadkowie i uczestnicy tamtego czasu. Takie słowa, jak „strach", „niepokój" czy „nadzieja", niosą inną intensywność emocji, odmienny kontekst oraz treść dla współczesnego czytelnika i historycznego uczestnika czasów Zagłady. Odmienność natężenia wszystkich uczuć wynika z diametralnie odmiennych doświadczeń. Można o nich krzyczeć lub mówić szeptem. Oba sposoby pisania odnajdziemy w tekstach ocalonych. Dla przykładu emocje nazywane wprost, dość wyraźnie hiperbolizowane w języku, by oddać ich dramatyzm, można odnaleźć w tekście H. Birenbaum *Nadzieja umiera ostatnia. Wyprawa w przeszłość*. W tytule wprost zostaje określone uczucie, które chyba pozwoliło (niejako wbrew wszelkiej logice) na przetrwanie koszmaru obozów koncentracyjnych autorce wspomnień.

I. Fink w *Podróży* (nawiasem mówiąc, też określającej wyprawę w przeszłość) wybrała drugi sposób mówienia. Emocje nie są przez autorkę nazywane, a narracja jest znacznie wyciszona. Książka została napisana po polsku i wydana w 1990 roku w Londynie przez wydawnictwo Aneks. Pisarka mówi o tym w jednym z wywiadów:

> Pewien poeta powiedział mi, że tak się nie pisze o okupacji. Mówił, że ja uchylam okno i zostawiam małą szczelinę, przez którą patrzę na świat. A potem opowiadam o tym, co widzę, cichym głosem, szeptem. A przecież okno trzeba otworzyć na oścież i krzyczeć! [...]
>
> Mimo rad, których mi udzielano, nie przestałam pisać w ten sposób. Nie potrafię inaczej[6].

W szepcie tej pisarki tylko wyjątkowo pojawiają się jednoznaczne określenia emocji. W *Podróży* – utworze, o którym sama mówi, że jest „fikcją autobiograficzną" – została przedstawiona historia dwu młodych dziewcząt: autorki i jej siostry, uciekinierek z getta w Zbarażu. Siostrom załatwiono „aryjskie papiery", by mogły zgłosić się dobrowolnie „na roboty do Niemiec".

„Szept" narracji w całej powieści ukrywa wielkie emocje, które czytelnik powinien zdekodować, stawiając sobie wiele pytań o sens i cel ich ukrywania, o literackie konsekwencje ich budowania (kodowania) i w końcu o wartość takiego pokazywania emocji, przedstawianych zawsze w kontekście określonych doświadczeń.

---

[6] *Piszę szeptem – rozmowa z Idą Fink*, rozmawia J. Sobolewska, „Gazeta Wyborcza", 12.05.2003.

EPILOG

Historia sióstr opowiedziana w *Podróży* kończy się *happy endem* (przyjmując współczesne potoczne słownictwo) – bohaterki po zakończeniu wojny, po wielkich trudach, wracają do miejsca nowego dla nich, wyznaczonego ocalonemu ojcu na tzw. wówczas „ziemiach odzyskanych", czyli zachodnich, przydzielonych Polsce w wyniku powojennych podziałów Europy. Ale ten „szczęśliwy" koniec nie ma nic wspólnego ze współczesnym rozumieniem przywołanego pojęcia. „Szczęście" jest tu jedynie oddaleniem, może eliminacją towarzyszącego przez całą podróż zagrożenia życia. Dlatego ocalenie staje się podstawą emocji nazywanych „szczęściem". Ale pozostaje jeszcze pamięć przeżyć wojennego zagrożenia oraz obrazów niewyobrażalnego terroru i pamięć miejsc, w których bohaterki chciały ukryć swoją tożsamość. Istota i rola pamięci ocalonych została wyłożona w *Epilogu*.

> W pamięci był to plac okrągły, a okazał się prostokątem. Nie do wiary, jak zmienił się ten plac, to znaczy, jak odmieniła go moja pamięć, nadając mu kształt odmienny, dodając suto drzew, które w pamięci gęsto sadzone, rosły tu raczej skąpo[7].

Autorka-bohaterka książki powraca po trzydziestu latach do niemieckiego miasta, placu i budynku, o którym nie mówi inaczej niż: „Miejsce, gdzie omalże nie skończyło się wszystko" [s. 157]. Uciekające wciąż przed zagrożeniem życia młode Żydówki, przebierające się na przemian w podróżujące po kraju Niemki i zabłąkane w obcym miejscu, nierozgarnięte polskie przymusowe robotnice, chcąc zdobyć „legalne" dokumenty, trafiają na posterunek policji. Zbliża się już koniec wojny. Przesłuchanie odbywa się z udziałem tłumaczki, która nie daje wiary w opowiadane historie. W chwili, gdy przesłuchujący żandarm postanawia przekazać uciekinierki gestapo, pojawia się komendant policji i swoją decyzją odwraca bieg zdarzeń. Polki zostają skierowane na wieś do pracy w gospodarstwach i tam doczekają zakończenia wojny oraz finału swojej tułaczki.

Emocje towarzyszące powrotowi na miejsce, w którym wszystko mogło potoczyć się inaczej, niż się zdarzyło w przeszłości, nie są nigdzie nazwane wprost. Narratorka relacjonuje:

---

[7] I. Fink, *Podróż*, Londyn 1990, s. 170. Wszystkie cytaty z książki pochodzą z tego wydania, w dalszej części w nawiasie kwadratowym zaznaczono numery stron. Podkreślenia pochodzą ode mnie.

> Było to zachowanie dziwne, węszącego psa przypominające, tym dziwniejsze, że nic na trop nie prowadziło, żaden szczegół bliskości miejsca nie zwiastował, […] sklepy, wystawy, kawiarnie – najzupełniej były mi obce, […] tak bardzo inne było od dawnego […].
>
> – To tutaj! – wołałam. – To tutaj! – i biegłam.
>
> W biegu potrąciłam kobietę z koszykiem zakupów w ręku, *unerhört*! krzyknęła oburzona, a że B. pstryknął akurat aparatem, mam jej oburzenie uwiecznione i jej twarz wulgarną, grubo rysowaną, prostacką. Słusznie się oburzyła, bo któż tak biegnie dzisiaj tłoczną ulicą, w jasny dzień, potrącając przechodniów – co innego wtedy […], kiedy biegi uliczne na porządku dziennym i pościgi na porządku dziennym były, a uliczne polowania nikogo w zdumienie nie wprawiały. Lecz dziś?
>
> Więc nie należy się dziwić oburzeniu kobiety […]. Dziwić się raczej należy słownej zbieżności, owemu „unerhört", które podobnie jak wtedy, tak i teraz padło pod moim adresem, w tym samym miejscu, w tej samej tonacji oburzenia zawołane i w obu wypadkach przez kobietę. Tamta tłumaczką była.
>
> Od razu zwróciłam na tę zbieżność uwagę, to znaczy okrzyk „unerhört" wrócił do mnie echem, ale już innym głosem zawołany i ujrzałam twarz tłumaczki, która wysłuchawszy odpowiedzi na zadane pytanie, nie przetłumaczyła jej, tylko okrzyk z siebie wydała: – *Unerhört! Sie lügt ja* [s. 170–171].

Niemieckie słowo *unerhört* nie nazywa wprawdzie emocji, ale je wyraża. Można je przetłumaczyć jako „(to) oburzające, co za skandal, co za skandaliczne, niebywałe, niesłychane (zachowanie)". Jego brzmienie łączy się w świadomości narratorki, bohaterki (autorki) utworu, z określoną i utrwaloną w pamięci traumatyczną sytuacją. Od czasu, gdy słowo to zostało wypowiedziane przez tłumaczkę na niemieckim posterunku żandarmerii, niesie ono, dla kobiety wspominającej tamtą sytuację, przede wszystkim tamte emocje. I nie są one zbieżne ani z emocjami potrąconej kobiety niosącej zakupy, ani z emocjami tłumaczki. Obie Niemki, wypowiadając je we własnym języku, wyrażają prawdziwe (potrącona kobieta) lub udane, odegrane oburzenie. W ich świadomości oznacza ono rodzaj przygany, która powinna wywołać zawstydzenie u osoby zachowującej się lub wypowiadającej się w określony sposób.

Dla Polki żydowskiego pochodzenia, doskonale znającej język niemiecki, to słowo nie oznacza przygany, nie budzi jej zawstydzenia, jest słowem naznaczonym określonym przeżyciem. Słowem, za którym, choć nie oznacza emocji, kryją się one w najskrajniejszej negatywnej formie. Pisarka wydaje się wiedzieć, że określenie tych uczuć odebrałoby im ich moc, sens, znaczenie, prawdę. Czytelnik może z zewnątrz próbować określić te przeżycia jako traumatyczne,

niewyobrażalne, tragiczne, ale musi wiedzieć, że będzie to tylko zbliżenie emocjonalne (większe lub mniejsze), zależne od czytelniczej empatii oraz umiejętności dekodowania uczuć artykułowanych w powieści.

Wrażliwość i doświadczenie odbiorcy tekstu stanowią zawsze granicę współodczuwania, do której może doprowadzić zastosowany w utworze I. Fink sposób kodowania uczuć i emocji. Warto mieć świadomość, że choć tekst przenosi nas w czas największej pogardy dla człowieka, choć pokazuje jego skrajnie traumatyczne doświadczenia i związane z nimi emocje, to opowieść o nich, gdy odbieramy ją w wygodnym fotelu, w pozycji półleżącej (a nawet tylko siedząc), może nas jedynie wzruszyć, wywołać współczucie i szereg pytań: dlaczego? I nawet jeśli współodczuwamy, to nigdy nie czujemy tego samego, gdy nasze doświadczenie egzystencjalne, emocjonalne (kulturowe?) nie jest tożsame z doświadczeniami narratora opowieści. Nie jest tożsame, bo czytelnik może tylko w procesie lektury dostrzec coś, co jego emocjonalności wydaje się obce. Zakładanie i zdejmowanie maski.

Wejście na plac, z którym łączy się tyle emocji, może przypominać scenę z filmu C. Lanzmanna pt. *Shoah*, w której ocalały Szymon Srebrnik wraca na miejsce zagłady i, patrząc w pustą przestrzeń, mówi: *Ja das ist der Platz*[8]. Przekonanie, że to jest ten właśnie plac i miejsce, powoduje, że na chwilę wobec obcych ludzi zostaje zdjęta maska. Ale autorka *Podróży* cofa się przed konfrontacją z obcym spotkanym na placu człowiekiem, który mówi po polsku i może być jednym z robotników przymusowych, być może którymś ze spotkanych przed laty w okolicznych wsiach. Nie chce tego wiedzieć, zakłada starą maskę i zaprzecza, że była tu kiedykolwiek wcześniej: „Nie… nie… ja tutaj nie byłam" [s. 179]. Zrozumienie takiego zachowania, uszanowanie prawa do milczenia i próba odczytania emocji, które się za nim kryją, możliwe jest tylko wówczas, gdy czytelnik (zwłaszcza młody) będzie do odbioru takiego tekstu przygotowany.

I tu otwiera się ważne pole dla edukacji. Wrażliwości na pokazane w *Podróży* sposoby ewokowania uczuć może nauczyć tylko odważny, mądry nauczyciel, pozwalając na lekcjach czytania literatury na szczerą rozmowę i dając szansę na wymianę zdań oraz uczniowskich poglądów. Niespieszna lektura i refleksja nad pytaniami: dlaczego bohaterka książki nie przyznała się, że zna odwiedzane miejsce; dlaczego nie chciała rozmawiać z człowiekiem wyrażającym zainteresowanie jej osobą; z czego mogą wynikać przedstawione w epilogu reakcje kobiety – mają szansę obudzić drzemiące w uczniach pokłady ich własnych emocji. Tę dydaktyczną uwagę warto sformułować na marginesie literaturoznawczych

[8] Przywołuje także ten film (chociaż nie w kontekście utworu pt. *Podróż*) pisząca o opowiadaniach I. Fink D. Głowacka (*Znikające ślady: Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holokaustu*, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 106).

rozważań, wskazując jednocześnie, że tylko wnikliwe oglądanie słów oraz ich interpretacja w szczerej i ciekawej dla uczniów dyskusji doprowadzi młodych ludzi do współodczuwania z innym, inaczej doświadczonym i wychowanym.

POCZĄTEK I *VORGESCHICHTE*

Tytułowa „podróż" sygnalizuje dwa znaczenia. Jest to podróż odbyta w określonej przestrzeni: ze wschodnich terenów Polski objętej okupacją niemiecką na tereny Rzeszy oraz „podróż" w przeszłość, która odbywa się dzięki pamięci. Ta druga kończy się w *Epilogu*. Ta w przestrzeni rozpoczęła się w momencie, gdy siostry we wczesnych godzinach rannych przychodzą do *Arbeitsamtu*, aby ostemplować swoje indywidualne, imienne skierowania na roboty do Niemiec. Dokumenty te miały ochronić młode kobiety przed uciążliwościami transportu robotników przymusowych i dać im gwarancję dotarcia do małego miasteczka w Hesji, gdzie powinny były rozpocząć pracę. Jednak urzędniczka, wbijając pieczątki, wypowiedziała dwa złowrogie słowa znane z doświadczeń w getcie: *Sammellager* i *Transport*.

Zanim bowiem rozpoczęła się przedsięwzięta „podróż", były one świadkami „najdłuższej i najstraszniejszej" akcji, która dla wielu skończyła się właśnie transportem do lagru. Czytelnik zostaje wprowadzony do świata grozy za pośrednictwem wierzeń magicznych, które stanowią element zaklinania losu:

> […] był to przesąd romantyczny, zbyt trudny do spełnienia. A jednak tego wieczoru pomyślała, niech spadnie gwiazda, choć była już późna jesień, a gwiazdy – jak wiadomo – spadają tylko latem. Mimo to uparcie patrzyła w niebo i w pewnej chwili ujrzała na horyzoncie błysk, który zaraz zgasł – to ktoś nieostrożny zapalił w domu światło, nie zasłoniwszy uprzednio okna. Ten błysk w ciemnościach nie był, lecz mógł być gwiazdą, na którą czekała, i znak ten wzięła za dobry omen.
>
> W walizce przygotowanej na drogę leżała podkowa, a właściwie tylko połówka podkowy, co według wierzeń niweczyło skuteczność jej działania. Nie zraziło jej to [s. 5].

Oto swoiste *Vorgeschichte* zdarzeń, które dopiero nastąpią. W magicznych przedmiotach zaklęte są emocje skrajnie przeciwstawne. Z jednej strony nadzieja powodzenia i spełnienia marzeń, natomiast z drugiej wszakże ułomność obu rzeczy: gwiazdy, która jest błyskiem zapalanego i gaszonego światła, oraz podkowy, która jest tylko jej częścią – niesie niepokój, strach, niepewność, a w końcu dramatyczne przekonanie, że odważne przedsięwzięcie narażone jest na wielkie trudności. W pierwszych akapitach opowieści symbolika uszkodzonych

przedmiotów magicznych zdaje się mówić więcej o emocjach niż hiperbolizowanie ich nazewnictwa. Taki sposób mówienia pozwala bowiem odczytać nie tylko niepewność, ale przede wszystkim ambiwalencję uczuć skrajnie przeciwstawnych: pozytywnych i negatywnych. Przedmioty stają się wyrazem poszukiwania nadziei i pokładania ufności w jakąś przyszłość, ale ich niepełność, ułomność, coś jakby okaleczenie – ewokuje strach. Ponadto prowadzona w tej części narracja może wskazywać metodę utrzymania w ryzach uczuć, które (jak się później okaże) nie mogą być nigdy okazane. Brak ich opanowania mógłby zniweczyć najmisterniej przemyślany plan.

Narratorka niejako „uchyla drzwi" do podejrzenia uczuć, które są tak skomplikowane, że trudno je określić za pomocą jednoznacznych nazw. Pojawiają się one w opowieści bardzo rzadko i tylko wówczas, gdy określane są z zachowań innych. Odczytuje je córka z twarzy ojca, gdy po bestialskiej akcji widzi go wychodzącego z domu:

> O ojcu wieści żadnych nie było. Wyszedł rankiem z domu ostatni, gwałtownym ruchem wciągając na ramię opaskę z napisem *Arzt*, wołał, że idzie do ambulatorium, twarz miał wzburzoną, zapamiętałam: nie było w niej strachu, tylko gniew [s. 9].

„GRA" Z EMOCJAMI

W wywiadzie I. Fink deklaruje[9], że *Podróż* jest powieścią, na którą składa się „fikcja autobiograficzna". Historia opowiedziana w utworze jest więc prawdziwa. Prawdą jest podróż w głąb Niemiec, dobrowolny wybór przymusowych robót, by ukryć żydowskie pochodzenie i ocalić życie. Prawdą są także przedstawione doświadczenia i aktywność w ukrywaniu tożsamości. To, co zostało przez pisarkę określone jako fikcja, zamyka się w bardzo przemyślanej kompozycji powieści. Pierwsze akapity narracji trzecioosobowej pełnią funkcję swoistego spojrzenia z zewnątrz na decyzję ucieczki z miasta oraz na towarzyszące jej emocje. Próba obiektywizacji doświadczenia i pozornie beznamiętna opowieść są sygnałami literackości, sugestią, że historia jednostkowa jest elementem doświadczenia wielu ludzi. Pierwszoosobowa narracja najpierw eksponuje wspólnotowe doświadczenie Zagłady, na co wskazują formy liczby mnogiej: „nikt z nas nie myślał, nie wiedział", „staliśmy", „czekaliśmy" [s. 7]. Najdramatyczniejsza historia została wyszeptana, opowiedziana przez „ściśnięte gardło". Literacką motywację dla takiego mówienia odczytać można w zdaniu: „Tak więc ten dzień

[9] *Piszę szeptem – rozmowa z Idą Fink.*

najdłuższej i najtragiczniejszej akcji upływał w ciszy" [s. 10]. Ściszony głos stanowi zatem najodpowiedniejszą formę narracji i mimo pozornego spokoju ukrywa wielkie emocje.

Literackim efektem opowiadanej historii jest nie tylko wyraźne wyodrębnienie części, którą można określić mianem „przedakcji", ale także dopowiedzenie w postaci epilogu. Literacki charakter ma również sposób skomponowania zasadniczej części opowiadania, rozpoczynającego się słowami: „Początek drogi zanikł w pamięci. Jest ciemność jesiennej nocy, wiatr porywisty, szum drzew w klasztornym zaułku" [s. 17]. Kończy się natomiast zdaniem: „Wyszłyśmy na główną szosę wiodącą do miasta, którą ciągnęły już tłumy cudzoziemców w radosnych okrzykach w wielojęzycznym śpiewie" [s. 166]. A całość utworu (nie licząc *Epilogu*) została spięta rodzajem klamry kompozycyjnej. Powraca w ostatniej części trzecioosobowa narracja sygnalizująca doświadczenie oglądane jakby z boku. W początkowej części utworu pociągi odjeżdżały nocą w przestrzeń, z której nie było powrotu, a ostatnia część rozpoczyna się słowem: „Wróciły" [s. 167]. Ta kompozycyjna klamra, spinająca początek i koniec, jest skomentowana przez narratorkę po raz pierwszy przyznającą się do uczuć, choć z perspektywy trzecioosobowej przypisuje je nie tylko sobie:

> […] wracają razem, tak jak niegdyś razem odeszły, odeszły w ciemności, wracają w ciemności, wtedy z nastaniem, teraz u schyłku nocy, za chwilę rozpocznie się świt.
>
> Ach nie bądź patetyczna, co z tobą? Odejście z nastaniem nocy dyktowane było bezpieczeństwem, powrót o świcie rozkładem pociągów. Tylko bez symboli, bez sentymentów.
>
> Ach w takiej chwili […] patos nie jest patosem i nawet łzy są dozwolone, ale o te akurat trudno, bo wciąż jeszcze nie umie płakać [s. 167].

Tak odbywa się swoista walka między literackim patosem a prawdą uczuć, które mają być wyrażone w literackiej formie. W całej opowieści uczucia są ukrywane pod maską obojętności, głupoty, czasem wściekłości. Tu następuje koniec „teatru", tu już nie ma potrzeby gry, można wyjść z roli, ale – jak widać – naturalność przychodzi z trudem i okazywanie uczuć także.

Na pytanie, dlaczego tak się stało, odpowiedzią jest cały utwór. Pokazana w nim historia odkrywa przed czytelnikiem wiele problemów, a wśród nich kwestia emocji wydaje się jedną z kluczowych. Trzeba je podzielić na emocje otoczenia oraz uczucia samych bohaterek. Podróż jest tu doświadczeniem egzystencjalnym i metaforą jednocześnie. Narratorka (autorka książki) wyrusza w nią jesienią 1943 roku, gdy po likwidacji getta w Zbarażu ojciec uznaje, że

„aryjskie papiery" mogą uchronić córki przed wywozem do obozu koncentracyjnego. I choć dokumenty budzą wiele wątpliwości, zostały opłacone i na ich podstawie siostry wyruszyły do pracy w Niemczech. Jechały w towarowych wagonach wraz z przymusowo skierowanymi „na roboty" młodymi kobietami z okolicznych wsi. Wiejskie przebranie miało ukryć je w tłumie, zmiana języka wykształconych dziewcząt na język przypominający mowę chłopek miała zapewnić akceptację tych ostatnich, metalowy medalik na szyi miał stanowić atrybut przynależności do społeczności katolickiej, a dodatkowym zabezpieczeniem przed niepowodzeniem eskapady miało być udawanie, że niemiecki to język zupełnie im obcy i niezrozumiały. Wraz z rozpoczęciem dobrowolnie przymusowej podróży życie staje się dla sióstr rodzajem teatralnej gry i tak wielokrotnie jest nazywane w prowadzonej opowieści. Teatralne udawanie, wymyślanie co jakiś czas nowej biografii, było rodzajem maski ukrywającej prawdę o żydowskim pochodzeniu. Okazało się, że przyjęcie „teatralnych" ról zmuszało siostry trzykrotnie do zmiany pierwotnie założonego scenariusza. A nagłe zmiany „akcji" właściwie zawsze wynikały z przepaści między emocjami Żydówek a całym otoczeniem, w które zostały wtłoczone wbrew własnej woli. Początkowy scenariusz zakładał jazdę wagonami osobowymi, indywidualnie, na podstawie dokumentów podróżnych. Urzędniczka w *Arbeitsamcie*, realizując przepisy faszystowskiego państwa, zmienia ten scenariusz, kierując „ochotniczki" do *Sammellager* i do transportu wraz z resztą przymusowych robotnic: „*Sammellager* i *Transport* to były niedobre słowa. To był zły, nieprzewidziany zwrot" [s. 20].

Emocje obu sióstr są skomplikowane nie tylko z powodu świadomości, że oto każde ich działanie może mieć określone konsekwencje, ale także dlatego, że muszą ukrywać prawdziwe uczucia, maskować je obojętnością, ironią, tupetem. Pierwsze spotkanie ze szmalcownikiem domagającym się okupu prowokuje pytanie narratorki, która próbuje zobiektywizować własne emocje:

> Jaka byłam tej nocy spędzonej ze szpiclem w przedziale drugiej klasy, oświetlonym mętnie słabą żarówką? Katarzyna w jej pierwszej większej roli zagranej nieudolnie, po szkolnemu, bo według wszystkich powszechnie znanych i wiadomych przepisów: oburzenie, tupet, gburowatość. A wszystko na nic, wiedziałam, że wiedzą, że wiedzieli od pierwszej chwili, poinformowani zapewne przez kierownika *Samellagru*, wspólnika w szpiclowaniu [s. 23–24].

Z jednej strony jest zatem gra, która ma ukryć niepokój o dalsze losy wyprawy, o to, co dzieje się z siostrą poddaną podobnej próbie w drugim przedziale, poczucie zagrożenia, strach oraz intensywne poszukiwanie w sobie odwagi do

jakiegoś działania. Z drugiej natomiast natłok tych wszystkich emocji z domieszką bezsilności.

Emocjonalne doświadczenia opowiedziane prze I. Fink zyskują w powieści charakter fikcjonalny, ale jest to (powtórzmy) fikcja autobiograficzna. Pamiętanemu ciągle przeżyciu zostaje nadana forma, która ma oddać skomplikowanie i niejednorodność uczuć doświadczonych w tamtej sytuacji. W sposobie ich pokazywania jest pisarka bardzo przekonująca, zwłaszcza że przeciwko niej stają ludzie zachowujący się beznamiętne, pozbawieni jakichkolwiek uczuć. Ale bywa i tak, że udaje się jej zdemaskować fałsz i obłudę postaw przeciwników, choć może właściwsze byłoby określenie ich jako wrogów:

> Przez całą noc nie zdjął z rąk rękawiczek i patrzył mi prosto w oczy, delikatny w mowie i zachowaniu. Raz tylko pojawił się w jego oczach niedobry błysk, wówczas gdy na perswazje: po co bawić się w ciuciubabkę, czy nie lepiej załatwić tę sprawę po ludzku? – spytałam: jak to po l u d z k u? Wtedy twarz mu się zmieniła, oczy zwęziły w szparki, stracił wygląd młodzieniaszka. – Niech pani uważa na słowa – syknął – i tak macie szczęście, żeście na nas trafiły… Ale natychmiast opanował się i już do rana pozostał uprzejmy i dobrze wychowany [s. 24].

Ten opis zdarzenia wprowadza oczywistą literacką grę słów przez przywołanie „działania w białych rękawiczkach", które – uzupełnione patrzeniem „prosto w oczy" – ukazują całą perfidność i cynizm szpicla. Zdemaskowanie jego intencji następuje w chwili, gdy zostaje postawione pytanie o sens frazy wypowiedzianej przez niego w sposób nonszalancki i zupełnie bezrefleksyjnie. Pytanie: „jak to po ludzku?" – zdaje się uświadamiać zupełnie odmienne rozumienie sensu tego wyrażenia przez każdego z interlokutorów. W sytuacji „wyzerowanych" emocji mogłoby dojść najwyżej do kulturowego nieporozumienia, ale tu, pod warstwą obojętnie wypowiadanych słów, kryją się skrajne i gwałtowne odczucia. Nic więc dziwnego, że ze spokojem zadane pytanie budzi złość. Wprawdzie formuła językowa „załatwić coś po ludzku" nie określa uczuć ani emocji, ale w przedstawionym kontekście pokazuje, jak różne uczucia i wyobrażenia o nich mogą się kryć za tymi słowami.

Takich „zderzeń emocjonalnych" znajduje się w utworze bardzo dużo. Większość z nich ilustruje na zasadzie kontrastu sytuację bohaterki-narratorki i kogoś z jej otoczenia. Na ogół nie ma komentarza zachowań postaci, z którymi los styka obie siostry. Bez komentarza pozostają słowa, ruchy ciała, mimika. Brak refleksji nad emocjami, które mogły kierować otoczeniem. Ta swoiście behawioralna narracja nasuwa komentarz odbiorcy. Czytelnik, w zależności od własnej wrażliwości, dostrzeże w zachowaniach współuczestniczek podróży

z bydlęcych wagonów naiwność lub wyrachowanie, głupotę albo perfidność, może cynizm. Ale najsilniej pokazany jest paradoks religijności oraz wygłaszanych sądów i opinii.

> Po południu wezwano wszystkich do łaźni, na odwszenie. […] Zajęta byłam nasłuchiwaniem rozmowy dziewcząt idących za mną. Oburzały się, że im proszek między nogi sypano, że to hańba i wstyd. Że ciężkie i hańbiące nastały czasy. Ten Hitler to zbrodniarz. Ale co jak co, uwolnił nas od Żydów. […] Głęboką nocą ruszyłyśmy na dworzec. […] Głośny płacz kobiet z wolna przechodził w śpiew. Oddawały się Bogu w opiekę [s. 22–23].

Wypowiedziane zdanie o Żydach jest wyrazem nienawiści (może nawet nieuświadomionej) wynikającej z bezmyślności czy wręcz głupoty. Z drugiej strony kompletnie nie przystaje do rozpaczy (płacz) i bezsilności wyrażonej zawierzeniem własnego losu boskiej instancji. Emocje wiejskich dziewcząt zabranych na przymusowe roboty są nieskomplikowane i jednoznaczne. Jadące z nimi młode Żydówki próbują je naśladować, odgrywając gesty, miny, a czasem słowa tych, wśród których chciały znaleźć bezpieczne schronienie. Nie znalazły. Najpierw zawrócone z podróży przez szmalcowników, a później wydane przez Polki i Ukrainki komendantowi obozu pracy.

Odgrywanie emocji, by ukryć tożsamość, stało się nawykiem, a kontrolowanie ich było czymś w rodzaju drugiej świadomości. Powieść jednak tylko pozornie ukazuje łatwość teatralizacji, jak wówczas, gdy po ucieczce z obozu pracy siostry zostają przekazane urzędnikowi z *Arbeitzamtu* w jakimś obcym miasteczku niemieckim.

> Ach, jak łatwo mi się płakało, z jaką rozkoszą! Byłam głupią, prostą dziewczyną uciekającą do Polski za słoneczkiem na niebie i mówiłam sobie: dobrze zagrałaś, ale uważaj, nie przeciągaj struny [s. 107].

Płacz jest powszechnie postrzegany jako wyraz negatywnych emocji w sytuacji bezsilności, zagrożenia i strachu. Rozkosz, która towarzyszy temu wyrazowi emocji, nie mogła być rozpoznana przez zewnętrznych obserwatorów odgrywanej sceny. Można ją zrozumieć jako rodzaj wewnętrznego uwolnienia od wzbierającej bezsilności, którą trzeba było koniecznie ukryć pod maską kogoś innego, niż było się naprawdę. Wybór właściwych środków wyrazu był warunkiem powodzenia lub przyczyną porażki. A środki te nastawione były na wywołanie określonej reakcji drugiej strony. W przytoczonej sytuacji chodziło o wywołanie litości lub chociaż podsunięcie myśli, że zaprawionych w pracach

gospodarskich chłopek nie warto odsyłać na gestapo, lepiej oddać je do pracy niemieckim bauerom.

Powieść I. Fink doskonale pokazuje, jak ujawnianie emocji w zależności od sytuacji daje szansę na życie. Gra, nastawiona na wywołanie reakcji odbiorców, pomaga „oszukać" ślepy los lub tych, od których ten los jest zależny. I choć brak pewności, czy zachowania emocjonalne na pewno dadzą pożądane rezultaty, to kilkakrotnie pokazano w utworze ich zbawienne skutki. Płacz był tylko raz wyrazem zagubienia i przystawał do roli zagubionych w nieprzyjaznym świecie chłopek. Kiedy tuż przed wyjazdem z Polski obie siostry, wyciągnięte z transportu, wskazane przez szmalcowników jako Żydówki, znalazły się na gestapo, wydawało się, że „to już koniec". Takie przekonanie wynikało z wiedzy o doświadczeniach innych, którzy znaleźli się w rękach Tajnej Policji Państwowej.

> Nie mogłam wiedzieć, że zacznę krzyczeć i że wyjdziemy obie – i jedyne – z tego pokoju, w którym za biurkiem siedział gestapowiec, obok niego tłumaczka, a pod ścianą stała grupa milczących, bladych kobiet.
>
> […] nigdzie do cholery nie pojadę, do domu wrócę, najpierw namawiają, żeby jechać, a potem poniewierają człowiekiem, w dupie mam wasze roboty […] nie wiedziałam, że wyjdziemy z tego pokoju, zostawiając pod ścianą sześć, a może osiem kobiet milczących i bladych, z przerażeniem w oczach, których bladość i milczenie przeciwko nim przemawiały wyraźniej niż metryki w ich obronie.
>
> Nie, nie wiedziałam, że przypływ rozpaczy […] wyładuję w niewybrednych słowach dupa, gówno, cholera oraz że w różnych przypadkach odmieniane niewybredne słowa i ciśnięcie – zanim okazać je kazano – dokumentów na stół, będzie miało moc najlepszych kenkart i pieczątek [s. 44].

Ten fragment narracji to wyłącznie emocje, z których trzeba odczytać co najmniej dwa poziomy znaczeń. Pierwszy poziom wyraża gwałtowność i trud samego przypominania okoliczności, które wydawały się zupełnie bez wyjścia: nikt i nic nie powinno było wówczas uratować bohaterek przed aresztowaniem i wywiezieniem do obozu koncentracyjnego. Ta świadomość stanowi przyczynę gwałtowności samego wspomnienia. Zapewnienie, że „nie wiedziałam", jest prawdziwe, a w jego kilkakrotnym powtórzeniu została wyeksponowana emocjonalność samej narracji. To jeden z niewielu fragmentów w twórczości I. Fink, gdy szept zostaje zastąpiony krzykiem.

Drugi poziom znaczeń wynika z gry – podjętej desperacko, bez pewności, jaki odniesie skutek. Krzyk był naturalnym sposobem ukrycia strachu, mógł być wyrazem gniewu, przekonania, że skoro nic mi już nie pozostało, to jest mi wszystko jedno, ale mógł także wynikać z pewnej „intuicji kulturowej". Bohaterki

są Żydówkami doskonale znającymi język niemiecki, znającymi też (przedwojenną) kulturę i porządek tego kraju, jeszcze dokładniej terror zastosowany w czasie wojny oraz jego cel: zastraszenie. Oczekiwaną reakcją ze strony postawionych przed gestapowcem kobiet miał być zatem strach, milczenie i przerażenie. Gwałtowny krzyk, zagłuszający własną bezbronność, był sygnałem dla niemieckiego urzędnika, że ma przed sobą osobę niesłusznie oskarżoną o „nieprawe" pochodzenie. W krzyku ujawniła się pogarda dla osławionego „niemieckiego porządku", do którego nie powinny wkradać się żadne pomyłki. Zamaskowanie przerażenia, przekonującą hardością i pewnością siebie, stało się drogą do opuszczenia budynku gestapo. Pozostałe w pokoju kobiety zachowały się w sposób przewidywalny, sterroryzowane odpowiedziały milczącym przerażeniem.

Ten fragment literackiej autobiografii zdaje się doskonale ilustrować kwestię kulturowego odczytywania emocji oraz złożoności stosowania i wykorzystywania tej wiedzy. W prawdziwym wojennym doświadczeniu reakcja pokazana w utworze była najprawdopodobniej spontaniczna, niekontrolowana, niekoniecznie do końca przemyślana, ale w literackim ujęciu zwraca uwagę czytelnika. Prowokuje też do refleksji nad przyczyną, dla której tylko dwie Żydówki zostały wypuszczone.

Badacze zajmujący się emocjami wielokrotnie wskazują, że literatura stanowi doskonałe źródło wiedzy o emocjach. Psycholodzy są skłonni dostrzegać w literaturze wiarygodne opisy stanów emocjonalnych, a A. Wierzbicka, przytaczając ich sądy, dodaje:

> To, co dotyczy najlepszych pisarzy, dotyczy także najlepszych pamiętnikarzy i autorów dzienników, szczególnie zaś pisarzy dwukulturowych i dwujęzycznych, którzy mogą zgłębić swoje własne emocje bez ograniczania się do monolingwistycznej wizji ludzkiego doświadczenia[10].

Słowa te mogą być komentarzem do budowania portretu emocji młodych Żydówek, które w czasie wojny podjęły próbę odwrócenia od siebie złego losu. Podejmując decyzję o ucieczce przed śmiercią, I. Fink jako młoda dziewczyna oczywiście nie mogła wiedzieć, czy decyzja o podróży w sam środek wrogiego kraju będzie słuszna. Czas pokazał, że wybory pozwoliły jej przeżyć. Ale dopiero długi dystans czasowy, dzielący ją od prawdziwego egzystencjalnego doświadczenia, podsunął jej język, którym mogła i chciała je opowiedzieć. W języku tym zakodowane są emocje ukryte w zachowaniach, sposobach zderzania postaw „swoich" i „obcych", opisie gestów, spojrzeń oraz w słowach wypowiadanych

[10] *Emocje…*, s. 268.

z różną mocą i natężeniem, w zależności od sytuacji. Aby zrozumieć kryjące się za nimi emocje, konieczna jest duża świadomość językowa, wrażliwość i empatia. Jak bowiem pisze przywoływany już L.L. Langer:

> W istocie jednym z podstawowych składników spuścizny po Holokauście jest bezradność słów, za pomocą których próbujemy go opisywać, albowiem po wydarzeniach tak nienormalnych wszystkie nasze definicje normalności wydają się jałowe i niewystarczające, skoro nawet podstawowe słowa jak „chaos" nie są w stanie oddać, choćby w przybliżeniu, moralnej i duchowej anarchii tych złowrogich czasów[11].

Kończąc rozważania o sposobie pokazywania, odczytywania, ukrywania i dekodowania emocji (na przykładzie *Podróży* I. Fink) w tekstach przedstawiających czasy niewyobrażalnej zbrodni i terroru, warto wrócić do badań A. Wierzbickiej i wyprowadzić z nich wnioski dla edukacji językowo-kulturowej. Oto bowiem badania te uświadamiają, że zrozumienie języka opisu zdarzeń związanych z Holokaustem może w kolejnych pokoleniach, oddalających się coraz bardziej od tamtych doświadczeń, być coraz trudniejsze. Stąd wniosek, który jakkolwiek może zabrzmieć patetycznie, musi być tu wyartykułowany: szkoła i lekcje języka polskiego (a gdzieindziej – każdego innego ojczystego) muszą prowadzić do odczytywania tekstów, w których emocje budowane są i określane w bardzo różny sposób, także kulturowo odmienny od tego, w jakim wychowywane jest młode społeczeństwo. Czytanie i deszyfrowanie emocji w utworach i innych narracjach o czasach daleko odmiennych od współczesności powinno stanowić zatem ważny komponent kształcenia kulturowo-językowego. Ten postulat nie wymaga ani uzasadnienia, ani podpowiadania szczegółowych zabiegów dydaktycznych. Możliwy jest do zrealizowania jako konsekwencja wnikliwej wiedzy merytorycznej nauczycieli oraz niespiesznego, wnikliwego czytania tekstu literackiego, jakiego próbę starano się pokazać w tym szkicu.

BIBLIOGRAFIA

Emocje w kulturze, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
Fink I., *Podróż*, Londyn 1990.
Głowacka D., *Znikające ślady: Emmanuel Levinas, literackie świadectwo Idy Fink i sztuka Holokaustu*, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2.

[11] L.L. Langer, *op. cit.*, s. 141–142.

Karpowicz I., *Sońka*, Kraków 2014.
Koziołek R., *Dobrze się myśli literaturą*, Katowice 2016.
Langer L.L., *Neutralizowanie Holokaustu*, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2.
Piszę szeptem – rozmowa z Idą Fink, rozmawia J. Sobolewska, „Gazeta Wyborcza", 12.05.2003.
Rajtar M., Straczuk J., *Wprowadzenie*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
Wierzbicka A., *Język i metajęzyk: kwestie kluczowe w badaniach nad emocjami*, [w:] *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Warszawa 2012.
Wójcik-Dudek M., *(Wy)czytać zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016.

Summary: The author of this article analyses I. Fink's novel *The Journey*, using the methodology of cultural analysis, to be precise: one of its subfield – emotion research by A. Wierzbicka. This literary interpretation was inspired by cultural linguistic research, which shows that the way people express emotions depends on one's cultural as well as language background. Those research gave the author of this article an idea to see how to interpret certain emotional situations in Fink's novels: how they are articulated and what are the consequences of some "games" in life-threatening situations during the time of Holocaust. The article leads to the conclusion that there is a necessity of teaching students (starting from the primary school to higher levels of education) that the way emotions are expressed and experienced depends on one's culture, language, and culturally-shaped existential experience.

Keywords: emotions; Holocaust; survival; journey; Jewish women