

## O ROMANTYCZNEJ POEZJI REWOLUCYJNEJ

Poezja rewolucyjna — liryka rewolucyjna — pieśń rewolucyjna. Te trzy terminy wymagają jakiegoś objaśnienia, zdefiniowania, abyśmy, rozpoczynając nasze rozważania, nie błędzili w obfitym materiale XIX-wiecznym, jak to robią na ogół nieliczni zresztą badacze tego zagadnienia.

Wskazane hasła nie występują zresztą ani w słownikach terminów literackich ani w zarysach teorii literatury. Jedyne *Słownik folkloru polskiego* pod redakcją J. Krzyżanowskiego wprowadza je w dość dziwacznej stylizacji: „Pieśń robotnicza rewolucyjna polska“. Popularne podręczniki do teorii literatury zajmują się tylko „liryką polityczną i patriotyczną“. „Niekiedy poezja polityczna i patriotyczna — czytamy w takich ujęciach — o formie agitacyjnej wiąże się bezpośrednio z określonymi ruchami społecznymi — tak np. już od pierwszych lat jego istnienia towarzyszy ruchowi rewolucyjnemu rozmaitych odmian.“<sup>1</sup> Towarzyszy..., to znaczy nie zapowiada go, nie nawołuje i nie wywołuje?!

Jesteśmy jednak przekonani, że wyodrębnienie gatunkowe liryki rewolucyjnej, poezji rewolucyjnej, jest faktem dokonany, z którym musimy się liczyć: dokonany i utrwalony przez długą tradycję praktyki poetyckiej i melicznej, i to nie zanikającej, lecz żywej, twórczej.

Lirykę rewolucyjną wyodrębniamy głównie na zasadzie jej specyfiki problemowej, wyrażającej reprezentatywny typ przeżycia, określony ową przydawką: „rewolucyjna“. Zdefiniowanie tej przydawki jest konieczne, uchroni nas bowiem od tylu rozlicznych błąkań i pomyłek, jakich jesteśmy świadkami, gdy do owego worka poezji rewolucyjnej wrzuca się aż nadto wiele rozmaitych utworów, jak to ma miejsce np. w cytowanym hasle ze *Słownika folkloru*. Specyfika problemowa, jej agitacyjność — rzecz jasna — wyciska znamienne piętno na strukturze takiego wiersza.

W liryce rewolucyjnej podmiot liryczny wyraża w sposób agitacyjny, często w imię określonej zbiorowości, swój stosunek aprobatywny do rewolucji, którą pojmuje się w znaczeniu najogólniejszym jako „proces gwałtownych zmian jakościowych, powodujących zasadnicze przekształcenie (przewrót) istniejącego stanu rzeczy lub układu stosunków i ich nagłe przejście (skok jakościowy) z jednego stadium rozwoju w drugie“.

Ale najlepszy nawet utwór poetycki rewolucyjny nie może być bez-

<sup>1</sup> M. Głowiński i in., *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1962, s. 294.

pośrednim wykładnikiem programów i idei rewolucyjnych, liryka bowiem rządzi się innymi prawami twórczymi i nie możemy żądać od niej, aby była rymowanką rewolucyjnych programów. Jej specyfika decyduje m. in. o tym, iż przytoczona przez nas „definicja rewolucyjności“ może być tylko traktowana jako wskaźnik rozpoznawczy, kontrolny, gdy poruszamy się w gąszczu różnorodnych utworów o problematyce patriotycznej, politycznej, które dla potrzeb roboczych historyk czy teoretyk literatury ponazywał np. pieśniami buntu i niedoli, więziennymi, obozowymi, zesłańczymi, powstańczymi, partyzanckimi itd.

Rzecz jasna, iż kwalifikując dany utwór do pieśni rewolucyjnej, pamiętamy, iż rewolucyjność jest kategorią historyczną, co według leninowskiej typologii przemian kapitalistycznych XIX wieku, interesujących nas w tym właśnie ujęciu, pozwala operować terminologią: rewolucyjni demokraci, to znaczy ci najogólniej, którzy walkę o niepodległość ojczyzny wiązali i uzależniali od rewolucji agrarnej, likwidującej feudalizm w różnych jego przejawach.

Kolebką XIX-wiecznej i współczesnej poezji rewolucyjnej jest literatura romantyczna, co nie wyklucza przecież oddziaływań odleglejszych tradycji literackich (np. poezji jakobińskiej), lub nawet antycznych, funkcjonujących szczególnie za pomocą wędrownych motywów, sygnatur archetypowych, symboli. Zapytamy, dlaczego właśnie romantyzm? Niższe rozważania mają odpowiedzieć na to pytanie.

Romantyzm — szczególnie polski — był epoką wielkich konfliktów społeczno-politycznych, dążeń narodowo-wyzwoleńczych, rodzenia się doktryn rewolucyjnych i kodyfikowania ich w „katechizmach obywatelskich“, powstawania rozmaitych koncepcji mesjanicznych, millenarystycznych, rewolucyjno-chryścijańskich, wznoszącego się poczucia narodowego i antagonizmów klasowych, epoką wizji totalnych kataklizmów, zagłady starego świata i oczyszczenia go przez rewolucję. Poezja romantycznemu wyznaczano przede wszystkim rolę wieszczą, budziela, przewodnika i przywódcy buntu. To było jego największe posłannictwo i najszczytniejsza rola.

Romantyczni teoretycy rewolucji demokratycznej tacy jak Edward Dembowski czy Henryk Kamiński, autor *Katechizmu demokratycznego* i *Prawd żywotnych*, przyznawali agitacyjnej poezji rewolucyjnej, pieśni rewolucyjnej zasadnicze miejsce w swych programach konspiracyjnych, w propagandzie rewolucyjnej, mobilizujących do walki, a jednocześnie wysuwali ją na czoło postępowej poezji. Nie były to żądania teoretyczne, dokumentowały bowiem ich konkretyzację wysokie osiągnięcia poetyckie największych mistrzów słowa, że wymienimy dla przykładu słynną Mickiewiczowską Pieśń Feliksa z *Dziadów* cz. III (Inc.: „Nie dbam jaka spadnie kara . . .“), czy ową „fontannę płomiennych kwiatów“, jak Lucjan Siemieński nazwał Słowackiego Odpowiedź na Psalm przyszłości, która zachwycała i jednocześnie przerażała siłą, furrią agitacyjnego żaru najzagorzalszych zaprzkań postępu. Dlatego konserwatywni krytycy przestrzegali, iż utwór Słowackiego może porwać czeladników ogromem aryzmu, obłąkać mocą oskarżeń, magią słów.

Edward Dembowski podkreślał wielokrotnie w swych pracach krytycznych i estetycznych wagę twórczości rewolucyjnej i jej przyszłość w walce o postęp społeczny. W artykule *O dramacie w dzisiejszym piś-*

*miennictwie polskim* (1843) pisał: „Skoro pieśń żywota narodowego zaczyna murszyć, a w każdym tętnie czasu wybija konwulsyjnym drgnieniem wewnętrzny starej społeczności rozstrój, to znadź nasuwają się chmury na niebie dziejów, a w nich gromy kipią ogniste. [...] W podobnych żywota narodu chwilach [...] ma poezja olbrzymie posłannictwo — przewodniczenia postępowi uspołecznienia“. Ma być „twórczym przyszości wieszczaniem“, profetyczną ewangelią rewolucji demokratycznej.<sup>2</sup>

W *Prawdach żywotnych narodu polskiego* (Bruksela, 1844) Henryk Kamieński poświęcił jeden rozdział „Stanowisku postępowemu poezji ludowej“. Wypadnie zatrzymać się przy nim z kilku ważnych przyczyn, istotnych dla naszego ciągu rozważań. Już sam tytuł wskazuje, a zawartość owego rozdziału potwierdza, że mowa w nim o poezji agitacyjnej tworzonej w duchu demokratycznym, poezji dla ludu i wyrastającej jednocześnie z buntowniczej poezji ludowej. Jako jej przykład Kamieński przytacza „słowa jednej z najpiękniejszych“:

*Panowie, panowie,  
Coście mieli w głowie,  
Żeście nas zdradzili,  
I kraj swój zgubili!*

Z tej cytacji Kamieńskiego i jego dalszych wywodów wynikają dwa istotne problemy. Pierwszy, kanoniczny dla romantycznej poezji rewolucyjnej, iż źródłem jej natchnień jest (buntownicza) pieśń ludowa. Była to prawda tak powszechna, że Kamieński nie potrzebował jej uzasadniać. Prawda, która przecież stała się również kamieniem węgielnym poetyki polskiej pieśni proletariackiej. Romantyzm czerpał z tej skarbnicy pieśni ludowej w sposób najbardziej bezpośredni i zarazem twórczy, to znaczy, iż umiał z pieśni ludowej (często buntowniczej) przetwarzać np. pewne motywy, szczególnie te, które miały charakter achetyrów o sygnaturze narodowej, motywy przejęte później przez pieśń proletariacką.

Drugi problem z komentarza Kamieńskiego do przytoczonej wyżej zwrotki: „Nie tak poeta ludowy przemawiać powinien i zwracać wszystko na pojedynczych ludzi jakby od nich dobre lub złe zależało wyłącznie. Tak nauczając lud, nie daje mu pojęcia jego własnej siły, nie wznosi go do samodzielności; zostawia go w jego biernym żywiole. [...] Poeta powinien w lud życie czynne przelewać; oswajać go z jego siłą; wznosić do jego właściwej godności działalnego żywiołu. [...] [Poezja] na bok usunąć powinna elegie i treny, a zaintonować pieśń nadziei, uczyć prawd, które przechodzić powinny w powszechne pojęcie. [...] Śpiewać trzeba ludowi, że odżyje Polska wtenczas, kiedy cały lud, całej Polski do dzieła się zerwie. [...]“<sup>3</sup>

W tych zaleceniach Kamieńskiego mamy wyraźnie sformułowany postulat modelu problematyki poezji rewolucyjnej, postulat będący poniekąd potwierdzeniem naszej definicji o rewolucyjności i przeciwstawiający jej problematykę pieśni buntu czy niedoli.

<sup>2</sup> E. Dembowski, *Pisma*. T. 3, Warszawa 1955, s. 411, 415.

<sup>3</sup> [H. Kamieński], *O prawdach żywotnych narodu polskiego*. Bruksela 1844, s. 45 do 46.

W analizowanym rozdziale z Prawd żywotnych, Kamiński pisząc o poezji rewolucyjnej utożsamia ją z formą meliczną: „Śpiewać trzeba ludowi [...]”. „Niechaj piosenka zarazem i lud zapala, podnosi i w Polskę walczącą wlewa myśl ludową. Powstań piewco przyszłości, poeto ludowy, a śpiewać za tobą wszyscy będą [...]”.<sup>4</sup>

Melika liryki rewolucyjnej jest jej zasadą pryncypialną. Wiedzieli o tym romantyczni twórcy tekstów rewolucyjnych, wiedzieli, że ich nośność, popularność, komunikatywność zależą w dużej mierze od melodii, melodii popularnej. Ta prawda wynika z doświadczeń wyniesionych choćby w zetknięciu z pieśnią ludową. Romantycy zdawali sobie sprawę, iż tekst utworu ludowego jest zrośnięty z jego melodią i w ocenach oba te czynniki są niepodzielne. Znali również i ten fakt, że popularna melodia obsługuje często różne teksty poetyckie, że nawet słabszym nieraz zapewnia wcale dużą i długotrwałą wziętość.

Rewolucyjne teksty poetyckie układali romantycy zwykle pod znane melodie, pod melodie tak wówczas spopularyzowane, że w świadomości śpiewaka zatraciły już swoją przynależność do autora czy do jego dzieła, z którego np. zostały wyjęte. Piosenniki romantyczne (szczególnie te o nachyleniu patriotycznym) rezygnowały z podawania zapisów melodii i to nie tylko z uwagi na kosztowność litografowania nut. Liczyło się bowiem na powszechną w tradycji znajomość danej melodii, a tylko w wyjątkowych wypadkach informowano, poprzez incipit tekstu pierwotkowej melodii, o jaką chodzi.

Dla ilustracji naszych rozważań przystańmy przy wspomnianym już przykładzie, który ma dla nas podwójne znaczenie. Pieśń Feliksa z Dziadów cz. III opatrzył Mickiewicz w didaskaliach ogólnikową informacją: „Feliks [...] (śpiewa)”, lub „Chór (śpiewa)”. Zapytamy słusznie: ale na jaką melodię? Mojego pokolenia o to pytać jeszcze nie potrzeba: znamy melodię z tradycji ustnej, rodzinnej, tak jak wiele innych patriotycznych i rewolucyjnych melodii, choć nie wiemy, kto był jej autorem. Niektórzy twierdzą, że sam Mickiewicz!<sup>5</sup> Śmiem wątpić.

A sprawa druga. Fakt iż Pieśń Feliksa jest utworem melicznym zadecydował o jej ogromnej popularności i jednocześnie o oderwaniu tej pieśni od kontekstu dramatycznego pierwszego aktu Dziadów. Żyje ona autonomicznie w śpiewnikach patriotycznych i rewolucyjnych jako Pieśń katorżników lub Pieśń więźniów, tłumaczona na języki obce. I taką jej funkcję wyznaczył sam Mickiewicz, gdy w Dreźnie w połowie 1832 r. ofiarował jej odpis Adolfowi Cichowskiemu, opatrując tytułem: „Pieśń więźnia Litwina”.

A oto inny przykład związany z historią arcypieśni Gustawa Ehrenberga pt. Szlachta w roku 1831 (Inc. „Gdy naród na pole wystąpił z orężem...”). Dowodziłem kiedyś w studium o tym utworze, iż w pomysle autora nie był pierwotnie przeznaczony do śpiewu.<sup>6</sup> W każdym razie, znanej nam obecnie melodii nie mogliśmy dopasować do pierwodruku tego

<sup>4</sup> Ibid., s. 48. Podkr. B. Z.

<sup>5</sup> J. Kozłowski, „Teraz, bracia, piosenkę lepszą posłyszemy...”, Pamiętnik Literacki, 1972, z. 1.

<sup>6</sup> B. Zakrzewski, *Historia jednej pieśni rewolucyjnej*. Zeszyty Wrocławskie 1950, nr. 1/2, s. 11–31.

utworu. Znalazłem przecież rękopiśmienny wariantowy jego odpis, przeznaczony do kolportażu (1847) i skonfiskowany przez policję pruską, który w stosunku do pierwodruku (1848) wykazywał znaczne modyfikacje, świadczące o formowaniu go z myślą o śpiewie (refreny). Ta dążność do melicznego ukształtowania wiersza (notabene znana raczej z innej wersji, współcześnie funkcjonującej) zadecydowała o żywotności utworu Ehrenberga w wielu pokoleniach. Śpiewamy go w takt wartkiego marsza, nie wiedząc kto jest jego kompozytorem.

Bojowa melodia marsza była ulubionym twórczym melicznym liryki rewolucyjnej. Zaważyły na tym różnorakie tradycje i różnorakie wzorce, a wśród nich najwybitniejszy – francuska Marsylianka (1792) wcześniej adaptowana u nas i spopularyzowana w liryce powstania listopadowego, czy węgierski Marsz Rakoczego z anonimową melodią XVIII-wieczną, rozpowszechniony w artystycznych opracowaniach Berlioz (1846) czy Liszta (1871). Marsz o „kroku podwójnym“ był dla Berwińskiego – Marszem w przyszłość!

Najgłośniejszym w tych czasach był u nas tak zwany Marsz Mierosławskiego (Inc. „Do broni, ludy, powstańmy wraz“) – pieśń powstańców z Wiosny Ludów śpiewana „na nutę chóru weselnego z opery Łucja z Lammermooru“ (1835) Donizettiego. Nie jedyny raz pod jego arie podkładano polskie teksty pieśni patriotycznych. Muzyką Donizettiego zachwycało się wielu naszych twórców romantycznych ze Słowackim na czele.

Ale Marsz Mierosławskiego – niech mi wolno będzie wtrącić tę dygresję – bardzo szybko stracił swą popularność (śpiewany jeszcze w 1863 r.), nie tak ze względu na przeszłość wojowniczą, awanturniczą Mierosławskiego, jak z powodu akcentów oportunistycznych przeciwnych poetyce pieśni rewolucyjnej.

Najznakomitszym jednak „marszem rewolucyjnym“, najsilniejszym w wyrazie i najpiękniejszym w sztuce poetyckiej tego rodzaju jest utwór Ryszarda Berwińskiego Marsz w przyszłość (1844). Inc. Jak tu straszno! Tu nas dręczą) ze słynnym refrenem o „czerwonym morzu krwi“, który tak się podobał Słowackiemu, a chyba i Lenartowiczowi, gdy ową wizję „ziemi obiecanej“ strawestował aluzyjnie w utworze O pieśniach gminnych:

*Rzekłbyś: w onej tam krainie  
Mlekiem, miodem ziemia płynie.  
A to – ziemia obiecana,  
Gdzie w krwi broczą po kolana.<sup>7</sup>*

Dlaczego zatem, mimo zadeklarowanych tutaj zachwytów, utwór znany jest dziś tylko wąskiemu kręgowi specjalistów? Przecież jego problematyka, siła i żarliwość agitacyjna i moc wzruszeniowa nie uległy dezaktualizacji. Powracamy do problemu wyjściowego: Ani Marsz w przyszłość, ani większa jeszcze „piorunowa rzecz“ (według określenia Norwida), to znaczy Odpowiedź na Psalm przyszłości Słowackiego nie uzyskały rangi ludowego utworu, to jest żyjącego anonimowo, w tradycji ustnej, nie

---

<sup>7</sup> T. Lenartowicz, *Poezje*. Wybór. Wybrał i opracował J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. 423.

uzyskały bowiem drugiego atrybutu decydującego o żywotności, mianowicie: melodii.

Z tych samych względów brak w repertuarze pieśni rewolucyjnych takich arcydzieł liryki rewolucyjnej jak *Szubienica Zawiszy* Ehrenberga, utworu skomponowanego przeciw w konwencji melicznej, z charakterystycznymi paralelizmami refrenowymi i wyraźnym naśladownictwem rytmu muzycznego.

Romantyczna liryka rewolucyjna — jak powiedziano — była kolebką muzy proletariackiej. U podstaw jej zasadniczych inspiracji artystycznych odnajdujemy źródła ludowych motywów szczególnie żywotne w formie tak zwanych archetypów funkcjonujących w rozmaitych wariantach w romantycznej liryce rewolucyjnej. Zajmiemy się — oszywiście — kilku tylko wybranymi przykładami. Wypadnie zacząć od motywu sznura (często konopnego), na którym, w pieśni ludowej, kołysał się niejedyn Jasio zdrajca i przeniwierca — miłośnik, Jasio zbójnik, obrónca uciśnionych, ale też . . . i pan czy ekonom znienawidzony. Klasyczny archetyp tego motywu, o jakże licznych parantelach literackich, odnajdujemy w następującym obrazie Mickiewiczowskiej *Pieśni Feliksa*:

*Gdy w kolonijach osiedę,  
Ogród zorzę, grzędy skopię,  
A na nich co rok siać będę  
Same lny, same konopie.  
Z konopi ktoś zrobi nici —  
Srebrem obwita nić szara  
Może się kiedyś poszczyci,  
Ze będzie szarfą dla cara.*

Ten ostatni wers otrzymywał w śpiewnikach patriotycznych objaśnienie historyczne tej mniej więcej treści: „Szarfą, stanowiącą dekorację munduru carskiego, udusili spiskowcy cara Pawła“.

Ów rewolucyjny archetyp Mickiewiczowski uzyskał najbardziej przejmującą realizację artystyczną we wspomnianym wierszu „*Szubienica Zawiszy*“ (Podobny motyw znajdziemy np. u M. Gosławskiego w *Mazurze na cześć dyktatora*. . . Zob. *Poezja ułana polskiego*. . ., Paryż (Lwów). T. I, 1833, s. 24—25.) Aby sens funkcjonowania owego archetypu prawidłowo zrozumieć, wypadnie przytoczyć we fragmentach ów wzruszający utwór o bohaterskiej śmierci Artura Zawiszy (1833) jednego z przywódców partyzantki Zaliwskiego:

*Młodzieniec przed zgonem powiedział z uśmiechem:  
„Konopie na polu bujają szeroko.“  
Głos jakiś nieznanu wnet odrzekł z pośpiechem:  
„W lesie rosną jodły wysoko, wysoko!“  
Tu przyszli Moskale, młodzieńca wieszali.  
„Konopie na polu bujają szeroko.“  
Wieszali i z niego szyderczo się śmiali:  
„W lesie rosną jodły wysoko, wysoko!“  
[. . . .]*

*Młodzieniec nie błagał pokornie, nie klęczał.  
„Konopie na polu bujają szeroko.“  
Pogodne miał czoło, nie płakał, nie jęczał:  
„W lesie rosną jodły wysoko, wysoko!“  
[. . . .]*

*I kat mu wnet stryżek zarzucił na szyję:  
„Konopie na polu bujają szeroko.”  
Moskale wrzeszczeli: buntownik nie żyje!  
„W lesie rosną jodły wysoko, wysoko!”  
[.....]»*

Zespół refrenów, pulsujących niby natrętnie i monotennie, pełni bogatą funkcję w różnorodnych odcieniach uczuciowych, coraz bardziej potęgujących niesamowitość sytuacji, coraz wyraziściej odsłaniających aluzyjność i agitacyjność ich symboli: wysokie jodły i rozkołysane wiatrem konopie jako współbrzmiające komponenty w scenie śmierci młodego, uśmiechającego się „męczennika za sprawę narodową”. Refreny opatrzone cudzysłowami, jakby przytoczenia, przybierają pozornie różne znaczenia, choć ich aluzyjność jest jednorodna, jednoznaczna. Pamiętamy doskonale ujęcia nie tylko z proletariackiej pieśni rewolucyjnej ale i z kulminacyjnych scen wielu współczesnych filmów o tematyce partyzanckiej z ostatniej wojny, pełnej okrucieństw, tragicznych a życiodajnych zgonów. Literacki wzorzec archetypowy wyzyskany w filmowych sekwencjach, zrobił wielką karierę, jako niezawodne źródło wzruszeń, kulminacji tragizmu i płodnego patriotyzmu.

A oto inny archetyp ludowy: „morze czerwone i ziemia obiecana” — symbole rewolucji prowadzącej do zwycięstwa. Są to — rzecz jasna — motywy, które łatwo wysnuć ze źródeł biblijnych, choć ich proveniencja w pieśni ludowej jest nieraz doszczętnie zatarta. Np. w takim fragmencie lamentu żołnierskiego, pieśni zapisanej przez Józefa Lompę (1842 r.):

*Dziękując wam, mamulicko,  
Juz nic nie pomoże.  
Bo jo musa masierować,  
Bez cyrwóne morze.<sup>8</sup>*

To „czerwone morze krwi” jest najdoskonalszym komponentem rewolucyjnych treści Marszu w przyszłość Berwińskiego:

*Jak tu straszno! Tu nas dręczą,  
Pełno łez i skarg!  
Pod żelazną kark obręczą  
Purpurową zaszedł tęczę,  
Niegdyś wolny kark.  
A tam ziemia obiecana,  
Bez tyrana i bez pana,  
Pod zarządem bożym,  
Czeka nas za morzem  
Krwil!  
Za czerwonym morzem!  
[.....]*

*Tu chce zniszczyć ród człowieczy  
Faraonów moc,  
A aniołów ani mieczy  
Bóg nie zsyla ku odsieczy,  
Choć prosim dzień, noc!*

<sup>8</sup> *Antologia romantycznej poezji krajowej (1831–1863)*. Opracowały M. Grabowska i M. Janion, Warszawa 1958, s. 77–78.

<sup>9</sup> *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów J. Lompy*. Wydał [...] B. Zakrzewski, Wrocław 1970, s. 377.

*Więc gdy stary Bóg nie słucha,  
Pomódlmy się do obucha,  
Uściśnijmy noże  
I dalej za morze  
Krwii!  
Za czerwone morze!*<sup>10</sup>

Przytoczyliśmy z utworu aż tyle, ponieważ chcemy przy okazji wspomnieć o dwóch innych cechach rewolucyjnej pieśni romantycznej, dziedziczonych przez pieśń proletariacką. O pierwszej, sygnalizowanej już z okazji ludowych archetypów, pisze Maria Janion: „Berwiński trafnie odwołał się tu do potocznych wyobrażeń ludowych (jak np. we fragmencie: A tam ziemia obiecana || Z burzanami po kolana, || Z chlebem, solą, zbożem), przejął ludowy sposób poetyckiego obrazowania, łącząc go z patosem rewolucyjnej romantyki“.<sup>11</sup> Uniknąwszy niebezpieczeństw mistycyzmu czy profetyzmu mesjanicznego, tak charakterystycznych dla światopoglądu większości rewolucyjnych romantyków, poeta nie wyzbył się przecież (o czym Janionówna nie wspomina) frazeologii biblijnej, stereotypowych motywów biblijnych i eschatologicznego obrazowania biblijnego, które oswajały rewolucyjną poezją romantyczną i długo — jako jej dziedzictwo — istnieć będą w poezji proletariackiej, na zasadzie — oczywiście — inwersji semantycznej owych motywów. Chodzi mi m. in. o tę „ziemię obiecaną pod zarządem bożym“, o moc faraonów, o archaniołów z mieczami ognistymi (domyślnie), o „starego Boga“ głuchego na nędzę wyzyskiwanych.

Rewolucyjni poeci romantyczni chętnie nawiązywali do pieśni religijnej, do symboliki biblijnej i często posługiwali się znanymi powszechnie motywami biblijnymi, topiką biblijną, widząc w nich źródła komunikatywności swych utworów. Wspominany już Ehrenberg napisał wiersz *Boże Narodzenie*, posługując się, w sensie inwersyjnym, aluzją do znaney i ludowej już wówczas kołedy Karpińskiego *Bóg się rodzi*. Śmiała, jak na owe czasy, inwersja, szokowała laicyzmem bożonarodzeniowych motywów, wprzagniętych po prostu do agitacji rewolucyjnej, głoszonej, nota bene, w tradycjonalistycznie jeszcze formułowanej frazeologii. Oto pierwsza i ostatnia zwrotka wiersza:

*Bóg się rodzi, moc truchleje,  
Hymn żalu wznoszą narody,  
Piosnkę zemsty lud już pieje,  
Piosnkę zemsty i swobody.  
Ach, to Maria w bolach rodzi.  
Bóg się rodzi! Bóg się rodzi!  
[.....]*

*We krwi ludu tyran brodzi.  
Opiekuńcze widzisz duchy?*

<sup>10</sup> *Antologia romantycznej poezji krajowej*, op. cit., s. 144–145.

<sup>11</sup> R. Berwiński, *Księga życia i śmierci*. Wybór pism opr. M. Janion, Warszawa 1953, s. 61. W późniejszych swych pracach autorka zmodyfikowała nieco i pogłębiła analizę tego wiersza. Zob. np. *Portret krajowego romantyka*. W: M. Janion, *Romantyzm*. Studia o ideach i stylu. Warszawa 1969, s. 253 i n.



*Już piękniejsze słońce wschodzi,  
Wnet opadną z nóg łańcuchy.  
Ach, to Maria w bólach rodzi,  
Bóg się rodzi! Bóg się rodzi!*<sup>12</sup>

Rzecz jasna, iż Bóg Ehrenberga jest rewolucjonistą, a nie Bogiem sprzymierzeńcem szlachty, jakiego oficjalnie Kościół wówczas lansował. To był Bóg, który według wyobrażeń owoczesnych utopijnych socjalistów różnej maści, wyznawców neochryścianizmu czy zwolenników millenaryzmu, był obrońcą ubogich, rzecznikiem ucisnionych, trybunem ludowym, reformatorem społecznym, który ma się objawić ludzkości!

Stylizację biblijną chętnie wprowadzali romantycy do swej twórczości rewolucyjno-profetycznej, zdając sobie sprawę nie tylko z jej komunikatywności ale i z autorytetu ugruntowanego w bogatej tradycji. Służyła ona, często za pomocą sakralnych archetypów i symboli uświęconych w typowej obrzędowości, stworzeniu nastroju oczekiwania wielkich przemian historycznych, kataklizmów dziejowych oczyszczających świat ze zła i ucisku, prorokowaniu nadejścia nowej epoki, szczęśliwszego „królestwa Bożego na ziemi“.<sup>13</sup>

Alina Witkowska recenzując publikację Józefa Kozłowskiego (Pieśń Bolesława Czerwieńskiego — autora Czerwonego sztandaru) pisała trafnie o tej „romantycznej edukacji proletariackiej muzy“, że „nie racjonalizm, lecz wiara, uczucia mistyczne, nuty mesjaniczne są głębią ideową tej poezji. [...] Racjonalizm i tylko racjonalizm nie mógł określać ideologii ludzi buntujących się i działających często wbrew prawom zdrowego rozsądku. To raczej ład kapitalistyczny zakrawał na porządek racjonalny, wszechstronnie uzasadniony kategoriami ekonomicznymi i prawami porządku społecznego. Oczywiście pozorną racjonalność ekonomicznej struktury kapitalizmu wykazywał Marks, ale masy nie czytały Kapitału. Masy wiedziały, że są wyzyskiwane, że leje się czerwona krew i chciały emocjonalnych uzasadnień dla buntu wobec świata, który oceniały również emocjonalnie — poprzez nienawiść. W ten sposób powstawało miejsce na emocje religijne, na stereotyp kata i ofiary — męczennika, wreszcie na wyobrażenie Boga jako symbolu odwiecznej sprawiedliwości. [...] Praw materializmu trzeba było się uczyć, wyobrażenia religijne są powszechnym rysem światopoglądowym towarzyszącym najbardziej naiwnej kulturze filozoficznej, i nie ma w tym nic dziwnego, że w oparciu o nie formowała się niedogmatyczna religia zbuntowanych mas mająca swoich męczenników, swoich świętych“. Literatura pozytywistyczna, współczesna narodzinom poezji proletariackiej, nie mogła jej dostarczyć wzorców inspirujących artystycznie ów bunt przeciw rzeczywistości kapitalistycznej. Po inspiracje trzeba było sięgnąć do romantyzmu, do romantycznej pieśni rewolucyjnej. „I tu właśnie sojusznikiem robotniczej muzy okazywał się romantyzm. Można było odnaleźć w nim cały arsenał

<sup>12</sup> *Antologia romantycznej poezji krajowej*, op. cit., s. 74.

<sup>13</sup> Z. Stefanowska, *Historia i profesja* [...], Warszawa 1962. — A. Walicki, *Filozofia mesjanizmu*, Warszawa 1970. — A. Sikora, *Dwie postawy mesjanizmu. W: Problemy polskiego romantyzmu*, S. I, Wrocław 1971. Tamże, rozprawa M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*. Rozprawa ta ukazała się już po napisaniu niniejszego artykułu, który nie uwzględnia jej cennych wyników i propozycji interpretacyjnych.

broni potrzebnej rewolucji: pochwałą buntu, mistyczne uzasadnienie konieczności krwawych przewrotów, Boga, który nie brzydzi się krwią rozlewem, wielkie bluźnierstwo i namiętną pochwałą walki, tak obcej pokoleniu „trzeźwych entuzjastów“.<sup>14</sup> Wydaje się jednak, że te bystre konstatacje Aliny Witkowskiej, o ile przystają do twórczości Bolesława Czerwieńskiego, o tyle jako uogólnienia, zniekształcają nieco problem owej edukacji romantycznej, absolutyzują bowiem funkcje emocji religijnych oraz mitów czy motywów religijnych, nie uwzględniając równie istotnych czynników, o których była mowa w niniejszych rozważaniach.

Romantyczna poezja rewolucyjna chętnie adaptowała gatunki literackie właściwe pieśni religijnej, jak np. hymn religijny, kołęda, pastorałka. Muza proletariacka kontynuowała tę praktykę i wyzyskiwała doświadczenia romantyczne, ze znanych przyczyn: popularność melodii, względna bezpieczeństwo kolportażu, znajomość określonych rekwizytów, symboli, które łatwo było przełożyć na inne. Problem inwersji, parodii, groteski i satyry w stosunku do pierwowzoru nie był dla tej muzy nowością, znał go przecież i romantyzm rewolucyjny.

Nie wolno nam przecież przeczyć sprawy równie istotnej: mianowicie faktu czerpania z obfitego repertuaru gatunkowego pieśni ludowej czy paraludowej. Krakowiak, ballada ludowa, pieśń dziadowska, żołnierska, pijacka, a przede wszystkim najogólniej ją nazywając – buntownicza, jakże często inspirowały rewolucyjną pieśń romantyczną i proletariacką, kształtując jej poetykę oraz różnorakie elementy ideowo-agitacyjne. Ale to obszerny temat, którego istnienie tu zaledwie sygnalizujemy, zdając sobie sprawę z ciągłej żywotności jego, poświęconej – w sposób klasyczny – bogatym dorobkiem pieśniowym z II wojny światowej i lat okupacji hitlerowskiej; dorobkiem nasyconym różnego rodzaju elementami folkloru, żyjącego w tradycji lub powstającego owocnie.

W ludowej pieśni historycznej, żołnierskiej czy obrzędowej, istnieje sporo realiów historycznych, nazewniczych, obyczajowych i in., które – abstrahując od ich sensowności historycznej, rzeczywistej, są dla współczesnego śpiewaka już zupełnie nie zrozumiałe, a więc funkcjonują na zasadzie jakichś tajemniczych znaczeń, niezrozumiałych nazwisk, symboli, wyobrażeń, zaklęć magicznych, formuł kabalistycznych itp. Podobnie bywa z romantyczną liryką rewolucyjną (nie jest to wszakże reguła!) przy jej recepcji w następnych pokoleniach. Klasycznym tego przykładem jest ciągle żywa i głośna pieśń Ehrenberga „Gdy naród na pole wystąpił z orężem...“, pieśń pełna aluzji i realiów związanych z powstaniem listopadowym, z jego krytyką. Dziś tekst tej pieśni w wielu miejscach wymaga specjalistycznego, szczegółowego komentarza, który pozwala dopiero zrozumieć wszystkie intencje i aluzje autorskie. Ale pieśń żyje bujnie omal w niezmienionej formie i wrusza niezmiennie nadal, mimo iż śpiewak na ogół nie wie np. kim jest ów „pobożny kunktator“, czy „zdrajca, co sprzedał Warszawę, co to są „wiedeńskie traktaty“. Pieśń ta bowiem zarobiła już sobie na rangę hymniczną, jak inne głośne pieśni rewolucyjne polskie i międzynarodowe. Zarobiła sobie, walcząc u boku licznych pokoleń rewolucjonistów. Pieśń ta jest rewolucyjnym sacrum.

<sup>14</sup> A. Witkowska, *Romantyczna edukacja proletariackiej muzy*. Nowe Książki, 1966, nr. 22, s. 1242.