- 12.Epshteyn M. (2004). Znak probela. O buduschem gumanitarnyih nauk. (622-634). Moskva, Rossiya : Izd-vo Novoe literaturnoe obozrenie.
- 13.Bhabha, H.K. (1994). The Location of Culture. London, England: Routledge.
- 14.Glissant, E. (1997). Poetics of Relation (Betsy Wing trans.). USA: Ann Arbor, The University of Michigan Press. (Édouard Glissant: Originally published in French by Gallimard, 1990)
- 15.Hutcheon, L. (2002). Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory. USA: Oxford University Press.
- 16.Mignolo, W. 2002. The Enduring Enchantment (or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here). *The South Atlantic*. 101 (4). 927–954. p. 934.
- 17.Ortiz, F. (1995). Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham and London : Duke University Press.
- 18.Said, E.W. (1994). Culture and Imperialism. New York, USA: Alfred A. Knopf.

Сильвестжак М.

маг., університет м.Бялисток (Республіка Польща)

Sylwestrzak M.

magister, University of Białystok (Republic of Poland)

ТВОРЧИСТЬ ВЛАДИСЛАВА ШЛЕНГЕЛЯ У КОНТЕКСТІ НЕПРОФЕСІЙНИХ ПОЕТІВ ВАРШАВСЬКОГО ГЕТТО

WŁADYSŁAW SZLENDEL'S POETRY IN CONTEXT OF WORKS OF THE GHETTO UNPROFESSIONAL POETS

У статті аналізується творчість Владислава Шленгеля і непрофесійних поетів варшавського гетто. Непрофесійними поетами вважаються автори, які написали один або кілька віршів присвячених Голокосту. У центрі уваги автора статті знаходиться поетика творів Шленгеля і інших польсько-єврейських поетів. У статті йдеться також про найважливіші мотиви літератури варшавського гетто, таких як стіна, вікно на арійську сторону, смерть, дитина і ін.

Ключові слова: Владислав Шленгель, поезія, Голокост, варшавське гетто (1940-1943), польська література.

*The article analyzes the works of Władysław Szlengel and non-professional poets of the Warsaw ghetto. Władysław Szlengel is the most popular author of the Warsaw ghetto who wrote his works in Polish. He is the author of a volume of poems *Co czytałem umarłym*. Non-professional poets are those Jewish authors who wrote one or more poems dedicated to the Holocaust. The author of the article is focused on the poetics of texts wrote by Szlengel and other Polish-Jewish poets. A comparative analysis of the works of Szlengel and non-professional poets is conducted to show different models of the functioning of the same topos and motives of the Holocaust in texts of a professional poet and in the work of unknown authors. The article also deals with the most important motifs of the Warsaw ghetto literature, such as a wall, a window to the Aryan side, death, a child, etc. The presence of these motifs in both professional and amateur works indicates the development of a similar language of expression in texts written by Jews imprisoned in the ghetto during World War II. However, these motifs are used in the works of various authors in more or less interesting ways. The artistic quality of the text is determined by the originality of the development of Holocaust motifs. The author of the article pays special attention to the analysis of the motif of a window and a wall, which define the specificity of the ghetto space in the lyrics of the ghetto. The window and wall also have a symbolic function as a metaphor for enslavement and violence.*

Key words: Władysław Szlengel, poetry, Holocaust, Warsaw ghetto (1940-1943), Polish literature.

Celem niniejszego artykułu będzie pokazanie twórczości najwybitniejszego poety getta warszawskiego – Władysława Szlengla na tle autorów nieprofesjonalnych. Kategorię „autora nieprofesjonalnego” stosować będę wobec twórcy tekstu, dla którego napisanie jednego bądź kilku utworów poetyckich nie wiązało się z kontynuacją twórczości poetyckiej. Autor „jednego wiersza”, nie będący poetą i raczej nigdy wcześniej nie podejmujący prób wypowiedzi w języku liryki, w obliczu Zagłady postanawia wypowiedzieć się poprzez tekst. W tego typu pisarstwie obcujemy jedynie z pojedynczymi utworami, nie możemy więc obserwować rozwoju warsztatu pisarskiego. Analiza będzie więc opierać się na prześledzeniu głównych motywów poszczególnych tekstów, a także wspólnego dla różnych twórców sposobu obrazowania poetyckiego w tekstach Zagłady. Będę starała się pokazać żywotność niektórych motywów i strategii mówienia w poezji Holocaustu zarówno w tekstach Władysława Szlengla, jak i autorów tekstów okazjonalnych.

Władysław Szlengel (1914–1943) jest najbardziej znanym poetą warszawskiego getta (1940–1943) piszącym w języku polskim [Święch 2000: 255]. Przed wojną autor związany był z poetycką grupą Skamander, zaś swoje utwory publikował w czasopiśmie „Nasz Przegląd”. W trakcie wojny, będąc mieszkańcem getta warszawskiego, poeta poświęcił swoje teksty żydowskiej dzielnicy i tworzył prawie do końca jej istnienia. Zginął najprawdopodobniej w pierwszych dniach powstania w getcie w kwietniu 1943 roku [Maciejewska 1979: 5]. Jego utwory zostały opublikowane po wojnie w tomiku pt. *Co czytałem umarłym*.

Do twórców nieprofesjonalnych zaliczam Adelę Früchtman, Renatę Marciniak, Stefanię Ney-Grodzieńską oraz Paulinę Braunównę – autorki jednego bądź kilku utworów poetyckich poświęconych gettu warszawskiemu, będące, podobnie jak Szlengel, mieszkankami zamkniętej dzielnicy.

Czesław Miłosz w eseju pt. *Ruiny i poezja* [Miłosz 1987: 79-99] określa utwory powstałe w czasie wojny mianem „wierszy – dokumentów” (pierwszy raz tego sformułowania użył Szlengel w przedmowie do tomu *Co czytałem umarłym*). Wiersze-dokumenty stanowią zapis wydarzeń wojennych, a w wypadku twórczości żydowskiej – wydarzeń rozgrywających się w getcie. W tym miejscu nasuwa się pytanie, dlaczego akurat forma wiersza stała się tak popularna dla zapisu traumatycznych wydarzeń wojennych i jak w tym kontekście potraktować pytanie zadane przez Theodora Adorno dotyczące granic poezji po Holocauście? Michał Maksymilian Borwicz [Borwicz 1947: 33] twierdzi, że na popularność formy wierszowanej wpłynęła jej zwięzłość, możliwość zapisu na skrawku papieru, który łatwo mógł przedostać się poza mury getta i stanowić rodzaj świadectwa żydowskiego. Tym samym teza Borwicza zgodna jest z miłoszowskim określeniem poezji wojennej jako wierszy-dokumentów – jest to zapis mający świadczyć o losie Żydów, przenosić informacje o unicestwieniu narodu poza mury getta (Miłosz w swym eseju wypowiada się na temat twórczości wojennej, nie tylko żydowskiej, wskazuje jednak na uniwersalne cechy utworów tworzonych jako forma odpowiedzi na niewyraźną rzeczywistość). Borwicz zwraca uwagę na liczne w poezji Holocaustu nawiązania do twórczości polskich romantyków (popularne są nawiązania do twórczości martyrologicznej), co wskazywać może na świadomy wybór formy poetyckiej jako formy reprezentatywnej dla niewyraźnego

doświadczenia. Pisanie poezji nie byłoby zatem wyborem związanym jedynie z pragmatyką, lecz decyzją o sposobie zapisania własnego doświadczenia w postaci tekstowej uważanej za bardziej kunsztowną niż zapis prozatorski*.

Już na pierwszy rzut oka w wierszach getta zaobserwować można stale powtarzające się motywy, miejsca, sytuacje. W utworach często mowa jest o najważniejszych miejscach określających specyfikę getta: mur, Umschlagplatz, wagony kolejowe itp., które w omawianej twórczości stały się swego rodzaju *loci communes*.

W analizowanych wierszach warto zwrócić uwagę na motyw okna. W utworze Szlengla pod tytułem *Okno na tamtą stronę* okno wychodzące na „piękny park Krasińskiego”, czyli na stronę aryjską, jest miejscem obserwacji życia wolnej Warszawy z perspektywy getta oraz przemyśleń na temat podziału świata na część „żydowską” i „aryjską”:

Mam okno na tamtą stronę,
bezczelne żydowskie okno
na piękny park Krasińskiego,
gdzie liście jesienne mokną...
[...]
A ja... kiedy noc zapada...
By wszystko wyrównać i zatrzeć,
Dopadam w ciemności okna
I patrzę... żarłocznie patrzę... [Szlengel 1979: 59].

Podobną funkcję spełnia okno w wierszu Adeli Früchtman pt. *Z okna ghetta* [Borwicz 1947: 256]. W wierszu przedstawiona zostaje sytuacja spoglądania przez okno domu należącego do terenu getta na „aryjską” stronę miasta. Poetka nazywa miejsce swej obserwacji „*oknem więziennym*”, z którego podgląda żyjących za murem. Obserwatorka jest z tego życia wyeliminowana; w stosunku do pędzącego czasu codziennych spraw, patrząca znajduje się w bezruchu, ponieważ życie za murem należy do innego porządku. Okno staje się miejscem spotkania dwóch rzeczywistości – rzeczywistości getta i świata zza muru [Leociak 1997: 179-192], do którego wstęp jest Żydom zakazany:

* Popularność zapisu poetyckiego charakterystyczna jest dla twórczości wojennej, w sytuacji pisania jako natychmiastowej reakcji na otaczającą rzeczywistość. W okresie powojennym w wypowiedziach na temat wojny ilościowo dominują gatunki prozatorskie – głównie proza wspomnieniowa, ale też opowiadanie, powieść, pamiętnik.

Za moim oknem jakżeż blisko
Jest świat. A ja spoglądałam skrycie
Jak płynie ludzkie kłębowisko [Borwicz 1947: 256].

W miejscu prowadzonej obserwacji następuje zderzenie dwóch światów, które okno oddziela i których jest szczelnie zamkniętą granicą, dzielącą przestrzeń na część „naszą” i „ich”. Bliskość tego drugiego, lepszego świata, który znajduje się na wyciągnięcie dłoni, jest równie fascynująca, co okrutna. Okno zdaje się przyciągać piszącą; obserwacja życia toczącego się za murem wydaje się być przyjemną rozrywką odrywającą od więziennego życia getta („Tak lubię czasem o szarej godzinie / Patrzyć” – rozpoczyna swój wiersz Adela Früchtman). Podglądanie pracujących ludzi staje się nowym odkryciem normalności – z miejsca, z którego prowadzona jest wypowiedź (z okna getta) zwyczajne czynności ludzkie stają się znakiem wolności człowieka. Obserwacja życia zza muru prowadzi do przypomnienia sobie własnego życia w tamtym świecie, dziś już niedostępnym:

I nic się w świecie nie zmieniło
I wszystko idzie własną drogą
I wszystko w świecie jest jak było [Borwicz 1947: 256].

W tym miejscu zachwyt gaśnie – obserwowane misterium życia okazuje tym samym zwyczajnym bytowaniem, w którym przed wejściem w mury getta brała udział także obserwatorka. W miejsce fascynacji pojawia się rozgoryczenie i żal spowodowane wykluczeniem ze społeczeństwa.

Okno otwiera nową, daleką perspektywę (w wierszu mowa jest o spoglądaniu w dal), zasadniczo różniącą się od ciasnoty i tłoku getta. Owa ogromna przestrzeń opisywana w tekście nosi także wymiar symboliczny – jako wyobrażenie wolności – przestrzeń widoczna za oknem nie posiada własnego muru, w przeciwieństwie do przestrzeni getta. Obserwowana w wierszu dal jest więc znakiem różnicy między tym, co charakterystyczne dla organizacji topografii getta a praw przestrzeni zza muru.

W wierszu lwowskiej autorki (Früchtman była mieszkanką getta lwowskiego) okno wychodzące na aryjską stronę jest miejscem refleksji dotyczącej własnego wykluczenia ze świata znajdującego się za murem. Autorka skupia się na opisie własnych uczuć, pomijając analizę sytuacji polityczno-społecznej. Prezentuje ona tym samym zupełnie inny punkt widzenia, niż Władysław Szlengel w wierszu *Okno na tamtą stronę*, gdzie

poeta już w pierwszych wersach formułuje przesyccone gorzką ironią oskarżenie („Mam okno na tamtą stronę / Bezczelne żydowskie okno”), demaskujące hitlerowski język propagandy.

Okno, pełniące funkcję „miejsca skąd się mówi”, wprowadza często do utworów problematykę doświadczenia zamknięcia i ograniczenia wolności. W wierszu Adeli Früchtman określone jest ono jako „więzienne”, Szlengel zaś swe okno nazywa „żydowskim” – co w każdym z przytoczonych utworów na swój sposób łączy się z sytuacją bycia odseparowanym. Z drugiej strony okno jest tym elementem, który otwiera perspektywę piszącego, zajmując tym samym miejsce na przeciwnym biegunie gettowych uporządkowań spacialnych niż mur, ograniczający przestrzeń, zamykający ją całkowicie. O ile sytuacja „zbliżenia z oknem”, doświadczenia przestrzeni zza okna działa na twórców kreatywnie (choć skutkiem tej obserwacji jest z reguły doświadczenie wykluczenia z obserwowanego świata zza muru), choćby w aspekcie chwilowego oderwania od rzeczywistości getta, to mur będący również miejscem zetknięcia się dwóch światów, zawsze niesie ze sobą konotacje czysto negatywne, stanowi znak zamknięcia i niemożliwości przeniknięcia do drugiego świata (co możliwe jest w przypadku obcowania z oknem). O ile okno występuje w utworach jako miejsce refleksji, skąd piszący wypowiada się, o tyle mur, choć w utworach jest stale obecny, nie jest przedmiotem opisu, często natomiast jego okolice stają się miejscem tragedii. Mur związany jest silnie z doświadczeniem zamknięcia, bariery; doświadczenie spoglądania przez okno również prowadzi do określenia siebie jako wykluczonego, lecz samo spojrzenie na stronę aryjską niesie w sobie doświadczenie przekroczenia, co niemożliwe jest w przypadku muru.

Motyw okna pojawia się w tekstach pisanych w getcie także jako miejsce obserwacji wewnętrznego życia żydowskiej dzielnicy – okno wychodzi wówczas na ulicę należącą do terenu getta [Leociak 1997: 180-183], zaś obserwujący spoglądający z niego doświadcza stanu bycia zamkniętym w inny sposób, niż obserwator życia ulicy wolnej Warszawy. Spojrzenie „do wewnątrz” dzielnicy żydowskiej powiązane jest często z problematyką świadka obserwującego wydarzenia rozgrywające się w getcie. Taką sytuację przedstawił Władysław Szlengel w wierszu *Kartka z dziennika „akcji”* [Szlengel 1979: 76-78], w którym podmiot liryczny zajmuje pozycję obserwatora ostatniej drogi Janusza Korczaka. Okno staje się miejscem niesienia świadectwa. Świadek (w znaczeniu

świadka etycznego) w wydarzeniu zostaje niezauważony i nie należy do relacji ofiara – sprawca [Hilberg 2007], wykluczającej możliwość dokumentarnego opisu Zagłady, zatem rozumie swoją rolę jako tego, kto może przekazać prawdę o zajściu, zaświadczyć o krzywdzie ofiary, która zostaje pozbawiona głosu (w tym „porządku” ustawia siebie Władysław Szlengel, występuje jako ten, który świadczy o drodze na Umschlagplatz Korczaka i jego podopiecznych).

Dziś widziałem Janusza Korczaka,
Jak szedł z dziećmi w ostatnim pochodzie,
A dzieci były czyściutko ubrane,
Jak na spacer niedzielny w ogrodzie [Szlengel 1979: 76].

Ciekawym aspektem problemu niesienia świadectwa przez obserwatora jest wiersz Renaty Marciniak pt. *Mord o świcie* [Borwicz 1947: 117-118]. Tematem utworu jest egzekucja wykonana przez gestapowców na mieszkańcach getta w nocy 17 kwietnia 1942 roku. W utworze również pojawia się motyw okna, jednak pełni ono zupełnie inną rolę, niż w poprzednich przykładach. Okno występuje w wierszu jako znak nieobecnego świadka – jest ono miejscem obserwacji, miejscem, z którego widać rozgrywające się wydarzenia. Niemniej jednak okno u Marciniak jest miejscem pustym, w którym zabrakło świadka mogącego poświadczyć dokonywanej zbrodni:

U zbiegu ulic, gdzie ślepe jeszcze
Od nocy
Okna kamienic
Milcząc świadczyły [Borwicz 1947: 117-118].

Podmiot liryczny zdaje się całą sytuację odtwarzać używając kategorii przynależnych prozie, z pozycji narratora wszechwiedzącego opisuje zajście zarówno w domu zatrzymanego, w samochodzie gestapowców oraz na ulicy. Okno powiązane zostaje znaczeniowo z czynnością świadczenia, tyle że z powodu braku w nim obserwatora miejsce to staje się specyficzną odmianą świadka, nie mogącego zaświadczyć poprzez wypowiedź (okna kamienic określane są w utworze jako „ślepe”).

Utwory Holocaustu zderzają się z problemem opisanie śmierci w wymiarze zdehumanizowanym. Śmierć zadawana Żydom nie mieści się w dotychczasowych „kanonach umierania”, które momentowi śmierci nadawały znaczenie szczególne. Twórcy getta określają tę śmierć mianem „śmierci żydowskiej”, dostrzegając różnicę między działaniami okupanta wobec innych

nacji a sukcesywnym niszczeniem narodu żydowskiego. Brak szacunku do zwłok staje się kontynuacją dehumanizacji, uprzedmiotowienia człowieka.

Posokę ludzkich trzew

Z moczem końskim

Razem w rynsztok

Miotłą stróżowską zepchnięto... [Borwicz 1947: 118].

– pisze w wierszu *Mord o świecie* Renata Marciniak. Ciało ludzkie zostaje zdegradowane. Porządek nowej śmierci wyklucza rozumienie ciała zmarłego jako swego rodzaju *sacrum*, któremu należy się rytuał pochówku.

Problem śmierci zajmuje szczególne miejsce w twórczości Stefanii Ney-Grodzińskiej, autorki zbioru wierszy pt. *Dzieci getta* [Borwicz 1947: 124-129], w którym poetka dokonuje prezentacji sylwetek znajomych sobie dzieci. Każdy wiersz dotyczy innej postaci dziecięcej – pokazuje jej życie w getcie, czasem także przeszłość przedwojenną oraz śmierć. Opis śmierci dziecka służy ukazaniu bezlitosności hitlerowców, których brutalność zostaje podkreślona w zderzeniu z tematem dziecięcego zgonu. Wiersz *Abramek* [Borwicz 1947: 125-126] ilustruje typowy dla Ney sposób rozmieszczania bohaterów na przeciwnych biegunach etycznych. Utwór opowiada historię żydowskiego chłopca sądanego przez przedstawiciela Rzeszy za przekroczenie murów getta. Przyczyną wydostania się chłopca z getta była chęć zobaczenia Wisły. Spełnienie dziecięcego marzenia zostaje tu zestawione z okrucieństwem hitlerowskiego sądu, który za wyjście z getta karze Abramka śmiercią, argumentując, że jego działanie było próbą wyrządzenia szkody III Rzeszy. Autorka, posługując się historią chłopca, tworzy silny kontrast pomiędzy bezbronnością bohatera a bezwzględnością sądu.

Do tematyki śmierci w getcie odwołuje się również Władysław Szlengel w wierszu *Dwie śmierci* [Szlengel 1979: 105-106]. Utwór przedstawia odmienne rodzaje umierania – żydowski i nie-żydowski, „*waszą*” i „*naszą śmierć*”. Szlengel tworzy swego rodzaju alegorie śmierci żydowskiej i polskiej, które pokazują zmianę znaczenia śmierci w pojęciu Żydów oraz wyjąskawiają różnicę między śmiercią w getcie a śmiercią Polaków. Szlengel wskazuje na trudność w przyjęciu śmierci żydowskiej ze względu na niemożliwość nadania jej sensu (inaczej niż w przypadku śmierci na polu bitwy, którą można interpretować jako

poświęcenie w imieniu jakiejś sprawy)*. Ten rodzaj śmierci pozbawiony jest znaczenia, godności, a piszący pozostaje w kłopotliwej sytuacji braku tradycji literackiej odnośnie tego typu umierania (oprócz śmierci na polu bitwy istnieje przecież główny model śmierci jako naturalnego zakończenia życia, doniosłego wydarzenia w życiu człowieka, rozumianego jako ważny moment pożegnania ze światem i rozliczenia się z własnych czynów – do tej tradycji odnosi się przecież średniowieczna „sztuka dobrego umierania”).

Poezja getta, pisana tak przez poetów profesjonalnych, jak i przez twórców amatorów dotyczy także problemu antysemityzmu i hitlerowskiej propagandy. W utworach zadawane jest często pytanie o przyczyny nienawiści skierowanej w stronę ludności żydowskiej. Utwór Pauliny Braunówny pt. *Żyd* [Borwicz 1947: 229-230] w ciekawy sposób porusza problem antysemityzmu. Wiersz zabudowany jest na zasadzie dialogu – pytań dziecka i odpowiedzi matki. Matka stara się wyjaśnić dziecku, co oznacza słowo „Żyd” i dlaczego nie jest to określenie obraźliwe. Pytania dziecka, znającego ten wyraz jedynie jako inwektywę, odnoszą się do innego porządku semantycznego niż wypowiedzi matki. Język matki tkwi w „starej” rzeczywistości, w której „Żyd” nie jest klasyfikowany jako przedstawiciel rasy bezwartościowej. Matka posługuje się językiem zaczerpniętym z Biblii, podkreśla doniosłą rolę Żydów oraz wyjątkowy, trudny los, jaki został im dany; w świetle Biblii tłumaczy też obecną sytuację Żydów. Dziecko natomiast wypowiada się o Żydach językiem antysemitkiej propagandy:

Powiedz mi czy Żydzi to jest nic dobrego?

Powiedz mi czy nigdy nie stworzyli czegoś.

Powiedz droga mamo czy to wstyd,

Że ja jestem taki mały Żyd? [Borwicz 1947: 229].

Problem języka antysemityzmu przybiera postać pytań dziecka wychowanego w atmosferze rasowej nienawiści. Pytania skonstruowane są w ten sposób, że pod zasłoną naiwności i niewiedzy demaskują antysemityczne hasła. Matka, w celu wyjaśnienia słowa, poszukuje przykładów zaczerpniętych z

* Różnice w rozumieniu śmierci wynikają z różnego odbierania czasu wojny przez Polaków i Żydów. „Śmierć żydowska” nosi znamię „przekleństwa”, ponieważ zadawana jest w „czasie przeklętym”. „Śmierć polska” natomiast zostaje uświęcona, gdyż ma miejsce w czasie walki postrzeganym jako czas wyjątkowy [Engelking 2001: 63-65].

historii narodu żydowskiego (posługując się toposem cierpienia w historii narodu żydowskiego próbuje wyjaśnić sens Holocaustu), jednak w wierszu zostały oddane trudności, jakie nastręcza próba dyskusowania z absurdami haseł antyżydowskich („...Żyd, to, czekaj, już wiem, co ci powiem”), bezsilność wobec nielogicznych argumentów i oskarżeń antysemitów. Z drugiej strony język matki również tkwi w schematyzmie, tyle że stworzonym przez kulturę judaizmu. Ten język nie jest przygotowany na wypowiedzenie *Shoah*, ponieważ w Zagładzie poszukuje sensu i realizacji przepowiedzianych w Biblii wydarzeń.

Wiersz Braunówny przypomina pod względem konstrukcji utwór Władysława Szlengla pt. *Rozmowa z dzieckiem* [Szlengel 1979: 87-89], w którym również opisana została sytuacja dialogu między matką a dzieckiem, zaś oś rozmowy stanowi próba wytłumaczenia dziecku pojęć wykraczających poza realia życia w getcie. Wiersz Szlengla pokazuje jednak inny problem: jak doświadczenie getta przekodowało znaczenia zawarte w słowach oraz jak ubogie jest doświadczenie życiowe dzieci dorastających w getcie. Trudno powiedzieć, czy wiersze Szlengla i Braunówny miały na siebie wpływ, i który z nich napisany został jako pierwszy. Faktem jest, że obydwa powstały w getcie warszawskim, a ich autorzy powinni być sobie znani ze względu na współpracę w kabarecie „Sztuka”^{*}.

Podsumowanie. Pisarstwo Władysława Szlengla różni się od zapisów autorów nieprofesjonalnych. Najważniejszy poeta getta poszukuje środków wyrazu dla nowej sytuacji, poszukuje także formy i nie stroni od niekonwencjonalnych pomysłów, za pomocą których mógłby ująć doświadczenie getta. W wierszach twórców okazjonalnych trudno mówić o eksperymentach poetyckich czy próbach poszukiwania nowego języka. Często utwory te są zapisem sytuacji, która była znacząca dla autora, ujętym w formę wiersza, będącą przez autora traktowaną zarówno jako forma „nobilizująca” podejmowany temat, jak i forma pozwalająca na zapisanie własnego doświadczenia na skrawku papieru (będącym właśnie Miłoszowskim wierszem-dokumentem). Schematyzm wierszy poetów nieprofesjonalnych w odniesieniu

do próby artystycznego przepracowania tematu Zagłady w utworach Szlengla nie oznacza jednak, że teksty tych pierwszych uznać można za mniej znaczące z perspektywy historycznoliterackiej. Waloryzacja wydaje się być nieodpowiednim podejściem badawczym, gdyż teksty te mają charakter o tyle literacki, o ile historyczny, dokumentarny. Analizując kluczowe motywy występujące w wierszach poetów getta starałam się odtworzyć to, co charakterystyczne dla twórczości getta, zarówno profesjonalnej, jak i amatorskiej, nie mając jednak na celu ewaluacji prezentowanych utworów pod kątem poetyki tekstów. Tym niemniej zderzenie pisarstwa autorów nieprofesjonalnych z poezją Władysława Szlengla wykazuje zróżnicowanie artystyczne liryków tego ostatniego.

REFERENCES:

1. Borwicz M. M. (1947). Wstęp. In: *Pieśń ujdzie cało*. Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką. Warszawa: Centralna Żydowska Komisja w Polsce, 288 pp.
2. Engelking B. (2001). *Zagłada i pamięć: doświadczenia Holocaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 295 pp.
3. Hilberg R. (2007). *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1943-1945*, przeł. J. Giebułtowski. Warszawa: Cykady, 416 pp.
4. Leociak J. (1997). *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Wrocław: Wydawnictwo FNP, 354 pp.
5. Maciejewska I. (1979). Wstęp. In: Szlengel W., *Co czytałem umarłym*. Warszawa: PIW, pp. 5-33.
6. Miłosz Cz. (1987). *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa: Czytelnik, 122 pp.
7. Szlengel W. (1979). *Co czytałem umarłym*. Warszawa: PIW, 172 pp.
8. Świąch J. (2000). *Literatura w latach drugiej wojny światowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 584 pp.

* Poeci współpracowali przy tworzeniu *Żywego dziennika*, satyrycznej kroniki getta wystawianej w kabarecie „Sztuka” [Borwicz 1947: 22].