
Poezja drugiej wojny światowej jako archiwum głosów

Dobrawa Lisak-Gębala

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 16–34

DOI: 10.18318/td.2024.3.2 | ORCID: 0000-0002-2442-5412

Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Poetycka tanatasonika – na przykładzie literatury polskiej z lat 1939-1945”, nr 2019/35/D/HS2/00128, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

Zainteresowanie poetyką tanatasoniką, czyli osobami przywoływania w wierszach „ekstremalnej fuzji przemocy i dźwięku”¹, nieuchronnie wiedzie do uwzględnienia specyficznej grupy zjawisk akustycznych: dźwięków głosu ludzkiego. Rozdzierający wrzask lub pełen bólu jęk (po stronie ofiar), zapalczywy ryk (po stronie atakujących), zastraszający krzyk czy pogardliwy śmiech (po stronie oprawców) – te wszystkie fenomeny wokalne stale się z tanatasoniką wiążą. Wojenne „wiersze-dokumenty” naznaczone dążeniami fonograficznymi, tj. zapisujące pejzaże dźwiękowe, często odnoszą się do brzmień głosu ludzkiego – użytego bądź intencjonalnie, bądź mimowolnie. Jednak badania nad poezją napisaną w języku polskim w latach 1939-1945 szybko przekonały mnie, że do kwestii relacji głosu i wierszy w kontekście wyjątkowo trudnych okoliczności procesu twórczego trzeba podejść jeszcze inaczej. Wręcz należy tę kwestię

Dobrawa Lisak-Gębala – dr, adiunktka w Instytucie Filologii Polskiej UW. Autorka książek *Ultraliteratura* (2014) i *Wizualne odskocznie* (2016). Jej najnowsze publikacje obejmują artykuły na temat dźwięków wojny w poezji z lat 1939-1945, ogłoszone w „Holocaust and Genocide Studies” i „Orbis Litterarum”. Przygotowuje monografię *Poetycka tanatasonika*. Zajmuje się historią literatury polskiej XX i XXI w. oraz badaniami nad intermedialnością.

¹ J.M. Daughtry, *Thanatasonics: Ontologies of Acoustic Violence*, „Social Text” 2014, nr 32 (2), s. 28.

inaczej, na nowo usłyszeć, w pierwszej kolejności wzięwszy pod uwagę ówczesne nośniki materialne.

Próbując zrozumieć dokumentalny wymiar danego tekstu, czyli pisując poetycko wyrażane doświadczenia do jednej z czterech „stref (nie) słyszenia”: traumy, taktycznej, narracyjnej bądź „słyszalnego niesłyszalnego”², wielokrotnie odkrywałam, że świadectwo, które dociera do mnie w formie druku, pierwotnie funkcjonowało w całkiem innym obiegu medialnym. Łątwo o tym zapomnieć, spoglądając na zestaw doskonale czytelnych liter w jakimś nowszym tomie bądź na mniej klarowny zapis utrwalony w wojennej publikacji czy w zarchiwizowanym prywatnym maszynopisie. Oczywiście zwrócenie uwagi na obywatelką się bez druku „preegzystencję” wierszy z tego okresu nie jest żadnym odkryciem. Ocalali z wojny edytorzy, będący wcześniej poetami wojennymi, tacy jak Michał Borwicz, Jan Szczawiej, Lesław Bartelski czy Aleksander Kulisiewicz³, włożyli wiele wysiłku nie tylko w to, by zebrać rozrzucone między ludźmi zapisy, ale też zanotować wiersze zapamiętane na przykład przez osoby bliskie zmarłym twórcom. Wymarzonym celem tych zasłużonych kolekcjonerów było z pewnością zdeponowanie tego, co w czasie wojny zdawało się tak kruche i zagrożone, na nośniku gwarantującym trwałość.

Skrupulatni redaktorzy – często działając w zastępstwie autorów, którzy stracili życie – odnotowali w przypisach, notach, wstępach do antologii czy wspomnieniach przedksiążkowe dzieje udostępnianych wierszy. Wiemy więc, że Lech Piwowski w obozie w Starobielsku zanotował swoje utwory na bibułkach do skręcania papierosów⁴; że liczne, często anonimowe ofiary Zagłady w ostatniej chwili powierzały własne i cudze dzieła skrawkom papieru,

2 J.M. Daughtry, *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 76-102.

3 Owocem ich pracy są m.in. następujące publikacje: *Pieśń ujdzie cało. Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i wstęp M.M. Borwicz, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2012 (reprint wydania z 1947 r.); *Poezja Polski walczącej 1939-1945. Antologia*, red. J. Szczawiej, konsultant L. Bartelski, PIW, Warszawa 1974; T. Gajcy, *Pisma. Juwenilia, przekłady, wiersze, poematy, dramaty, krytyka i publicystyka, varia*, oprac. i wstęp L. Bartelski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; Z. Stroiński, *Ród Anhellich*, oprac. i wstęp L. Bartelski, PIW, Warszawa 1982. Wiersze z archiwum Kulisiewicza publikowane były m.in. w: *Polskie wiersze obozowe i więziennicze 1939-1945. W archiwum Aleksandra Kulisiewicza*, red. K. Strzelewicz, KAW, Kraków 1984.

4 J. Bielatowicz, *Imperium polskiej poezji*, w: *Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na Środkowym Wschodzie*, oprac. J. Bielatowicz, Oddział Propagandy i Kultury Dowództwa Armii Polskiej na Wschodzie, Palestyna 1944, s. 5.

umieszczały je w słojach w ziemi, nawet w pobliżu krematoriów, lub wyrzucały w drodze na egzekucję⁵. Dopiero jednak historia wiersza Józefa Bujnowskiego, opowiedziana po latach przez niego samego, pozwoli przejść do tych rodzajów mediów, które staną się właściwym przedmiotem mojego zainteresowania. Poeta ułożył *Poloneza* w więzieniu przy placu Łukiskim w Wilnie, gdzie wydrapał cały tekst na ścianie celi. Po przeniesieniu do Gorkiego podtrzymywał trwałość swojego liryku, po prostu powtarzając go w pamięci. W końcu, będąc już żołnierzem na Bliskim Wschodzie, odtworzył rękopis na papierze⁶. Rodzi się pytanie o media, które pozwoliły przechować *Polonez*. W zestawie wykorzystanych nośników najciekawsze pozostają te najbardziej naturalne i pierwotne: ciało oraz głos. I właśnie im chciałabym poświęcić uwagę w artykule. W kontekście współczesnego zainteresowania skryptoralnością⁷ i afektywnością dźwiękową⁸ można do polskiej poezji wojennej, potraktowanej jako archiwum głosów, podejść w nowy sposób – uchwycić in statu nascendi splot czynników historycznych, psychicznych, afektywnych i społecznych, jaki napędzał ówczesną twórczość. Pomocne w tym przedsięwzięciu okażą się uwagi autotematyczne wydobyte ze wspomnień i innych autorskich paratekstów, a także elementy treści i formy badanej poezji, często przybierającej formę amatorskiego rymotwórstwa.

Oralność poezji wojennej wynikała często z konieczności wyboru takiego nośnika, który eliminowałby ryzyko dekonspiracji. W obozach, gdzie „Najmniejszy znaleziony świstek oznaczałby śmierć”⁹, bezpieczniej było nie powierzać słów kartce, lecz przechowywać je w pamięci własnego ciała i niekoniernie nawet wypowiadać na głos efekty swojego poezjotwórstwa – fonacja

5 M.M. Borwicz, *Spod szubienicy w teren*, Księgarnia Polska, Paryż 1980, s. 173 (streszczenie rozprawy doktorskiej Borwicza napisanej w języku francuskim, dotyczącej ostatnich listów, napisów na murach więzień i utworów literackich autorstwa skazanych na śmierć).

6 N. Taylor-Terlecka, *Od Komi do Kołomy, w: Gułag polskich poetów*, Wydawnictwo Most, Warszawa 2011, s. 7.

7 A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022, s. 17–20. Interesujące mnie zjawisko pasuje do pojęcia skryptoralności jako tekstowych śladów „już-niesłyszalnego” głosu.

8 Zob. np. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, red. M. Thompson, I. Biddle, Bloomsbury, London–New Dehli 2013. Moje rozważania opieram na socjologicznym ujęciu afektywności dźwiękowej Christabel Stirling (*Sound, Affect, Politics, w: The Routledge Companion to Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, London–New York 2020).

9 A. Kulisiewicz, *Sachsenhausen. Pamiętnik poetycki 1939–1945*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1965, s. 8.

bowiem pociągała za sobą możliwość bycia usłyszanym przez niepowołane uszy. Wybór mowy związanej w tej sytuacji wynikał w dużej mierze z jej walorów mnemotechnicznych. Rymy, rytm, powtórzenia, kondensacja – te wszystkie elementy sprzyjały zapamiętywaniu.

Jak przekonują zachowane uwagi autotematyczne, subwokalizacja (wypowiadanie w myślach, podczas którego przygotowawczo napinają się narządy mowy) stanowiła dla wielu poetek i poetów w obozie praktykę układania wierszy. Aleksander Kulisiewicz wyznawał, że zdarzało mu się komponować wersy „w kilkugodzinnym przysiadzie z podniesionymi w górę rękami (tzw. «kniebeug»), w beznadziejnym marszu [...] – a nawet obok zegarowej bomby, która mogła lada moment wybuchnąć”¹⁰. Autor ten już jako więzień stał się wyjątkowym archiwistą twórczości lagrowej, towarzysze dyktowali mu bowiem własne lub cudze teksty w różnych językach, on zaś zachowywał je dzięki fenomenalnej pamięci¹¹. Kulisiewicz podkreślał wagę tej aktywności dla własnej psychiki:

I tylko to pozwoliło mi przetrwać: świadomość, że walczę, że jestem komuś potrzebny, że z dnia na dzień żyje i rozrasta się we mnie „poetycka ośmiornica” nienawiści, krzywdy i najbardziej nieraz intymnych tęsknot nas wszystkich. Kiedy z początkiem czerwca 1945 r. zacząłem dyktować „pamiętnik” – wiersze, pieśni i proza poetycka zajęły 417 stron maszynopisu¹².

Na szczególną uwagę zasługuje opis momentu dyktowania zapamiętanych wierszy w szpitalu, kiedy to Kulisiewicz, nie będąc pewnym, czy przeżyje, chciał zabezpieczyć swoją kolekcję. Siostra zakonna, która zapisywała potok utworów, wielokrotnie czyniła znak krzyża¹³ – recytowanie w czterech językach musiało się jej skojarzyć z opętaniem. Rzeczywiście jedno ciało przemawiało wówczas jak gdyby wieloma głosami współwięźniów, nawet tych, którzy dawno zostali zamordowani. Nie sposób w tym układzie pominąć drugiego

10 Tamże.

11 Gdy Kulisiewicz był dzieckiem, poraził go prąd, a w wyniku tego wypadku zaczął się jękać. Odzyskać płynność wypowiedzi pomógł mu hipnotyzer Roob, który nauczył go „zapisywać” słowa na „białym tle – w [...] mózgu” i stamtąd dopiero je odczytywać; K. Strzelewicz, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, KAW, Kraków 1984, s. 112.

12 A. Kulisiewicz, *Sachsenhausen*, s. 8.

13 K. Strzelewicz, *Zapis*, s. 113.

znaczenia słowa „medium” – odnoszącego się do osoby nawiązującej kontakt ze zmarłymi, użyczającej im swego ciała, by mogli odezwać się zza grobu.

Ze wspomnień Kulisiewicza wyłania się jeszcze jedna kwestia, którą warto powiązać z afektywnością dźwiękową. Oto bezgłosne powtarzanie zrytmizowanych fraz w myślach stawało się sposobem na zachowanie woli życia i godności przez uruchomienie – chociażby w ramach subwokalizacji – własnego głosu. Jeśli momenty ubezwłasnowolnienia w obozie czy w więzieniu ujmijemy jako emocjonalne podporządkowanie się cudzym, intruzywnym dźwiękom (innymi słowy: jako obezwładnienie strachem wyzwolonym przez takie bodźce akustyczne, jak odgłosy cierpienia i zabijania – krzyki, zawođenje, strzały, uderzenia...), to zdolność przeciwstawiania tej przerażającej audiosferze własnych, wewnętrznych dźwięków istotnie jawi się jako ostatni bastion oporu. W tym sensie słowa wiersza funkcjonować mogą analogicznie do prywatnej modlitwy, mantry czy zaklęcia, roztaczają bowiem wyimaginowany dźwiękowy azyl, tworzą suwerenną przestrzeń. Wiersz staje się sposobem radzenia sobie z doświadczeniem granicznym, rodzajem „dźwiękowej otuliny” (*sonorous envelope*) czy „kąpieli dźwięków”, podobnej do bezpiecznej otoczki kreowanej przez miękką, opiekuńczy głos matki wokół małego dziecka¹⁴. Tony, które miały zagarnąć świadomość więźniów, nie zawsze musiały być łagodne. Jak sugerował Kulisiewicz – mogły pobrzmiwać buntem. Wtedy otulina stawałaby się raczej tarczą ochronną, umożliwiającą kolejny etap – czyli kontratak. Jednak i ona pozwalałaby integrować tożsamość wokół emocji alternatywnej wobec strachu, jak również wokół dźwięków własnych, a nie tych narzuconych i wpisanych w tanatosonikę.

Trzeba jednak wziąć pod uwagę także zgoła inne rozwiązanie. Dążenie do wewnętrznego, zastępczego wyrażania silnych emocji można skojarzyć ze stłumionym, niemym krzykiem. Taki niezsłyszony dźwięk dało się odpowiednio skanalizować i ominąwszy moment wydobycia się głosu na zewnątrz ciała, zdeponować w rękopisie. Oczywiście osoby osadzone podejmowały wtedy ryzyko wycieku informacji o zakazanych zapiskach. Zarazem jednak dla tych, którzy jako podporządkowani oprawcom mieli potulnie milczeć, krzyk oznaczał groźbę ściągnięcia na siebie uwagi. Dlatego spisany – niewypowiedziany na głos – wiersz można postrzegać jako bezpieczniejszy przekaz „już-niesłyszalny”. Przypomina on zatem praktykę amerykańskich niewolników, którzy by wyrazić swój żal i bunt, śpiewali do wnętrza garnków funkcjonujących jako

¹⁴ Zob. S. Connor, *Sound and the Self*, w: *Hearing History*, red. M.M. Smith, University of Georgia Press, Athens–London 2004, s. 62.

pochłaniacze dźwięku¹⁵. Wtedy właściciele i nadzorcy nie mogli ich usłyszeć, natomiast emocje skutecznie znajdowały ujście. Trudno nie skojarzyć owych pieśni uwięzionych we wnętrzu garnków-tłumików z wierszami zdeponowanymi w czasie Zagłady w zakopanych słojach czy z ukrytym w kankach na mleko Podziemnym Archiwum Getta Warszawskiego (Archiwum Ringelbluma zwierano m.in. utwory poetyckie Władysława Szlengla¹⁶).

Podobny koncept skryptoralnego deponowania krzyku przebija z wyjątkowego dokumentu osobistego, będącego zarazem tekstem autotematycznym – *Listu otwartego do Juliana Tuwima* Ilony Karmel¹⁷. Młoda żydowska poetka, której udało się przeżyć wojnę (mimo uwięzienia w getcie, obozach pracy w Skarżysku-Kamiennej i Lipsku, stratowania przez czołgi podczas marszu śmierci), tak opisywała początki swojej twórczości w okolicznościach życia obozowego:

I wtedy zjawiły się wiersze. Sam Pan przyzna, że nie było tu miejsca, nie było tu czasu na grafomanię. Musiały przyjść, bo musiało się mieć jakieś schronienie, gdzie nikt by nie mógł brutalnie wtargnąć, słowem – dom. Musiało się powiedzieć o tym, jak boli, jak źle, jak tęskno¹⁸.

Dodatkowo utwory własne i siostry autorka ujęła przenośnie jako „zwyczajny pierwotny krzyk, charkot duszonego”¹⁹. Ta naznaczona wewnętrzną sprzecznością metafora sugeruje, że utwory powstawały w niemożliwym do powstrzymania odruchu, podobnym do mimowolnego wrzasku bólu czy przerażenia, jednocześnie przypominającym rżnięcie kogoś, komu oprawca brutalnie zaciska gardło. Dwie potężne siły trzymałyby się w kłinczu – dźwięk będący wehikułem dla afektu chce wystrzelić ze środka ciała, ale zewnętrzna przemoc odcina mu drogę i wpycha go z powrotem do krtani. Gdy szansa fonacji zostaje skutecznie stłumiona, pozostaje subwokalizacja podczas tworzenia w myślach lub skryptoralność w momencie zapisu.

15 M.M. Smith, *Listening to the Heard Worlds of Antebellum America*, w: *Hearing History*, s. 371-372.

16 Zob. *Archiwum Ringelbluma. Antologia*, oprac. M. Janczewska, J. Leociak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.

17 I. Karmel, *List otwarty do Juliana Tuwima*, w: H. i I. Karmel, *Śpiew za drutami. Poezje*, wstęp J. Apenszlak, red. A.B. Skotnicki, Austeria, Kraków–Budapeszt 2015, s. 141.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 142.

Metaforyczne ujęcie wiersza jako bezwiednego krzyku bólu czy przerażenia, po które sięgnęła Ilona Karmel, wymaga dodatkowego namysłu. Czy zestawienie tych dwóch zjawisk można uznać za jakkolwiek uprawnione? Wiersz tworzy się zazwyczaj powoli, jeżeli nie mozolnie – wrzask, choć intensywny, już po chwili rozplywa się w ciszy. Utwór liryczny komponuje się świadomie, z dbałością o rytm i dobór słów – krzyk często po prostu wyrwa się z ciała, stanowiąc instynktowną reakcję obronną²⁰. Tym natomiast, co łączy obydwa fenomeny, jest zdolność przenoszenia potężnych afektów i związek z cielesnością. Te właściwości w przypadku „pierwotnego krzyku” nie wymagają dodatkowych eksplikacji, w odniesieniu do poezji zaś można tę zależność wyjaśnić, przywołując teorię Michaela Richardsona. Podług niej wiersz świadczący o trudnych, niewyraźalnych doświadczeniach staje się „tekstualnym ucieleśnieniem”, wykonującym znaczące gesty w kierunku źródłowego bólu i afektu, działając poza trybem reprezentacji²¹.

Co więcej, jeśli zaufamy odnośnym motywom w licznych wierszach wojennych, zestawienie poezji i wokalne reakcji obronnej da się uzasadnić w szerszy sposób – szczególnie w kontekście utworów powtarzających dobrze przyswojone, będące niejako zawsze na podorzędziu, wspólnotowe klisze. Nie jest moim zadaniem rozstrzygać, czy wszystkie wzmianki o praktykach głosowych odzwierciedlają rzeczywiste sytuacje. Samo powoływanie się przez poetów-świadków na określone scenariusze reakcji potwierdza ważną rolę takich zachowań wokalnych w kulturze wojennej. Oczywiście punktem odniesienia nie będzie już nieartykułowany wrzask, lecz staną się nim pewne zafiksowane ciągi słów, automatycznie nasuwające się w krytycznych chwilach i niekoniecznie manifestowane podniesionym głosem, czasem przeciwnie – ściszone i tworzące prywatną otulinę dźwiękową.

Wiersze obozowe przekonują, że w skrajnych momentach osobom religijnym cisnęła się na usta choćby szeptana modlitwa – oferująca uspokojenie, namiastkę nadziei, lub desperacko prosząca o ratunek i polecająca duszę Bogu. Unikatowym, precyzyjnie datowanym („Ravensbrück, 10 II 1943 r.”) świadectwem tej praktyki jest anonimowy *Transport w nieznanie*, inscenizujący gonitwę myśli, strzępków modlitw i mimowolny „różaniec” nazwisk koleżanek. Reakcja podmiotki lirycznej sprowokowana jest elementem

20 Krzyk odpowiadałby pierwszemu elementowi z triady atawistycznych reakcji w momencie zagrożenia ujmowanej jako *fight – flight – freeze* („walczyć – uciekać – zamrznąć w bezruchu”).

21 M. Richardson, *Gestures of Testimony: Torture, Trauma, and Affect in Literature*, Bloomsbury, New York–London 2018, s. 159.

tanatosonicznym – odgłosem auta uwożącego współwięźniarki na miejsce kaźni, który z kolei każe jej myśleć o bliskości własnej śmierci:

Słyszysz? Huczy samochód, otworzono bramę...
Jezu, ratuj! Jezu, zmiłuj się nad nami!
Oto już... odjeżdża z naszymi siostrami.
Transport w nieznanie.

Już cicho, tylko usta szepcą mimo woli
Dziwny różaniec – same imiona, same nazwiska...
A w mózgu myśl uparta: cóż, może już blisko?
I moja kolej?...²²

Bardzo podobny motyw pojawia się w wierszu Elżbiety Popowskiej *Tramwaje*, opartym na jej własnym doświadczeniu i opatrzonym podpisem „Aleja Szucha”. Reakcją ją lirycznego na dobiegające zza ścian odgłosy cierpienia przesłuchiwanym staje się ponownie formuła modlitewna:

Jęki, westchnienia, urwane słowa,
Twarda złowroga niemiecka mowa,
Krzyk straszny... dusza się wzdryga...
[...]
Zgrzyty... coś niby obroty kół,
Ktoś jęczy głucho... ktoś pięścią w stół
Wali ze złością... Uderzeń grad...
Krzyki nieludzkie...
[...]
Słabnę... Słabości mojej mi wstyd...
O Chryste!!! świata Ojczy i Panie,
usłysz wołanie!...²³

W tym kontekście wysyp poezji religijnej czasu wojny można postrzegać jako przedłużenie i instytucjonalizację elementarnych praktyk głosowych pomagających radzić sobie w sytuacjach granicznych.

²² *Polskie wiersze obozowe i więzienne...*, s. 42.

²³ Tamże, s. 279.

Drugi obszar wspólnotowych wzorców przyzywanych zarówno w skrajnych momentach, jak i fundujących całą domenę poezji zaangażowanej łączy się z tradycją walki za ojczyznę. Podług tekstów poetyckich osoby przywiązane do walki niepodległościowej nawet tuż przed egzekucją wznosiły patriotyczne okrzyki²⁴. W samej tylko antologii Szczawieja motyw ten pojawia się wielokrotnie w wierszach poświęconych egzekucjom²⁵, nawet w ironicznej piosence nieznanego autora *Hej! Wesoło wicher świszczy...*:

Wczoraj na tej szubienicy
Polak zuch zawisnął.
Zanim skonał, słowem: „Polska!”
W twarz, ci, Niemcze cisnął²⁶.

W szerszej perspektywie – wiersz komponowany przez uczestników wojennych wydarzeń, wobec stale im towarzyszącego poczucia bliskości śmierci, można potraktować jako wiedziony podobnym impulsem afektywnym jak przedśmiertne okrzyki lub modlitwy. Nosi znamię słów ostatnich. To rodzaj ćwiczenia się zawczasu w godnym umieraniu i utrwalenie śladu swego głosu jako rezydium podmiotowości. Uciszenie ofiar, będące częścią wojennej przemocy, w świetle powyższych uwag okazuje się brutalną dehumanizacją.

Trudno w tym momencie nie wspomnieć o Andrzejku Trzebińskim, który wszedł do pamięci zbiorowej i tradycji literackiej jako poeta-męczennik z ustami zalepionymi gipsem²⁷ – jako ten, którego ostatni krzyk nie mógł

24 Analogiczne praktyki wokalne przywoływał Józef Bujnowski w poemacie *W słońcu i krwi. Rapsod* (w: tegoż, *Brzozom w płomieniach*, Referat Kultury i Prasy Bazy 2 Korpusu, Włochy 1945, s. 20) dotyczącym bitwy o Monte Cassino, w której autor brał udział. Zgodnie z poetycką relacją postrzeleni żołnierze tuż przed skonaniami wznosili patriotyczne okrzyki lub szeptały słowa o takim samym charakterze. Motyw ten zyska potwierdzenie, gdy sięgniemy do wyjaśnień Melchiora Wańkowicza na temat identycznego wątku w zakończeniu jego reportażu *Monte Cassino*. Reportażysta wymieniał z nazwiska konkretnych żołnierzy, okoliczności ich śmierci oraz ostatnie okrzyki (np. „Niech żyje Polska”), powołując się także na innych świadków (M. Wańkowicz, *Wojna i pióro*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 1974, s. 137-141).

25 Np. J. Szczawiej, *Wawer (Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 678); I. Tomalak, *Palmiry* (tamże, s. 985) i anonimowy utwór *Ku czci trzydziestu pomordowanych Polaków w dniu 17 stycznia w mieście Puławy wiersz ten poświęcamy* (tamże, s. 779).

26 Tamże, t. 2, s. 182.

27 Zob. C. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2013, s. 156 („Nim umarł, usta miał zagipsowane”).

wydobyć się na zewnątrz ciała. Notabene motyw gipsowego knebla u ofiar egzekucji powraca często w liryce związanej z okupacją niemiecką²⁸. Właśnie wokół niego Wojciech Bąk zorganizował wiersz [Usta zalano gipsem], przywołując też motyw przedśmiertnego krzyku. Nie jest jasne, czy chodzi o bezwiedny wrzask, czy polecenie duszy Bogu, czy wznoszenie patriotycznych haseł. Najistotniejsza jednak pozostaje myśl, że głos koniec końców musi znaleźć drogę na zewnątrz ciała:

Usta zalano gipsem – żeby krzyk ten zdusić.
Wieziono ich – przed murem stawiano w szeregu –
A przecież krzyk ten straszny wykrzyczeć się musi²⁹.

Jak zatem wykrzyczy się krzyk? Możemy sobie dopowiedzieć, że to poeta odda swój tekst głosom ofiar, choćby w ten sposób ocalając ich podmiotowość. To nie przypadek, że słowa pokrewne do wyrazu „krzyk” pojawiają się w utworze Bąka aż pięć razy. Na zasadzie aproksymacyjnego świadectwa (*proxy-witnessing*³⁰) poeta udostępnia niewybrzmiałe głosy zamordowanych, lecz czyni to, przenosząc nie konkretną treść, ale jedynie ich intensywność afektywną i zamierzony – a niezrealizowany – wyjątkowy poziom decybeli.

Z podobnym niedopowiedzeniem co do sensu niezeksternalizowanych krzyków lub jęków pozostawia nas Zdzisław Stroiński, przyjaciel Trzebińskiego, za sprawą fragmentu liryku prozą *Rok 44*:

Na żółtej od końskiego gnoju ulicy okrągłe wróble wypełnione zdziwieniem skaczą między dziwnymi kształtami, które upadły na bruk z zalanych gipsem ust konających³¹.

Cały wątek moich rozważań ukazujących wiersze wojenne jako swoiste pochłaniacze krzyku ofiar znajduje w tym fragmencie intrygujące zwińczenie. Wszak wiele utworów poetyckich z lat 1939-1945 – często już dla

28 Np. W.E. Brzeska, *Różowa lista*, w: tejsze, *Garść ziemi*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wąbrzych”, Wąbrzych 1947, s. 45; A. Madej, *Egzekucja przy Świętokrzyskiej*, w: *Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 940.

29 Tamże, s. 1136.

30 S. Gubar, *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*, Indiana University Press, Bloomington 2003, s. 23.

31 Z. Stroiński, *Ród Anhellich*, s. 73.

nas enigmatycznych, stąd „głuchych” – ująć można jako „dziwne” gipsowe odlewy, które pozostały zamiast ostatniego krzyku ofiar. Topika śladu jest w tym kontekście bardzo kusząca, choć przecież dźwięki ze względu na swą fizyczną naturę nie pozostawiają materialnych odcisków. A jednak właśnie synekdochiczne „odgłosy” – literackie substytuty minionych głosów³² – mogą wymownie wskazywać ku trudnym źródłowym doświadczeniom, funkcjonując jako *gestural testimonies* pełne poszanowania wobec niewyraźności tragedii. Utwory Bąka i Stroińskiego w tym szeregu warto ustawić.

Zastanawiając się, w jaki sposób „ślady” głosu mogły się jeszcze odcisnąć w wierszach, trzeba tę kwestię rozpatrzyć także w innym układzie typowym dla kultury medialnej czasów drugiej wojny światowej związanej z głosem – w odniesieniu do wokalnego przekazywania tekstów, kiedy prywatne „zakłęcie” przez cudze uszy wkraczało do terytorium kolejnych ciał³³, niosąc otuchę, ale i narażając na niebezpieczeństwo. Przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę więzienne i obozowe obiegi szeptane, a także tajne koncerty poetyckie podczas okupacji. Taka ściszona transmisja poezji, bazująca na poczuciu wspólnoty i zaufaniu, pozostawała tuż przy granicy ciała, bo jej słyszalność sprowadzała się do intymnego sąsiedztwa. Jednak już w ramach tej minimalistycznej praktyki dźwięk sprzyjał „zaraźliwości” afektywnej, gdyż tworzył podzielaną przestrzeń somatycznej bliskości³⁴. Wybrzmiewające w tej wspólnej przestrzeni utwory pomagały – już intersubiektywnie – roztaczać dźwiękową otulinę wokół podobnie odczuwających osób.

Dodatkowo wspólnotę afektywną cementowało przyswajanie ważnych dla danej grupy wierszy na pamięć, czyli użyczenie im medium własnego ciała. Poezja obozowa często funkcjonowała jako własność kolektywna. Ze względów bezpieczeństwa utwory krążyły bez nazwisk autorów nawet między różnymi kacetami i jako anonimowe przekazywane były po wojnie do archiwów w odmiennych wariantach, nieraz przez kilka różnych ocalonych

32 Zob. A. Regiewicz, *Słownik odgłosów somatycznych (na podstawie prozy polskiej po 1989 roku)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2022, s. 16.

33 Forma niektórych wierszy podpowiada, że mogły być one pisane z myślą o publicznych wykonaniach głosowych. Takimi „wierszami-partyturami” są *Trzy sygnały* Heni Karmel z ciągami zwielokrotnionej litery „a” (*Śpiew za drutami*, s. 42) i *Kontratak* Władysława Szlengla, w którym wykorzystane zostały wykropkowania, notacja schodkowa i kapitaliki (*Pieśń ujdzie cało*, s. 192). Termin „wiersz-partytura” zapożyczam od Piotra Bogaleckiego (tenże, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*: Białożewski, Czycz, Drahan, Grześcak, Partum, Wirpsza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020).

34 Zob. C. Stirling, *Sound, Affect, Politics*, s. 63.

osób, stąd do dziś atrybucja pozostaje kłopotliwa³⁵. Dowodem takiego funkcjonowania poezji jest rękopis więźniarek z Ravensbrück spisany przez nie wspólnie podczas rekonwalescencji w Cavendish w 1952 roku³⁶. Ocalonym udało się na podstawie własnej pamięci odtworzyć wiele wierszy, z których tylko część opatrzona jest dopisanymi ołówkiem inicjałami przypuszczalnych autorek.

W tym wyjątkowym układzie jeden wiersz funkcjonował dzięki wielu głosom i wielu afektywnie zestrojonym ciałom. Z podobną wspólnotą mamy do czynienia w przypadku innej praktyki wokalne lat wojny – recytacji wierszy, już wcześniej ogłoszonych drukiem. Pod tym względem wyróżnia się niebywała kariera *Alarmu* Antoniego Słonimskiego (pierwotnie zaprezentowanego w audycji radiowej nadanej z Francji 25 grudnia 1939 roku)³⁷. Wiersz, którego finał naznaczony jest wyraźną tendencją tyrtejską, był powszechnie przyswajany pamięciowo i deklamowany na spotkaniach kulturalnych zarówno w kraju, jak i za granicą (m.in. podczas wieczorów kulturalnych armii Andersa³⁸). Do słów *Alarmu* powstała nawet pieśń; weszła ona do repertuaru chóru Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie³⁹. Jej wykonania synchronizowały wiele współbrzmiających męskich głosów i wzmacniały „rezonans afirmatywny”⁴⁰ względem patriotycznie zabarwionego przekazu. Pierwsza recytacja na antenie radiowej, solenne deklamacje na żywo, w końcu pieśń – wszystkie te przypadki użycia głosu (głosów) jako nośnika poezji były silnie związane z dźwiękową perswazją, której paradygmatycznym przykładem pozostaje wabiący śpiew syreny⁴¹. Wspólnota afektywna konstituowała się na bazie

35 Np. w Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w teczках oznaczonych różnymi nazwiskami (lub jako anonimowe) powtarzają się te same teksty. Wynika to ze sposobu pierwotnego archiwizowania napływającej twórczości zagładowej.

36 *Tutaj niebo jest obce. Antologia wierszy z Ravensbrück*, oprac. B. Oratowska, A. Wójtowicz, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022.

37 *Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 100-101; t. 2, s. 296.

38 N. Taylor-Terlecka, *Od Komi do Kołymy*, s. 10.

39 Nagranie płytowe – *Alarm: Polish song*, sł. A. Słonimski, muz. J. Kołaczkowski, England: British Broadcasting Corporation 12PH 9620, London Transcription Service, [po 1942].

40 C. Birdsall, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1939-1945*, Amsterdam University, Amsterdam 2012, s. 31-63.

41 G. Goodale, *Sounds of War*, w: *Sound Studies*, red. M. Bull, Routledge, London 2013, s. 240. Badacz także używa terminu *sonorous envelope* (tamże, s. 253).

wibracji przepajającej i jednoczącej wszystkie zaangażowane osoby (słuchaczy, recytatorów, śpiewaków).

Niezależnie od tego, czy otulina rozsnuwana dzięki wierszom była prywatna czy wspólnotowa, jedynie subwokalizowana czy rzeczywiście wykonana głosowo, jej perswazyjna skuteczność często wynikała z bazowania na tym, co z dźwiękiem związane, a w dodatku połączone z podzielanymi wartościami oraz przyswojonymi wzorcami afektywnymi. Omówiony obszar poezji z elementami modlitewnymi bądź hasłami patriotycznymi (których walor wspólnototwórczy w wypadku grupowego artykułowania jest oczywisty) zdecydowanie tę tezę potwierdza. Wszelako na tym nie kończy się zasób typowych odwołań. Szczególnie interesujące okaże się zapożyczanie rozpoznawalnych elementów piosenkowych – bądź w formie przejmowania gotowej infrastruktury (rytmu, liczby sylab w wersach, nawet rymów), bądź w formie krótkich cytatów tekstu, czyli „elipsy słuchowej”⁴². Pierwszy typ warto zestawić z analogicznym przechwytywaniem prozodii słynnych wierszy⁴³. W kontekście wojennej afektywności dźwiękowej należy zaznaczyć, że określone typy nawiązań łączyły się z określonymi rolami (np. cywila lub żołnierza), a także z właściwym dla tych ról „reżimem słuchowym”, utrwalonym sposobem reagowania na dźwięki wojny⁴⁴. Najłatwiej związek między zapożyczeniami ze znanych piosenek a wzorcami afektywności uchwycić w przypadku kontrafaktur charakterystycznych dla twórczości żołnierskiej i folkloru okupacyjnego. Wybór piosenkowego źródła, któremu podmieniano słowa, świadczył o woli zapożyczenia nie tylko melodii, ale i emocjonalnej otoczki wpisanej w recepcję danych utworów wokalnych. Ta infrastruktura, swoista podświadomość tekstu, w konkretnych okolicznościach wojennych i z dodatkiem nowych, dostosowanych do okrutnych realiów, słów znaczyła już inaczej. Na przykład beztroska przedwojenna polka *Co użyjem, to dla nas* w nowej wersji, z tekstem dopisanym przez Annę Jachninę, w aspekcie

42 Zob. N. Piombino, *The Aural Ellipsis and the Nature of Listening in Contemporary Poetry*, w: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 53-71. Elipsa słuchowa sprawia, że podczas czytania odbiorca ma wypełnić luki „między myślą, językiem i doświadczeniem zmysłowym” (tamże, s. 62).

43 Najbardziej znanym przykładem jest *Non omnis moriar* Zuzanny Ginczanki – wiersz powtarzający rytm utworu *Testament mój* Juliusza Słowackiego. W kontekście takich zapożyczeń Bożena Keff zauważa, że wzniosłe wzorce gwarantowały „trwałość i przynależność” – to, czego odmówiono Żydom w czasach Zagłady (*Tango też śpiewajcie Muzy. Poetyckie dokumenty holokaustu*, wstęp, wyb. i oprac. B. Keff, Warszawa: ŻIH, 2012, s. 12).

44 Zob. J.M. Daughtry, *Listening to War*, s. 123-127.

formalnym zachowała lekkość, ale w warstwie treściowej obciążona została nawiązaniem do przemocy:

Siekiera motyka bimber szklanka
w nocy nalot, w dzień łapanka⁴⁵.

Połączenie tych dwóch sprzecznych impulsów przynosi bardzo silny efekt perswazyjny. Poleczkowy kołowrotek sugeruje uodpornienie się na okrucieństwo wojny i tanatosonikę, toteż wpisuje się w rodzaj cywilnego reżimu słuchowego, polegającego na brawurowym lekceważeniu zagrożenia i braku lęku przed śmiercią lub pozbawieniem wolności.

Z kolei liczne odwołania do kołysanek okażą się typowe dla wierszy związanych z innym cywilnym reżimem słuchowym – właściwym dla dorosłych uspokajających dzieci⁴⁶. Kołysankowość ujawnia się także w utworach napisanych przez osoby w bardzo młodym wieku, na przykład w wierszu nieznaney z nazwiska Elżuni:

Była sobie raz Elżunia,
umierała sama,
Bo jej tatuś na Majdanku,
W Oświęcimiu mama...⁴⁷

Załączona nota informuje, że podług danych zebranych przez Kulisiewicza:

wiersz został znaleziony w buciku dziecinnym w Wałczu, dokąd m.in. wywożono odzież więźniów Majdanka. Należy przypuszczać, że autorką była dziewczynka narodowości żydowskiej. W dolnej części kartki mała

45 *Posłuchajcie ludzie*, KOPR, Warszawa, luty 1943, <http://spiewajmypolske.pl/utwory/siekiera-motyka/> (30.04.2024).

46 Przykładem może być *Kołysanka* Jana Nagrabieckiego (*Poezja Polski walczącej...*, t. 1, s. 728):

Śpijże, śpij! Nic się nie bój, jesteś przy mnie./ To nie bomby, ale basy w kołyszącym hymnie./
Śpij, syneczku, gdy tym hymnem cała Polska żyje./ Nie na alarm, nie na alarm/ tak syrena wyje.

Kolejny przykład to *Sybirska kołysanka* Anny Rudawcowej z 1940 r. (taż, *Wiersze sybirskie*, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 1990, s. 15-16). Obydwa utwory uruchamiają strategię „słuchania-jako-poesis”: łągodzącego ujmowania tanatosoniki jako rytmu bądź melodii (J.M. Daughtry, *Listening to War*, s. 277).

47 *Pieśni zza drutów. Wiersze, pieśni i piosenki powstałe w obozie koncentracyjnym na Majdanku*, oprac. Z. Murawska-Gryń, Towarzystwo Opieki nad Majdankiem, Lublin 1985, s. 145.

autorka napisała, że ma 9 lat, a piosenkę śpiewała na mel[odię] „Z popielnika na Wojtusia iskiereczka mruga”⁴⁸.

Porażający prostotą czterowiersz jest zatem świadectwem nie tyle poetyckim, ile poetycko-muzycznym. Mała dziewczynka, pozbawiona opieki najbliższych i skazana na zagładę, sama sobie śpiewała upiorną kołysankę, czyli autorską kontrafakturę na bazie piosenki do słów Janiny Porazińskiej⁴⁹. By zrozumieć tę praktykę – usłyszeć ją i poczuć wpisane w nią emocje – musimy koniecznie uwzględnić głos funkcjonujący tu jako podstawa wiersza. Dźwięk dla tego tekstu jest niczym brakująca przesłanka w entymemacie⁵⁰, pominięcie go odcina drogę do namysłu nad śpiewaniem Elżuni jako uspokajaniem samej siebie czy próbą pogodzenia się z przerażającą rzeczywistością.

Wiersz z Majdanka doskonale rezonuje z dwoma innymi, autorstwa młodych żydowskich poetek. *Trzy sygnały* Heni Karmel wielokrotnie ujmują wyście syreny dzięki onomatopiecznemu ciągowi zwielokrotnionego „a” (np. „Aaaaa!”). Dopiero w finale odpowiadającym momentowi odwołania alarmu lotniczego ten element podlega znamiennej modyfikacji:

[...] już odlecieli, [...] już cicho, sza...
Aaa, aaa, aaa, aaa...⁵¹

Ostry dźwięk syreny przemienia się zatem w kołysankowe frazy, które łatwo można skojarzyć z konkretnymi wierszami dla dzieci zaadaptowanymi w formie piosenek, przede wszystkim z [A... a... kotki dwa] Ewy Szelburg-Zarembiny⁵².

48 Tamże, s. 182.

49 J. Porazińska, *W Wojtusiowej izbie*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1924. Notabene w 1942 r. w Budapeszcie opublikowane zostało wydanie powielaczowe z tekstem na podstawie zapisu pamięciowego jednego z uchodźców; zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, t. 6, red. J. Czachowska, A. Szałagan, WSIP, Warszawa 1999, s. 452 (hasło osobowe autorstwa Joanny Zawadzkiej).

50 Zob. tezy Gregga Goodale’a na temat perswazji dźwiękowej; tenże, *Sounds of War*, s. 255.

51 H. i I. Karmel, *Śpiew za drutami*, s. 42.

52 E. Szelburg-Ostrowska [Zarembina], *A... A... Kotki dwa*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1925, strony nienumerowane [s. 4]. Podobna fraza występuje w końcówce [Idzie niebo ciemną nocą]: „Cicho bądźcie!... a a a...” (tamże, [s. 34]).

W tym sąsiedztwie w pełni wybrzmieć może finał wiersza nastoletniej Haliny Nelken *Automaty*, napisanego w Płaszowie – także operujący elipsą słuchową:

Do baraków gnać
gasić światła i już spać!
Każdy swą „szufladkę” ma
Spać, Spać!

Tra – raa.....⁵³

Już same zrymowane bezokoliczniki kojarzą się z [Idzie niebo ciemną nocą]⁵⁴, a w końcowej onomatopei dodatkowo ukryło się niby-kołysankowe „a – aa”. Jest ono jednak znacząco zainfekowane tanatosoniką. To kołysanka skontaminowana z wojennym trzaskiem i złowrogim drganiem. Praktykę uspokajania głosem skutecznie niweczy przydźwięk kojarzący się z „tra-ta-ta”, czyli typową dla poezji wojennej głosolalią ewokującą odgłos serii karabinowej.

W latach czterdziestych dla obywateli Polski sielskość dzieciństwa, zakodowana w gatunku kołysanki, miała jeszcze jedną konkretną emanację dźwiękową: mistrzowsko zaprojektowany rytm *Lokomotywy* Tuwima. O tym, że prozodia wiersza wryła się w pamięć zarówno dorosłych, jak i dzieci, świadczy wiele utworów bazujących na rozpoznawalnych frazach i gotowym konturze sylabotonicznym. Ukazują one ten sam środek lokomocji już w tragicznym kontekście transportów do obozów, a jednocześnie skrajne doświadczenia ofiar wlewają w gotowy szablon brzmieniowy, co rodzi tym dotkliwszy zgrzyt⁵⁵. W tym obszarze utworem szczególnym, który ze względu na przerażającą zbitkę nieporadności wierszowania ze szczerym odnoszeniem się do horroru Zagłady przypomina kołysankę Elżuni, pozostaje *Lokomotywa* zaledwie jedenastoletniego Jerzego Ogórka⁵⁶. Trawestacja dokonana przez chłopca

53 Fragment ten można znaleźć jedynie w dłuższej wersji, opublikowanej w: *Tango łez śpiewajcie muzy*, s. 143.

54 „nie chciały dłużej s p a ć / Kaprysiły grymasiły/ Żeby im po jednej d a ć”; E. Szelburg-Ostrowska, A... A... A... *Kotki dwa*, [s. 34].

55 Zob. K. Kuczyńska-Koschany, „Lokomotywa” Tuwima: wariacje i konteksty (od wiersza dla dzieci do wierszy o Zagładzie), „Polonistyka” 2012, nr 1; A. Morawiec, *Janka Heschels’ Locomotive (To Bełżec)*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 6.

56 *Tango łez śpiewajcie muzy*, s. 155-156.

polega na wiernym powtarzaniu Tuwimowego oryginału z podmianianiem wybranych słów, na przykład:

A pełno Häftlingów w każdym wagonie
Niemcy ładują ich przecież jak konie.

Zupełnie innym wzorcem afektywności dźwiękowej, tym razem związanym już zdecydowanie z dorosłością, byłoby tango, które święciło triumfy w kulturze popularnej międzywojnia, także w formie piosenkowych szlagierów. Zauważywszy powszechność tego rodzaju popkulturowych nawiązań, Bożena Keff swoją antologię pisanej po polsku poezji żydowskiej z okresu drugiej wojny światowej zatytułowała znamienne: *Tango leż śpiewajcie muzy*. Tango jako gatunek sentymentalny i nostalgiczny w okresie Zagłady wydawać się mogło adekwatną ramą do wyrażania tęsknoty za utraconą przeszłością. Najdobitniej to zjawisko ujawnia się w wierszu Michała Borwicza *Pijaństwo*, napisanym w obozie janowskim we Lwowie. Utwór przywołuje wieczorną libację przy dźwiękach muzyki. Ich wykonawcami są niedawni specjaliści od modnego tanga, którzy w obozie przygrywają maszerującym kolumnom. Borwicz wplótł nawet w tekst na zasadzie elipsy słuchowej tytuł konkretnej kompozycji: *Już nigdy* (słowa – Andrzej Włast, muzyka – Jerzy Petersburski). Tożsamy z tytułem incipit jej refrenu wobec przeczcucia bliskiej śmierci wybrzmiewa już całkiem inaczej:

Trza było słyszeć, jak wytarte
Stare przeboje – guzik warte –
Nabrały ognia, treści, ruchu,
Co ci bebechy wierci w brzuchu.
Furda tych pieśni cały sens,
Wybrane słowa niby rtęć
Szerzą się w żarze serca dziur.
[...]
Wybrane słowa, głupie słowa...
Banalne słowa, wciąż od nowa –
Z sentymentalnej głupiej pieśni
[...]
Już nigdy... które do matrony
Śpiewał kochanek upojony,

Tutaj krwawiło jak fontanna,
bo śmierć słuchała, a nie panna⁵⁷.

Ów wątek *Pijaństwa* ma podłoże autobiograficzne. W spisanych po latach wspomnieniach Borwicz odniósł się do własnych odczuć, gdy oczekiwał na egzekucję: „Cierpka gorycz pojęcia «już nigdy», mimo że tyle już razy przeżyta i przeżuta, nie przestaje obijać się głucho o mury świadomości”⁵⁸. Tu także w kontekście śmiertelnego zagrożenia przywołał słowa Własta, można więc stwierdzić, że ta nostalgiczna fraza stanowiła dla poety prywatny symbol muzyczny oznaczający moment żegnania się z życiem.

Podsumowując niniejsze rozważania, warto zaznaczyć, że próba ujęcia poezji wojennej jako archiwum głosów powiązanych z ciałami naznaczonymi bliskością śmierci pozwala dostrzec zbieżności między zjawiskami zwykle rozpatrywanymi jako odseparowane domeny. Poezja „amatorska”, nieporadna, i poezja właściwa, „profesjonalna”, okazują się mieć często wspólne podłoże. Gdy zewsząd napierała ogłuszająca tanatosonika, a przemoc niejednokrotnie przybierała formę wymuszania milczenia, komponowanie wierszy – jako przedłużenie dobywania własnego głosu – pomagało zachować podmiotowość i wyrazić afekt (nawet w zastępstwie tych, którym odebrano możliwość ekspresji). W tym sensie wokalne reakcje obronne stawały się w latach 1939-1945 paradygmatem sporej części twórczości poetyckiej. Z kolei efektywność emocjonalnego apelu wierszy łączyła się z kontekstem wspólnotowym, gdyż różne osoby oddawały medium własnego ciała i głosu tym samym utworom. Ponadto powszechnie wszywano w wiersze gotowe formuły dźwiękowo-afektywne, które niosły pocieszenie, ugruntowywały etos umęczonego narodu lub pomagały radzić sobie z tragedią, osuwając dysonans między rzeczywistością wojenną i przedwojenną.

57 M.M. Borwicz, *Ze śmiercią na ty*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1946, s. 34-35.

58 M.M. Borwicz, *Spod szubienicy w teren*, s. 18. Borwicz uniknął śmierci, gdyż urwał się sznur, na którym był powieszony, a SS-man zgodnie ze „starym germańskim zwyczajem” darował mu życie (tamże, s. 22-25).

Abstract

Dobrawa Lisak-Gębala

UNIVERSITY OF WROCŁAW

Second World War Poetry as an Archive of Voices

The analysis of numerous poems from 1939–1945 requires the inclusion of their vocal dimension as they represent authors' immediate reactions to tragic experiences. This analysis must address phenomena such as the secret practice of individual subvocalization when creating and keeping poetry, vocal presentations for a closed circle of listeners, and collective recitations that evoke a community-forming "affirmative resonance." Moreover, since contrafacta and allusions in the form of "auditory ellipsis" invoke established patterns of sound affectivity, one must elucidate the relationship between selected poems, well-known genres of popular vocal music, and specific songs.

Keywords

1939–1945 Polish poetry, sound and war literature, thanatosonics, voice, sound affectivity