

DOŚWIADCZENIA ZAPISANE W RZECZACH. O KILKU WIERSZACH WŁADYSŁAWA SZLEŃGLA

KAROLINA KOPROWSKA*

Twórczość Władysława Szlengła przyznaje równorzędne miejsca ludziom i rzeczom, wskazuje na względną symetrię ich relacji oraz ich wzajemne oddziaływanie. Rzeczy ukazane w przedwojennych i wojennych utworach Szlengła nie tylko istnieją w świecie ludzkim, ale przede wszystkim aktywnie uczestniczą w doświadczaniu świata przez człowieka. Pełnią zatem taką rolę, o jakiej pisze Marek Krajewski:

człowiek wytwarza przedmioty, ale nie mógłby tego robić bez ich udziału – są one bowiem: [...] mediami transmitującymi wiedzę w czasie i przestrzeni, pomiędzy różnorodnymi kategoriami społecznymi; 3) materialnymi środkami wymuszającymi określony sposób posługiwania się naszym ciałem, torującymi przebieg naszych aktywności, określającymi sposób, w jaki przebiegają nasze relacje z innymi; 4) fizycznym, ale też znaczeniowym, ponadto często afektywnym kontekstem działania.¹

Rzeczom w poezji Szlengła nie przypisuje się jednak tylko i wyłącznie służebnej wobec człowieka funkcji – w znaczący sposób wpływają bowiem na budowanie tożsamości jednostki. Ukazują, w jaki sposób człowiek przystosowuje się do rzeczywistości, a z drugiej – ujawniają jego (auto)refleksje, emocje, uczucia oraz wspomnienia.

W utworach przedwojennych Szlengła rzeczy funkcjonują przede wszystkim jako wyznacznik społecznego statusu czy klasowej pozycji, stanowią często odzwierciedlenie sytuacji życiowej, w jakiej znajduje się podmiot. W tekstach napisanych w czasie II wojny światowej relacja ludzi i rzeczy nabiera dodatkowego znaczenia, gdyż rozgrywa się w obliczu doświadczenia granicznego. Rzeczy są tu ukazane na dwóch płaszczyznach – podkreśla się ich materialność, ale nie rezygnuje z ich metonimicznej funkcji. Przedmioty odsyłają do tragicznego losu ich posiadaczy, powiadamiają w jego [Szlengła] poezji o obecności nieobecnych w reprezentacji lub o zamykającym się horyzoncie życia. Toteż meto-

* Karolina Koprowska – studentka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 26–27.

nimia Szlengla nie mówi o czymś konkretnym w języku abstrakcji, przeciwnie, jej konkretność komunikuje coś równie konkretnego. Logika substytutu jest precyzyjna i ścisła w ocenie sytuacji zbrutalizowanej jednostki, jak i tłumem”².

Refleksja nad kreacją rzeczy w wybranych przeze mnie wierszach Władysława Szlengla stanowi przede wszystkim próbę uchwycenia relacji istniejących między przedmiotami a ich właścicielami. Zbliżenie ludzi oraz rzeczy w utworach przedwojennych i wojennych żydowskiego pisarza jest o tyle ciekawe i godne uwagi, że dochodzi do niego wobec wspólnych dla tych dwóch światów doświadczeń: zmagania z codziennością, upływu czasu, zmian cywilizacyjnych i politycznych oraz wybuchu wojny. O dostrzeżeniu rzeczy w życiu człowieka oraz ich nobilitacji świadczy fakt, że stają się one znaczącymi bohaterami większości utworów Szlengla. Przypisane im funkcje i znaczenia w poszczególnych tekstach wydają się wzajemnie oświetlać, dopełniać, a także ukazywać nieco inną perspektywę semantyczną.

RZECZ PRZEPUSTKĄ DO INNEGO ŚWIATA

Polska poezja okresu międzywojennego ukazuje – najogólniej mówiąc – odkrycie przez twórców codzienności w jej materialnym i obyczajowym wymiarze, a w niektórych przypadkach – fascynację cywilizacyjnymi przemianami oraz osiągnięciami przełomu XIX i XX wieku. W naturalny więc sposób zainteresowanie pędem nowej rzeczywistości pociąga za sobą refleksję nad rzeczami jako znakami postępu oraz elementami nowoczesnej wizji świata i człowieka.

Optymistyczne zachłyśnięcie się rozwojem cywilizacji znajduje swój kontrpunkt w sceptycznej i ironicznej postawie, jaką zajmuje w przedwojennych utworach Władysław Szlengel. Poeta posługuje się rzeczą niczym kartą przetargową w konfrontacji świata żydowskich mieszkańców Nalewek i Muranowa z wkraczającymi do niego cywilizacyjnymi dokonaniem. Zderzenie to pociąga za sobą kolejne opozycje i paradoksy, jak np. w napisanym w 1937 roku wierszu *Samolot*³, w którym tytułowa maszyna staje się obiektem fascynacji reba Załmana, pobożnego i biednego Żyda z ulicy Niskiej, niemającego pojęcia o zachodzących w świecie przemianach. Relację Załmana i samolotu można sprowadzić do szeregu przeciwstawię: bogactwo – bieda, luksus – nędza, postęp – zacofanie lub też tradycja – nowoczesność. Rodzina Załmana prezentuje typową rodzinę żydowską, o której przetrwanie walczy matka, podczas gdy ojciec spędza czas w synagodze, modląc się i studiując religijne pisma.

² B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 54.

³ W. Szlengel, *Samolot* [w:] *Władysław Szlengel, poeta nieznan*. Wybór tekstów, wstęp i oprac. M. Stańczuk, Warszawa 2013, s. 51–52. Wszystkie cytowane w tekście fragmenty utworów Szlengla podaję za tym wyborem, zaś ich numery stron podaję bezpośrednio w tekście po tytule danego wiersza.

Maszyna intryguje Załmana, gdyż w rutynę codziennego życia wnosi nowe i inne doznania; nie zakłóca porządku dnia, lecz go urozmaica: „piękną reb Załman melodię / słyszy w dalekim warkocie”. Samolot ewokuje również fascynację mobilnością człowieka, łatwiejszym i szybszym przemieszczaniem się, a tym samym pozornym zmniejszeniem się odległości między konkretnymi miejscami. We fragmencie wiersza, który staje się namiastką monologu wewnętrznego bohatera, Załman wyraża swoje zdumienie i niedowierzenie: „W kilka godzin do Erec...?! / Więc ziemia święta tak blisko?!”. Zainteresowanie maszyną wydaje się więc wyrażać tęsknotę bohatera za lepszym światem oraz jego marzenie o zmianie własnego losu i powrocie do prawdziwej ojczyzny.

Przywołany utwór został zorganizowany według układu wertykalnego, opartego na następujących opozycjach: nisko–wysoko, blisko–daleko i ziemia–niebo. Należy zwrócić uwagę, że Załman mieszka „na Niskiej sto w suterynie / gdzie nigdy słońce nie wstaje”. Ponura i ciemna suteryna przy ulicy Niskiej na Muranowie odzwierciedla przygnębiające, gdyż trudne i dotkliwe, życie mieszkających tam ludzi. Dodatkowo, mieszkanie w podziemiach kamienicy podkreśla, że losem człowieka jest „wołanie z głębokości”⁴. „Niskość” życia Załmana, skontrastowana z odległymi samolotami, świadczy, że nie wszyscy ludzie mogą skorzystać z nowych możliwości, jakie otwiera przed nimi postęp cywilizacyjny. Pragnienie Załmana pozostanie więc niespełnione: „Jak dawniej jest Erec daleko / dla takich jak Załman nędzarzy”. Ta pesymistyczna refleksja stanowi jednocześnie gorzkie rozliczenie osiągnięć nowoczesności, które utrwalają zasadę wskazywania wykluczonych w porządku społecznym.

Obecność rzeczy, symbolizujących pragnienie innego życia, narasta w kontekście wojennej cenzury, o czym przekonuje choćby wiersz *Paszporty* [WS, 213–214]. Szlengel nawiązuje w nim do złudnej obietnicy danej przez niemieckich okupantów, zapewniającej wolność osobom posiadającym obywatelstwo obcego kraju. Mieszkańcy getta, którzy uwierzyli w pogłoskę i zdobyli zagraniczne paszporty, zostali wysłani do obozu w Auschwitz⁵. W utworze Szlengla paszporty do państw o obco i egzotycznie brzmiących nazwach: Urugwaj, Costa Rica czy Honduras, mają być zatem gładkim klejtem wolności. Nazwy państw są wymieniane dowolnie i przypadkowo, gdyż nie są one tak naprawdę ważne – miejscem docelowym w każdym przypadku jest Warszawa. Znaczenie paszportu staje się więc paradoksalne – paszport stanowi zarówno przepustkę do innych krajów, jak i jest konieczny do pozostania w ojczyźnie. Funkcja rzeczy w wierszu ujawnia się tu poprzez zerwanie z określonymi i często nieuświadomionymi schematami, które sterują sposobami korzystania z przedmiotów. Posługując się rzeczą według jednej z jej „ofert”, człowiek dokonuje jej ujednoznacznienia i w konsekwencji

⁴ Motyw ludzkiego losu jako „wołania z głębokości” jest odwołaniem do *Psalmu 130* (129), rozpoczynającego się od incipitu „Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...”.

⁵ Zob. M. Stańczuk, *Wstęp* [do:] *Władysław Szlengel, poeta nieznanany. Wybór tekstów*, Warszawa 2013, s. 34.

– integruje się z nią⁶. Paszport stanowi przykład pełnego złączenia człowieka i rzeczy, gdyż wyznacza tożsamość swojego właściciela poprzez przyporządkowanie go do określonej narodowości. Dlatego też w wierszu Szlengla fałszywe dokumenty przestają odgrywać rolę identyfikacyjną, lecz tym bardziej wskazują na poczucie przynależności do rzeczywistego miejsca zamieszkania. Określenie Warszawy jako „najpiękniejszego kraju” sugeruje użycie nazwy miasta jako *pars pro toto* Polski, a z drugiej strony podkreśla wagę i znaczenie miejsca urodzenia czy zamieszkania dla bohaterów utworu (jedyną nazwą miasta, nie kraju, jest w utworze właśnie Warszawa). Wskazuje to jednocześnie na silny związek Żydów nie tyle z państwem, ile samym miastem (może też własnym domem), oraz nadaje tej relacji wymiar intymny i prywatny.

Wiersz *Paszporty* świadczy, że charakterystyczny dla przedwojennych wierszy pesymistyczny ton, wynikający z niemożności spełnienia własnych marzeń, zostaje w wojennej twórczości nie tylko utrzymany, ale jeszcze bardziej wzmocniony. Sytuacje Żałmana i osób mieszkających w getcie ujawniają, gdyż zarówno Warszawa, jak i Izrael – choć ze względu na inne okoliczności – są tak samo odległe i nieosiągalne dla bohaterów.

RZECZ JAKO GRANICA

Używam na co dzień rzeczom nadaje się często – jak przekonuje Marek Krajewski – wymiar retoryczny, który służy manifestowaniu odrębności świata człowieka od szeroko pojętego świata przyrodniczego, nie-ludzkiego⁷. Wyznaczanie określonych granic za pomocą rzeczy może jednak zachodzić również w obrębie ludzkiego doświadczenia, o czym przekonują przedwojenne utwory Szlengla traktujące o problemie antysemityzmu oraz wiersze napisane podczas wojny, w których pojawiają się rozważania na temat doświadczenia Zagłady.

Istnienie dwóch odrębnych światów ludzkich akcentuje utwór *Rozmowa przy drzwiach zamkniętych* [WS, 65–66], opublikowany w „Naszym Przeglądzie” w 1938 roku. Wiersz jest utrzymany – jak sugeruje już sam tytuł – w konwencji rozmowy pomiędzy Żydem a Polakiem. Na pochodzenie występujących postaci wskazuje to, że bohaterowie przedstawiają się sobie, przywołując typowe zakończenia żydowskich i polskich nazwisk: „– jestem ..baum, – pan pozwoli. / – ...ski – bardzo mi miło”. Częstki wyrazowe: „-baum” i „-ski” nie oznaczają jednak konkretnego nazwiska i osoby, podkreślając tym samym uniwersalność oraz powszechność rozmowy czy sytuacji. Cały dialog został zdominowany przez Żyda, który chce przekonać Polaka do swoich racji, o czym świadczy wprowa-

⁶ Zob. M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy...*, dz. cyt., s. 51.

⁷ Zob. tamże, s. 49–50.

dzenie choćby „my” inkluzywnego: „– Ustalimy pan pozwoli, / co nas dzieli, co łączyło...”. Ponadto to Żyd wymienia czynniki, które niegdyś łączyły dwie społeczności – równość, wspólne lata szkolne, młodość, te same ideały oraz pragnienia, społeczna koegzystencja, a następnie – wspólny los ich dzieci. Negację tego wyliczenia stanowią przywołane również przez Żyda antysemickie poglądy Polaka, według których czynniki spajające wspólnotę żydowskich i polskich sąsiadów stają się tym, co je rozdziela: „Pan twierdzi, że gorszy przychodzę na świat”; „I nasze dążenia, Ideały, Słowa, / – to dziś nas rozdziela”, getto ławkowe na uczelniach, zabawa polskich dzieci w „Madagaskar”⁸. Przewaga w mówieniu, jaką zdobywa Żyd, wyraża rozpaczliwą próbę zdominowania antysemitę i podważenia jego bezpodstawnych poglądów. Siła słowa okazuje się jednak niewystarczająca, a zdezawuowanie negatywnych stereotypów – niemożliwe.

Metaforyczną barierą między społecznością żydowską i polską są ukazane w konkretnych fragmentach utworu drzwi. Wiersz rozpoczyna się od aktu zamknięcia drzwi, który odsyła do poczucia zagrożenia i niepokoju Żyda przed wrogimi dla niego nastawieniami polskich sąsiadów. Cała rozmowa odbywa się ponadto przez zamknięte drzwi, co podkreśla narastanie napięcia i obaw przed antysemicką pikietą ustawioną przed żydowskim sklepem. Brak bezpośredniego kontaktu między rozmówcami wskazuje nie tylko na podjętą przez autora grę z przyjętą konwencją prowadzenia rozmowy, ale także na nieprzekraczalność granicy między żydowską i polską społecznością. Drzwi mogą również oznaczać niemożność porozumienia się tych dwóch stron: „(Niech pan się nie ogląda panie ...ski, / zamknięte, dobrze zamknięte drzwi...)” i dalej: „(niech się pan ciągle nie patrzy na drzwi!!!)”. Antysemita, patrząc na drzwi, pragnie zapewne wdrzeć się do środka, ale nie w celu poszukiwania porozumienia, lecz dania upustu swojej nienawiści. Wydaje się, że „...ski” nie słucha wyводу Żyda; jego domeną nie są bowiem słowa, lecz działanie.

Motyw rzeczy jako bariery powraca również w obliczu doświadczenia granicznego w wierszu *Okno na tamtą stronę* [WS, 200–201]. Tytułowa rzecz stanowi symboliczną granicę między przestrzenią getta a „stroną aryjską”, między zniewoleniem a wolnością: „i patrzą się drzewa aryjskie / w to moje żydowskie okno...”. Podobnie jak w *Rozmowie przy drzwiach zamkniętych*, autor podejmuje tu grę z funkcjami, jakie zostały przypisane rzeczom, zarówno z perspektywy użytkowej i materialnej, jak i symbolicznej. W ujęciu metaforycznym „okno na świat” oznacza kontakt z otoczeniem oraz otwartość na to, co zewnętrzne. W wierszu Szlengla przyjmuje ono paradoksalnie rolę „drzwi zamkniętych”, gdyż zdaje się oddzielać podmiot utworu od wolności „strony aryjskiej” i zarazem przypomina mu o zamknięciu w getcie i zakazie przekraczania jego granicy:

⁸ Autor nawiązuje tu do jednej z koncepcji „rozwiązania kwestii żydowskiej” przez nazistów, która zakładała osiedlenie Żydów europejskich na Madagaskarze. Tzw. „projekt Madagaskar” zaczął funkcjonować w planach III Rzeszy od 1938 roku.

A mnie w oknie stanąć nie wolno
 (bardzo to słuszny przepis),
 żydowskie robaki... krety...
 Powinni i muszą być ślepi.
 Niech siedzą w barłogach, norach
 w robotę z utkwionym okiem
 i wara im od patrzenia
 i od żydowskich okien...

Widok przez „bezczelne żydowskie okno”, który wychodzi na znajdujący się po drugiej stronie muru park Krasińskich, przypomina patrzącemu o przedwojennej Warszawie, wywołuje poczucie nostalgii oraz pragnienie innego życia. Ramy okienne określają więc konkretny obraz, nadając amorficznej rzeczywistości pewną formę i wrażenie uporządkowania. Jacek Leociak zauważa, że ograniczenie przestrzeni niesie w sobie akt semiotyczny, a „widok z okna nie jest niewinny – jest ikoną rzeczywistości, która poddaje się naszej interpretacji”⁹. Zakaz patrzenia przez okno wiąże się nie tylko z próbą całkowitego odgrodzenia Żydów od „strony aryjskiej”, ale także z upodleniem egzystencji w getcie, co ze zjadliwą ironią opisuje poeta, mówiąc o żydowskich mieszkaniach jako barłogach i norach. Jak zauważa Bożena Shallcross, cywilizacja getta znalazła się w stanie regresu, a jego konsekwencją był nowy typ ludzi – „robaków” i „kretów”, którzy żyją w minimalnych (ograniczonych) warunkach. Badaczka wskazuje przede wszystkim na życie w podziemiach getta, kryjówkach, schronach czy tunelach¹⁰, ale jej spostrzeżenie może odnosić się również do całości doświadczenia i funkcjonowania w zamkniętej dzielnicy. Dlaczego jednak w przywołanym fragmencie utworu pojawia się zaskakująca uwaga przyznająca słuszność zakazu patrzenia przez okno? Wyjaśnienie przynosi dalsza część utworu, w której podmiot patrzy na Warszawę:

dopadam do okna w ciemności
 i patrzę... żarłocznie patrzę...
 i kradnę zgaszoną Warszawę,
 szumy i gwizdy dalekie,
 zarysy domów i ulic,
 kikuty wieżyc kalekie...

Podmiot pochłania wzrokiem obraz Warszawy, pragnie zapamiętać każdy szczegół, aby ukochane miasto pozostało w jego wspomnieniach jak najdłużej. Patrzy „na zapas” ze względu na niepewność swojego losu i przecucie, że może już nie zobaczyć swojej Warszawy. Motywacją takiej postawy jest – zgodnie z zasadą „widzę i opisuję”¹¹ – spełnienie obowiązku „kronikarza getta”,

⁹ J. Leociak, *Okno w getcie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 180–181.

¹⁰ Zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, dz. cyt., s. 55–56.

¹¹ Zob. J. Leociak, *Okno w getcie*, dz. cyt., s. 179.

czyli zaświadczenie o losach Żydów w getcie¹². Widok z okna staje się również namiastką upragnionej wolności; do wyzwolenia się z getta wzywa fantasmagoryczna odpowiedź miasta wyrażona muzyką poloneza Chopina. Przekroczenie granicy getta nie jest jednak dla podmiotu możliwe, można odnieść wrażenie, że smutne i przytłaczające dźwięki muzyki, które wydobywają się „spod trupio białych klawiszy”, zapowiadają śmierć. Spoglądanie przez okno przynosi cierpienie, ból i samotność, gdyż tak bliska aryjska część miasta pozostaje nieosiągalna.

Okno na stronę aryjską – pisze Jacek Leociak – wyprowadza wzrok ponad mury i granice, dając jednocześnie patrzącemu gorzką świadomość wyzucia z przestrzeni. Tym trudniejszą do zniesienia, że miejsce, z którego zostało się wygnanym raz na zawsze, nie przestało istnieć, nie zniknęło. Jest tuż obok. Zdziwienie, że wszystko po tamtej stronie jest takie normalne, ale dla nas już nieosiągalne, takie bliskie i zwyczajne, tylko nas już tam nie ma, jest zdziwieniem patrzącego zza grobu na świat żywych. Dla ludzi z getta – zanurzonych za życia w śmierć – okno zdaje się być znakiem takiego właśnie doświadczenia.¹³

Szlengel pokazał ostro i dobitnie stopniowy proces niszczenia wspólnoty polsko-żydowskiej, odgradzania ich od siebie nie tylko murami, ale przede wszystkim stereotypami i wyobrażeniami¹⁴. Rzeczy wyznaczają symboliczne granice tych doświadczeń, które wiążą się z brakiem porozumienia i poczuciem zagrożenia, a także zniewoleniem i doświadczeniem Zagłady.

TELEFON JAKO MEDIUM

Twórczość Szlengla dowodzi, że rzeczy podlegają różnorodnym przemianom w zależności od tego, w jakim kontekście zostają umieszczone. Motywy rzeczy jako granicy i bariery w ujęciu żydowskiego poety zdaje się odpowiadać koncepcji Martina Heideggera, zgodnie z którą rzeczy są postrzegane przez człowieka w sposób świadomy, gdy zaczynają zmieniać swoją funkcję lub gdy przestają ją dobrze spełniać i stawiają opór¹⁵. Metamorfoza rzeczy u Szlengla dokonuje się jednak nie tylko pod względem roli, jaką odgrywają rzeczy w życiu człowieka, ale również w sensie ontologicznym, co można zauważyć w dwóch utworach (przedwojennym i wojennym) zatytułowanych *Telefon*.

¹² Dobitym wyrazem potrzeby zaświadczenia jest historia ocalenia maszynopisów wierszy Szlengla. Utwory zostały przypadkowo znalezione przez mieszkańca Józefowa koło Warszawy w podwójnym blacie stołu; można domniemywać, że osoba umieściła je tam w przeczuciu zagrożenia własnego życia, a w celu uchronienia tekstów. Zob. B. Shallicross, *Rzeczy i Zagłada*, dz. cyt., s. 14–15 i 53.

¹³ J. Leociak, *Okno w getcie*, dz. cyt., s. 174–175.

¹⁴ Zob. I. Maciejewska, *Wstęp* [do:] W. Szlengel, *Co czytałem umarłym*, Warszawa 1979, s. 6.

¹⁵ Zob. M. Kwietniewska, *Rzecz w ujęciu Heideggera* [w:] tejże, *Res. Studium transformacji pojęcia rzeczy od Hegla do dekonstrukcji filozoficznej*, Łódź 2009, s. 134.

Wiersz *Telefon* [WS, 127–128], opublikowany w „Szpilkach” w 1938 r., opiera się na znamiennej dla twórczości Szlengla okolicznościowości oraz wyraźnej obecności odbiorcy, do którego kierowane są słowa. Bezpośredniość między autorem a „ty” lirycznym, którą Piotr Matywiecki uważa za najważniejszą zaletę utworów poety, wynika z faktu, że wiersze Szlengla były czytane na głos do publiczności¹⁶. Odzwierciedlenie tej praktyki widoczne jest już w zastosowanej na początku utworu apostrofie: „Proszę, niech Państwo nie przeczą”, która przybiera tu jednak specyficzną formę – ma charakter perswazyjny, wyraża i prośbę, i nakaz. Wskazuje ponadto na przyjętą przez podmiot pozycję konferansjera, opowiadającego publiczności zabawną anegdotę o własnych zmaganiach z cenzurą. Tytułowy telefon jako narzędzie cenzorskie „nie jest martwą rzeczą” – podmiot przypisuje mu cechy zarówno zwierzęce („spryt ma lisi i wilczy”), jak i ludzkie („Telefon wszystkie rozmowy pamięta”; „a mój telefon się wściekł. / I innych na ogół bestia milcząca / u mnie się wtrąca”). Dokonują się tu dwa równoczesne procesy, które polegają na animizacji i personifikacji telefonu na poziomie literalnym tekstu oraz na reifikacji cenzora w znaczeniu przenośnym. Te maskujące zabiegi tworzą swego rodzaju język ezopowy, który przenosi otwartą konfrontację z cenzurą w sferę domysłów, wywołując przy tym efekt ironiczny i prześmiewczy. Przywołane cechy ludzkie nadane telefonowi odnoszą się do praktyki cenzorskiej, cechy zwierzęce mogą natomiast wskazywać na jej pejoratywną ocenę.

Telefon przekształca się w wierszu z medium i dogodnego łącznika między ludźmi w „przeklętą skrzynkę”, „czarcia szkatułę”, „wroga”, a nawet „grobowiec”. Wszystkie słowa podmiotu, które wypowiada do telefonu, zostają potem wykorzystane jako podstawa oskarżenia – telefon ujawnia jego kłamstwa i złudne obietnice dawane kobietom. Komizm rozmów trzech aktorów opiera się na paradoksalności sytuacji – cenzor obnaża prawdziwą naturę podmiotu i jego rzeczywiste intencje, stając się niejako strażnikiem jego moralności czy głosem sumienia. Wypowiada on to, co podmiot chciał ukryć przed swoim rozmówcą, zabrać – zgodnie z frazeologizmem, który przywołuje Szlengel – wszystkie tajemnice do grobu. Porównanie telefonu do grobowca, gdzie gromadzone są słowa podmiotu, staje się również elementem wisielczego humoru tego utworu, który swoją kulminację znajduje w zakończeniu utworu: „Rozłączył się i tylko kiwa mu się sznur. / Tak. Sznur to jedyna droga / gdy w telefonie ma się wroga”. Cenzor jest przedstawicielem władzy (to on przerywa połączenie telefoniczne), wobec której podmiot przyjmuje nonszalancką i lekceważącą pozę. Strategia czarnego humoru i ironii ujawnia jednak bezradność człowieka w walce z systemem o siebie samego oraz własną prywatność.

¹⁶ Zob. P. Matywiecki, *Część I: Poezja* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 235.

Taka wymowa wiersza wydaje się korespondować z wojennym utworem, które łączy nie tylko wspólny tytuł, ale również tematyczna ciągłość. W *Telefonie* [WS, 202–205], napisanym podczas wojny, również dokonuje się ożywienie rzeczy, będącej jedynym odbiorcą i towarzyszem podmiotu wiersza. W ten sposób telefon świadczy przede wszystkim o samotności oraz ekskluzyjności podmiotu przebywającego w getcie:

I myślę sobie: zadzwonię
do kogoś po tamtej stronie,

I nagle myślę: na Boga –
nie mam właściwie do kogo,
w roku trzydziestym dziewiątym
poszedłem inną drogą –

Telefon obrazuje tu – powracając ponownie do toposu rzeczy-bariery – podwójną granicę: przestrzenną (między obszarem getta a „stroną aryjską”) oraz międzyludzką (pomiędzy podmiotem a dawnymi znajomymi, którzy zostali po drugiej stronie). Podmiot z zalem wyznaje, że nie ma do kogo zadzwonić, gdyż dawne przyjaźnie zostały zerwane. Telefon ukazuje zatem zarówno wyizolowanie przez getto, jak i barierę dzielącą Żydów i Polaków. Warto bowiem przypomnieć, że Niemcy nie prowadzili telefonicznej cenzury, kontakt za pomocą telefonu był więc bezpieczny¹⁷. Powracając w tym miejscu do sytuacji lirycznej podmiotu z przedwojennego wiersza *Telefon*, można zauważyć, że gettowa samotność zostaje pogłębiona i zyskuje jeszcze bardziej przejmujący wymiar. Wieczorne czuwanie przy telefonie, nazwane przez podmiot „dyżurem”, stało się narzuconym sobie obowiązkiem o ambiwalentnym charakterze. Z jednej strony wyraża oczekiwanie podmiotu na jakikolwiek kontakt z „aryjskiej strony”, z drugiej – podmiot wydaje się być świadomy złudności swoich nadziei. Podobnie jak w utworze przedwojennym, telefon przestaje odgrywać rolę skutecznego medium między ludźmi ze względu na sytuację polityczną, w jaką zostaje uwikłany. Zakłócenie tradycyjnej funkcji telefonu w wojennym wierszu wynika jednak z całkowitego zamknięcia rzeczy, spowodowanego brakiem dawnych rozmówców, a nawet postaci cenzora.

W wojennej refleksji następuje poza tym eskalacja poczucia bezradności, z którym wiąże się już nie ironia i humor, lecz głębokie przygnębienie oraz pogrążenie w samotności. Wyraźnie ukazuje to próba zatelefonowania, która odzwierciedla rozpaczliwe poszukiwanie jakiegoś kontaktu z „tamtą stroną” i co więcej, pragnienie odzyskania wolności i dawnego życia. Telefon ewokuje proces wspomniania na zasadzie asocjacji różnych zdarzeń z przedwojennej Warszawy, a z drugiej strony – przypomina o udręce codzienności gett. Telefon jest swego rodzaju luksusem w getcie, ale nie może on tam spełniać swojej funk-

¹⁷ Zob. P. Matywiecki, *Część I: Poezja*, dz. cyt., s. 201.

cji jako medium¹⁸. Podmiot, odczuwający doskonale paradoks własnej sytuacji, rozpoczyna pozorny dialog z zegarynką:

Wracają do remizy tramwaje,
a nocne zaczęły wieźć,
która była mniej więcej?
– jedenasta czterdzieści sześć –

Zbudowanie monologu na kształt rozmowy ukazuje potrzebę podmiotu podzielenia się z kimś swoimi trudnymi doświadczenia oraz bycia wysłuchanym. Wyreżyserowany dialog nie przynosi jednak ulgi, lecz gorzką refleksję, że powrót do miasta ani do dawnego życia nie jest już możliwy. Ostatnia strofa, w której pojawiają się pozdrowienia „Bądź zdrowa, moja daleka” czy „więc do widzenia”, przybiera formę ostatecznego pożegnania z odległą Warszawą.

RZECZ A ZAPOWIEDŹ KOŃCA

Poetyckie refleksje Szlengla ukazują rzeczy jako nieodłączny element ludzkiego świata, a nawet jako współuczestników doświadczeń człowieka. Pojawiające się w utworach przedmioty przechowują pragnienia, nadzieje i marzenia człowieka, a także przywołują poczucie niepokoju, obcości oraz utraty. Można więc pokusić się o określenie przemian, jakim podlegają rzeczy u Szlengla, mianem „psychizacji” rzeczy, z którymi człowiek dzieli pewne doświadczenia i nadaje im konkretne uczucia.

Kreacja rzeczy, na którą podmiot przenosi niejako swoje odczucia oraz wyobrażenia, pojawia się m.in. w utworze *Nie kupujcie nowych kalendarzy* [WS, 63–64] z 1938 roku. Wiersz nosi znamiona schyłkowości oraz dekadencjonalnych nastrojów i wpisuje się tym samym – co można sądzić również po dacie jego powstania – w nurt katastroficzny literatury dwudziestolecia międzywojennego. Katastrofizm tego okresu Kazimierz Wyka definiuje jako

zjawisko ideowo-artystyczne w poezji polskiej drugiego dziesięciolecia [...] które polegało na symboliczno-klasycystycznym, niekiedy z nalatami nadrealizmu bądź ekspresjonizmu, podawaniu tematów, jakie sugerowały i zapowiadały nieuchronną katastrofę historyczno-moralną zagrażającą ówczesnemu światu, tematów o osnowie przeważnie filozoficznej, a także społeczno-politycznej.¹⁹

¹⁸ W czasie Zagłady rzeczy zaczynają sprawiać kłopoty, psują się lub zużywają, a w getcie nie ma możliwości, aby je naprawić. Rzeczy przypominają Żydom o bolesnej codzienności również wtedy, gdy pojawiają się trudności w załatwieniu takich prostych spraw, jak naprawa danej rzeczy. Por. J. Leociak, M. Janczewska, *Część I: Literatura dokumentu osobistego* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2012, s. 112–118.

¹⁹ K. Wyka, *Wspomnienie o katastrofizmie* [w:] *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1997, s. 313.

Katastrofizm Szlengla w ujęciu tak przedwojennym, jak i wojennym jest związany z realiami historycznymi i politycznymi, jednakże odżegnuje się od uniwersalizmu; dotyczy przede wszystkim losów jednostki.

Poczucie zagrożenia oraz przeświadczenie o zbliżającej się katastrofie w wierszu *Nie kupujcie nowych kalendarzy* konotuje kalendarz, którego nabywanie wiąże się z nadejściem nowego roku. W kalendarzowych kartkach podmiot odnajduje przede wszystkim niepokój, wynikający z niepewności i niewiedzy o przyszłych wydarzeniach:

Patrzę się w kartki jak w losy ślepe
i trwoga, lęk ścisła
Ten kalendarz ukrywa tysiące depesz
alarmów z daleka i bliska.

Kalendarz odsyła do kolejnych dni w życiu człowieka, którego wypadków nie można przewidzieć ani zaplanować. Narastające w utworze pytania podmiotu stanowią zarówno wyraz wątpliwości oraz zastanawiania się nad tym, co przyniesie nowy rok, jak i wyrażają bezradność wobec przypadkowości i niepewności losu. Znaczące staje się tu również nazwanie kartek „ślepych losami”, a kalendarza – „milczącą zagadką”, które określają sytuację człowieka jako indeterministyczną. Poeta demaskuje ponadto wszelkie nadzieje, które człowiek zwykł wiązać z każdym nowym rokiem, ironicznie odnosi się do ufności w pomyślność i szczęście nadchodzących dni:

Czekają swojej kolejki, uparte
i pewne, że będą szczęśliwsze
zamknięte w trzysta sześćdziesiąt kartek
CYFRY.

Akt zrywania kolejnych kartek odzwierciedla upływ czasu, powiązany nie tyle z rozważaniami o przemijalności ludzkiego życia, ile z przybliżaniem się ku wydarzeniom konkretnym, ale o nieokreślonej dacie:

Może czarna czy krwista jak rana
spadnie z krzykiem: OKOPY!!! [...]
Pieniądze, miłość, śmierć i krzywda
w tych kartkach, w nieznaney cyfrze...

Podmiot potrafi zatem łatwo przewidzieć przyszłe doświadczenia: śmierć, wojnę, cierpienie, ale też miłość czy szczęście – nie wie jedynie, kiedy one nastąpią. Wzmiankowane tu chwile radości oraz powodzenia zostają przytłoczone przez katastroficzne i schyłkowe aluzje, o czym świadczą liczne przymiotniki nacechowane pejoratywnie: „złowieszcze”, „groźne” i „ponure”. Złowróżbne są również „jedyńka czerwona” i kartka „krwista jak rana”, gdyż konotują profe-

tyczną wizję wojny. Poza tym wiersz wydaje się wariacją podmiotu na temat własnej śmierci: „Któraś ty, kartko, dobra jak matka / co spokój i cichy sen dasz?!”; „I owa [kartka], której nie zerwę?”.

Podmiot zaznacza również, że nie wyrzucił jeszcze kartek ze starego kalendarza, które leżą „jak listy ostatnie od kogoś kto skonał”. Metaforyczne porównanie kartek do listów zmarłego oznacza koniec starego roku, a pozostawienie ich – jako próba zatrzymania czasu – wyraża obawę i wreszcie niezgodę na to, co nadejdzie. W istocie podmiot buntuje się przeciwko przypadkowości i nieuchronności losu (co ilustruje też nagromadzenie wykrzykników). Absurd odmierzenia czasu, a więc poczucia panowania nad jego upływem, podkreśla dodatkowo konwencyjność kalendarza – pomimo tego, że podmiot nie zrywa jego kartek oraz nawołuje w tytule *Nie kupujcie nowych kalendarzy*, mijanie dni pozostaje nieodwołalnym faktem.

Katastroficzna fantasmagoria z wiersza – jeżeli odnieść ją do zdarzeń po opublikowaniu utworu – zdaje się antycypować doświadczenie II wojny światowej, a przede wszystkim śmierć samego autora. W czasie wojny Szlengel nie porzuca swojej poetyki wizjonerskiej, której towarzyszy nasilające się poczucie zagłady oraz zbliżającego się końca. Wymowny staje się tu wojenny wiersz *Cylinder* [WS, 241–242], który – podobnie jak analizowany utwór *Nie kupujcie nowych kalendarzy* – przyjmuje formułę wizji zdarzeń rozgrywających się w przyszłości (*vide* czasowniki w czasie przyszłym):

Włożę cylinder,
smoking założę –
krawat z rozmachem...
włożę cylinder,
smoking założę,
pójdę na wachę.

Podmiot, który przebywa w getcie, wyobraża sobie własną metamorfozę w międzywojennego dandysa²⁰ poprzez założenie cylindra, smokingu i krawatu. Ubiór spełnia funkcję pośredniczenia między człowiekiem a tym, co go otacza; tworzy rodzaj kodu, za pomocą którego można wyrażać kulturowe znaczenia, analogicznie do systemu języka werbalnego. W ten sposób ubiór staje się „ważnym elementem społecznych tożsamości oraz procesów kontynuacji i zmiany (co kto posiada i używa w ramach określonych podziałów społecznych oraz co kto zmienia w tym stanie posiadania), jak również dynamiki tożsamości jednostkowych”²¹. Nonszalancka i buntownicza poza oraz ubiór dandysa w warunkach getta zyskują wymiar prowokacyjny, a ich celem staje się zdemaskowanie

²⁰ Porównanie podmiotu do dandysa podaję za interesującą analizą *Cylindra* Bożeny Shallcross z rozdziału pracy badaczki, poświęconego twórczości wojennej Szlengla. Zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, dz. cyt., s. 60–61.

²¹ J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 102.

stereotypu Żyda w getcie – zabiedzzonego, brudnego i wynędzniałego („żeby wiedzieli, / dranie półgłówki, / że Żyd nie tylko / łapciuch w opasce, / brudas z placówki”). Taka kreacja podmiotu zostaje więc skierowana do konkretnego odbiorcy – ma być nim żandarm, na którym postawa osoby mówiącej wywrze niezapomniane wrażenie. Ubiór wyróżnia zatem podmiot spośród innych Żydów i zarazem komunikuje jego jednostkowość oraz odrębną tożsamość.

Bożena Shallcross zwraca uwagę na fakt, że cylinder jest jedną z wielu okrągłych rzeczy, jakie pojawiają się w twórczości Szlengla²²; warto tu przywołać choćby garnek z wiersza *Pomnik*, czapkę z *Pożegnania z czapką* czy pastylkę z *Rzeczy*. Kulistość czy okrągły kształt przedmiotów nawiązuje do przedstawień Fortuny i koła jako jej atrybutu, podkreślając jednocześnie przekonanie o zależności życia ludzi i rzeczy od przypadku. Refleksja nad nieprzewidywalnością, a także absurdalnością ludzkiego życia – która była również przedmiotem utworu *Nie kupujcie nowych kalendarzy* – nabiera makabrycznego znaczenia. Nietrudno bowiem o metonimiczne skojarzenie cylindra z głową podmiotu:

Niech żandarm strzeli,
kiedy zanucę,
o, meine Kinder...
niech się potoczy
pod twarde buty
lśniący cylinder...

Toczący się cylinder staje się tu elementem projektu śmierci podmiotu jako efektownego przedstawienia czy popisowego samobójstwa. Fantazmat pięknej i wzniosłej śmierci jest wyrazem niezgody na upodloną, masową i odartą z godności śmierć ludzi w getcie czy obozach. Bezceremonialna i lekceważąca postawa dandysa oraz jego eleganckie ubranie wydają się przeciwstawiać nazistowskiej praktyce pozbawiania ludzi ich tożsamości. Buntownicze nastawienie podmiotu podkreśla paradoksalnie piosenkowość utworu z krótkimi paralelnymi wersami i licznymi powtórzeniami. Wiersz przypomina tym samym przedwojenne utwory o kabaretowej poetyce, gdyż fantasmagoria śmierci łączy się z ironią, dosadnością i arogancją („we łbie orkiestra, / we łbie fantazja”; „żeby wiedzieli / dranie półgłówki”). Nagromadzenie czasowników dynamizuje zaś całą wypowiedź, ukazując jednocześnie przemożne pragnienie podjęcia działania, które poprzez swój prowokacyjny charakter naruszy ustalony system getta. Ofiara jako inicjator zachowania żandarma zerwie z paradygmatem bezwolności i całkowitego poddaństwa, jaki został Żydom narzucony. Jednocześnie jednak pod pozorem nonszalancji kryje się poczucie rozpacz i braku sensu, co wynika z niejednoznaczności pokazanej tu śmierci. Świadczy ona bowiem bardziej o świadomości konsekwencji własnej prowokacji niż o akcie samobójczym; w wierszu podmiot

²² Zob. B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, dz. cyt., s. 67–74.

ginie przecież w wyniku postrzelenia przez żandarma. Ponadto scena umierania rozgrywa się jedynie w sferze wyobrażeń podmiotu i pozostaje – jeżeli utożsamić pierwszoosobowe „ja” liryczne z autorem – niespełnionym projektem. Szlengel zginął w sposób zwyczajny, podobnie jak większość bezimiennych ofiar nazistów – został rozstrzelany wraz z grupą innych Żydów podczas powstania w getcie warszawskim 8 maja 1943 roku²³.

Jak się okazuje, motyw nieprzewidywalności losu oraz wyobrażenie własnej śmierci są wspólne dla analizowanych tu utworów. W obu wierszach podmiot sprzeciwia się swojemu przeznaczeniu i próbuje je zmienić tak, aby przebiegało zgodnie z jego scenariuszem. W obu przypadkach próby są nieudane, a działania okazują się bezskuteczne. W przeciwieństwie do refleksji w utworze *Nie kupujcie nowych kalendarzy*, obraz śmierci w *Cylinderze* staje się przede wszystkim utopijny, a samo jego wyobrażenie – bardziej symboliczne i metaforyczne. Można byłoby zatem polemizować z Ireną Maciejewską, która wskazuje na widoczną w wojennej twórczości Szlengla konieczność powściągliwości oraz ascezy środków wyrazu, zwłaszcza metaforycznego obrazowania²⁴. Tytułowy cylinder, który konotuje różne znaczenia, staje się przede wszystkim symbolicznym narzędziem w konfrontacji ze śmiercią, a także przedmiotem, który chroni podmiot przed bezpośrednim doświadczeniem. Akt założenia cylindra wskazuje bowiem na przybranie pewnej pozy, maski, która buduje poczucie istnienia warstwy ochronnej oddzielającej podmiot od tego, co zewnętrzne.

*

Zestawienie przedwojennych i wojennych utworów Władysława Szlengla ukazuje, że poeta – jakby na przekór granicznemu doświadczeniu – zarysowuje w swojej twórczości pewne *continuum* stosowanej poetyki oraz pojawiających się motywów. Autor wykorzystuje swoje kabaretowe doświadczenie w tworzeniu szyderczych i ironicznych piosenek do wyrażenia gorzkich refleksji i poczucia bezradności, podkreślenia trywialności życia, wykpienia panujących poglądów czy ukazania katastroficznych wizji. Spod ironicznej warstwy wierszy Szlengla wyłania się niepokój, głęboki smutek, samotność oraz niezgoda na przypadkowość losu człowieka; warto zaznaczyć, że emocje te narastają w obliczu grozy Zagłady²⁵. Można zaryzykować stwierdzenie, że w twórczości Szlengla sarkazm i uporczywe akcentowanie paradoksalności ludzkiego życia ma pełnić funkcję wyzwalającą lub choćby ochronną wobec trudnych doświadczeń podmiotu. W utworach wojennych poetyka ironii stanowi ponadto sugestywny sposób

²³ Zob. M. Stańczuk, *Wstęp*, dz. cyt., s. 22.

²⁴ Zob. I. Maciejewska, *Wstęp*, dz. cyt., s. 26.

²⁵ Por. T. Żukowski, *Władysław Szlengel – ironia a strategia świadectwa* [w:] *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010, s. 125–126.

pokazania tragiczności sytuacji Żyda – świadomość wykluczenia i skazanie na śmierć są powiązane z niemożnością zmiany swojego położenia.

Ciągłość poetyki Szlengla podtrzymują również pojawiające się w wierszach przedwojennych i wojennych rzeczy, które zostają splecione z życiem i doświadczeniami człowieka. Rzeczy, stanowiące podstawę relacji własności, zapewniają poczucie stabilności oraz zakorzenienia, a także umożliwiają zaadaptowanie się do określonej rzeczywistości. W relacji z bohaterami utworów Szlengla przedmioty stają się niejednokrotnie świadkami czy powiernikami ich zwierzeń oraz przemyśleń, dlatego też odgrywają znaczącą rolę w kształtowaniu się ludzkiej tożsamości (znamienny jest tu przykład wiersza *Cylinder*). Ponadto poprzez współuczestnictwo w przeżyciach człowieka zmniejszają jego poczucie samotności, wykluczenia oraz obcości. Wydaje się więc, że rzeczy biorą również udział w procesie zmagania się z trudnymi sytuacjami codziennego życia, jak i przetwarzania traumy doświadczenia granicznego.

Istnienie dwóch światów, ludzi oraz rzeczy, w analizowanych utworach Szlengla świadczy o tym, że choć są one odrębne, funkcjonują równorzędnie, są wzajemnie skorelowane i od siebie zależne. W wierszach przedwojennych, a szczególnie – wojennych obok dramatu ludzi (niespełnionych marzeń, tęsknoty, bezradności wobec losu, Zagłady) rozgrywa się dramat rzeczy, np. śmierć kalendarza czy niemożność spełnienia własnej funkcji.

Karolina Koprowska

EXPERIENCE RECORDED IN THINGS: THE POETRY OF WŁADYSŁAW SZLENGEL

Summary

This article examines the way Władysław Szlengel writes about things – their functions, the manner in which they co-exist with human world, and the ways in which they are present in the human experience. A selection of his prewar and war poems are carefully analyzed from a comparative perspective. This approach makes it possible both to trace the context-dependent changes of the meaning of things mentioned by Szlengel and to identify the distinctiveness of his poetic art, with its transitions, growth, marks of continuity and persistence.