

# Zbigniew Siatkowski

---

## O mechanice poezji rewolucyjnej : casus Broniewskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/3, 133-160

---

1964

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW SIATKOWSKI

## O MECHANICE POEZJI REWOLUCYJNEJ: CASUS BRONIEWSKI

Broniewski był najwybitniejszym poetą polskiej rewolucji. Broniewski tworzył poezję przystępną: rozumiałą i przekonywającą po równi dla towarzysza-więźnia, dla nowohuckiego robotnika w jego hali produkcyjnej i dla intelektualisty na sali lwowskiego kongresu. Broniewski jako poeta rewolucji był pod niejednym względem typowy; z wielu innymi „podpalaczami serc” dzielił nie tylko ideały socjalizmu i stosunek do jego praktyki, ale też artystyczne poglądy, gusty i przyzwyczajenia. Możemy wyliczać dalej: Broniewski związał swą twórczość z tradycją poetycką polskiego romantyzmu. Broniewski był pod wielkim urokiem dwudziestowiecznej poezji rosyjskiej. Broniewski był poetą wysoce oryginalnym, o własnym, odrębnym, łatwym do rozpoznania tonie.

Oczywistość za oczywistością. Wszystkie tu wymienione zdania prawdziwe (choć na pozór niektóre troszkę się z sobą kłóca) są ogniwami pierwszego łańcucha motywacji niniejszego artykułu. Będzie i łańcuch drugi — także zresztą z truizmów.

Od lat słyhać o wciąż tym samym kłopocie historyka literatury: co winien począć, jak postępować, żeby być rzeczywiście historykiem w głębokim, dialektycznym sensie słowa — a równocześnie zajmować się rzeczywiście literaturą, także w autentycznym sensie słowa, a nie czym innym; badać to, co w literaturze literackiej właśnie. Synkretyczny charakter literaturoznawstwa bardzo uwielokrotnia jego możliwości, ale też sprowadza na nie sporo niebezpieczeństw. Jeśli się nie zamierza zostać po prostu historykiem ruchów społecznych, ideologii, prasy, wychowania, albo też socjologiem, psychologiem, etnografem, który chętnie posługuje się dla swych celów materiałem brany z twórczości literackiej — to trzeba badać ową osławioną s p e c y f i k ę literatury. Tutaj zgłasza swoje usługi poetyka, usługi — należy jej przyznać — atrakcyjne i solidne. Ożywiona prądem precyzji lingwistycznej, lingwistycznymi przewodami podłączona do ogólnej sieci teorii komunikacji, czerpiąca wiele z porównawczych studiów różnych języków i różnych literatur,

nie pozbawiona ambicji odnalezienia i uprzytomnienia paralel strukturalnych między literaturą a innymi sztukami: muzyką, malarstwem, ornamentem, być może też architekturą itd. — poetyka dzisiejsza jest w stanie dokonać najbardziej skomplikowanego opisu utworu literackiego, ujawnić w tym utworze obecność elementów i aspektów ledwie przezuwanych przez wytrawnego nawet czytelnika.

Praktycznie nie istnieją granice analizy w głąb, nie istnieje poetycki atom w etymologicznym rozumieniu, jakaś najdrobniejsza, nierozbijalna już cząsteczka materii poetyckiej. Da się skomentować każdy mikro-szczegół dzieła literackiego, można sporządzić opis utworu obejmujący tyle stronic, ile utwór zawiera słów — lecz sam opis nie zadowoli i zadowolili nie może nikogo aspirującego do miana historyka. Opis czeka na interpretację; ale w jakich kategoriach wolno interpretować opis?

Z kolei pragnienie osiągnięcia syntezy, wniosków ogólnych przydatnych dla humanistycznie traktowanego całokształtu wiedzy o świecie, chęć wprowadzenia do strukturalnych badań literackich spojrzenia historycznego *per analogiam*, wedle tego, jak ono funkcjonuje gdzie indziej, próby mówienia w kategoriach historyzmu o faktach „czysto” literackich — wszystko to raz po raz kończy się ową znaną sytuacją niejednorodności i nieprzystawalności dwu typów zdań w wypowiedzi naukowej: tych opisowych, odnoszących się wprost do dzieła literackiego, i tych drugich — wartościujących, ustawiających, perspektywizujących, interpretujących, tak czy owak wywodzących się nie z opisu, odnoszących się nie do struktury dzieła literackiego, lecz do innych, istniejących lub nie istniejących, sfer rzeczywistości.

Ma więc też pewne podstawy i z pewnych faktów przeszłości się wywodzi obawa, że próby wartościowania lub choćby orzekania o ideologicznych aspektach dzieła mogą naruszyć poprawność i jednolitość postępowania naukowego, które tak łatwo utrzymać, dopóki nie wychodzimy poza rogiatki opisowości. Nie jest rzeczą prostą ustrzec się przed wnoszeniem do analizy utworu elementów nie zaczerpniętych z opisu dzieła, nie mieszczących się w opisie. Ścisłej mówiąc, dokonanie rzeczywistej, pełnej analizy nie jest w ogóle możliwe bez wniesienia z zewnątrz elementów pozaopisowych. I nie ten niewątpliwy fakt stanowi niebezpieczeństwo dla badań literackich, lecz pomieszanie płaszczyzn traktowania utworu, sytuacja, kiedy sam badacz jest szczerze przekonany, iż w wyniku szczegółowego opisu utworu uzyskał stwierdzenia, które w istocie pochodzą z jego własnych, uprzednich, „przedustawnych” pojęć, nastawień, poglądów. Po prostu mówiąc: warto i trzeba w sposób światopoglądowo zaangażowany, tzn. wprowadzający do badań pozaopisowe elementy, uprawiać nauki humanistyczne, więc i poetykę (która — zdaniem piszącego te słowa — staje się, czy już jest, centralną

dyscypliną literaturoznawstwa); warto i trzeba promować w nauce treści ideowe, więcej, zupełnie określone co do kierunku: socjalistyczne treści ideowe — ale nie można przy tym podstawiać intencji badacza w miejsce faktów. Jak to zrobić jednakże, aby w dodatku fakty górowały, by proporcje między wydobytymi przez opis faktami a interpretacyjną nadbudową i dobudową układały się możliwie najbardziej na korzyść faktów? Kiedy zaś mamy pozwolić, by poetyka opisowa przestała być poetyką tylko opisową? Gdzie są i jakie są dla filologa bramy rajów?

U zbiegu dwóch przedstawionych tu łańcuchów motywacyjnych mieści się zamiar tego referatu. Jeżeli bowiem Broniewski rzeczywiście jest — jak się nam wydało — typowym poetą rewolucji, to jego twórczość będzie stanowiła dogodny materiał do przeanalizowania pewnej szczególnej cechy warsztatu literackiego, której setki przejawów zna świetnie każdy słuchacz i czytelnik rewolucyjnej poezji, cóż dopiero jej badacz. Cechę tę można opisać dość ściśle w terminach poetyki, a materiał poprzez taki opis zebrany przedstawia sam przez się wartość ideologiczną. Mówiąc inaczej — drogą rygorystycznego opisu da się wyłuskać niewątpliwe molekuly treści ideowych, właściwych danemu konkretnemu utworowi. Chodzi o zjawisko aluzji literackiej.

Wpierw jednak kilka generalnych przypuszczeń o poezji — a także w ogóle o sztuce — związanej z rewolucją socjalistyczną.

Oczywiste jest, że sztuka ze swej istoty towarzyszy wielkim przeobrażeniom społecznym. W naszej epoce rewolucje i ruchy socjalistyczne, kontynuujące myśl oraz działalność Marksa, angażują i przyciągają w ten czy inny sposób, w większym czy mniejszym stopniu, olbrzymią liczbę twórców sztuki. Zdaje się, że wśród artystów włączających się w rewolucję socjalistyczną, wśród indywidualnych ustosunkowań się do celów sztuki i celów rewolucji (rewolucja bowiem bywa afirmowana na bardzo wiele sposobów), wyróżnić można dwie z gruntu odmienne postawy. Pierwsza z nich chce nowy świat odzwierciedlić, nowe idee wyrazić za pomocą zasadniczo nowych środków artystycznych, druga, na odwrót — jawnie propaguje hasło: „młode wino w stare dzbany”. Nie jest to bynajmniej spór ściśle estetyczny, a tym bardziej nie chodzi tu o sprawę gustów tego czy innego twórcy. Różnica jest w istocie różnicą nastawienia (*Einstellung*). Jeśli w dziele sztuki, w procesie wytwórczym dzieła sztuki przeważa nastawienie na samego twórcę, nadawcę owego artystycznego komunikatu (*message*), lub na krąg odbiorców, co do których zakłada się, że są z tym twórcą homogeniczni, w czymś istotnym do niego podobni, jeśli najważniejsze jest to, by wypowiedzieć siebie, a dopiero poprzez siebie — nas, wtedy zrozumiała jest psychologia pierwszego dnia stworzenia. Wszystko musi być uderzająco inne i od fundamentu; myśl nowa blaski promiennymi czy też nowości kwiatem

pociąga i przekonywa adresata tożsamego z nadawcą, twórcę podobnego do odbiorcy. Sztuka ma charakter analityczny: widać w niej i dzięki niej, jak nowa rzeczywistość powstaje z nowych elementów drogą ustalania się nowych relacji między tymi elementami. Twórca sztuki asystuje temu stwarzaniu świata i sam go stwarza. „[...] my strumień rzeczywistości kształtujemy naszą dłonią”. Trzeba tu podkreślić: dzieje się tak, jeśli p r z e w a ż a owo nastawienie zwrotne, pragnienie przekazania, odzwierciedlenia obrazu rzeczywistości w jej całej komplikacji. Mówimy: „przeważa” — bo nie jest możliwy jakikolwiek obraz świata, bezpośredni czy pośredni, który by się składał wyłącznie z elementów nowych, nie nawiązujących do niczego, co było.

A orientacja druga — przeciwnie: im więcej analogii ze sztuką już znaną, rozumianą, pamiętaną, cenioną, tym lepiej. Lepiej dla komunikatywności sztuki, dla jej nośności agitacyjnej. Tworzyć jak najprościej — chętnie mówią teoretycy tego skrzydła. Ale to oczywiście zdanie, które nie oznacza nic prócz intencji. W praktyce — tworzyć najprościej to tworzyć ze znanych elementów strukturalnych. Jeśli struktura dzieła nie będzie dla odbiorcy zaskoczeniem, jeśli nic w tej strukturze nie sprawi mu trudności percepcyjnych, tym pełniej przejmie on zawarte w dziele artystycznym treści ideowe.

Najgeneralniej zatem: środki formalne stosowane przez sztukę rewolucyjną mogą się podporządkowywać bądź zasadzie nawiązania do rzeczywistości tworzącej się, bądź też zasadzie nawiązania do rzeczywistości znanej, opanowanej już poznawczo.

Opozycja, jaką się tu przedstawiło, jest widoma w wielu kontekstach artystycznych naszego stulecia. Istnieje ona nie tylko pomiędzy poszczególnymi artystami i szkołami artystów, ale też można ją obserwować w obrębie dorobku tego samego twórcy. Istnieje ona też — rzecz prosta — w diachronii. Zwiększanie się lub zmniejszanie roli i zasięgu każdego z tych dwu skrzydeł sztuki stanowi jeden z bardzo ciekawych problemów historii świadomości socjalistycznej.

Dałoby się przytoczyć wiele przykładów tej opozycji z różnych gałęzi sztuki. Niewątpliwie takiej opozycji biegunem jest świat malarski Marca Chagalla, którego Łunaczarski tuż po rewolucji mianował komisarzem sztuk pięknych w Witebsku i który w pierwszą rocznicę Października udekorował swe rodzinne miasto wizerunkami fruujących krów i koni, a inną, o ileż późniejszą, bo dwudziestą, rocznicę zamyślił — już jako paryżanin — uczcić obrazem *Revolucja*; przemawiający tam do tłumu wśród czerwonych sztandarów Lenin ukazany jest w sytuacji nie byle akrobata: stoi na jednej ręce na stole przeznaczonym dla mówcy (zaś koza, bez której nie byłoby Chagallowskiego malarstwa, spokojnie zajmuje krzesło na dalszym planie). U bieguna zupełnie przecież prze-

ciwnego umieścimy widzenie świata oczyma twórcy *Poranku naszej ojczyzny*, Szurpina: elementy rzeczywistości, przedmioty przedstawione, traktuje się tu dosłownie, tyle że są poddane starannej selekcji i nasycone rozblękitniającym światłem. Patrzymy gdzie indziej: Picasso. Czymś bardzo odmiennym od siebie są z jednej strony *Guernica*, a z drugiej kolejne gołąbki kongresowe — w twórczości tego samego genialnego plastyka. W malarstwie polskim dwaj komuniści, których dzieła niewątpliwie angażują się bezpośrednio w sprawy rewolucji: Jonasz Stern i Włodzimierz Zakrzewski, mogą doskonale unaocznić całą przeciwstawność tych orientacji ideowo-artystycznych. Zakrzewski odbywa wędrówki *Szlakiem Lenina* i maluje realistycznie pejzaże oglądane kiedyś przez twórcę ZSRR; Stern zaś, by oddać grozę i absurdalność niedawnej tragedii Konga, z powodzeniem posługuje się środkami prawie taszystowskimi i do tego jeszcze *collage'em*.

A oto już literatura. Odczuwa się pewną paralełę w ewolucji prozatorskiej techniki narracyjnej u Ilii Erenburga między np. *Dniem wtórym* a *Burzą*, oraz — *toutes proportions gardées* — u Wandy Wasilewskiej między *Obliczem dnia* i *Tęczę*. Biografia pisarska Konstantina Fiedina dostarcza podobnego przykładu. W końcu jest to przecież ewolucja niewiele inna niż ta, która w twórczości filmowej Ołeksandra Dowżenkę doprowadziła od *Zwenigory* i *Arsenału* do *Czarodzieja sadów*, Iwana Miczurina, która ukształtowała tak różne oblicze pierwszych i ostatnich filmów Wsiewołoda Pudowkina i która sprawiła, że znakomita, indywidualna sztuka fotoplastyczna Aleksandra Rodczenki nie znalazła kontynuacji. Nie mechanizm wszakże owych współbieżnych przemian nas tu zajmuje, lecz po prostu konstatacja odmienności tych różnych punktów wyjścia i różnych punktów dojścia.

Pośród poetów Louis Aragon jest przykładem być może najciekawszym, jako że w jego dojrzałej, socjalistycznej twórczości widać wyraźnie obie poetyki. Wpierw tę, która kształtowała entuzjastyczne sprawozdanie poetyckie *Magnitogorsk 1932*; zresztą, sam tytuł zawierającego je poematu *Hourra l'Oural*, tak przemyślny fonetycznie, rzuca światło na predylekcje literackie Aragona z tego czasu. O parę lat później, później co prawda o lata Frontu Ludowego, wojny i *Résistance*, tom podziemnych wierszy Aragona *La Diane française* objawił w pełnej krystalizacji nową, klasycyzującą poetykę; i znów tytuł tomu może służyć za drogowskaz naczelnej podówczas tendencji poezjotwórczej. Niedawna *Elsa* jest sumą i syntezą obu postaw.

Dzieje rewolucyjnej poezji rosyjskiej wkrótce po r. 1917 też pokazują początkowe współistnienie owych dwu różnych poetyk. Wierszami służyli rewolucji według swego rozumienia i Chlebnikow, i Borys Pasternak, i imażyniści: Jesienin (gdy się za imażynistę uważał) czy Mariengof; lecz

było to rozumienie całkiem inne niż postawa tzw. poetów proletariackich, np. Aleksandrowskiego, Gierasimowa, Kiriłłowa. Majakowski także znał tę dwoistość. Odczuwa się ją jako różnicę pomiędzy „poetokroniką” *Revolucja, Oda do rewolucji, Naszym marszem* — oraz, po latach, poematem *Pełnym głosem* czy nie wykończonymi, lecz zwiastującymi arcydziełami brulionami ostatnich w życiu liryków. Bardzo znamienne na połowie tego dystansu mieści się puszkiniowski wiersz Majakowskiego *Jubileuszowe*.

Mówić by więc można o dwu nurtach poezji rewolucyjnej. Ale nie sposób przyjąć, że są to nurty równoprawne, tyleż samo znaczące. Pod wieloma względami przeważa nurt drugi, nurt „starych dzbanów”. Już choćby ilościowo; poezja rewolucyjna raczej nieczęsto ukazuje to swoje pierwsze oblicze — i znaczna większość twórców zaangażowanych w wielkie walki naszej epoki wybiera poetykę nawiązań do przeszłości. W grę wchodzi to względy normatywne, czy wręcz obediencyjne, to znów взгляд na rozszerzenie kręgu odbiorców (co zresztą jako rzecz istotna winno być dostrzegane nie tylko przez pisarza, lecz i przez historyka literatury), to konieczność polemiki poetyckiej z przeciwnikiem, itd. Trudno chyba o jaskrawszy dowód działania tych czynników niż to, co się działo z poezją Lucjana Szenwalda około roku 1934<sup>1</sup>.

Jest przecież jedna jeszcze racja, by badacz poezji rewolucyjnej poświęcał więcej uwagi owemu nurtowi „starych dzbanów” niż twórczości, rzekłoby się nieprecyzyjnie: „awangardowo skomplikowanej”. Otóż jeśli w obrębie poezji zaangażowanej w socjalizm wykształciły się jakieś nowe lub zmodyfikowane gatunki literackie, bądź chociaż zarodki takich gatunków — to chyba tylko w nurcie nastawionym na odbiór bardziej powszechny. Oto kilka propozycji dowodu: pieśń masowa; slogan poetycko-propagandowy; to, czym był dla Majakowskiego tzw. *agitubok*; *Okna ROSTA* tegoż Majakowskiego (oraz w latach czterdziestych); felieton, reportaż czy wręcz artykuł poetycki; poemat liryczny (cała bogata linia rozwoju w ZSRR i gdzie indziej — choćby u nas); poemat liryczno-epicki, którego wzorce skonstruował Aleksandr Twardowski; rymowane gawędy, takie jak robił je Szenwald dla „Żołnierza Wolności”; może czastuszka współczesna; może też przysłowie aktualne. Powstawanie zaś gatunków to petryfikacja nowej poetyki, to przechodzenie od jednostkowych inwencji do prawidłowości ogólnych, to dla badacza — jeśli taki fakt zauważy — szanse uprawnionego wyjścia poza idiograficzny opis.

Okolica zatem literacka, w której się zatrzymaliśmy i którą chcieli-

<sup>1</sup> Zob. M. Bibrowski, *Poeta i rewolucja*. W: *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*. Pod redakcją G. Pauszer-Klonowskiej. Warszawa 1963, s. 219—226.

byśmy traktować jako naturalne tło dla twórczości Broniewskiego, to poezja nieskomplikowana, nie we wszystkim oryginalna, gdyby przykładać tu skalę absolutnego nowatorstwa formy, i poezja o wyraźnej tendencji do nasycenia aluzjami literackimi. Tę ostatnią cechę sygnalizowaliśmy już przedtem, nim zaczęliśmy rysować uzasadniający jej występowanie kontekst postaw poetyckich. Pora teraz na kilka dowodów, że tych aluzji rzeczywiście niemało i że rzeczywiście są one ideologicznie nośne.

Na przykład *Czerwony sztandar* Bolesława Czerwieńskiego. Hymn zainspirowany przez pieśń bojową komunardów *Le drapeau rouge*, przetłumaczony z kolei na wiele języków, dzięki rosyjskiemu przekładowi Gleba Krzyżanowskiego znany międzynarodowemu proletariatu niemal na równi z *Warszawianką*, jest punktem wyjścia dla niezliczonych aluzji literackich (choćby u Tuwima i właśnie u Broniewskiego). Lecz posłuchajmy jednej z dalszych strof:

Hej razem, bracia, do szeregu!  
Z jednaką myślą, z dłonią w dłoń!  
Któż zdoła wstrzymać strumień w biegu?  
Czyż jest na świecie taka broń?<sup>2</sup>

Kto próbowałby wstrzymać strumień w biegu? I dlaczego bronią? Jaka „broń” w ogóle może wchodzić w rachubę przy tamowaniu rzek? Otóż — literacka. Ten dziwnie niekonsekwentny obraz tłumaczy się tradycją, i to bardzo świeżą. *Czerwony sztandar* powstał w roku 1881. O cztery lata wcześniej Asnyk napisał jeden z najbardziej rozpowszechnionych swoich wierszy: *Daremne żale*. Często cytowano stamtąd słowa:

Nie zdoła ogień ani miecz  
Powstrzymać myśli w biegu<sup>3</sup>.

Czerwieński odabstrakcyjnił „myśl”, wprowadzając metaforyczny obraz (i słusznie: Krzyżanowski, lepszy od Czerwieńskiego poeta, w tym miejscu swego przekładu pisze, że żadna władza nie powie burzy: „stój w miejscu”); ale za to „ogień i miecz” z przysłowiowego wyrażenia ubożeją tu w bezbarwną i nieporadną „broń”. I tak śpiewamy — prawie do dziś.

Przykład drugi. Iwan Franko jest autorem sławnego *Hymnu*, rzeczywiście wiele znaczącego dla ukraińskiej kultury literackiej i dla ukraińskiej lewicy. *Hymn* zaczyna się od słów, tworzących zresztą jego potoczny, nieformalny tytuł, słów, które na Ukrainie stały się „skrzydlate”:

<sup>2</sup> *Pieśni gniewne*. Wyboru dokonali E. Wodnarowa, G. Słabek, Ł. Szymański. Warszawa 1962, s. 24.

<sup>3</sup> A. Asnyk, *Poezje wybrane*. Kraków 1960, s. 244.



Вічний революціонер —  
 Дух, що тіло рве до бою,  
 Рве за поступ, щастя й волю, —  
 Він живе, він ще не вмер<sup>4</sup>.

Nie trzeba się długo zastanawiać, skąd Franko, lwowianin, człowiek w pełni w polszczyznę wrośnięty i gorący sympatyk polskiego radykalizmu, wziął naczelny motyw swego utworu:

A nikt z ruin nie korzysta,  
 Jeno wszczynający ruch,  
 Wieczny Rewolucjonista,  
 Pod męką ciał — leżący Duch<sup>5</sup>.

Zbieżność poza oczywistą tożsamością formuły polega także — a i to istotne — na analogii czterostopowego trocheja (czemu nie przeczy wyjątkowa struktura pointowego wersu we fragmencie *Odpowiedzi*). W dodatku „ruina” ma się znaleźć u Franki w ostatniej strofie. Słysząc tu jednak nie tylko Słowackiego; zjawia się też Józef Wybicki ze swym „Jeszcze Polska nie umarła...” *Mazurek Dąbrowskiego* nie był przecież obcy ukraińskiemu uchu, skoro stał się w pewnym stopniu wzorem dla pieśni nacjonalistycznej „Ще не вмерла Україна...” To powiązanie dwu poloniców w tej samej, najważniejszej strofie tekstu, który stał się hymnem radykałów ukraińskich, mówi równie wiele o postawie Franki, co o obranej przezeń poetyce.

A skoro jesteśmy przy naszym hymnie narodowym — przykład trzeci, niemiecko-hiszpański. Wybitny poeta niemieckiej klasy robotniczej, Erich Weinert, w latach wojny hiszpańskiej napisał *Pieśń Brygad Międzynarodowych*. Słyszymy tam:

*Wir, im fernen Vaterland geboren  
 Nahmen nichts als Hass im Herzen mit —  
 Doch wir haben die Heimat nicht verloren;  
 Unsre Heimat ist heute vor Madrid<sup>6</sup>.*

Trzeci wers cytatu znów przypomina tę, co „nie zginęła”. Może przypadek? Lecz jeśli to przypadek, miałyby on mocne oparcie w pewnej

<sup>4</sup> I. Франко, *Гімн. Замість пролога*. W: *Вибрані твори*. Київ 1948, s. 3.

<sup>5</sup> J. Słowacki, *Odpowiedź na Psalmy Przyszłości Spirydionowi Prawdzickiemu*. [Ujęcie późniejsze]. W: *Dziela*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Wyd. 2. T. 1. Wrocław 1952, s. 277.

<sup>6</sup> *Kampflieder. Battle-Songs. Canzoni di Guerra. Chansons de Guerre. Canciones de Guerra de las Brigadas Internacionales*. Im Auftrage der II. Internationalen Brigade bearbeitet und herausgegeben von E. Busch. Madrid 1937, s. 20. Zob. także oryginalne nagranie płytowe, dokonane przez E. Buscha, wznowione obecnie w USA: *Songs of the Lincoln and International Brigade*. Stinson Records SLP# 52 — A. Band 3.

tradycji niemieckiej poezji. Mowa o *Polenlieder*. Od czasu ogłoszenia u nas rozprawy Wolfganga Steinitz na ich temat<sup>7</sup> dysponujemy dostatecznym materiałem w sprawie różnorodnego wpływu tekstu Wybickiego na pieśń i poezję niemiecką: od przekładu poprzez cytaty do trawestacji.

„Noch ist Polen nicht verloren!  
In uns lebt sein Glück;  
Was an Obmacht ging verloren,  
Bringt das Schwert zurück;  
Skrzynecki führet uns,  
Schon entbrennt des Kampfes Hitze,  
Polen macht sich frei,  
Bricht die Tyrannei!”<sup>8</sup>

Noch ist Polen nicht verloren,  
Alle Braven sind sein Schutz.  
Einstens wird es neugeboren,  
Zu der Freiheit auserkoren,  
Schnöder Tyrannei zum Trutz<sup>9</sup>.

Noch ist Polen nicht verloren,  
Ob auch schwarze Nacht es deckt,  
Denn der hat es auserkoren,  
Der die Todten auserweckt!<sup>10</sup>

Nicht zum Sklavendienst sind wir geboren,  
Recht und Freiheit ist das Losungswort.  
Dann ist Polen noch nicht ganz verloren,  
Glaub und Hoffnung lebt in unsern Herzen fort.

Noch ist Polen nicht verloren  
Und Italien erwacht;  
Unser Deutschland, neugeboren...

Noch ist Deutschland nicht verloren,  
Unser Tag bricht an!<sup>11</sup>

W ten sposób łatwo nam prześledzić dwa równoległe procesy literackie: zrastanie się incipitu hymnu polskiego ze sprawami międzynarodowej walki o wolność i solidarności w tej walce (już samo zaistnienie

<sup>7</sup> W. Steinitz, „*Polenlieder*” wśród niemieckich pieśni ludowych. Przekład z niemieckiego. Do druku przysposobił Cz. Hernas. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 4, s. 589—622.

<sup>8</sup> E. Ortlepp, *Dembinski*. W: *Polenlieder*. Altenburg 1831, s. 81. Ten cytowany przez Ortleppa tekst przytacza z minimalnymi zmianami także Steinitz, *op. cit.*, s. 614.

<sup>9</sup> Cyt. za: Steinitz, *op. cit.*, s. 622.

<sup>10</sup> E. Ortlepp, *Finis Poloniae?* W: *Polenlieder*, s. 78.

<sup>11</sup> Cyt. za: Steinitz, *op. cit.*, s. 617, 616.

*Polenlieder* było takiej solidarności objawem) — oraz potencjalną ekwiwalencję w tego typu konstrukcji stylistyczno-składniowej nazw Polski i innych krajów, w szczególności Niemiec. Weinert wybierając zatem taką właśnie aluzję dla pieśni bohaterów niemieckiego antyfaszyzmu wykorzystał jej ideową nośność po równi, gdy chodziło o internacjonalizm i o stosunek do własnej ojczyzny, ojczyzny z „rachunkami krzywd”. Bez wątpienia pieśń Weinerta mogła stać się wspólnym językiem thälmannowców i dąbrowszczaków.

Tych trzech przykładów starczy. Trzeba natomiast zaproponować pewien z nich wniosek: czym jest właściwie aluzja literacka? Nie tym razem czas na dyskusję pojęcia aluzji, na analityczne omówienie najważniejszych elementów stanu badań, choćby prac Reubena A. Browera czy u nas Konrada Górskiego, na wyważanie definicji regulującej itp. Ale nawet nie pretendując do tworzenia ostatecznych sformułowań warto wskazać szansę jednego ustalenia pozytywnego i jednego negatywnego. Mianowicie ową definicję budować należy na gruncie językoznawczym, traktując aluzję jako bezpośrednie lub pośrednie przeniesienie fragmentu, wycinka tekstu utworu do tekstu innego utworu, przy czym fragment przeniesiony pełni dającą się określić funkcję w strukturze utworu, w który go włączono. Chodzić będzie zatem o wyraz lub zespół wyrazów z ich kontekstem emocjonalnym, z ich stylistyczną aureolą, a więc — dodajmy tu — i z ich nośnością ideologiczną.

Negatywna zaś strona określenia aluzji, którego byśmy się chcieli dopracować, wygląda tak: aluzja to nie reminiscencja, nie „wpływ i zależność w literaturze”. Nie sposób badać jej owocnie w trybie psychologizycznym czy choćby biografistycznym: czytał autor czy nie czytał, cenił czy nie cenił, za co kochał lub nie kochał. Porównujemy tekst z tekstem, stwierdzamy występowanie analogicznych elementów w sytuacjach strukturalnych powiązanych analogią, kontrastem czy czymś jeszcze innym. I to jest sprawdzalna podstawa badania — a przez to samo sprawdzalna postawa badawcza. Aluzja jest o b i e k t y w n y m faktem literackim. Mieści się w strukturze utworu, pełni w niej taką czy inną funkcję, oddziałuje na czytelnika, takiego oczywiście, który rozumie tekst wraz z zawartymi w nim aluzjami literackimi; lecz rozumienie tekstu słusznie uważa się od zawsze za niezbędny warunek jego odbioru, cóż dopiero badania. Stosowanie aluzji literackich w uchwytnym, zwracającym uwagę zagęszczeniu jest jedną z możliwych technik literackich; samo występowanie takiej techniki nie podlega wartościowaniu, świadczy wyłącznie o pewnej określonej decyzji artystycznej, która może być obiektywnie opisana. W szczególności podkreślić się tu musi, że obfitość aluzji literackich (nawet jeśli to u danego twórcy aluzje do samego siebie, nie do poprzedników czy rówieśnych) nie prze-

czy oryginalności, nie jest dowodem wątpliwości wyobraźni, warsztatu, talentu. Porównanie pozaliterackie: jeśli malarz posługujący się techniką *collage*'ową wkleja w obraz jakieś ciało obce — dziesięciozłotówkę lub wycinek z dziennika na temat Konga — to nie znaczy wcale, że malarz ten nie umiałby namalować kawałka gazety lub miniatury z profilem Kościuszki; znaczy to tylko, że dla swych artystycznych zamysłów postanowił użyć takich oto środków. Wpierw owe środki opisać, a później podjąć próbę rozszyfrowania warunkującego je zamysłu — oto, co ma do zrobienia badacz; im zaś gruntowniejszy, bardziej mikroskopowy i bardziej rzeczowy, bezstronny opis, tym większe szanse dla prób hipotezy interpretacyjnej. Takim sposobem przebadanie aluzji literackich w twórczości danego poety pozwoli dość dużo o tym poecie powiedzieć już na podstawie opisu spraw formalnych, „immanentnie literackich”.

I wreszcie o samym Broniewskim. Niemal każdy jego utwór dostarcza materiału na poparcie stanowiska tu przedstawionego. Pełna analiza poezji Broniewskiego pod tym kątem jest sprawą książki — z pewnością obszernej. Tutaj spróbujmy problem pokazać na przykładzie kilku wierszy, stanowiących sekwencję chronologiczną związaną wspólnym tematem: postawą poety wobec poezji.

Władysław Broniewski wielokrotnie formułował swój stosunek do własnej twórczości i do zadań poezji w ogóle. Nie tylko wtedy, gdy wypowiadał się prozą, publicystycznie, jak w przedmowie do *Trzech salw*:

Nie o sobie piszemy. Jesteśmy robotnikami słowa. Musimy wypowiedzieć to, czego inni ludzie warsztatu wypowiedzieć nie mogą<sup>12</sup>.

— lub w artykule *Wczoraj i jutro poezji w Polsce*. To, co Broniewski sądził o poezji, znacznie dobitniej wynikało z poezji samej, z jego licznych wierszy programowych. Pierwszy — zaraz po przedmowie — utwór *Trzech salw* to znakomity liryk Broniewskiego pod tytułem bez niedomówień: *Poezja*. Pamiętamy go:

Ty przychodzisz jak noc majowa,  
biała noc, noc uśpiona w jaśminie,  
i jaśminem pachną twoje słowa,  
i księżycem sen srebrny płynie,  
  
płyniesz cicha przez noce bezsenne  
— cichą nocą tak liście szeleszczą —  
szepczesz sny, szepczesz słowa tajemne,  
w słowach cichych skąpana jak w deszczu...

<sup>12</sup> W. Broniewski, S. R. Stände, W. Wandurski, *Trzy salwy*. *Biuletyn poetycki*. Warszawa 1956, s. 5.

To za mało! Za mało! Za mało!  
Twoje słowa tumania i kłamią!  
Piersiom żywych daj oddech zapału,  
wiew szeroki i skrzydła do ramion!

Nam te słowa ciche nie starczą.  
Marne słowa. I błahe. I zimne.  
Ty masz werbel nam zagrać do marszu!  
Smagać słowem! Bić pieśnią! Wzniesić hymnem!

Jest gdzieś radość ludzka, zwyczajna,  
jest gdzieś jasne i piękne życie. —  
Powszedniego chleba słów daj nam  
i stań przy nas, i rozkaż — bić się!

Niepotrzebne nam białe westalki,  
noc nie zdławi świętego ognia —  
bądź jak sztandar rozwiany wśród walki,  
bądź jak w wichrze wzniesiona pochodnia!

Odmień, odmień nam słowa na wargach,  
naucz śpiewać płomienniej i prościej,  
niech nas miłość ogromna potarga,  
więcej bólu i więcej radości!

Jeśli w pieśni potrzebna ci harfa,  
jeśli harfa ma zakląć pioruny,  
rozkaż żyły na struny wyszarpać  
i naciągać, i trącać jak struny.

Trzeba pieśnią bić aż do śmierci,  
trzeba głużyć w ciemnościach syk węży.  
Jest gdzieś życie piękniejsze od wierszy.  
I jest miłość. I ona zwycięży.

Wtenczas daj nam, poezjo, najprostsze  
ze słów prostych i z cichych — najcichsze,  
a umarłych w wieczności rozpostrzyj  
jak chorągwie podarte na wichrze. [46—47]<sup>13</sup>

Jest to dialog poety z poezją, rozmowa z własną sztuką, ten spór o model twórczości, który jest prowadzony nieprzerwanie przez wiele pokoleń; „Poezjo! jakie twoje imię?” — zapyta kiedyś autor *Kwiatów polskich*. Utwór Broniewskiego miał nie tylko dla niego samego znaczenie programowe i nie tylko dla zespołu *Trzech salw*. Wiersz ten jest

<sup>13</sup> Cytaty z utworów Broniewskiego — o ile nie zaznaczono inaczej — czerpane są z wydania najpełniejszego spośród istniejących, choć niezadowolającego i niekompletnego: *Wiersze i poematy*. Warszawa 1962; liczby umieszczane w klamrze na końcu cytatu wskazują stronicę tego zbioru.

istotnym elementem długotrwałej dyskusji metapoetyckiej, co najmniej trzecim spośród jej ważnych ogniów. Już o pokolenie wcześniej wołał z krakowskiej sceny Konrad, ale nie Konrad Mickiewiczowski, choć nie bez zamysłu autora *Wyzwolenia* tym samym głosem Andrzeja Mielewskiego przemawiający:

Poznaję cię, ómo krasa, pasożycie dusz, szarańczo złowróźbna.  
Tyżeś mrowiskiem opadła w najmilsze oczom zagony; igra to i bawisko twoje.

Pieścisz mnie i usypiasz, dnie rabując niezwrotne, a rękę moją wstrzymujesz?

Nie uwiedzie mnie szept wiślany  
i fala wierzchnia, która kłamie,  
czyje ją kolwiek wiosło łamie,  
temu powolnych chyli grzbietów —  
nie zwiedzie poszept oczeretów,  
trzcin chwiejnych, łóz, szuwarów;  
czyja je kolwiek dłoń skuje  
w różgi liktorskie Cezarów...  
sługa jarzma nie czuje!!!  
Ty chcesz, bym do cię przypadł w jęku  
i słucał szumów, śpiewów, gwaru,  
i w zasłuchaniu wstrzymał ramię,  
uśpiony słowem twem szeptanem.  
Ty chcesz mnie stłumić mocą czaru  
i miłość dać, co czynom kłamie.  
Musisz być moją, mnie niewolna,  
ja muszę twoim Panem.  
Przez serce socha przejdzie rolna,  
przez pierś twą ORKA — pluźny miecz!  
POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!<sup>14</sup>

W piętnaście zaś z górą lat po prapremierze *Wyzwolenia* i w kilkanaście dni po prapremierze drugiej niepodległości zabrał głos Antoni Słonimski, recytujący „Pod Pikadorem” słynną *Czarną wiosnę*:

Wszędzie was widzę dziś, czarni ludzie,  
Bracia, o, bliźni, obywatele!  
Z wami wszystkimi dziś się podzielę,  
Powiem wam wszystkim słowo o cudzie.

Ojczyzna moja wolna, wolna...  
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.  
Ojczyzna w więzach już nie biada,  
Dźwiga się, wznosi, wstaje wolna.

Na cóż mi zbędnych słów aparat,  
Którymi-m szarpał rany twoje!?

<sup>14</sup> S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 5. Kraków 1959, s. 170—171.

By ciebie zbudzić, już nie stoję  
Nad twoim trupem jako Marat.

Poezjo, tyżeś na kurhany  
Kazała klękać, jątrząc ranę,  
Wodząc przed oczy rozkochane  
Delije, pasy i żupany.

I cóż mi zrobić teraz z mową,  
Która zbląkana w tej manierze,  
W pawęże bije i w puklerze,  
Ojczyznę wzywa: wstań na nowo.

Odrzucam oto płaszcz Konrada:  
Niewola ludów nie roznieca  
Płomienia zemsty. — Pusta heca!  
Gdzie indziej żagiew moja pada!

Wy, prości ludzie! — ludzie czarni!  
Kajdany wam u ramion wiszą,  
Bogowie słyszą, jak wam dyszą  
Płuca wśród biegu i męczarni<sup>15</sup>.

Bez nazbyt skomplikowanych zabiegów uda się wypatrzeć pokrewieństwa między cytowanymi tutaj tekstami. Żagiew z przedostatniej pośród tu przytoczonych strof *Czarnej wiosny* jest oczywiście tożsama z pochodnią stanowiącą naczelną chyba rekwizyt *Wyzwolenia*, maksymalnie wpierw zmitologizowany i usymboliczniony, a potem zdewaluowany równie krańcowo i brutalnie; najwznioślejszy symbol ze światłem na drucie. Oczywiście „ojczyzna w więzach już nie biada” — to nawiązanie do ostatnich słów *Wyzwolenia* („WIĘZY RWIJ!!!”), oczywiście klękanie na kurhanach oraz delije, pasy i żupany wywodzą się też wprost z tekstu Wyspiańskiego. Ale następuje pewne znamienne przesunięcie. Jeśli bohater *Wyzwolenia* buntował się przeciw zastanej poezji, charakteryzując ją — tyrana — poprzez cały arsenał leksyki romantycznej, to buntujący się liryczny bohater *Czarnej wiosny*, obywatel trzytygodniowego państwa, w zasięgu swojej krytyki umieszcza także (a właściwie przede wszystkim) tradycję Wyspiańskiego. Powiedzmy skrótem — kontynuuje protest Konrada, zwracając go przeciw Konradowi samemu. I nie ma wtedy stylistycznego dysonansu między inwektywami: „Ty chcesz, bym do cię przypadł w jęku i słuchał szumów, śpiewów, gwaru” — a: „Poezjo, tyżeś na kurhany Kazała klękać, jątrząc ranę”. Czas zniwelował różnice w adresie tych inwektyw. Konsekwentna więc i celnie wybranym stylem operująca będzie inwektywa trzecia: „Ty przychodzisz jak noc majowa [...]. Twoje słowa tumanią i kłamią!” Znów ten sam z grubsza

<sup>15</sup> A. Słonimski, *Poezje*. Warszawa 1954, s. 117—118.

kierunek ataku, znów ta sama metoda charakteryzowania poezji-przeciwniczki poprzez romantyczny sztafaż i romantyczną leksykę. Tym razem jednak o ileż konkretniej. Białe westalki, święty ogień, harfa, zakląć pioruny, syk węży — wszystko to jeden tylko poeta romantyczny i jeden tylko jego utwór: Słowacki, *Lilla Weneda*. Adres personalny zresztą został sformułowany już wcześniej, w pierwszej strofie: „i księżycem sen srebrny płynie”. Ciekawie się to nakłada: inwektywa jako forma rozrachunku z poezją — przejęta od poprzedników bezpośrednich; konkretne wskazanie Słowackiego jako wierzchołka romantycznej poezji — to Broniewskiego wybór indywidualny. Również indywidualne — i ważne jako krok naprzód w owej wieloletniej dyskusji — jest wyjście poza pragnienie samego tylko przewyciężenia poezji dotychczasowej. Lechoń marzył: „A wiosną — niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”<sup>16</sup>. Broniewski zaś, atakując poezję za romantyczność majowej nocy i pachnącego jaśminu (piszący te słowa od dawna nie umie odrzucić przypuszczenia, że na stylizacji pierwszej strofy u Broniewskiego zaważyła *Майская ночь* Gogola z jej słynnym opisem ukraińskiej nocy) — konstruuje dla twórczości poetyckiej program, którego niewątpliwy tytrteizm świadczy po prostu o dokonaniu wyboru ideowego wewnątrz romantycznej tradycji. Z tego względu wskazanie na Słowackiego i na *Lillę Wenedę*, powierzenie temu właśnie typowi poezji — przy całym wobec niego krytycyzmie — zadań w walce o „życie piękniejsze od wierszy” wydaje się sprawą pierwszorzędnej wagi. Stanowisko Broniewskiego jest oczywiście nierównie bardziej dojrzałe niż mało konkretne formuły Tuwima w jego *Poezji (Czyhanie na Boga)*; a widać między tymi wierszami zbieżność niektórych motywów:

Nie stracił czaru romantyczny smęt  
Róż i słowików, ruszałek i goplan,  
[ . . . . . ]  
Byłaś, Poezjo, teatralną grą,  
Miałaś swe stałe, stare rekwizyty<sup>17</sup>,

Przy tym wszystkim to nasyczone krytycyzmem, bo nasyczone, lecz jednak wyraźne pragnienie kontynuowania dobrej tradycji poetyckiej nie było bynajmniej na lewicy normą. W *Pieśni o głodzie* krzyczał przeciwież Bruno Jasiński:

poeci, jesteście niepotrzebni!  
ja nie czytam strinberga ani norwida,  
nie przyznaję się do żadnego spadku.

<sup>16</sup> J. Lechoń *Herostrates*. W: *Poezje zebrane. 1916—1953*. Londyn 1954, s. 19.

<sup>17</sup> J. Tuwim, *Ziela*. T. 1, cz. 1. Warszawa 1955, s. 114.



I o kilkanaście wersów niżej:

ja,  
który śpię,  
kiedy otello morduje desdemonę,  
czuję, jak mi się nogi przerażone trzęsą,  
gdy na rogu, otoczony gawiedzią,  
zdycha ślepy, zajeżdżony koń<sup>18</sup>.

I znów pierwowzory inspirujące młodego Jasińskiego nie są trudne do odgadnięcia. Wtedy gdy deklaruje swój antytradycjonalizm i niezależność od jakiegokolwiek dziedzictwa, my dostrzegamy tu jednak dziedzictwo, spadek bezpośredni po Burluku, Kruczonychu, Majakowskim i Chlebnikowie:

Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности<sup>19</sup>

Wtedy zaś gdy Jasiński ponad wrażenie wywoływane przez Szekspirowską tragedię przekłada ekspresję brutalności potocznego życia, też pamiętamy, że *Obłok w spodniach* powstał na siedem lat przed *Pieśnią o głodzie*:

Что мне до Фауста,  
феерией ракет  
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!  
Я знаю —  
гвоздь у меня в сапоге  
кошмарней, чем фантазия у Гете!<sup>20</sup>

Na takim tle dopiero można ocenić intensywność związku Broniewskiego z romantyczną tradycją literatury narodowej i stopień aprobaty dla niej. Te cechy mają się u autora *Troski i pieśni* utrwalić.

W znanym wierszu bez tytułu, zaczynającym się od słów „Przyjacielu, los nas poróżnił...”, wierszu, który jest kolejną ważką deklaracją ideowo-poetycką Broniewskiego i który w zdumiewający sposób łączy realia personalnego sporu, charakterystykę ideowego konfliktu pośród tzw. poetów proletariackich i generalizację rzędu najwyższego na temat roli poezji — motyw harfy powraca od nowa.

<sup>18</sup> B. Jasiński, *Utwory poetyckie*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył A. Stern. Warszawa 1960, s. 22.

<sup>19</sup> *Пощечина общественному вкусу*. W: В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*. Т. 13. Москва 1961, s. 244-245.

<sup>20</sup> Маяковский, *op. cit.*, t. 1 (Москва 1955), s. 183.

Nie pozwolę nikomu dotknąć  
 harfy mej — ze stu żył — stustrunnej,  
 będę niósł ją — groźną, samotną —  
 choćby cięższa była od trumny.

Moja pieśń mnie zdradzić nie może,  
 ona trwogi ni klęski nie zna,  
 z mego serca wzleci jak orzeł  
 i na twoje runie drapieżna,

z łupem ponad straszliwe głębie,  
 poza krańce myśli polecą.  
 Jeśli skona — spadnie gołębiem.  
 Tylko tak umierają poeci. [112]

Jeśli się pamięta wiersz z *Trzech salw*, przyporządkowanie motywu harfy do tradycji *Lilli Wenedy* nie obudzi sprzeciwu. Tym bardziej że asocjacja harfy z trumną jest argumentem dodatkowym. Ale równie dowodne będzie następne stwierdzenie, iż ten motyw jest przejęty już nie ze Słowackiego bezpośrednio, lecz właśnie poprzez medium wiersza *Poezja*. To w tamtym wierszu harfa wenedyjska otrzymała struny z żył, co nie pochodzi od autora *Lilli*, któremu struny harfy kojarzą się tylko ze złotymi włosami; otrzymała, rzecz jasna, w wyniku poetyckiej adaptacji przysłowiowego zwrotu „wypruć żyły” (jeszcze po niemal ćwierćwieczu powie Broniewski: „O, towarzysze, żyły spruć, do krwi urobić ręce, by w Polskę wrósł lipcowy rym: zwycięstwo i socjalizm”<sup>21</sup>). Obecnie, w kilka lat po *Poezji*, stustrunność harfy ze stu żył nie wymaga już doraźnego komentarza. Jest to jeden z wielu dziesiątków przykładów na zjawisko niezwykle w tekstach Broniewskiego typowe i rozpowszechnione: na aluzję literacką do własnej twórczości, na takie nawiązanie do zbudowanej uprzednio formuły poetyckiej, które nie jest jej mechanicznym powtórzeniem, lecz niejako odnośnikiem, przypisem unaoczniającym, że pewien wątek myślowy i artystyczny podlega oto kontynuacji.

Jednakże w tej strofie nie tylko *Lillę Wenedę* każe się czytelnikowi pamiętać i nie tylko wiersz o poezji, której „słowa tumanią i kłamią”. Te dwa skojarzenia utrzymują ideową zawartość zwrotki w płaszczyźnie kontynuowania poezji romantycznej i kontynuowania własnej poezji Broniewskiego: wierności swemu lirycznemu „ja”. Trzecia aluzja literacka nada strofie trzeci wymiar ideowy, najistotniejszy w tym wierszu o powołaniu walczącego poety.

Отдам всю душу октябрю и маю,  
 Но только лиры милой не отдам.

<sup>21</sup> W. Broniewski, *Dwudziesty drugi lipca*. W: *Nadzieja. Poezje*. Warszawa 1951, s. 33.

Я не отдам ее в чужие руки,  
 Ни матери, ни другу, ни жене.  
 Лишь только мне она свои вверяла звуки  
 И песни нежные лишь только пела мне.

Цветите, юные! И здоровейте телом!  
 У вас иная жизнь, у вас другой напев.  
 А я пойду один к неведомым пределам,  
 Душой бунтующей навеки присмирив<sup>22</sup>.

Ten sławny i po dziś dzień żywo dyskutowany fragment *Rusi sowieckiej* nie mógł pozostać niezauważony przez Broniewskiego i posłużył równie dobrze do wzbogacenia ideowej treści polemiki z Wandurskim o poetycką niezależność, jak też leksykalno-obrazowej warstwy utworu: Jesieninowska, z Puszkiniowego spadku pochodząca lira utożsamia się tu z harfą polskiego romantyka. Wątek natomiast poezji-ptaka, wzbijającej się wzwyż, by runąć na dół w walce lub śmierci — wątek ów powróci jeszcze w następnym wierszu Broniewskiego na temat własnej twórczości.

Szósty numer wydawanego w Jerozolimie dwutygodnika „W drodze”, którego Broniewski był współpracownikiem, przyniósł 16 czerwca 1943 jego wiersz *Do poezji*. Dokładnie w tym samym czasie wiersz ów ukazał się w tomie *Bagnet na broń*. Jest to jeden z najlepszych chyba, a w każdym razie jeden z najbardziej znamienitych liryków poety. To, co nas tu zajmuje szczególnie, to fakt, że w tej kolejnej wypowiedzi meta-poetyckiej, naznaczonej jakże gorzkim doświadczeniem osobistym (a przecież wcale nie tylko osobistym: uogólnił je autor), poważną część ładunku ideowego zawiera znów zestawienie aluzji literackich. Przyjrzyjmy się kilku.

Moje życie podobne lustru,  
 w którym zły przegląda się los:  
 każde prawo i każdy ustrój  
 w całośpalny rzuca mnie stos. [194]

Warto, być może, skorzystać na chwilę z uprawnień „formalisty”. Ta 4-wersowa strofa ma współdźwięczności ułożone w przeplot: *abab*. Jedna ze składających się na ten przeplot par rymowych, żeńska, wygląda bardzo typowo dla Broniewskiego. Nie jest to rym ścisły, ale prawie ścisły. Współbrzmienie oparte jest tu na zgodności obu mieszczących się w przestrzeni rymowej samogłosek (identycznych w dodatku) oraz spółgłosek zawartych między tymi samogłoskami. Spółgłosek jest wyjątkowo dużo — trzy, ich układ powtarza się ze ścisłością zupełną; w konsekwencji mamy do czynienia ze współdźwięcznością bogatą, wyrazistą (sonorne *r*

<sup>22</sup> С. Есенин, *Русь советская. Собрание сочинений*. Т. 2. Москва 1961, s. 171.

jest ośrodkiem tej grupy spółgłoskowej). Ekspresywność rymu, tak szczęśliwie podbudowana przez fonetyczną jakość jego komponentów, nie na fonetyce, rzecz jasna, polega. Jest sprawą semantyki. I „lustro”, i „ustrój” to bardzo ważne pojęcia w tej zmetaforyzowanej „lustrzanej teorii odbicia” wielkich konfliktów przełomu lat trzydziestych i czterdziestych. Nie tylko najdomyślniejsi i najwytrwalsi czytelnicy wierszy Broniewskiego wiedzieli, jaką specyfikację znaczeniową zawiera tu słowo „ustrój”. Lecz to dopiero jedna z dwu par rymowych w strofie. Para druga to dwie monosylaby, męski, zamknięty rym: „los — stos”. Nie było pewnie Polaka w pokoleniu Broniewskiego, a z pewnością już pośród czytelników „W drodze”, któremu skojarzenie nie nasunęłoby się natychmiast:

Legiony to — zebracza nuta,  
Legiony to — ofiarny stos,  
Legiony to — żołnierska buta,  
Legiony to — straceńców los!

My, Pierwsza Brygada,  
Strzelecka gromada,  
Na stos rzuciliśmy — swój życia los,  
Na stos, na stos...<sup>23</sup>

Nośność ideowa asocjacji z tą legionową pieśnią i jej łatwość, oczywistość były tak duże, że w niemal tych samych miesiącach, tylko w zupełnie innym punkcie globu i na przeciwnym wówczas biegunie wojskowo-politycznym, tę samą aluzję wykorzystał Leon Pasternak, pisząc dla dywizji kościuszkowskiej bez trudu wpadającą w ucho marszową piosenkę:

My Pierwsza Dywizja  
Wolność i ojczyzna<sup>24</sup>

Funkcja aluzji u Broniewskiego jest inna i nie tak aż jak u Pasternaka wyeksponowana. Pasternakowi trzeba było analogii rytmu, kompozycji i refrenu, Broniewski zadowolił się jedną parą rymową. Chciał bowiem tylko określić adres swych pretensji do historii. Użyciem celnego rymu sprawił, że jego protest „potępionego w niebie i w piekle” nie był zbyt jednopłaszczyznowo i jednokierunkowo rozumiany. Temu zresztą pragnieniu wyważenia postawy ideologicznej i odcięcia się od jakże często i z jakimś triumfem wmawianego wtedy Broniewskiemu antykomunizmu i antyrewolucjonizmu służyły także inne wypowiedzi poety,

<sup>23</sup> Cyt. za: *Ilustrowany kalendarz „Wsi Polskiej” na rok 1939*, (Warszawa), s. 32.

<sup>24</sup> L. Pasternak, *My Pierwsza Dywizja*. (Na nutę: „*My pierwsza brygada*”). W tomie zbiorowym: *Nike nad Oki. Wiersze żołnierskie*. Warszawa 1958, s. 178—179.

choćby przypominany u nas niedawno wywiad, którego właśnie wtedy, około połowy r. 1943, udzielił Broniewski jednemu z palestyńskich dzienników. My skłonni jesteśmy takich wypowiedzi doszukać się w samym omawianym tutaj wierszu:

Potępioy w niebie i w piekle,  
słyszę tylko, kiedy mnie zwiesz,  
i nie rzucam za siebie przekleństw,  
tylko rzucam przed siebie wiersz. [194]

To przecież powtórzenie i przeróbka innej, wcześniejszej formuły poetyckiej Broniewskiego, formuły tak dla samego poety ważnej, że wprowadził z niej tytuł najlepszego swego zbioru wierszy:

Ciąży sercu troska i pieśń,  
troskę w sercu ukryj i nieś,  
pieśń jak kamień podnieś i rzuć.  
W dymach czarnych budzi się Łódź. [93]

I jeszcze jedno skojarzenie w tym samym łańcuchu, cytat, którego ideowe pokrewieństwo z pierwszą strofą *Łodzi* jest zagwarantowane przez daleko posunięte upodobnienie języka poetyckiego:

bo mi ciąży i krwawi we mnie  
pieśń, tęsknota i ból człowieka. [111]

Jest uchwytnie w jerozolimskim wierszu *Do poezji* owo uporczywe nawracanie do poetyckiej antynomii *Troski i pieśni*, cierpienia i twórczości, antynomii formułowanej wciąż w identycznych niemal wyrazach. Troskę, „tęsknotę i ból” należy ukryć w sercu, nie rzucać przekleństw za siebie; trzeba nastawić się na współczesność i dzień jutrzejszy: „tylko rzucam przed siebie wiersz”, „pieśń jak kamień podnieś i rzuć”. Jednakże stałe powroty do raz użytej formuły nie są bez znaczenia, pełnią jakąś funkcję. Zapytać należy, w jakim kontekście została użyta kiedyś ta formuła. Wiersz *Łódź* jest zapowiedzią robotniczego buntu, poetyckim uzasadnieniem rewolucji socjalistycznej. W jego słowach: „chmura gradowa ciągnie powoli [...], ptaki czerwone fruną do góry”, słychać nieomal szum skrzydeł *Buriewiestnika*. Powołanie się liryczne na ten wiersz właśnie na Środkowym Wschodzie, niedługo po opuszczeniu ZSRR, warto odnotować.

Przytoczony powyżej cytat kojarzący się językowo z początkiem wiersza *Łódź* pochodzi z utworu, który już wszedł w orbitę niniejszych uwag: „Przyjacielu, los nas poróżnił...” Istnieje uderzająca zbieżność obrazowa i językowa (leksykalna, składniowa, oczywiście także rytmiczna) pomiędzy dwiema ostatnimi strofami tego utworu i zakończeniem wiersza *Do poezji*. I znów nie sposób nie zaznaczyć tu faktu, że Broniewski nawiązuje do swojej dawnej deklaracji niezależności rewolucyjnego

poety od ortodoksji dogmatycznej. Ta postawa nie straciła dla poety waloru. Tylko że widać w niej, w jej sformułowaniu, pewne bardzo charakterystyczne uzupełnienie. Jeszcze jedna aluzja literacka więcej. Dawniej cel ostateczny walki do końca, prognostyk losu własnej, nie podległej nikomu poezji, był formułowany tak:

Jeśli skona — spadnie gołębiem.  
Tylko tak umierają poeci.

Teraz obraz wzbogaca się o interpretację:

żebym runął sercem płonącym,  
jak przedwiecznej legendy ptak:  
obietnica umierającym,  
a walczącym — bojowy znak. [195]

Skąd to dopowiedzenie i po co? Czyżbyśmy je znali? Ależ oczywiście. To Stefan Żeromski, to jego patos w *Dumie o hetmanie*:

Z nie wyrwanymi z piersi strzałami, biały od uszłej krwi, a z obliczem, które już śmierć całuje i ramieniem otacza, idzie na wytrwaną do mety swej pułkownik młody. Krzyk jego śmiertelny, śmiech jego donośny nad zgiełkiem bitwy lata, umierającym waleta, mężnym pozdrowienie:

— Za pokochaną ojczyznę! My, którzy nie uchodzimy!<sup>25</sup>

Aluzja jest niewątpliwa: spostrzegamy ją w składni, w paralelizmie traktowania „umierających” i „mężnych”. Teraz jednak mechanizm aluzji uwidoczniła coś ponad samą zbieżność słów, wycinków tekstu. Skoro *Duma o hetmanie*, to i asocjacje *Dumy*, także ideowe, to cały jej szczególny koloryt wierności, prawości żołnierskiej, patriotyzmu. Ten utwór Żeromskiego raczej nie był dotąd wykorzystywany przez poetę polskiej rewolucji. Pojawienie się aluzji doń w poincju liryku, który zaczynał się tak przeciwwładzeniowo, jest może jednym z bardziej sprawdzalnych dowodów na to, jaka była konsystencja ideowa poezji Broniewskiego w tamtym czasie: patriotyczna determinacja i wielka samotność bojownika, który wiele razy przez los oszukany, „idzie na wytrwaną do mety swej”. To, co w *Bakuninie* było słowem poetyckim, ciałem i niemal autobiografią miało się stać w jerozolimskiej drodze. Drodze — na szczęście — konsekwentnej: ku *Nadziei*.

Dalszym ogniwem w sekwencji wierszy Broniewskiego określających stosunek poety do poezji jest testamentalny liryk *Wnukowi*, w wydaniach późniejszych dołączony do tomu *Nadzieja*. Tym razem nie jest to próba określenia własnej twórczości; stosunek do poezji ustala się poprzez stosunek do Słowackiego.

<sup>25</sup> S. Żeromski, *Duma o hetmanie*. W: *Dzieła*. Pod redakcją S. Pigonia. Wstęp H. Markiewicza. [Dział] I, t. 3. Warszawa 1956, s. 126.

Podrośniesz, czytać będziesz Słowackiego,  
a kiedy wstąpisz w dramatyczne ognie,  
zapytasz — dzieckiem wciąż będąc —: „Dlaczego  
ani nas złamie to, ani nie pognie,

że — ot — o klęskach bajka Szekspirowa  
snuje się prawie pogodnie? A Lilla  
z węzami gada? I na co są słowa,  
jeśli tragedia — to prawie idylla?”

Posłuchaj, wnuku: Maria Zarębińska  
niezawiazanej nie miała koszuli,  
gdy się zamknęła brama oświęcimska,  
gdy ją męczyli, gdy ją psami szczuli,

kiedy spełniała bezduszne roboty,  
jak niewolnica — ach! jak bardzo wolna! —  
a już obcięli jej włos rdzawo-złoty,  
oczy jej były zacięte, jak wojna...

Wnuku, jej włosy leżą w Oświęcimiu  
wśród kupy włosów ludzkich — nie do wiary  
turystom — pomnij: Maria jej na imię,  
a jeśli szukasz Słowackiego miary,

to wiedz, że ona weszła tak jak Lilla  
w muzyczną trumnę, a jej włosy-struny  
wicher historii trąca i nasila,  
budząc zbutwiałe harfy, a nie truny.

Pamiętaj! twoja krew jest oświęcimska!  
Szauj to, wnuku, gdy umierać przyjdzie.

Pamiętaj imię: Maria Zarębińska,  
i podnieś pięść, i pójdz na przekór krzywdzie. [347—348]

Więc znów *Lilla Weneda*; jakaż to jednak inna *Lilla*. To już nie tu-  
miania i cichosłowa poezja białych westalek, to bajka o klęskach, lecz  
prawie pogodna, prawie sielankowa. Motywy dramatu Słowackiego wy-  
stępują licznie i w sposób oczywisty: węże, harfa, trumna, włosy-struny.  
Wszystko to jest takie jak w wierszach dotąd omówionych. Znamy tę  
technikę. Warto jednak zwrócić uwagę na dwa nie stosowane poprzednio  
chwyty aluzyjne. Jeden z nich polega na utożsamieniu bohaterki dramatu  
z bohaterką liryku, Lilli Wenedy z Marią Zarębińską: „Maria Zarębińska  
niezawiazanej nie miała koszuli”. To skojarzenie z początkiem znanego  
monologu Lilli Wenedy:

W niezawiazanej przychodzę koszuli,  
Nie niosę chleba, nie mam nic przy sobie,  
[ . . . . . ]  
O! patrz: koszula moja nie związana<sup>26</sup>,

<sup>26</sup> Słowacki, *Dzieła*, t. 7, s. 361—362.

— wykorzystuje dla celów owego utożsamienia właściwie tylko jeden związek składniowy: „niezawiazanej koszuli”, mocno utrwalony w pamięci czytelników i widzów *Lilli Wenedy*. Utrwalony zaś nie tylko dla waloru obrazowego tych słów, lecz także ze względu na walor fonetyczny słowa *niezawiazanej*. Słowo to, naczelne słowo IV aktu tragedii, ma bardzo szczególną, symetryczną strukturę, zarówno gdy chodzi o samogłoski: e, a, o, a, e, jak i o spółgłoski: n̄, z, ó, z, n (*ń*) — i tej strukturze przypisać należy, że tak znakomicie pamiętamy ową „niezawiazaną koszulę”. Przeniesienie tego właśnie słowa do tekstu Broniewskiego wyraźnie intensyfikuje aluzję utożsamienia dwu bohaterów.

Także i drugi z nowych chwytów aluzyjnych jest dość subtelnej natury. Utwór *Wnukowi* należy do nielicznej grupy liryków Broniewskiego pisanych regularnym izosylabicznym wierszem i tradycyjną strofą. 11-zgłoskowiec jest tutaj dość wyraźnie zsyłabotonizowany i w wielu wersach można by się doszukać kanwy jambicznej:

wśród kupy włosów ludzkich — nie do wiary  
 turystom — pomnij: Maria jej na imię,  
 [. . . . .]  
 to wiedz, że ona weszła tak jak Lilla

Rzecz znamienna: jednym z niewielu wersów, których nie da się zinterpretować jambicznie i wobec których poprzestać musimy na formule 11 (5+6) jest właśnie prawie przytoczenie: „niezawiazanej nie miała koszuli”. Istnieje natomiast w utworze wers, którego opis winien być bogatszy niż prosta formuła średniówkowego sylabowca i nawet niż konstatacja w sylabowcu jambicznego podkładu. To ostatni, pointowy wers utworu:

i podnieś pięść, i pójdź na przekór krzywdzie.

Sylabotonizm jest tu absolutny. Lecz co istotniejsze — zauważyć trzeba, że średniówka zachowuje się dość wyjątkowo niejednoznacznie. Nie ma wprawdzie przeszkód, by utrzymać wobec niej formułę 5 + 6; ale ona nie wystarczy. Po obu stronach tego w oczekiwanym miejscu wypadającego przedziału międzywyrazowego (choć nie międzyzestrojowego tutaj) znajdują się przedziały międzywyrazowe o wiele bardziej dostrzegalne, bo wyznaczone bądź to przez akcentowane — i semantycznie ważne — monosylaby, bądź nawet przez silny dział składniowy: „i podnieś pięść // i pójdź [...]”. Ten typ wiersza, format proteuszowy, po trosze 4' + 7, po trochu 6' + 5, jest w polskiej nauce opisany (choć być może niezbyt jeszcze dokładnie) co najmniej od czasów Kleinera, właśnie jako specyficzny dla *Lilli Wenedy*<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Zob. objaśnienia wydawcy w: J. Słowacki, *Lilla Weneda. Tragedia w pię-*



6'+5                    W przeszłości słycać dźwięk tej harfy cudu,  
 6'+5                    Co wężom dała ły i serce dała.  
 4'+7                    Słuchajcież wy! gdy ognie zaczna buchać,  
 6'+5                    Jeżeli harfy jęk przyleci z dała —  
 4'+7                    Będzicież wy, jak węże stać i słycać?  
 4'+7                    Będzicież wy, jak morska czekać fala,  
 4'+7 lub 6'+5        Aż ścichnie pieśń i krew oziębnie znowu  
 6'+5                    I znów się staną z was pełznące węże?  
 4'+7                    Aż rzucą was do mogilnego rowu,  
 6'+5, może i 4'+7    Gdzie z zimnych jak wy serc się hańba lęże?  
 4'+Ø                                       Już czas wam wstać!  
 4'+7 i 6'+5                           Już czas wam wstać i bić, i truć orężę<sup>28</sup>.

Oto Chór dwunastu harfiarzy, który kończy akt III. Ten piękny tyrejski tekst wyraża konkretny program ideowy, program działania. Broniewski w swoim wersie, rytmicznie najbliższym ostatniemu wersowi u Słowackiego, także formuluje taki program dla wnuka. Równolegle z paralelizmem treści idzie paralelizm struktury (rytm) i paralelizm funkcji (pointa). Dodać do tego trzeba jeszcze wzmiankę, że — jak tylekroć u Broniewskiego — w aluzję do powszechnie znanego utworu dawnej poezji wplata się aluzja do któregoś z wcześniejszych własnych tekstów. Chodzi o tę przedśredniówkową „podniesioną pięść”. Można ją oczywiście interpretować jako symbol gniewu lub siły, lub upor, lub komunizmu, lub Frontu Ludowego — i w każdej z tych interpretacji będzie zawarta prawda. Nawet prawda biograficzna: w książce *Wiersz mój odniosę ludziom...* znajdujemy zdjęcie z jubileuszowej uroczystości na Żoliborzu — Broniewski przechodzi przez szpaler zetempowców i wita się z nimi podniesioną po partyjnemu pięścią<sup>29</sup>. My jednak, wierni formalnemu podejściu do aluzji literackiej, uchylimy tym razem interpretacje historyczne, symboliczne czy życiorysowe i zapytamy o związki tekstu ostatniego wersu wiersza *Wnukowi* z innym tekstem Broniewskiego. *Cześć i dynamit*, w tomie *Krzyk ostateczny*:

Pięść podniesiona. Cześć i dynamit!  
 [. . . . .]  
 Pięść zaciśnięta, aby zabiła.  
 Pięść podniesiona w boju z faszyzmem. [135]

I to jest przypis, autokomentarz do testamentu dla wnuka. Ta sama walka i ten sam przeciwnik: pod Madrytem, w Auschwitz i we wcale

ciu aktach. Wraz z „*Grobem Agamemnona*”. Opracował J. Kleiner. Warszawa—Kraków 1923, s. 203—204, przypis. Podobnie: J. Kleiner, *Kilka uwag o polskim rytmie jambicznym*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 150—151.

<sup>28</sup> Słowacki, *Dzieła*, t. 7, s. 360.

<sup>29</sup> *Wiersz mój odniosę ludziom... Wieczór poezji Władysława Broniewskiego*. Opracowali R. Hanin i L. Pasternak. Warszawa 1963, s. 29.

chyba odległej przyszłości, kiedy to późny wnuk stanie wobec swoich własnych, lecz wciąż tych samych rozstrzygnięć ostatecznych. Jak to mówi Broniewski w *Opowieści o życiu i śmierci Karola Waltera-Świerczewskiego, robotnika i generała*:

ale krew przyjdzie przelać świeżą,  
bój to nie był ostatni. [430]

A czy ostatnim okaże się dla pokolenia wnuków?

Teraz, gdy wskazało się już rzeczy najważniejsze w konstrukcji kilku omówionych tu utworów Broniewskiego, połączonych wspólnym tematem: stosunkiem do poezji, wspólnym założeniem strukturalnym: obecnością aluzji literackich, i wspólnym układem odniesienia: *Lillą Wenedą* Słowackiego — teraz właśnie warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden tekst poetycki z polskiej tradycji romantycznej. Kornel Ujejski, *Ostatnia strofa*, rok 1864:

Na ziemi mógł dogasty ogień,  
Słysząc w ciemnościach syk węży;  
Cięży nam ręka straszna, o, cięży,  
Lecz nas nie złamie, nie pognie!  
Nie płacze naród na trupie syna,  
Choć z niego proch i glina.  
Gdy przyjdzie pora,  
Jutro — jak wczora —  
Proch na proch weźmiem, glinę na ołów —  
Pożary wstaną z popiołów!<sup>30</sup>

Niekoniecznie trzeba pamiętać o tym, jak istotny wpływ miał na Ujejskiego Słowacki, by dojrzeć w *Ostatniej strofie* odbłask *Lilli Wenedy*. Nie trzeba, z kolei, zbyt wielu zestawień, by zauważyć, że *Ostatnia strofa* stanowiła medium dla uobecnienia *Lilli Wenedy* i w wierszu *Poezja*, i w wierszu *Wnukowi*. Ujejski: „Słysząc w ciemnościach syk węży”, Broniewski: „Trzeba głuszyć w ciemnościach syk węży”. To nie tylko kontynuacja stylistyczna (a choć węże w *Lilli Wenedzie* świszczą i syczą, choć znajdujemy nawet „sykającą ciemność”, zestawienia wyrazów „syk węży” tam nie ma), to także dowód ideowej decyzji: nie tylko interpretować świat, ale i przekształcać go — „T r z e b a”. Ujejski: „Lecz nas nie złamie, nie pognie!”, Broniewski: „Dlaczego ani nas złamie to, ani nie pognie”. Tę zresztą konstrukcję leksykalno-syntaktyczną spotkaliśmy w twórczości Broniewskiego innym jeszcze razem (*Most Poniatowskiego*):

Drogi zburzone,  
miasta w ruinie,  
historia

<sup>30</sup> K. Ujejski, *Pisma wybrane*. T. 2. Kraków 1955, s. 97.

gnie nas i łamie,  
 lecz — „nie zginęła”,  
 nigdy nie zginie,  
 my ją dźwigniemy  
 sami! [285]

W strofie powyższej tkwi odpowiedź na pytanie o funkcję tego drugiego cytatu z Ujejskiego. Niezłomność i konstruktywizm wiersza stanowiącego podzwonne powstania 1863 okazują się budulcem dla wierszy o Polsce po roku 1945. I — by nie było wątpliwości ani ideowych, ani literackich — w wierszu o moście warszawskim znów dźwięczy *Mazurek* Wybickiego. To także jest drogowskaz. Mogłoby się здаwać, że czas jest raczej dla *Chorału*: przez wszystkie okresy poezji Broniewskiego nie brakowało aluzji do rytmiki tej pieśni; ale nie, Ujejski wtapia się teraz w najoptimistyczniejszą z naszych pieśni narodowych. W rezultacie otrzymaliśmy jeden z najbardziej własnych, autentycznych wierszy Władysława Broniewskiego.

Omówiło się tutaj stosunkowo wąski krąg aluzji literackich, i to na materiale zaledwie kilku utworów Broniewskiego. Tymczasem pełny, czy też powiedzmy ostrożniej, pełniejszy ogląd materiału pozwala każdemu zorientowanemu czytelnikowi na sporządzenie listy pisarzy, których twórczość dawała Broniewskiemu podniecie do uprawiania poetyki aluzji literackich: przede wszystkim Słowacki, z kolei Mickiewicz, w niewielkim stopniu Norwid, Wyspiański, w olbrzymim zakresie Żeromski, Słoński, poeci Skamandra — oto najważniejsi spośród wchodzących w rachubę pisarzy polskich. Tendencje zatem romantyczne i w najszerszym rozumieniu postromantyczne. Literatura patriotyczna, zaangażowana w walkę o wolność narodową i społeczną, literatura heroiczna wiernej służby i niepodległości.

Gdyby pokusić się o interpretację ideologiczną takiego kręgu związków literackich, okazałoby się, że przecięcie linii wpływów tych różnych pisarzy nastąpić może tylko w jednym punkcie: może mianowicie odsłonić rzeczywisty charakter i proveniencję tego wzorca patriotyzmu, który był właściwy poezji Broniewskiego. Komuniści i radykalni lewicowcy Polski międzywojennej dalecy byli od jednomyślności, jeśli chodzi o ideologiczne uzasadnienie i praktyczne skutki ich stosunku do ojczyzny. Jedno z dwu istniejących w tym względzie skrzydeł wywodziło swe poglądy mniej lub bardziej bezpośrednio z postawy Róży Luksemburg i podobnie do niej myślących przywódców SDKPiL. Skrzydło przeciwne nawiązywało do tradycji polskiego patriotyzmu, formowanej i sublimowanej przez romantyzm i jego kontynuacje, w praktyce przejętej — co tu eufemizować — przez te kręgi lewicowe, które krócej lub dłużej, ściślej lub mniej ściślej przewinęły się przez orbitę Legionów i piłsud-

czynny. Rzecz nie w tym, a już ponad wątpliwość nie tylko w tym, że sam Broniewski był legionistą i oficerem wojny antyradzieckiej. Rzecz w tym, że krąg ideowy i artystyczny poezji Broniewskiego, obiektywnie poświadczony przez zestaw istniejących w tej poezji aluzji literackich, odpowiada typowemu kręgowi bodźców ideowo-kulturalnych wpływających na te polskie środowiska radykalnej lewicy, które w sprawie narodowej nie godziły się na luksemburgizm.

Wydaje się, że jest pewna wyraźna zbieżność — tu można ją ledwie zasygnalizować — między postawą poetycką Władysława Broniewskiego i postawą publicystyczną Juliana Bruna-Bronowicza. Autor *Stefana Żeromskiego tragedii pomyłek* w swojej polemice z ideologią *Przedwiośnia* za punkt startu obrał pozycję tych, których Leon Kruczkowski nazywa adresatami książki: „patriotyczno-niepodległościowej inteligencji” zbliżającej się „ku pozycjom ideowym rewolucyjnego ruchu robotniczego”<sup>31</sup>. Polemizując z romantycznymi złudzeniami młodej niepodległości, z Żeromskim, z piłsudczyzną — Brun, tak jak w wierszach Broniewski, przełamuje ograniczenia tych postaw, ale nie prowadzi kampanii przeciw ich historycznemu już substratowi:

Romantyzm potrzebował pewnej dekoracji i znalazł ją w Legionach Piłsudskiego, które (przyznajmy z ręką na sercu) były pięknym, symbolicznym gestem, ale nie były trudem, którego owoce są proporcjonalne do celowego wysiłku<sup>32</sup>.

Cóż im wyznać w serdecznym słowie,  
gdy się młodość jak cmentarz przyśni? ...  
Nie głaskało mnie życie po głowie,  
nie doszedłem tam, dokąd szliśmy, [140]

Siły moralne, jakie ujawniły się w akcji Legionów, w POW i różnych przejściach tych pierwszych lat niepodległości, dawała wyłącznie elita młodzieży inteligenckiej, robotniczej i chłopskiej. Źródła tych sił moralnych były różnorodne, ale o kierunku ich wyładowania decydowały reminiscencje romantyczne bądź wprost (wśród inteligencji), bądź za pośrednictwem przywódców tak zwanych stronnictw lewicowych, robotniczych i chłopskich. Drugi „cud” Gajowca w roku 1920 był dlatego możliwy, że leżał na linii tych reminiscencji<sup>33</sup>.

Brak, jak sądzę, przesłanek dla mniemania, iż przychylność Bronowicza wobec patriotycznego i „romantycznego” aspektu postawy legionowej, postawy owej „elity młodzieży”, była tylko na propagandowe efekty obrachowaną taktyką. Podobnie nie istnieją chyba racje, by twierdzić, że zbieżny z tą postawą wzorzec patriotyzmu, stosunku do społeczeństwa, do jego tradycji, kultury itd., jaki odnajdujemy w liryce

<sup>31</sup> L. Kruczkowski, wstęp do: J. Brun, *Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek*. Warszawa 1958, s. 7.

<sup>32</sup> Brun, *op. cit.*, s. 130.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 131.

Broniewskiego, stanowił wynik niepełnej dojrzałości ideowej i złudzeń poety. I Bronowicz, i Broniewski odzwierciedlali w swym okresie poglądy poważnej części autentycznej polskiej lewicy<sup>34</sup>. Wychowana na tradycjach romantyzmu narodowego, nawykła język poezji patriotycznej przekładać na język czynnej walki, generacja ta, drogami doświadczeń społecznych i jednostkowych zmierzając ku radykalizmowi socjalistycznemu, wykształciła wiele cech, które na miarę swego znaczenia w polskim ruchu rewolucyjnym temu ruchowi wszczepiała. Przywiązanie do historii i kultury narodu, szacunek dla tradycji jego walk, kult wierności i odpowiedzialności, oparcie ideowego zaangażowania na etycznie pojmowanym patriotyzmie, niechęć do konformizmu i ortodoksyjności, spójne traktowanie sprawy Polski i sprawy socjalizmu — oto główne propozycje tej szkoły myślenia i działania. Dla nas zaś są to przesłanki dwu wnioskom mogące służyć. Wniosek mniejszy: że wszystko to jest odczytywalne z utworów Broniewskiego (jak zresztą i innych poetów polskiej lewicy) nie tylko w dużym wymiarze interpretacji filozoficzno-społecznej, ale i poprzez mikroanalizę warsztatu wierszopisarskiego. Oraz wniosek większy: iż zalety opisanej tu postawy potwierdziła historia ostatnich dziesięcioleci, a wygląda na to, że i współczesność coraz częściej rację przyznaje tym, którzy stanowią zbiorowy, ogólnonarodowy i ogólnospołeczny podmiot liryczny wierszy Władysława Broniewskiego.

<sup>34</sup> W tej sprawie jednym więcej argumentem są wspomnienia z sierpnia 1914, spisane przez wybitnego polskiego rewolucjonistę i gorącego patriotę, a przy tym żarliwego wielbiciela poezji romantycznej, Bolesława Drobniera. Czytamy w jego artykule *Dwa to mniej niż trzy* (tytuł nawiązuje do poglądu, że łatwiej będzie porazić siebie z dwoma niż z trzema zaborcami, i dlatego socjaliści powinni poprzeć antyrosyjską akcją Legionów):

„W tej chwili, gdy rozpatrywaliśmy problem, jak się zachować w tych historycznych czasach — stary »Proletariaczek«, późniejszy wybitny »bolszewik«, członek »Rewkomu« z r. 1920 — tow. Feliks Kon podszedł do nas w mundurze »Strzelca«. To nieważne, czy dwa to mniej niż trzy, ważne jest, że polskiemu rewolucjonistcie nie wolno nie walczyć przeciw carowi, który groził nam zawsze »miną, Sybirem, kajdanami«.

„Zgłosiłem się w »Strzelcu« i otrzymałem zaszczytne zadanie przebicia się z grupą sanitarną do Miechowa, utworzenia tam etapu szpitalnego na kieleckiej szosie. W Miechowie spotkałem w mundurze strzeleckim po kilku dniach znanego później polskiego komunistę, Jana Hempla. [...] Kiedy spotkaliśmy się w r. 1936 w Moskwie wszyscy trzej, zdecydowaliśmy — tak tow. Feliks Kon, jak i Jan Hempel i ja, że arytmetyczne rozwiązanie trudnej kwestii udziału polskich socjalistów w wojnie przeciw caratowi było słuszne. Zdecydowała u nas nienawiść do caratu, miłość Ojczyzny, ukochanie demokracji” (B. Drobnier, *Drogowskazy*. Kraków 1945, s. 40—41. Zob. także B. Drobnier, *Bezustanna walka. Wspomnienia. 1883—1918*. Warszawa 1962, s. 330—331).