

# Edward Balcerzan

---

## Poezja wobec wojny : strategia uczestnika

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/4, 97-130

---

1976

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.

EDWARD BALCERZAN

## POEZJA WOBEC WOJNY: STRATEGIA UCZESTNIKA

Pierwszą powinnością sztuki, a zwłaszcza poezji, ona to bowiem stanowi apogeum wszelkich artystycznych talentów człowieka, jest „pielęgnowanie uczuć życzliwości”<sup>1</sup>. Tak sądził August Comte, twórca filozofii pozytywnej. Pisał: „Sztuka wprowadza harmonię między uczuciami, myślami i czynami”. Szlachetna życzliwość, rezultat złączenia wartości najwyższych: dobra, prawdy, piękna, może rozkwitać tylko w dniach pokoju, czyniąc „z pracy dla szczęścia bliźniego źródło największego zadowolenia”. Praca ulepsza życie, poezja upiększa pracę. Uczucia życzliwości dają szansę rozwoju pełni człowieczeństwa i dlatego są „o wiele bardziej estetyczne niż instynkty nienawiści i przemocy opiewane dotychczas”. A zatem wojna?... Historie wielkich podbojów, obrazy mięsistej masakry na polach bitewnych, sceny z życia w zgrupowaniach wojskowych, opisy broni żołnierskiej, wszystko to, owszem, pojawia się w rozlicznych arcydziełach literatury światowej, ale, powiada Comte, nie o świetności tych utworów świadczy, lecz o bolesnych kompromisach twórcy.

Jednak można już zauważyć u nieporównanego Homera, że wobec braku bardziej zasługujących na idealizację tematów jego geniusz artystyczny z zalem zatrzymywał się na życiu wojowników.

Słowem: czas rozlewu krwi nie sprzyja sztuce, wojna grozi wynaturzeniem poezji.

Czy doświadczenia literackie w sto lat później potwierdziły trafność konstatacji apostoła filozofii pozytywnej? I tak, i nie. Gdy oceniamy wojnę jako temat wypowiedzi artystycznej, wobec którego twórca może zdobyć się na dystans, musimy Comte'owi zaprzeczyć. Oglądany z pozycji świadka, obserwatora, kronikarza — temat wojenny

---

<sup>1</sup> A. Comte, *Rozprawa o duchu filozofii pozytywnej. Rozprawa o całokształcie pozytywizmu*. Opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. Skarga. Warszawa 1973, s. 474. Następne cytaty: s. 459, 474, 469.

w niczym nie ogranicza pisarza i może być twórczym dziełem najdoskonalszych. Ale gdy analizujemy wojnę jako sytuację twórcy, więc gdy artysta jest bezpośrednim uczestnikiem działań militarnych, poeta-żołnierzem, stwierdzenia teoretyczne Comte'a, choć ogólnikowe, okazują się stwierdzeniami nie do odrzucenia.

Kultura literacka społeczności w stanie walki jest ostro zdeterminowana przez okoliczności frontowego bytowania, które — tak czy inaczej — sytuują się poniżej normalnego życia; w niektórych zakresach stanowią jego ewidentne zaprzeczenie. Fryderyk Engels uważał za wskazane dla prawidłowej oceny historii mieć stale w polu obserwacji „prosty fakt, że ludzie w pierwszej kolejności muszą jeść, pić, mieć schronienie i odzież, zanim w ogóle będą w stanie zajmować się polityką, nauką, sztuką, religią itd.”<sup>2</sup> Tymczasem wojna, głód, bezsenność, wykrwawienie ciała to zarazem nieustanny, morderczy wysiłek dla ocalenia elementarnych zasobów energii życiowej. Momenty wypoczynku, „remonty” wyczerpanego organizmu są wprawdzie przewidziane w scenariuszu walki — nie po to jednak, aby budować kulturę (jako cel finalny), lecz by zregenerowane „siły żywe” rzucić natychmiast na pole bitwy. Sukces w bitwie jest zadaniem natury i jednocześnie zadaniem kultury. Wiersz, piosenka, słuchowisko, spektakl teatralny stanowią w równej mierze produkt warunków frontowych, jak i same stają się częścią warunków współokreślających rozwój wypadków na froncie. Ich sens instrumentalny nie ulega wątpliwości. Podczas wojny „nie w pieśni troska”, pisał Władysław Broniewski. Używając pojęć z leksykonu filozofii marksistowskiej powiedzieć by można, że sztuka, ukształtowana zrazu w strefie „nadbudowy”, staje się niespodziewanie jednym ze składników „bazy”. Zaczyna jakby z astępować dom i odzież, sen i pokarm, lek i opatrunek.

Theophile Gautier gniewnie wołał kiedyś (1835):

Nie, głupcy, nie, kretyny, wolonośce od urodzenia, książka nie jest zupką na bulionie! Powieść nie jest parą butów ani sonet lewatywą; dramat nie jest koleją żelazną [...].

Nie robi się włóczkowej szlafmicy z metonimii, nie da się wzuć porównania zamiast pantofla; nie można, na nieszczęście, wdziąć na żołądek pary pstrokatych rymów zamiast kamizelki<sup>3</sup>.

Święta prawda! Zapewne jednak inkryminowani „wolonośce” żyją w bezpieczeństwie i dostatku. Nas interesuje wojna, która ogłasza zawieszenie niejednej spośród takich „świętych prawd”.

<sup>2</sup> Cyt. za: K. Marks i F. Engels o literaturze. Moskwa 1958, s. 9.

<sup>3</sup> T. Gautier, *Ze „Wstępu” do „Panny de Maupin”*. (Tłum. T. Żeleński (Boy)). W zbiorze: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce, 1700—1870*. Wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka. Warszawa 1974, s. 401.

Usługowe, utylitarne przeznaczenie tekstu wojennego najłatwiej pokazać na przykładzie piosenki marszowej. Podobnie jak zbiorowy, huczny, zatraceniowy okrzyk „hura!” stanowi nie tyle spełnienie konwencji widowiska batalistycznego, ile narzędzie walki: spotęgowanie mocy uderzenia na nieprzyjaciela, tak i słowo pieśniowe jest składnikiem marszu; jego fizyczna obecność — w połączeniu z melodią, z wysiłkiem śpiewania, z produkowaniem dźwięku — okazuje się dla wykonawców tak samo odczuwalna, jak i ciężar niesionego sprzętu, z tą może różnicą, że sprzęt utrudnia, a piosenka ułatwia marsz. Śpiew wypełnia przestrzeń wokół idącego zgrupowania wojowników. Nie będzie przesadą, gdy powiem, nawiązując do malowniczych metafor Gautiera, że słowo-śpiew odczuwa się jako substancję materialną, coś niby wielki namiot chroniący przed kapryсами aury: „Błoto, deszcz czy słoneczna spiekota”... Swoistość funkcji słowa śpiewanego nie pozostaje bez wpływu na jego ukształtowanie literackie. Nader często teksty piosenek uchylają się od zadań komunikowania nowych powiadomień, z uporem natomiast nazywają fakty oczywiste, dostrzegalne gołym okiem albo znane wszystkim uczestnikom wojny. Z punktu widzenia potrzeb komunikacyjnych np. trudno zrozumieć powody, dla których ludzie idący w kolumnie marszowej powtarzają po wielokroć słowo *i d z i e m y*. Tymczasem w piosenkach słyszy się co chwila:

Idziemy: wielu nas...

Idziemy, polska Armia...

Idziemy drogą, która do kraju nas wiedzie...

Jedną drogą dziś wszyscy idziemy...

Hej, idą chłopcy strojni w automaty...

Ściśnij pas, pora iść...

Nadto częste są wyrażenia-peryfrazy słowa „iść”, np.:

Ale naprzód, wciąż dalej i dalej...

My na front, na front, na front...<sup>4</sup>

Powody są w głównej mierze pozakomunikacyjne. Nie w tym istota rzeczy, aby się czegoś dowiedzieć z piosenki, lecz by *iść* w przestrzeni zbiorowego śpiewu.

Gautier był orędownikiem „sztuki czystej”. Że twórczość przeznaczona dla uczestników wojny nie jest „czysta”, na to nie trzeba specjal-

<sup>4</sup> Cytaty z piosenek żołnierskich według zbioru: *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939—1945*. [Opracował:] T. Szewera. Wyd. 2, poszerzone. Łódź 1975, s. 721, 745, 742, 764, 760, 684, 750, 719.

nych dowodów. Pozostaje wszak rozstrzygnąć kwestię, czy w tym skupisku świadectw mamy do czynienia z jakąś w ogóle odmianą sztuki. Odpowiedź nie może być jednoznaczna. Wiersze wojenne należą do sztuki o tyle, o ile należy do niej cały folklor. A powiadają znawcy:

folklor jest jednocześnie sztuką i nie-sztuką; poznawcze, estetyczne i życiowe funkcje tworzą w nim jedną nierozzerwalną całość [...] <sup>5</sup>.

Gdy się przegląda antologie poezji żołnierskiej, natrafia się w nich na dzieła twórców przypadkowych, na utwory bezimienne, a także na teksty pisarzy wybitnych i znanych — znanych daleko poza granicami piśmiennictwa żołnierskiego. Raz po raz (nie zawsze) lektura wierszy „walczących” sygnowanych nazwiskami mistrzów sztuki słowa wprawia w osłupienie. Nie dość na tym, że nie różnią się one między sobą tak, jak różnią się osobowości poetyckie ich autorów — w innej materii tematycznej manifestowane, ale na dobitkę znikają różnice pomiędzy utworem wybitnego autora a utworem bezimiennym czy utworem napisanym przez nieletterata, nieprofesjonalistę. Kto w piosence pt. *Maszeruje pluton*, w układzie słów i rymów takiej oto zwrotki:

Maszeruje pluton przez zielony las,  
Pod hukiem granatów, pod ulewą gwiazd.  
Wezmę ja karabin, pójdę z nimi wraz,  
Pójdziemy do szturm przez zielony las.

— rozpozna pióro Krzysztofa Kamila Baczyńskiego? <sup>6</sup> Jeżeli skromnym śladem jego doświadczeń pisarskich może się jeszcze wydawać metafora „ulewa gwiazd”, to już refren i strofy następne całkowicie stapiają się z najbardziej stereotypowymi konfiguracjami elementów sztuki bezimiennej:

Hej, naprzód marsz, nie będzie nam źle,  
Czy słońca, czy upał, my śmiejemy się.

A kto pamięta, że poeta Adam Ważyk, przed wojną autor wyrafinowanych — instrumentacyjnie i brzmieniowo — wierszy, jak np.

O brzasku igra ogniem i kulą —  
i w ognian wplata mnie i dzwony rdzeń;  
pierzcha i w biegu rozwija rulon  
srebrnej emulsji: dzień <sup>7</sup>

<sup>5</sup> W. Gusiew, *Estetyka folkloru*. Przełożył T. Zielichowski. Wrocław 1974, s. 102.

<sup>6</sup> K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*. Opracowali A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka. T. 2. Kraków 1970, s. 568.

<sup>7</sup> A. Ważyk, *Wiersze i poematy*. Warszawa 1957, s. 8.

— że to ten sam Adam Ważyk, po *Semaforach* (1924), po *Oczach i ustach* (1925) pisał w 1943 roku:

Czekaj, Maryś, nas,  
Niedaleki czas,  
Gdy zhora przepadnie zła,  
Będzie radość, aż  
Błyśnie w oku iza<sup>8</sup>.

Zanim, korzystając z przywilejów czytelnika, wydamy werdykt, czy złe, czy dobre są to rymy (pamiętając, iż oceniamy tylko część struktury wielotworzywowej: słowo amputowane, głuche, bo bez muzyki, i martwe, bo bez ruchu śpiewających i maszerujących wykonawców), ustalmy wprzód, dlaczego i jak są one specyficzne. Punkt wyjścia już znamy. Całokształtem wierszopisarstwa żołnierskiego, niezależnie od autora i jego biografii literackiej, rządzi folklor.

Prawidłowa charakterystyka poezji konspiracyjnej nie może się obyć bez odpowiednich kwalifikacji folklorystycznych. [...] Anonimowe, pozbawione zatem piętna osobowego autorstwa, nie istniały te teksty w jakiejś jednej, powiedzmy — kanonicznej postaci, lecz — jak w każdej twórczości skazanej na przekaz ustny — w serii wariantów, serii praktycznie nieskończonej. Należą tu anonimowe żarty i dowcipy na temat okupanta, piosenki, bezimienne parafrazy modlitw i kolęd, trawestacje znanych utworów literackich czy hymnu narodowego, teksty podkładane pod popularne melodie, ulotne wiersze okolicznościowe, apele, epitafia...<sup>9</sup>

To samo można powtórzyć w odniesieniu do utworów pisanych, czytanych, śpiewanych na froncie, na poligonach, w kryjówkach leśnych, w oflagach. Poeta w mundurze wojskowym uświadamiał sobie, iż teraz, w czasie wojennym, o wartości utworu decyduje jedno: bezwzględne zaakceptowanie przez masy żołnierskie. Głos rozstrzygający miał odbiorca-wykonawca.

Analizując strategię uczestnika będziemy brali pod uwagę, rzecz jasna, wcale nie wszystkie wiersze napisane w latach wojny i na temat wojny, lecz tylko te, w których podmiot monologu lirycznego czuje się żołnierzem<sup>10</sup> i adresuje swoją wypowiedź do ludzi wojny. Przede wszystkim więc do towarzyszy broni. Ale pośrednio także do każdego, kto sprzyja armiom walczącym przeciw Trzeciej Rzeszy. Sytuacja

<sup>8</sup> *Niech wiatr ją poniesie*, s. 685.

<sup>9</sup> J. Święch, *Poezja i konspiracja*. W zbiorze: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Studia pod redakcją M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1976, s. 50.

<sup>10</sup> Postawy cywilne wobec wojny wyrażają się najpełniej w „strategii świadka”; piszę o tym w szkicu: *Poezja wobec wojny. Strategie zeznań poetyckich*. „Nurt” 1976, nr 5.

udziału w walce, wysłowiona najkrócej w *Śpiewie czerwonych narciarzy* (1942) Jerzego Putramenta:

Wróg ma tu polec,  
ty —  
zwyciężyć<sup>11</sup>

— jak szeregowego uczestnika akcji zbrojnych zmusza do wielu wyrzeczeń, do rozstania z domem, z przedmiotami lat dzieciństwa, do zapomnienia o atrakcjach cywilnego życia i odrzucenia cywilnych nawyków (również nawyków mowy osobniczej), tak i poecie-żołnierzowi odbiera z nagromadzenia form literatury „cywilnej” wszystko to, co może być balastem w marszu po zwycięstwo. Jednocześnie — daje ekwipunek myśli i wyrażań, chwytów i motywów, które powinny organizować wyobraźnię „*homo militans*” i zwiększać jego psychiczną odporność na niedogodności egzystencji frontowej. Podstawowym tedy wyznacznikiem strategii piśmiennictwa wojennego — przy imponującej obfitości tekstów wierszowanych — jest *redukcja* dążeń nowoczesnej liryki. Ostentacyjna rezygnacja z bogactwa stylów i poetyk XX wieku. Ograniczenie repertuaru środków ekspresyjnych do niezbędnego minimum. Jest to *redukcja wielozakresowa*, obejmująca rozmaite poziomy — tak pojedynczego przekazu słownego, jak i całej kultury literackiej ludzi wojny. Spośród rozlicznych odmian akcji redukcyjnych w obrębie interesującej nas strategii na wyróżnienie i komentarz zasługują trzy:

- 1) redukcja tekstu,
- 2) redukcja poetyki,
- 3) redukcja kultury.

### Redukcja tekstu

Typowym sposobem istnienia przekazów językowych w systemie folkloru jest redukcja tekstu. Atakuje ona utwory gotowe, które w swym kształcie pierwotnym nie odpowiadają w całej pełni gustom i potrzebom duchowym żołnierza. Takie utwory ulegają stopniowemu przetworzeniu. Ich wersje pierwotne giną w końcu z pamięci ogółu, a nowe warianty dążą do zawładnięcia odbiorcą. Przytrafia się to najczęściej poezji śpiewanej — piosenka zmienia się bez trudu w procesie wielokrotnych, zbiorowych wykonań. Redukcję tekstu można by więc nazwać „redukcją wykonawczą”. Sam mechanizm redukowania tekstu nie wyczerpuje całej jego transformacji, zazwyczaj współdziała z mechanizmem *substytucji*: miejsce elementów odrzuconych zajmują nowe. Zarówno redukcja jak i substytucja mogą mieć charakter przypadkowy albo systemowy.

<sup>11</sup> J. Putrament, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1951, s. 92.

Zniekształcenia przypadkowe wynikają z zakłóceń w społecznym obiegu utworu; niekiedy są zmianami realiów, przestrojeniem kolorytu lokalnego pieśni — bez wpływu na jej ideologię (np. w tekście *Rozszumiały się wierzby płaczące* zamiana słowa „wierzby” na „brzozy”)<sup>12</sup>. Tego rodzaju wydarzenia nie będą nas interesowały. Ich treść informacyjna jest znikoma. O światopoglądzie człowieka będącego w okolicznościach wojennych wiele mówią natomiast przekształcenia systemowe, które żądają się swoistą logiką i urzeczywistniają cele wyrażone określone.

O tym, jak głęboko sytuacja wojny potrafi ingerować w architekturę ideową wiersza (gdy wiersz podlega regułom transformacyjnym folkloru *in statu nascendi*), świadczą dzieje pewnej piosenki żołnierskiej: jednej z najbardziej popularnych w latach 1939—1945, głośnej też po wyzwoleniu i znanej do dziś.

Śpiewano ją w kraju i za granicą, w wojsku i w oddziałach partyzanckich, a nawet w więzieniach i w obozach koncentracyjnych. Rozpowszechniła się również w niektórych obozach jeńców wojennych, dokąd przynieśli ją pod koniec 1944 roku powstańcy warszawscy<sup>13</sup>.

Dodajmy: została wiernie i zgrabnie przetłumaczona na język rosyjski.

Oto przed wojną, w r. 1933, na konkurs „Żołnierza Polskiego” wysłał wiersz (i nie uzyskał nagrody) kapral Michał Zieliński, bez szczególnych sukcesów próbujący swych sił w rzemiośle wierszopiskim nauczyciel muzyki z Jarosławia tudzież podoficer zawodowy. Była to ballada wierszowana, realizująca tradycyjny schemat fabularny baśni magicznej: za dobry uczynek, przedsięwzięty bezinteresownie, bohatera spotyka cudowna nagroda. Fabuła utworu nieskomplikowana. Z piersi zbolalej i smutnej ucieka przed ludźmi zakochane serduszko dziewczęce, litościwy żołnierz chowa je w plecaku, a gdy w boju trafia go kula, wojak nie umiera, śmieje się ze śmierci, „bo w plecaku / Miał w zapasie drugie serce”. Napisany z myślą o wykonawcy wojskowym — utwór ten nawiązywał do niektórych schematów cywilnej liryki profesjonalnej. Zanim zdobył rozgłos, uległ w obiegu powszechnym nader zasadniczym przekształceniom. Elementy niefunkcjonalne, obce ówczesnym potrzebom ludzi wojujących, prędko się z tekstu Zielińskiego wykruszyły. Nadto wykonawcy dopisali nowe słowa, nowe wersy, a i całe strofy.

Wolno przypuszczać, że wyczerpanie się optymizmu, znamienne dla drugiej dekady okresu między wojnami, dekady nie bez racji nazywanej „ciemną”, owe apatie i lęki, złe przeczucia i ponure przepowiednie, tak

<sup>12</sup> Zob. *Niech wiatr ją poniesie*, s. 18.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 139. Informacje o autorze *Serca w plecaku* oraz cytowane dwa warianty tego tekstu — według tego samego źródła, s. 138—139, 23, 87.



niepokojąco manifestowane stany depresyjne bohaterów liryki profesjonalnej — stanowiły w 1933 r. ewidentny wzór dla autora *Serca w plecaku*, skoro wiersz w wersji pierwotnej rozpoczynał się tak:

Z piersi młodej się wyrwało,  
W ciężkim bólu i rozterce  
I przed ludźmi uciekało  
Zakochane czyjeś serce.

Taka dławiąca, nadto już „wyponurzona” rozpacz nie podobała się widocznie masowemu wykonawcy pieśni: ból „ciężki”, urzeczowiony, dotykalny, stał się w nowym wariancie bólem „wielkim” — abstrakcyjnym, więc i lżejszym jakby. Niechęć do naturalistycznej konkretności, wymuszającej chwilę zbędnych w marszu zastanowień i kłopotliwych unaocnień, dała o sobie znać także w przeróbkach dalszych partii tekstu. Słowa: „A w plecaku miał czerwone / Zakochane serce twoje” zostały zapomniane, a wraz z nimi całą strofę z wiersza usunięto. Prawdopodobnie epitet „czerwone” narzucał nieprzyjemne asocjacje: krwawiące, pachnące szpitalem, „bebechowe”. Nie to jest jednak najbardziej wymowne. Cywilną lirykę profesjonalną (i cywilną grafomanię) od dawna, a w dziesięcioleciu „ciemnym” zwłaszcza, intrygował lęk człowieka przed życiem, wszelkie drogi wewnętrznej „emigracji” jednostki. Na tym tle motyw ucieczki przed ludźmi, banalny bo banalny, nie wymagał dodatkowych uzasadnień, był zrozumiały sam przez się — jako sygnał wywoławczy stereotypowej sytuacji lirycznej. W systemie pojęć folkloru żołnierskiego ten sam motyw nie miał racji bytu. Serce zakochane nie może „postępować” jak dezerterski: jeżeli cierpi boleśnie, to dlatego jedynie, że przeżywa udrękę tęsknoty w dniach okrutnej rozłąki wojennej. Zamiast niewytłumaczalnych, wobec wojny niestosownych słów pierwotnej wersji:

I przed ludźmi uciekało

— żołnierze zaczęli śpiewać:

I za wojskiem poleciało

Nagle wszystko stawało się jasne. Zakochana dziewczyna miała chłopca w wojsku. Nie dość na tym. Jedna poprawka powoduje drugą, nowy porządek wartości zdąża ku przebudowaniu całości — od fundamentów. Na to, aby kochające serce wyrwało się z piersi i wędrowało za wojskiem — żołnierz powinien zasłużyć. Uwiarogodnić swą postawą tę cudowną baśń o ocaleniu przez miłość. Bo w miłości tak jak w armii: nie dostaje się nagród za nic. Tymczasem postawa „leguna”, zarysowana w tekście Zielińskiego, budzi uczucia mieszane.

Nad żołnierza nie masz pana,  
 Nad karabin nie masz żony.  
 O dziewczyno ukochana,  
 Oczka twoje zasmucone —

— to brzmi fałszywie. Tak mógł śpiewać żołnierz przedwojenny, lalusz z defilady, który prochu nie wachał i wszy go w transzei nie gryzły; za butnym „panem”, nadętym służbistą, serce dziewczęce na kraj świata nie poleci. Serce musi „wiedzieć” — ponad wszelką wątpliwość — że wojsko jest szczerością samą. Nie odtrąci, nie obśmieje, nie oszuka („Żołnierz dziewczynie nie skłamię”, jak śpiewano w latach sześćdziesiątych na festiwalach piosenkarskich). W miejscu przytoczonej wyżej strofy pojawił się refren — dzieło anonimowych wykonawców:

Tę piosenkę, tę jedyną,  
 Śpiewam dla ciebie, dziewczyno,  
 Może także jest w rozterce  
 Zakochane twoje serce.

Może beznadziejnie kochasz  
 I po nocach tęsknisz, szlochasz?  
 Tę piosenkę, tę jedyną,  
 Śpiewam dla ciebie, dziewczyno.

Baśń o miłości beznadziejnej objawiła się oto jako baśń o miłości odwzajemnionej. Przy okazji anonimowi współukładacze nowej wersji *Serca w plecaku* uregulowali, by tak rzec, stylistyczny bieg tekstu. Niefortunne: „A choć go trafiła wielce / Kula, gdy szedł do ataku”, zastąpiono, zgodnie z logiką polszczyzny, słowami: „I choć go trapiły wielce / Kule, gdy szedł do ataku”.

Inną postać redukcji, całkowicie już bezceremonialnej, przybierały zabiegi adaptacyjne, dokonywane na utworach muzycznych i słowno-muzycznych. Jeżeli Roman Ślęzak (na krótko przed wojną) układa tekst *Rozszumiały się wierzby* do melodii marsza Agapkina *Pożegnanie Słowianki* (z 1912 r.), jeżeli słowa *Oki* Leona Pasternaka połączono z melodią pieśni *Oleandry* „z popularnego ongiś wodewilu Stefana Turckiego *Lola z Ludwinowa*, opartego na miejskim folklorze Krakowa”<sup>14</sup>, to w jednym i drugim wypadku, a podobnych zapożyczeń było sporo, pierwotne sensy tekstu muzycznego, sensy wynikające z przeznaczenia i gatunku dzieła, z czasu i miejsca narodzin, giną w nowej strukturze: są zbyt cenne. Ani bowiem „słowiańskość” melodii w piosence Ślęzyka, ani pamięć o wodewilowym rodowodzie melodii w pieśni Pasternaka — nie uczestniczą w recepcji tych utworów. Są zbyt cenne.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 766.

Na marginesie uwag o baśniowych podtekstach *Serca w plecaku* warto odnotować zagadnienie szersze: transformacje wykonawcze, redukcja i substytucja, zmierzają niejednokrotnie do włączenia tekstu w system znaczeń mitycznych. Kolektywny wykonawca nie dba o pełnię prawdy realistycznej. Zdaje sobie doskonale sprawę z tego,

że nie jest tak na wojnie,  
jak jest w żołnierskim śpiewie<sup>15</sup>.

Mit stanowi tu prawo i powinność sztuki. Zastępuje argumentację ideologiczną, wydobywa w obrazach walki racje jak gdyby „wyższe” od aktualnie uznawanych w żołnierskiej publicystyce konieczności likwidacji wroga, bo — uniwersalne, odwieczne, unoszące „tu i teraz” w strefę „zawsze i wszędzie”.

Jak wytłumaczyć fenomen popularności piosenki Feliksa Konarskiego i Alfreda Szutza *Czerwone maki*? Oprócz okoliczności zewnętrznych<sup>16</sup>, militarnej i politycznej natury, które w polskiej historii wojny z hitleryzmem każą nam wyróżnić bitwę pod Monte Cassino, zapewniając pośrednio rozgłos pieśni o tej bitwie, w grę wchodzi także wewnętrzne jakości tekstu. Interpretacja *Czerwonych maków* — w planie operacji wierszotwórczych — nie przynosi jednak zadowalających rozstrzygnięć. Wiersz okazuje się montażem chwytów nieoryginalnych, odznacza się, jak większość tekstów z tego kręgu, pokorą wobec norm od dawna skodyfikowanych i w gruncie rzeczy „niczyich”. Interpretacja w porządku logicznym (ściślej: zdroworozsądkowym) pogłębia wątpliwości. Autor na pierwszy rzut oka zdaje się tu popełniać błąd w sztuce agitacji. Rozślawia zwycięstwo silnego nad słabym. O wrogu czytamy, że kryje się w gruzach jak szczur. Jest to więc wróg tchórzliwy (skoro musi się kryć) i bezbronny (skoro nie chroni go twierdza, lecz zgłiszcza). Na tym tle, w granicach tekstu, trudno pojąć, dlaczego obezwładnienie przeciwnika aż tak żalostnego nazywa się nagle „szaleństwem”; skąd ta wysoka cena krwi, którą trzeba było płacić za sukces nad „szczurem”? Obrazy:

<sup>15</sup> Z piosenki anonimowej pt. *Świat cały śpi spokojnie*. W: jw., s. 52.

<sup>16</sup> Dobra poezja może być poezją okolicznościową, twierdził G. W. F. Hegel (*Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmanna. T. 3. Warszawa 1967, s. 325), „po prostu dlatego, że nie uważa ona zewnętrznej okoliczności za cel istotny, siebie zaś tylko za środek do celu; przeciwnie, wchłania w siebie materiał owej rzeczywistości, aby potem kształtować go i rozwijać w oparciu o uprawnienie i wolność fantazji. W tej sytuacji nie poezja jest czymś okolicznościowym i akcesoryjnym, lecz materiał stanowi ową zewnętrzną sposobność, która staje się dla poety impulsem do głębszego wnिकnięcia w rzecz [...]”. *Czerwonym makom* do dobrej poezji daleko. A jednak i one także zdają się potwierdzać trafność obserwacji Hegla.

Runęli przez ogień szaleńcy!  
 Niejeden z nich dostał i padł...  
 [. . . . .]  
 Runęli z impetem szalonym,  
 I doszli!... I udał się szturm!<sup>17</sup>

— pozostają w sprzeczności logicznej z pierwszą strofą: pierwsza strofa nie dopuszcza myśli o niepowodzeniu w tej bitwie.

Ani analiza figur wiersza, ani analiza pojęć logicznych i ich następstwa — nie trafiają w istotę rzeczy. *Czerwone maki* swą rzeczywistą energię czerpią z innych źródeł. Spójność wewnętrzna tekstu jest tu spójnością wypowiedzi krasomówczej, która apeluje do światobrazu mitycznego. Krasomówca, zgodnie z zaleceniem Arystotelesa, powinien znać sposoby wzruszania odbiorcy, przy czym do wzruszeń szczególnie aktywnych należą „litość, oburzenie, złość, nienawiść, zawiść, zazdrość, zaczepność”. Złość i nienawiść, decydujące o urzeczywistnieniu zwycięstwa („Lecz silniejszy od śmierci był gniew” — pisze Feliks Konarski), stanowią bodziec dla dążenia do „odwetu za widoczne lekceważenie okazane bezzasadnie czemuś, co dotyczy nas samych, albo czemuś, co dotyczy naszych przyjaciół”<sup>18</sup>. Pierwsza strofa analizowanego wiersza nie ocenia więc, jak by się mogło wydawać, siły czy słabości wroga, lecz przedstawia jego winę, a temu celowi służy specjalne oznakowanie przestrzeni przedstawionej w tekście:

Czy widzisz te gruzy na szczycie?  
 Tam wróg twój się kryje jak szczur!  
 Musicie! Musicie! Musicie!  
 Za kark wziąć i strącić go z chmur!

W mitycznej wizji świata, funkcjonującej w wyobrazeniach potocznych, szczur jest przybyszem z dołu (z podziemia, z lochów, z nory), reprezentuje byty niskie (napiętnowane brzydota, związane z rozpadem, gniciem itd.). Dopóki szczur, robak, gad, płaz przebywają w miejscu wyznaczonym przez — naturalne czy Boskie — wyroki, dopóty budzą odrazę, ale nie nienawiść. Z chwilą, gdy łamią ład świata i zaczynają bezczelnie piąć się w górę, popełniają czyn świętokradczy. Stają się uzurpatorami w przestrzeni bytów wysokich. To roznieca nienawiść. Porywa do krwawej zemsty. W tym ujęciu każde słowo pierwszej strofy uzyskuje znaczenie specjalne. „Gruzy na szczycie” są oznaką skażenia strefy *sacrum*, jej profanacji przez inwazję „szczurów”. Wróg „kry-

<sup>17</sup> *Niech wiatr ją poniesie*, s. 687—688.

<sup>18</sup> Cyt. za: J. Dąwydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*. Warszawa 1971, s. 280.

je się” nie z braku sił do walki, lecz dlatego, że wyrok na niego już zapadł: musi zginąć, ponieważ naruszył porządek Natury. Wreszcie nakaz „strącić go z chmur” znaczy — w języku treści mitycznych — „przywrócić zachwiany ład w świecie”. Sam szturm na wzgórze jest z pozoru tylko epizodem w dziejach antagonizmów politycznych między narodami. Sens utajony tego epizodu, zaszyfrowany w obrazach i wyczuwany przez odbiorcę natychmiast, bez zastanowień, kształtuje się ponad historią. Ów zbrojny odwet „szalonych, zażartych” mścicieli to ich odpowiedź na upokorzenie — obrona honoru. Wiersz podkreśla z naciskiem: „I poszli [...] za honor się bić”; „Tu Polak z honorem brał ślub”. Akt spełnienia kary — konsekwentnie — wyraża się także poprzez mitologiczne symbole „góry” i „dołu”:

I doszli!... I udał się szturm!  
I sztandar swój biało-czerwony  
Zatknęli na gruzach, wśród chmur!

Kody mitologiczne odgrywają pierwszorzędą rolę w liryce tyrtejskiej. Zalecają się ekonomicznością oraz skutecznością bezsporną. Nadawca i odbiorca nie są tu zobligowani do wysiłku erudycyjnego: podstawowy „bank” wyobrażeń mieści się we frazeologii potocznej — wystarczy ją uruchomić, aby osiągnąć pożądany efekt. Publiczność kocha mity. Szuka w nich błyskawicznej i całościującej syntezy wydarzeń, które umykają refleksji intelektualnej lub dopominają się natarczywie o analizę zbyt czasochłonną, nadto już wyrafinowaną, „dzielącą włos na czworo”. Język znaków mitycznych jest „gorący”, oszczędza przeto trudu medytacji (nawet medytacji zdroworozsądkowej), reżyseruje natomiast odbiór emocjonalny. Znamienne, że w metamorfozach tekstów folklorystycznych, choćby w opisanych tu przeobrażeniach *Serca w plecaku*, kod mitologii nie ginie. Przeciwnie. Redukcje omijają go, substytucje usiłują wzmocnić.

### Redukcja poetyki

Istnieją sposoby ochrony dzieła przed opisanymi wyżej przeobrażeniami. Autor może w procesie tworzenia uprzedzić domniemane interwencje wykonawców. Służy temu celowi zabieg niezawodny: *redukcja poetyki*, który pozwala bacznie nadzorować dzieło niegotowe, powstające dopiero w wyobraźni poety jako zamysł wiersza. Redukcja poetyki to, inaczej mówiąc, *przedwstępna cenzura autorska*. Uruchamia ona w strukturze utworów takie „urządzenia”, które automatycznie wykluczają możliwość rozwiązań „niesłusznych”, tj. niedopuszczalnych z punktu widzenia literackich pragnień ludzi wojny. Pa-

miętajmy, iż poetyka zredukowana nie jest — po prostu — zbiorem form ilościowo tylko zubożonym o niektóre tropy i figury stylistyczne: tropy i figury ocalone, faworyzowane w pracy nad tekstem, ulegają tutaj zmianom jakościowym. W nowej konfiguracji — realizują nowe funkcje. Proceder redukcyjny rozpoczyna się od ograniczenia pola kompetencji podmiotu lirycznego. Zmusić bowiem do posłuszeństwa mowę to znaczy uzyskać władzę nad mówcą: wprojektowanym w świat wiersza. Wszelkie zatem pomniejsze, lokalne reorientacje w systemie chwytów pisarskich stanowią rezultat manipulacji prewencyjnych, dokonanych na podmiocie lirycznym.

Jest to kwestia nad wyraz istotna w poetyce wiersza polskiego. Jeżeli dla Rosjanina „liryka” to przede wszystkim „dźwiękomowa” (*zwukoriecz*), „muzyka słów”, rytm brzmień, kompozycja intonacji, jeżeli dla innych obyczajów percepcyjnych czy kierunków literackich „liryka” stanowi rezultat „odmowy” używania słowa w funkcji znaku — na rzecz jego jakości przedmiotowych, zbliżających poemat do malowidła, to dla większości polskich czytelników, od czasów romantyzmu na pewno, „liryka” nierozzerwalnie wiąże się z manifestacją mowy osobniczej i objawia się jako ekspresja indywidualnego przeżywania świata.

Tymczasem podmiot wypowiedzi poetyckich w strategii uczestnika jest podmiotem kolektywnym. Wiersze pochodzą od „my”:

Tadeusz Borowski:

Nie próżno stopa depcze kamień,  
nie próżno tarcz dźwigamy, broń,  
wznosimy czoło, mocne ramię  
i ukrwawiamy w boju dłoń<sup>19</sup>.

Krzysztof Kamil Baczyński:

My mamy usta — szabli sztych,  
od głodów wyschłe, z grozy sine;  
my mamy oczy — śmierci krzyk —  
— celne, co trafią krwawą winę<sup>20</sup>.

Adam Ważyk:

Wyszliśmy z lasów wilgotnych, jeszcze nie wiedząc dokąd,  
wiśnie dojrzały w sadach, hełmy tarzały się w zbożu.  
Opodał zdartych zasieków niemiecki ciągnął się okop,  
szedł odór trupi i tygrys spalony stał lufą do ziemi<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> T. Borowski, *Pieśń* (z cyklu *Gdziekolwiek ziemia*). W: *Poezje*. Wybór i wstęp T. Drewnowskiego. Warszawa 1974, s. 30.

<sup>20</sup> Baczyński, *op. cit.*, s. 24.

<sup>21</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 94.

Zaimek „ja”, ilekroć występuje, stanowi zwykle synekdochę słowa „my”. Oznacza „ja jako jeden z wielu”. Proces wtapiania jednostki w zbiorowość — a z perspektywy jednostki jest to daleko idąca redukcja jej przywilejów — ilustruje nader sugestywnie cytowany tu już wiersz Baczyńskiego *Maszeruje pluton*. Gdy w jednym wersie utrzymuje się jeszcze podział na „ja” i „oni”:

Wezmę ja karabin, pójdę z nimi wraz,

— to już w wersie następnym „ja” i „oni” sumują się w niepodzielne, integralne „my”:

Pójdziemy do szturmów przez zielony las.

Podobnie w *Skoku na Kraków* Andrzeja Brauna<sup>22</sup>. Wiersz zaczyna się od słów: „Było nas kilku”. Kilku uczestników brawurowej akcji dywersyjnej. Opowiada jeden z nich. Raz po raz mówi we własnym wyłącznie imieniu: „cóż mi tam powrót, byle poszło”. Albo: „może już dziś gryź będą ziemię”. Wszelako autoprezentacja narratora przeplata się ustawicznie z pokazem zachowań i rozmyślań całej grupy. Ich zachowania: „wybebeszymy im na nice / garaże, lagry na Podwalu”. Ich refleksje: „to przecież my jesteśmy władzą”. W końcu przeważa mowa kolektywu. Indywidualne reakcje opowiadacza — na tle całości tekstu — rozumiemy jako egzemplifikację emocji zbiorowych. Jego słowa: „może już dziś gryź będą ziemię”, reprezentują stan świadomości każdego z osobna i wszystkich razem bohaterów *Skoku na Kraków*. „Ja” istnieje tu o tyle tylko, o ile może zaświadczyć wiarogodność życia psychicznego „my”. Gdy zatem w wierszu pojawiają się zdania pozbawione informacji o nadawcy („Cześć, powodzenia!”; „Palić nie wolno”; „Tylko spokojnie”), to presja kolektywności eksponowanych przez tekst działań jest tak silna, że identyfikujemy owe zdania z mową „my”: podmiotu zbiorowego.

„Niepodobieństwo. Tylko niepodobieństwo w rozwoju poezji się liczy” — dowodził Zbigniew Bieńkowski (a za nim Janusz Sławiński)<sup>23</sup>. Strategia uczestnika, odwrotnie, na przekór dążeniom cywilnej liryki profesjonalnej, swym ideałem uczyniła podobieństwo: uwydatniając brak różnic między człowiekiem a człowiekiem (żołnierzem a żołnierzem), ukazując zrównanie wszystkich losów ludzkich w sytuacji walki — tej samej i o to samo.

Adam Ważyk:

Ci, co wołali „merde” w Bir-Hakeimie,  
ci, co topili statki w Tulonie,

<sup>22</sup> A. Braun, *Skok na Kraków*. „Twórczość” 1946, z. 9.

<sup>23</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965, s. 262.

do tamtych byli podobni.  
 Ci, którzy niegdyś padli w Madrycie  
 i którzy wzięli pierwszeństwo śmierci,  
 do wszystkich byli podobni<sup>24</sup>.

Wszyscy podobni do wszystkich! Dla idei zwycięstwa w wojnie jest to żelazne prawo. Dla sztuki poetyckiej — strzał w serce.

Trojakiego rodzaju okoliczności złożyły się na ten stan rzeczy. Najpierw polityczne. Akcentowanie różnic między biografiami i postawami uczestników walki z faszyzmem oznaczałoby legalizację antagonizmów wewnętrznych. Propaganda, wraz z literaturą, usiłowała oddalić pamięć o wszelkich — grożących rozłamem — resentymentach i urazach. O nienawiściach klasowej, światopoglądowej, ideologicznej proveniencji lepiej było zamilczeć. Pamiętamy z *Bagnetu na broń* Broniewskiego: „Są w ojczyźnie rachunki krzywd, / obca dłoń ich też nie przekreśli, / ale krwi nie odmówi nikt”. Wiersz, piosenka, egzystując dłużej w świadomości żołnierzy niż gatunki dziennikarskie, z większym jeszcze niż propaganda uporem odrzucały tematy konfliktowe, koncentrując się wokół prac integracyjnych, a to znaczy: przekładających tożsamość nad różność.

Idą chłopcy i pany, idą razem zbratane,  
 idą z łagrów, z posesiolków, z zesłania,  
 idą śląskie pieruny, osiwiiałe leguny,  
 wspólnej drogi już nic nie przesłania.

U nas wszyscy koledzy, idzie więzień z Berezy,  
 były glina i hrabia chorąży,

I dalej:

O nic nikt cię nie pyta. Jesteś? Dobrze i kwita<sup>25</sup>.

Gdy nikt o nic nie pyta, walka i zemsta stają się skuteczne. Zarazem jednak poezja, poezja liryczna, traci punkt oparcia. Cytowany wyżej wiersz Leona Pasternaka pt. *Warszawskoje szosse* brzmi jak mimowiedna definicja liryki zredukowanej, która przeistacza się w nie-lirykę. Wiersz ten trafia w samo centrum systemu strategii uczestnika.

Okoliczność druga to zwierzchnictwo norm folkloru nad normami twórczości autorskiej. Roztopienie osobowości nadawcy w kolektywnym układzie nadawczym stanowi konsekwencję włączenia poezji w mechanizm folklorystycznej komunikacji socjalnej.

Trzecia wreszcie okoliczność — niespodziewanie! — wynika z profesjonalnych kompleksów poezji cywilnej, która, jak się okazuje, miała własne powody, aby — uczestnicząc w wojnie — dobrowolnie przyjąć

<sup>24</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 82.

<sup>25</sup> L. Pasternak, *Warszawskoje szosse*. W zbiorze: *Imię nam Polska. Antologia*. [Opracował:] J. Szczawiej. Warszawa 1958, s. 302—303.



supremację folkloru, i to właśnie w kwestii wyboru perspektywy „my” zamiast tradycyjnej perspektywy „ja”.

Cóż to za powody? Poezja tyrtejska żądała demonstracji „woli mocy”. W pewnych okolicznościach, zwłaszcza na początku wojny, tylko słowo mogło być terenem takiej demonstracji. Gdy wydawało się, że klęska Polski jest nieodwracalna — przynajmniej w zasięgu biografii starszych generacji (pisał Antoni Słonimski: „Ja już tej wojny nie wygram”), folklor żołnierski musiał — mimo wszystko — utrzymywać wiarę w możliwość sukcesu pospolitego ruszenia sił wyzwolenicznych w kraju, a także na każdym z frontów drugiej wojny.

Sens informacji z reguły przerastał jej faktyczną zawartość. [...] Ileż z tego punktu widzenia znaczył krótki napis na murze ulicznym! Krótkie, świeże hasło „Polska walczy” [...] <sup>26</sup>.

Im krótszy tekst, tekst poetycki, tekst wszczepiający się natychmiast w pamięć, tym dogodniejsza sposobność rozwinięcia, przedstawienia za pośrednictwem obrazu, ugruntowania wreszcie tej myśli naczelnej — o istnieniu w nas takich zapasów energii, które wystarczą do uporania się z potęgą militarną Trzeciej Rzeszy. Tymczasem poezja cywilna — zorientowana ku najsubtelniejszym dylematom lirycznego „ja” — nie była skłonna do prezentacji charakterów silnych ani, zwłaszcza, do przemawiania z pozycji silnej jednostki. Przeciwnie. Zaletą podmiotu wypowiedawczego wydawała się umiejętność poskramiania pokus nieskromności, awersja do autocharakterystyk patetycznych, zgoda na powściągliwość emocji i jednocześnie cenzura wstydu w ocenie własnych talentów życiowych jako uzus wysłowienia lirycznego. Po młodopolskich kosmicznych butadach (Tadeusz Miciński: „Ja komet król — a duch się we mnie wicherzy”), po futurystycznej, już nader dwuznacznej, zabawie w megalomanię (Bruno Jasiński: „Jadę, król, do Polinezji na swój autorecital”) dwie najbardziej w dwudziestoleciu międzywojennym wpływowe instancje poetyckiego rzemiosła i poetyckiego smaku, Skamander i Awangarda, każda z innych względów, wyklęły i wykpiły retorykę autopanegiryczną. Cóż, że ukochanie własnych umiejętności i sprawności bywa niekiedy prawdą psychiki ludzkiej i ma prawo uchodzić za s z c z e r o ś ć? O nadużywaniu szczerości w poezji pisał Tadeusz Peiper:

Hałaśliwe głosy, bezładne ruchy, na ustach kreda mająca imitować świętą pianę wieszczów. Słuchajcie: ci tratatarze uczucia są potworkami, które kłamią <sup>27</sup>.

Mając tedy do wyboru moc i słabość, podmiot liryczny w utworach

<sup>26</sup> S. Żółkiewski, *Model polskiej konspiracyjnej kultury literackiej*. W zbiorze: *Literatura wobec wojny i okupacji*, s. 25.

<sup>27</sup> T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 359.

cywilnych (lat trzydziestych i czterdziestych) skłaniał się raczej ku spowiedzi z chwil słabości. W konfrontacji uczuć okrzepłych z uczuciami rozchwianymi łatwiej demonstrował chwiejność niżli okrzepłość. Inszenizując spór pomiędzy niepewnością a pewnością — prędzej jednak przyznawał się do niepewności. A wojna zmuszała do zmiany postawy podmiotu. Wymagała rozstrzygnięcia kwestii: jak wkroczyć w strategię uczestnika nie wykraczając przeciwko nakazom sztuki cywilnej? Wyjściem najprostszym okazał się podmiot zbiorowy. Pokaz mocy, parada siły, manifestacja energii, przedsięwzięcia — jak już powiedziałem, sprzeczne z aktualnym modelem osobowościowym lirycznego „ja” jednostkowego — nie budziły zastrzeżeń w utworach, które wyrażały przekonania zbiorowego „my”.

Spójrzmy: gdyby cytowany tu już wiersz Baczyńskiego brzmiał tak:

Ja, co mam usta — szabli sztych,  
od głodów wyschłe, z grozy sine;  
ja, co mam oczy — śmierci krzyk —  
— celne, co trafia krwawą winę

— stanowiłyby ewidentną stylizację na młodopolszczyznę, a byłyby to z punktu widzenia zapatrywań ówczesnych regres literacki (mógłby też przywołać na myśl skompromitowane monologi „żołnierza-samochwała”, a więc wzory niefortunne także dla dydaktyzmu strategii uczestnika). Z chwilą zaś, gdy dokładnie te same słowa wykrzykuje milionowe, bezgraniczne „my” walczącej Polski, jakież może to rodzić protesty? Patos mas stanowi ich przywilej w pełni naturalny; opozycja „wstydu” i „bezwstydu” w ogóle nie wchodzi w grę, zostaje uchylona.

W utworach z „my” lirycznym ostawały się i zdobywały przewagę formy zgodne z mową zbiorowości, zanikały natomiast wpływy form cechujących idiolekt poetyckie. Tak więc wieloznaczność słowa lirycznego ustępowała jednoznaczności agitacyjnej. Symbol cofał się przed alegorią. Synekdocha wypierała metaforę. Metafora problematyczna ustępowała miejsca metaforze apodyktycznej. Ilekroć w wierszu pojawiały się wyrażenia obdarzone „pamięcią” cywilnego, artystycznego rodowodu, tylekroć całość wiersza, całość podporządkowana gatunkom komunikacji praktycznej, zacierała ślady poetyckości tych wyrażań: tekst był plakatem z d o b i o n y m poezją, ale sam nie respektował zaleceń dramaturgii poetyckiej *sensu stricto*.

Gdy „ja” liryczne jest indywidualnością, jego przenośnie są również świadectwami indywidualnej wynalazczości nazewniczej. Obowiązują dopóty, dopóki trwa lektura danego utworu. Mają zatem charakter problematyczny, zakładają prawdopodobieństwo sporu. Ale gdy podmiot mówiący reprezentuje dużą wspólnotę nadawczą, jego z kolei przenośnie muszą — w granicach świadomości tej wspólnoty — odznaczać się traf-

nością zobiektywizowaną. Metafora apodyktyczna sugeruje „nautralność”, jak gdyby nie była indywidualnym spokrewnieniem pojęć, lecz produktem rzeczywistości pozapoetyckiej, która za służyła sobie na takie a nie inne określenie słowne.

„Razem bijemy pruskiego zwierza” (Lucjan Szenwald); „Prus złowrogich rozbijemy głaz” (Edmund Osmańczyk); „Grunwald znów się powtórzył w glorii zwycięstw nieznanej” (Witold Dederko)<sup>28</sup>. „Pruski zwierz” i „głaz Prus” to epitety zawińione jakby przez nieprzyjaciela. Podobnie alegoria „Grunwald nowy” — nim pojawiła się w wierszu — była faktem okupionym w walce z Trzecią Rzeszą. Takie układy motywacyjne wykluczają dyskusję z tekstem. Trafność wyrażenia metaforycznego mierzy się stopniem zgodności tego wyrażenia z ogólnie przyjętą oceną wydarzeń bieżących, a ocena musi być jednoznaczna. Wszystkie opalizacje semantyczne słowa, zawirowania wizji poetyckiej zostają wyeliminowane jako niepotrzebne.

Podmiot zbiorowy — ograniczając zakres wpływu metafory — faworyzuje jednocześnie synekdochę. To zrozumiałe. W liryku wojennym jeden mówi za wszystkich, wszyscy za jednego. Niebagatelną rolę odgrywa synekdocha typu *totum pro parte*.

Stare miasto czołami kamienic  
stoi naprzeciw przemocy,  
Stare Miasto zdobywa wieniec,  
Stare Miasto krwią serca broczy<sup>29</sup>.

Figura *totum pro parte* jak gdyby naśladuje opisany wcześniej proceder wtapiania głosu jednostki w głos masy. Tu i tam, w strefie działania podmiotu i w przestrzeni rzeczywistości unaocznionej, całość jest ważniejsza od części, większe występuje zamiast mniejszego. Ale nie tylko. Synekdocha wymyka się spod tradycyjnych norm poetyki tropów (ulega zmianom jakościowym). Rezygnuje oto z swych funkcji przenośnych — omówieniowych, peryfrastycznych — i domaga się odczytania dosłownego. „Stare Miasto” jest formalnie zamiennią słów „ludność Starego Miasta”. Odbiorca jednak powinien zrozumieć, że wszystko, cokolwiek mieści się w Starym Mieście, budynki, roślinność, wnętrza mieszkań, bruki, kanały, powietrze, wszystko bez wyjątku uczestniczy w czynie oręż-

<sup>28</sup> L. Szenwald, *Józef Nadzieja pisze z Azji Środkowej*. W zbiorze: *Poeci żołnierzom. 1410—1945. Antologia wierszy i pieśni żołnierskich*. [Opracowali:] J. Kapuściak, W. J. Podgórski. Warszawa 1970, s. 504. — E. Osmańczyk, *List z Berlina*. W zbiorze: *Imię nam Polska*, s. 318. — W. Dederko, *Grunwald nowy*. W zbiorze: *Poeci żołnierzom*, s. 369.

<sup>29</sup> S. R. Dobrowolski, *Stare Miasto zwycięży*. W zbiorze: *Imię nam Polska*, s. 309.

nym powstańców. Zespolona z hiperbolą i poddana animizacji („krwią serca broczy”) synekdocha prowadzi ku dosłowności szczególnej: *magicznej*. O powodach tego stanu rzeczy była już mowa — język wiersza konstytuuje się jako język mitu.

Nierzadko dwoma wariantami synekdochy, *pars pro toto* i *totum pro parte*, rządzi reguła *odwracalności*. Oto fragment wiersza Romana Sadowskiego pt. *Berlin wzięty*:

Oświęcim Majdanek Dachau  
zawarły szeroko — po brzegi  
i idą — jeszcze Treblinka  
idą — jeszcze Warszawa  
po gzymsach wykrotach okopach  
i Paryż i Mińsk  
Europa<sup>30</sup>.

Nazwy miast, w kontekście języka, są zamienniami typu „całość zamiast części”. Te same nazwy, w kontekście przytoczonej wypowiedzi, okazują się w końcu zamienniami typu „część zamiast całości”. Całość zostaje ujawniona w tekście: „Europa”. Być może jednak chodzi o to, aby reguła odwracalności działała dalej? i „Europa” stała się synekdochą „świata”? Tak. Przeczytajmy zakończenie wiersza:

słońce w pieśń słońce w twarz  
rzutem w świat Berlin — nasz.

A więc było tak: Berlin chciał zapanować nad światem (czyli część usiłowała podbić całość). Świat uporał się z zakusami Berlina: dokonał jego „wzięcia” (całość wchłonęła w siebie oto część wynaturzoną, przywróciła jej pierwotną rolę „części”). Jak w poprzednio analizowanych tekstach, tak i w utworze Sadowskiego przebieg myśli, ruch synekdoch — tłumaczy się w obrębie światopoglądu mitycznego.

Synekdocha nie tylko pomniejsza rangę metafory. Redukuje także możliwości stylistyczne metonimii. Jest to kolejne odstępstwo poezji tyrotejskiej od kanonu poezjowania cywilnego. Inaczej niż w „normalnym” świecie tropów — nie synekdocha jest tutaj odmianą metonimii, lecz metonimia istnieje o tyle, o ile rozwija się w planie ideowym synekdochy. Bo metonimia ewokuje *ład*, a synekdocha daje *wizję rozpadu*. Pierwsza buduje, druga rujnuje. Metonimia korzysta z układów stabilnych, zakrzepłych, znajduje oparcie w zadawnionych, uświęconych obyczajem i nienaruszalnych związkach między zjawiskami. Nie nadaje się do reportażu z frontu. Synekdocha odwrotnie. Nadaje się znakomicie. Uruchamia obrazy agresji, burzy bezruch, miesza rzeczy, z całości wycina fragmenty: olbrzymie i najdrobniejsze.

<sup>30</sup> W zbiorze: *Poeci żołnierzom*, s. 559—560.

Artur Międzyrzecki:

Ludzie muły i stal Mięśnie motor i ropa  
Pękliwy szrapnela jęk Grochot salw armatnich  
Na drodze srebrny pył i brzęk upartych łopat<sup>31</sup>

Zwróćmy uwagę: „jęk szrapnela” i „grochot salw” to metonimie frontu, symptomy działań wojennych. A przecież w skupisku synekdoch — upodobniają się do synekdochy. Są tak samo osobne, wydarte całościom, odcięte od krajobrazu, jak i „muły”, „mięśnie”, „pył” itd.

Nagromadzenie synekdoch, fragmentów bez ładu i składu, wyraża stan świadomości pod presją gwałtownych afektów i chaotycznych wydarzeń. Gdy wszystko wokół kruszy się i wali, nie sposób dbać o proporcje całości, chwytą się to, co odrębne, notuje się to, co najgłośniejsze, dostrzega się to, co jaskrawsze od tła.

Jeszcze raz Sadowski:

wzrok w rzęsach kłębow dymu  
rzut ramion — karabinów  
krok w krok krok w krok  
aż  
pęknie rytm  
wałą się ściany krzywdy  
posągi idą w ruinę  
kukły gliniane pękają  
granat

Pęka rytm, palą się rzeczy, dymią krajobrazy. Im więcej osób jednocześnie percypuje zdarzenia bitewne, tym większy zamęt w powiadomieniach o bitwie. Koło się zamyka: podmiot zbiorowy myśli synekdochami, synekdochy są szansą zapisu mowy zbiorowości, mowy urywanej, „ziarnistej”, redukującej kontemplacyjno-refleksyjne struktury poezji. Gdyby ukształtowanie wiersza wojennego opisać za pomocą nomenklatury wojskowej, to powiedzielibyśmy, że są to osobliwe tyraliery słów, rozproszenia szyku na pojedyncze rozkazy, komunikaty, znaki sytuacji, myśli, strzępy myśli.

Józef Bujnowski:

To za mało.  
Jaki?  
Ile?  
Co robi?  
Rozsypać się! Rozdrobnić!  
Cekaemy ognia! Skok!

<sup>31</sup> A. Międzyrzecki, *Inferno Track*. W zbiorze: *Debiuty poetyckie 1944—1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i opracowanie J. Kajtoch i J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 43.

Od czoła —  
                     od czoła  
   i w bok —  
 [. . . . . ]  
 Gdzie był? Kto był?  
 Gonić! <sup>32</sup>

Tu nie ma czasu na postoje wyobraźni. Redukcja poetyki nie wyklucza jednak — w stu procentach — konstrukcji artystycznych, które, oglądane z izolacji, mogą robić wrażenie tropów na „cywilną” ukształtowaną modłę. Nie wyklucza, lecz zmienia ich funkcje. Daje im mianowicie przywilej zdobienia przekazu i odbiera prawo działania retardacyjnego, które w innych utworach zatrzymuje uwagę czytelnika na materii werbalnej tekstu. Jeden wers, wyjęty z cytowanego już wiersza Szenwalda *Józef Nadzieja pisze z Azji Środkowej* — wers z kontekstu wypreparowany:

Pojony światłem polskiej litery

— wydaje się poetycko „pięknym zdaniem” i otwiera skomplikowany labirynt hipotez interpretacyjnych. Ileż tu możliwości gry znaczeń! „Światło litery”. „Poić światłem”. „Polskość liter”. Trzy konfiguracje sensów, trzy zagadki artystyczne, trzy tropy. Pytamy: Czym jest litera, która poi światłem? Czym jest światło, które niesie w sobie polskość? W przestrzeni liter i w przestrzeni światła dzieje się jakaś fabuła tajemna. Jej losy zależą od kontekstu. Kontekst może podważyć nasze niejasne domysły lub przerzucić je w nieoczekiwane obszary imaginacji lirycznej. Nic się jednak takiego nie zdarza. Wiersz — brutalnie — zrzuca z obłoków na ziemię. Nie ma tu cienia metafizyki liter ani promyka fenomenologii światła. Jest ozdobnik. Wyłącznie ozdobnik: wmontowany w stylizację na wypowiedź potoczną i podporządkowany frazeologii polszczyzny praktycznej — stylistyce listu, podania; podania, które imituje wzorce retoryki propagandowej:

Ja — zbolełego polskiego narodu  
 Syn bolejący, wierny, szczerzy —  
 Polską mową karmiony od młodu,  
 Pojony światłem polskiej litery —

Wierząc, że Polska nie zginęła,  
 Lecz w blasku nowej chwały wstanie,  
 Chcąc włożyć swój wkład do tego dzieła,  
 Piszę oto niniejsze podanie.

Jak widać, redukcja poetyki steruje nie tylko procesem tworzenia, ale nadto jeszcze kontroluje lekturę utworów gotowych. Obowiązuje i nadawcę, i odbiorcę — w równej mierze.

<sup>32</sup> J. Bujnowski, *Rozpoznanie*. W zbiorze: *Poeci żołnierzom*, s. 553—554.

Ktoś powie, że to, co nazywamy tu redukcją, trafniej by było nazwać zwyczajną nieporadnością. Sami zresztą autorzy — z perspektywy czasu — dostrzegają we własnych dziełach frontowych oznaki zbytniego pośpiechu. Jeden z nich np. mówi o swoich wierszach z lat wojny jako o „nieporadnych i nazbyt lirycznych”, ale, dodaje, „tworzących przecież raptularz młodego wtedy artylerzysty z włoskiego frontu”<sup>33</sup>. Bezsprzecznie, wiele tu nieporadności. Ale co to znaczy? Nie istnieje przecież — w komunikacji werbalnej — „nieporadność w ogóle”. Zawsze jest nieporadnością ze względu na cel wysłowienia. Otóż z punktu widzenia celów sztuki poetyckiej — takie właściwości wiersza wojennego, jak: litanie synekdoch, natłok metafor banalnych, zleksykalizowanych, apodyktycznych, amorfizmy porządków logicznych, „ziarnistość” języka, „surowość” frazeologii, są istotnie świadectwem lichego rzemiosła. Ale z punktu widzenia strategii poezji tyrtejskiej — nie, przeciwnie, właściwości te są dopuszczalne lub wręcz pożądate.

### Redukcja kultury

Nie można w pełni odizolować kultury czasów wojennych od kultury epok pokojowych. Opisane wyżej mechanizmy inkwizycji psychologicznej — uruchomione w poetyce — nie zawsze działają skutecznie. Redukcja poetyki miewa bowiem skutki uboczne: dla spraw kłopotliwych, pomijanych milczeniem, wyznacza terytorium *tabu*, w którym gromadzą się treści zakazane, ale nie unicestwione całkowicie. Im surowiej są spychane poza piśmiennictwo legalne, tym większe prawdopodobieństwo ich inwazji na „nielegalne” obszary świadomości żołnierskiej. Sprzyja temu zarówno teraźniejszość jak i przeszłość. Teraźniejszość, ponieważ wojna nie zdołała unicestwić kultury cywilnej, tak czy inaczej dostępnej żołnierzowi, zwłaszcza gdy jest on żołnierzem armii podziemnej, partyzantem, konspiratorem, powstańcem. Z obszarów wolnych od tyranii wojny płyną nadto — poprzez radio, prasę, ulotki — powiadomienia o życiu cywilnym, a styl tych powiadomień bywa sprzeczny z regulaminem świadomości wojskowej. Po drugie, przeszłość. „*Homo militans*” przechowuje w pamięci dawne hierarchie wartości, cywilne wzorce rytuałów zachowańowych, inne, niż chce wojna, języki, inne, niż chce poezja wojenna, sposoby mówienia o świecie i ludziach. Milczenie nie wystarcza. Redukcja kultury wymaga otwartej polemiki. Potrzebne są teksty, które będą rozpoznawały „dywersyjne”, „rozmiękczające” formy reakcji człowieka na świat i podważały racje istnienia tych form.

<sup>33</sup> *Sytuacja otwarta*. W zbiorze: *Debiuty poetyckie 1944—1960*, s. 52.

Zbigniew Jasiński (1944):

Tu zęby mamy wilcze, a czapki na bakier,  
 Tu u nas nikt nie płacze w walczącej Warszawie:  
 Tu się Prusakom siada na karkach okrakiem  
 I wrogów gołą pięścią za gardło się dławi<sup>34</sup>.

„U nas nikt nie płacze”? Informacja niezgodna z prawdą. Płacz nie był zakazany w literaturze wojennej. Jakież sens mają te słowa? Sens polemiczny. „Nikt nie płacze” należy czytać: „nikt nie potrzebuje sztuki wzbudzającej płacz”. Łzy upokarzają walczących powstańców. Ich terazniejszość grzebią w przeszłości. Jak gdyby jeszcze żywi — już nie żyli. Nadto ich autentyczność teatralizują, czyniąc z wojny prawdziwej — wojnę widowiskową, która, jak w teatrze, rodzi „podziw”, skłania do „braw”, otacza się „śpiewami”:

A wy tam wciąż śpiewacie, że z kurzem krwi bratniej,  
 Że w dymie pożarów niszczeje Warszawa,  
 A my tu nagą piersią na salwy armatnie,  
 Na wasz podziw, na śpiewy i na wasze brawa.

Sama tedy istota walki nie wymaga wytłumaczeń: wróg, czyli „oni”, to jest tylko obiekt likwidacji, byt urzeczowiony („salwy armatnie”), usytuowany poza możliwością sporu innego niż spór na „nagie pięści”. O wytłumaczenie dopomina się natomiast relacja pomiędzy „my” i „wy”. Przestrzeń „my” nie pokrywa się z przestrzenią „wy”:

A wy tam...                                  A my tu...

Z perspektywy odległego „tam” wyłania się estetyzująca, kontemplacyjna, a w rezultacie szkodliwa postawa sprzymierzeńców.

Czemu żalobny chorał śpiewacie wciąż w Londynie,  
 Gdy tu nadeszło wreszcie oczekiwane święto?

Zastanawiając, że analizowany wiersz w obrazie bitwy, bitwy sprawiedliwej, posługuje się metaforą „święta”. Stanowi to kolejny dowód na uwikłanie twórczości autorskiej w sieć prawideł folkloru. Powiada Gusiew, powołując się na inne zresztą fenomeny folklorystyki:

Estetyka poezji ludowej nie jest estetyką próżnowania, ale estetyką świętowania<sup>35</sup>.

W utworze Jasińskiego mamy na powierzchni tekstu przeciwstawienie „święteczności żalobnej” i „święteczności radosnej”. W głębi struktury wiersza dochodzi do modyfikacji tej przeciwstawni: „święto żalobne” to tyle co „święto próżniacze” (które dzieje się „tam” i „u was”);

<sup>34</sup> Z. Jasiński, *Ządamy amunicji*. W zbiorze: *Imię nam Polska*, s. 306.

<sup>35</sup> Gusiew, *op. cit.*, s. 357.



„święto radosne” natomiast jest „świętem czynu” (który odbywa się „tu” i „u nas”):

U boku swoich chłopców walczą tu dziewczęta  
I małe dzieci walczą, i krew tu dumnie płynie.

Wreszcie finał, bilans ostateczny:

Hallo!... Tu serce Polski!... Tu mówi Warszawa!...  
Niech pogrzebowe śpiewy wyrzucą z audycji!  
Nam ducha starczy dla nas i starczy go za was!  
Oklasków też nie trzeba!

Żądamy amunicji!

Rezygnacja albo walka, rozpacz albo nadzieja, to były podstawowe antynomie sztuki i świadomości ludzi zanurzonych w wojnę.

Na marginesie tych uwag odnotujmy fakt, iż kwestie analogiczne musieli rozstrzygać także poeci obozowi.

W obozowej twórczości piosenkarskiej dominowały dwa zasadnicze nurty. Pierwszy z nich — nacechowany przeważnie żalem, pesymizmem, rozpaczą — obejmował pieśni, w których opisywano makabrę, bestialstwo, krzywdę, upodlenie [...]. Drugi nurt usiłował oderwać więźniów od przygnębiającej atmosfery lagru, jakby w myśl zbawiennego hasła: Dość makabry! Tragizm został odsunięty na dalszy plan<sup>36</sup>.

Wolę walki, cel prymarny słów na wojnie, paraliżowało dziedzictwo sztuki wizyjnej. Był to szczególnie groźny konkurent liryki tyrtejskiej, ponieważ miał w swym zapleczu zarówno arcydzieła jak i urokliwe kicz, a ponadto różnorodność fenomenów podkultury irracjonalistycznej, takich jak salonowy spirytyzm, wróżbiarstwo jarmarczne, przepowiednie i horoskopy, zabobony i przesady. Wizjonerstwo sprzyjało hiperbolizacji okropności wojny, ułatwiało kapitulację psychiczną przed aktami agresji: rodziło bojaźń i drżenie, zarażało chorobą na śmierć. Wyobraźnia potrafi przeszkadzać w spełnianiu zadań bojowych. Imaginacja potęguje strach (wiemy o tym z historii Kordiana). Polemika z pesymizmem nie zawsze dawała oczekiwane efekty, gdy sięgała po środki publicystyczne i ograniczała się — jak w *Żądamy amunicji* Jasińskiego — do powtarzania z a k a z u r o z p a c z y, do zdań typu: „nie chcemy”, „nie trzeba”, „wyrzucicie”. Należało wypracować bardziej wyrafinowane metody redukcji. Sztukę obezwładniać sztuką. Poezję poskramiać poezją. Wyobraźni rozpaczającej — przeciwstawić wyobraźnię regenerującą siły i wolę zbrojnego odwetu.

Tak rozumiał sens poezji wojennej Józef Stachowski. W jego liry-

<sup>36</sup> A. Kulisiewicz, *Polskie pieśni obozowe 1939—1945*. „Regiony” 1976, nr 1. s. 8.

kach obserwujemy — jakby — uporządkowanie sporu wedle wzorców sokratejskich. Podmiot zajmuje wobec świadomości obcej postawę hermeneutyczną. Usiłuje zrozumieć jej racje, utożsamia się z nią. W końcu jednak — szuka od niej wyzwolenia. Beznadzieja i groza, zagęszczone i duszące, przeobrażają się we własne przeciwieństwo. Rodzi się bunt, wołanie o ratunek.

Oto Stachowskiego wiersz *Modlitwa o poezję*. Pierwsza strofa wskazuje genezę wyobraźni rozpaczającej:

Zamyśleni przy świecy nad książką  
wietrząc Boga śnimy o człowieku<sup>37</sup>.

Otrzymaliśmy w spadku po kulturach dawnych zdolność do zadumy mistycznej nad porządkiem wszechświata. Sądzimy, że to bezpieczne, jak sen przy świecy nad książką. Urzeka nas piękno wizjonerstwa metafizycznego:

niby dźwięki organów umaczane w srebrze  
spływa muzyka wieków.

W drugiej strofie pojawia się ostrzeżenie: bezpieczeństwo snów kosmogonicznych jest pozorne, a piękno zwodnicze.

Widujemy osłepłe źrebięta  
wśród gwiazd północnych błędzące.

Dziś, w dniach wojny, dziedzictwo sztuki wizyjnej osłepia nas samych. Jak owe źrebięta. Tracimy kontakt z jawą, gubimy się wśród — coraz straszniejszych — krajobrazów onirycznych, zdolni już tylko do odczuwania wszechwładzy śmierci:

Łanie białe krążą wśród snów,  
z pobojowisk nadchodzą umarli,  
granatowy rozpina się nów  
na świeżej darni.

W tym momencie pojawia się protest:

I modlimy się: wyzwól od wizji,  
Panie prawdziwy,  
zakosztować daj pieśni innej,  
jak wody żywej.

O tym, jakie to dziś powinności miałyby kultywować „pieśń inna”, liryka Polski walczącej, mówi tegoż autora wiersz *Do poezji*, napisany *nb.* przed wybuchem wojny — i antycypujący nader trafnie ewolucje literatury wojennej. Poezja musi

<sup>37</sup> J. Stachowski, *Poezje*. Wyboru dokonał i wstępem opatrzył R. Matuszewski. Warszawa 1958, s. 108—109.

Ciężki dzban  
z palonej gliny, pełen mleka  
przechylić w ranę cudzych warg  
i jak rekruta gnać człowieka<sup>38</sup>.

Zarazem jednak Stachowski zdaje sobie sprawę, iż kształt poezji w „epoce pieców” to coś więcej niż kształt kolejnej „nowej fali” w dziejach poetyk normatywnych twórczości profesjonalnej. Nie to jest najistotniejsze, co ludzie czytają, lecz to, jaki typ poezjowania uprawiają sami — prywatnie: kim są jako artyści mimowiedni, w fantazjowaniu utajonym, w rozmowach prowadzonych sam na sam ze sobą. Największą moc oddziaływania na czyny jednostek ma bowiem poezja potencjalna, obrazy i teksty tworzące się w intymnych, ukrytych procesach autokomunikacji wewnętrznej. Wojenne wiersze Stachowskiego są próbą zgadywania ludzkich wyobrażeń — i polemiki z ich dążeniami apokaliptycznymi. Obowiązuje schemat, który znamy. Najpierw przemawia wizjoner, potem zabiera głos racjonalista. Nadto obowiązuje zasada pełnej lojalności polemicznej. Poeta nie bagatelizuje adwersarza, nie ośmiesza go, nie usiłuje „zakrzyczeć”. Wie, że bardziej niżli sztuka dawna sprzyja rozbudzeniu wizjonerstwa apokaliptycznego sama rzeczywistość wojny. Tym trudniej przeciwstawiać się apokalipsie. Wizje niesamowite, natrętne, a zarazem obezwładniające wolę życia, są odczuwane jako naturalne, nie z książek wzięte, lecz z doświadczenia potocznego: trzeba wykazać ich sztućczość, aby osłabić wpływ na społeczeństwo.

Ilustracją strategii Stachowskiego może być wiersz *Bombardowanie*. Wizja miasta niszczonego bombami wydaje się zrazu spełnieniem najkoszmarniejszych przywidzeń, snem makabrycznym, malowidłem paranoika:

Gmachy, które runęły jak wielkie świeczniki,  
a z nieba potop krwawy,  
kobiety klęczące w nawach  
pospółstwa ryk  
i konie o grzywach czerwonych, konie błyszczące jak mika.

Trafiony bombą dom —  
głowa mężczyzny trzepece, jak czarny ptak trzepece,  
słońce niby zerwany dzwon  
spada w rozbite kominy —  
płonący mosiądz.

Tutaj kamienie padają, by szaty porwać dziewczętom,  
by w nagość ich młodych ciał, jak w róże zakwitł bruk,  
a tam znów starcy szaleją: powieki zwierają w lęku

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 51.

a włos im się srebrny jeży.  
Tak psy, gdy blisko wróg,  
wietrzą u wierzej<sup>39</sup>.

Zwierzęta: konie, ptak, psy — nie pojawiają się w tej wizji przypadkowo. Ich obecność w bombardowanym mieście (lub myśl o nich: w porównaniu „głowa [...] trzepoce jak [...] ptak”) ma nie tylko motywację realistyczną. Zwierzęta są tym, w co przeistoczą się wkrótce ludzie. A dokładnie: są tym, w co już przeistacza człowieka — jego strach, jego szaleństwo. Oto apokalipsa spełniona:

Dalej zaś matki brzemiennie drżą przed urokiem płomienia  
i roje niemowląt potworków widzą na świeżej murawie —  
te niby koty zdziczałe miauczą. Jakże je zmienisz,  
jeśli są sierścią porośłe, jeśli są sine i czarne?

Oto wojna, która nie tylko zabija, ale i odczłowiecza: spycha w dół, w zezwierzęcenie, w potworność. Ten sam motyw pojawia się w poemacie prozą Stachowskiego *Po klęsce*:

Tym bardziej że stałem się psem.

Bo człowiekowi chyba nie wolno spokojnie jadać z nosem spuszczonej ku ziemi w sąsiedztwie trupów, pełnych rozpaczy, że śmierć im przerwała wspa-  
niały szal zabijania, i chyba nie jest człowiekiem, kto wyje nad własnym nie-  
szczęściem. Wtedy niebo było olbrzymie jak morze, a grzywy gwiazd z łosko-  
tem spadały w walące się domy.

A ja w psiej skórze, porośły sierścią, szalałem pragnąc krwi [...] <sup>40</sup>.

Wróćmy do *Bombardowania*. Autor podkreśla dobitnie, że nad rzeczywistością rozgromu nadbudowują się interpretacje, które rzeczywistość tę dramatyzują nadto już boleśnie — pogłębiając odczuwanie rozpaczy z powodu klęski. Nim wiersz powie o starcach: „psy”, poinformuje nas, że „starcy szaleją” ze strachu. Oni sami siebie tak widzą. Podobnie „roje niemowląt potworków”, jeszcze nie narodzonych, pojawiają się w wyobraźni matek, które obraz ten przerażający „widzą na świeżej murawie”; piekło bombardowania każe im wierzyć w pogański zabobon — one „drżą przed urokiem płomienia”. W stawianiu się katak-  
lizmu dwa są źródła energii niszczącej. Co rozpocznie najeźdźca, to do-  
kończy imaginacja, sen koszmarne, psychoza zbiorowa. Druga część *Bom-  
bardowania* Stachowskiego jest już sporem z wyobraźnią obezwładnia-  
jącą pokonanych. Istotne: nie do młodych dziewcząt ani do starców ob-  
łąkanych, ani do kobiet ciężarnych kieruje swój apel poeta, lecz — do  
wojska!

To złuda. Wszystko jest złuda. Rozerwij snu zasłonę,  
żołnierzu, coś podparł się dłonią, jak człowiek nad wodą marzący,

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 93—94.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 99.

[ . . . . . ]  
 I wołaj, mów ze światów, co są jak ty niewymierne,  
 że po to się jawią sny, by wstać. A kto z pościeli  
 rozdrzeć pragnie ciemność,  
 zbyt się ośmielił.

Więc nie jest to pieśń o żołnierzu w ostatnim ataku zastygłym.

Przed wszystkim: to już nie jest folklor. Wiersz trudny, unikający plakatowej agitacyjności, pełen metaforycznych spiętrzeń i wielopiętrowych eufemizmów. Gdy Stachowski chce powiedzieć żołnierzowi „wstań i walcz”, powiada „wołaj, mów”, komplikuje rozkaz, bo wołanie owo ma pochodzić z „niewymiernych światów”, ma być wołaniem o kimś, „kto z pościeli / rozdrzeć pragnie ciemność”... tu widać, jak poeta oddala moment sformułowania odezwy, jak szuka stylu, który by nie poniżył liryki do sloganu. Gdy chce mówić o żołnierzu, który nie powinien rezygnować z dalszej walki, mówi o pieśni, której nie wolno być pieśnią „o żołnierzu w ostatnim ataku zastygłym”.

Zarazem *Bombardowanie* Stachowskiego uruchamia schemat istniejący także w utworach kierowanych do adresata masowego:

WIZJA (SEN) — PRZEBUDZENIE — WALKA

Schemat ten organizuje wiersze poetów frontowych. Imaginacja nostalgiczna idealizuje obrazy wspomnień z kraju lat dziecińczych. Każde rozmyślać o Polsce jak o straconej Arkadii. To osłabia nienawiść do wroga. Zastanawiające są współzależności w kreowaniu bohaterów tych wierszy. Jeżeli bohaterem jest poeta, to poeta w roli potencjalnego wojownika. A jeżeli wojownik, to ukazany jako twórca mimowolny, „zmyślacz” utajonych, arkadyjskich poematów wyobraźni.

Po kolei.

1. Sytuacja wyjściowa. Czas unieruchomiony. Pora snu, widzeń, przywidzeń, wspomniania dawności. Rodzą się optymistyczne przypuszczenia. W *Trzeciej jesieni* Adama Ważyka — wizja domu rodzinnego, w którym od trzech lat nic się nie zmieniło. Nawet dotyk nie ostygł w drewnie stołu. Przy oknie czeka żona, „jakby po kryjomu / pochylona nad książką, która wciąż otwarta / nie doczytana leży”... Czekają przedmioty. Zagięta karta w książce, „ciepły słup powietrza”<sup>41</sup>. W wierszu Jerzego Putramenta *Karabin* realia są inne, inne głosy, inne ściany, głosy urwisów małomiasteczkowych, ściany w „złocieniach wybujałych”, „szkoła pod kasztanami, zaułek i kościół”: kraina sielska, „różnokolorowa”<sup>42</sup>. Ale ujęcie to samo. Nierzeczywistość bezruchu zapamiętanej przeszłości.

2. Sytuacja zwrotna — pojawia się nakaz ruchu. Zastygłe krajobra-

<sup>41</sup> Ważyk, *op. cit.*, s. 70—71.

<sup>42</sup> Putrament, *op. cit.*, s. 102—103.

zy wołają o powrót. To się wydaje takie łatwe. Wystarczy po nie sięgnąć ręką.

Putrament:

W twej wiernej, ogniotrwałej pamięci ukryta  
Wraca przeszłość i ciebie uśmiechami wita.

A ty ją w zachwyceniu rękami obiema  
Chcesz do serca przygarnąć. [...]

Ważyk:

Więc powróć i obejmij rękami obiema  
Ten ciepły słup powietrza [...]

Z chwilą jednak, gdy polecenie ruchu zostaje spełnione, następuje przebudzenie, wizje giną, okazuje się, że tamtych światów nie ma. Uru-  
chomiona w tym momencie retoryka redukcji poszukuje słów, które by  
na rozmaite sposoby nazywały i sugerowały a n i h i l a c j ę wyśnionych  
rzeczy i ludzi, ich brutalne kaleczenie, rozchwywanie, wygasanie, roz-  
sypywanie się w proch i pył, rdzewienie, spopielanie, odzieranie do  
szkieletu.

U Ważyka:

Rozchwiane twoje okno i naprawdę nie ma  
twojej żony, tam tylko jest czarna zagadka.

U Putramenta po wielokroć, uporczywie, jak w ponurym zaklęciu, jak  
gdyby redukcja wizji wymagała mowy magicznej, powtarzają się —  
obok słów z pola wyrazowego „niszczyć, burzyć, unicestwiać” — zdania  
gwałtownie przeczące:

Chłopcze, zbudź się, nie ma  
nie ma, nie ma twojego domu, nie ma miasta,  
nie ma tamtej dziewczyny, nie ma przyjaciela.  
Powycinano drzewa, popiołom i chwastom  
wydane są ulice. W zburzonym kościele  
rzeźi rude żelastwo. Ze szkoły rozbitej  
komin sterczy jak szkielet. Garść gorzkiego prochu  
została ci z przeszłości. O bliskich nie pytaj,  
bodajbyś ich nie spotkał. Z tego, coś ukochał  
nie ma nic. Zapamiętaj. Nie ma nic. [...]

Jak w *Ojcu zadżumionych* Juliusza Słowackiego:

Dziś — oto dziewięć wielbłądów podróżnych,  
A na nich — patrzaj, osiem juków próżnych,  
I nie zostało mi nic — [...] <sup>43</sup>.

<sup>43</sup> J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina. T. 3. Wrocław 1952, s. 145. Następne cytaty: s. 141, 142.

Ten poemat stanowi tradycję kluczową analizowanych wierszy. Kontynuacja nie sprowadza się wszak do samych tylko analogii w planie frazeologicznym („nie ma” — „nie ma nic” — „nie zostało mi nic”). Tożsamość uwidocznia się we wspólnym porządku wartości, który decyduje o globalnym sensie komunikatów poetyckich. Ów mianowicie porządek nie uznaje antynomii (akcentowanej np. przez egzystencjalizm) pomiędzy „być” a „mieć”. W przestrzeni aksjologicznej tych dzieł, w kręgu „mieć” — znajdują się zarówno przedmioty, do których człowiek rości sobie prawo posiadania („mój dom”, ale także „moje miasto”), jak i ludzie, a dokładniej: ludzie w ściśle określonych rolach — zorientowanych ku danej jednostce („mój przyjaciel”, „moje dziecko”). Obowiązuje w tym układzie związek zgody. Im głębsze zakorzenienie w polu „mieć”, tym intensywniejsze poczucie pełni człowieczeństwa — w polu „być”. I odwrotnie. Tracąc to, co budowało naszą osobowość, tracimy jednocześnie nagromadzenie doświadczeń i nagromadzenie rzeczy posiadanych na własność. Śmierć w poemacie Słowackiego atakuje bohatera, rzecz by można, z dwóch stron, i zdąża w dwóch kierunkach, wszersch i w głąb. Wszersch, albowiem śmiertelne zachorowania przerażają swym zasięgiem ilościowym: każdy kolejny zgon wydaje się tym bardziej nieprawdopodobny i okrutny, że jest jeszcze jednym, nowym zgonem w czarnej serii. Równocześnie proces rozstawania się żywych i umarłych nie kończy się z chwilą śmierci; zaczyna się dopiero; śmierć wkracza w głąb, w głąb ciała, staje się jego rozpadem stopniowym, rozpraszaniem się wśród piasków pustyni; wraz z ciałem znikającym — zanikają ślady jego dawnej obecności: „upominki” i „pamiętki”, które usiłuje ocalić bohater. Na próżno. Niszczące dobytek. Chorują przedmioty.

Namiotu mego — córki go uprzedły —  
 Płótna na rosie poczerniały, zwiędły,  
 I podarły się, i lekko napięte  
 Były jak próchna z ludzkich trumien zdjęte.

Spustoszenie na zewnątrz człowieka to równocześnie bezwzględna redukcja jego psychicznego wnętrza. Katastrofa na obszarach „mieć” powtarza się na obszarach „być”. Płótna wędną i wysychają emocje, atrofia rzeczy rodzi atrofię pragnień:

I nie zostało mi nic — oprócz Boga;

3. Sytuacja końcowa. W tym punkcie rozchodzą się drogi bohatera *Ojca zadżumionych* i bohaterów liryki tyrtejskiej. Żołnierzom także już nie pozostało nic. Lecz nic — prócz walki. W biografii Ważykowego poety-żołnierza: „Jest tylko jesień nasza, jesień wojująca”. W zasięgu wzroku bohatera Putramenta: „Jest tylko / karabin, który tulisz do piersi”. W ich myślach ostaje się nagi instynkt agresji — cel finalny operacji redukcyjnych. W *Karabinie*:

Chłopcze, serce gotuj  
na cierpki dosyt zemsty.

A w *Trzeciej jesieni* wściekły, ogromny listopad wybucha —

błogosławionym gniewem, kiedy kłutwę miotasz  
i zaciskasz na cynglu palec nienawiści.

Drogi bohatera poematu Słowackiego i bohaterów Stachowskiego, Pu-tramenta, Ważyka rozchodzą się wprawdzie, ale motywy postanowień i przebiegi redukcji są podobne. Rozpacz szuka zadośćuczynienia w agresji. W świecie odczuć ojca zadżumionych, jak i u żołnierzy, przez czas pewien —

Smutek podobny był do nienawiści,

Strategia uczestnika żąda pokonywania słabości. Ilekroć polemizuje z kulturą cywilną, tylekroć ujawnia fakt istnienia oporów i przeszkód wewnętrznych w uprawianiu zawodu żołnierza. Ale kwestię s ł a b o ś c i rozstrzyga w planie psychologicznym: poza etyką. Kwalifikacje moralne postawy najeźdźcy i postawy obrońcy ojczyzny są tu z góry dane, mają status nienaruszalnych prawd aksjomatycznych. Po stronie najeźdźcy jest zło i tylko zło; po stronie obrońcy jest dobro i tylko dobro. „Dzisiaj chodzi wreszcie o to, by d o b r o otrzymało s i ł ę” — ta wypowiedź Wacława Bojarskiego<sup>44</sup> może być traktowana jako uniwersalna formuła ideaowa liryki tyrtejskiej.

### Elementy antystrategii

Z chwilą gdy poezja wojenna zaczyna problematyzować kodeks etyczny swego bohatera i kwestionować tożsamość „siły” i „dobra” — kończy się strategia uczestnika, przeobraża się we własne przeciwieństwo, staje się antystrategią. W obrębie antystrategii zaciera się granica między wojną sprawiedliwą a niesprawiedliwą: wojna okazuje się zamachem totalnym na moralność wszystkich bez wyjątku ludzi, którzy walczą i giną, zabijają i są zabijani.

Elementy „antystrategiczne” pojawiają się w wierszach Baczyńskiego. Przeczytajmy jego *Winę* z 1942 roku<sup>45</sup>. Jest to próba diagnozy parabolicznej — przeżywania sukcesu w starciu zbrojnym z wrogiem. Święty Jerzy zabił smoka. Moment walki trwał krótko, skon nastąpił nagle. W istocie nie wiadomo, jak było naprawdę, czy smok poległ od miecza, czy ze strachu pękło mu serce.

<sup>44</sup> Wypowiedź z r. 1943, z artykułu *Co po nas zostanie?*, ogłoszonego w „Sztuce i Narodzie”. Cyt. za: Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 79.

<sup>45</sup> Baczyński, *op. cit.*, s. 14—15. Następne cytaty: s. 23, 11, 62, 34, 38, 45.



Smok się wydał i oczy błękitne wyłupił,  
zanim go dopadł rycerz — trzykroć blaskiem rzucił  
i zginął. [...]

Rycerz czuje się sprawcą cudzej śmierci. Wciąż myśli o „łuskach przebitych”, o „smoczej szyi przebitej”. To bardzo aktualne, bardzo żołnierskie kompleksy: nie widząc śmierci wroga, wiemy jednocześnie, że pochodzi od nas. Na zdrowy rozum — święty Jerzy słusznie był postąpił. Bił się sprawiedliwie. Na uratowanie z niewoli u smoka czekała bezbronna „mała dziewczynka o niebieskich włosach”. Ale triumf nie daje satysfakcji. Wyobraźnia, wyobraźnia e t y c z n a, podpowiada, że to jednak głupio: głupio zabijać lub ginąć. Czas zabójstwa zawiera się w najkrótszym błysku, zbyt krótkim, aby mógł mieć jakąkolwiek wartość pozytywną:

i zginął. Głupi smoku! o rycerzu głupi,  
to wszystko takie krótkie, a już się nie wróci,  
ani tobie pełzanie po zaklętych sadach,  
ani tobie modlitwa w czarnych winogradach.

Z kolei trwanie „wizji lokalnej”, chwile oglądania „krajobrazu po bitwie”, ileż dłuższe od czasu śmierci, zaczynają niepokoić, wdzierają się do „marzeń”, rodzą przytłaczającą „zadumę”:

Truchło leży, paruje z niego zieleń śliska,  
jeszcze się gwiazdki jakieś z łusk przebitych sypią  
i rycerz zadumany stoi, mieczem błyska,  
tak pół czuje niepokój, a pół gorzką litość.

W wierszu tym, po leśmianowsku baśniowym i po leśmianowsku smutnym, wina rycerza staje się także „winą” niebieskowłosej dziewczynki.

Cóż to, mała dziewczynko o niebieskich włosach,  
czemu płaczesz? smok leży, zabił twój gnębiciel.  
Nasłuchujesz oddechów jego w nocy głosach?  
Wspominasz to niezdarne, smutne, smocze życie  
i że śpiewałaś czasem jak potok szczęśliwie,  
wsparta na jego miękkiej, wypłowiałej grzywie?

Oczywiście: mechaniczne podstawienie treści aktualnych w miejsce metafor analizowanego utworu (utożsamienie „smoka” z „okupantem”, „dziewczynki” z „Polską” itd.) prowadziłoby do wniosków absurdalnych. Baczyński nie uprawia tu satyry ezopowej. Nie pisze bajki dydaktycznej, lecz baśń filozofującą. Bada fenomenologię walki; ujawnia sprzeczności w etycznej ocenie zwycięstwa; daje pod rozważenie przeżywanie czasu przez ludzi wojujących. Bitwa to spustoszenie wewnętrzne człowieka. Redukcja biografii. Na wojnie zabija się czas. Terazniejszości nie

ma: jest krótką chwilą mordy. Przyszłości także nie ma: cała zanurza się w przypominanie owej chwili, aż ucieka w bezpowrotnie uśmierconą przeszłość.

I wraca święty Jerzy tam, gdzie lasu smuga  
kończy się i zaczyna trakt suchego pyłu,  
a na postojach ciemnych marzy mu się długa  
smocza szyja przebita i oczy, co były  
wypukłe i żalodne, i głos, i łyzy słyszy,  
i gorzko płacze zbrodni pod sklepieniem ciszy.

Ten motyw pojawia się w wielu wierszach Baczyńskiego.

Ziemio przez nas zabita,  
rzeszą twych ptaków czystych  
módl się za nami!

i jestem jak ten pierwszy człowiek po potopie,  
który zawinił. [...]

Taka walka, ojcze, po co — takiej winie?

W samym fakcie, że autor wierszy tyrtejskich przeciwstawia się tyrteizmowi, nie ma nic niezwykłego. Rozdwojenie poetyki Baczyńskiego dawno już zwróciło uwagę badaczy. Z jednej strony teksty pogodzone ze służbą frontową. Apele: „O, chwyć za miecz historii i uderz! i uderz!"; „Ludu mój! Do broni!” Dowody prawdy jedności żołnierskiej:

A tylko trzeba pojąć głos i hasło,  
bo jeden krok jest jak żołnierza krok,  
kiedy się wstąpi weń, to się znalazło

Z drugiej strony — liryki autonomiczne wobec praw wojny. Kazimierz Wyka w tym drugim nurcie widzi wielkość poety.

I właśnie dlatego, ponieważ nie marzyło się Baczyńskiemu, ażeby pozostać Or-Otem Armii Krajowej, jego dorobek poetycki mimo dokonanego wyboru zachował całkowitą i skomplikowaną indywidualność moralną i artystyczną<sup>46</sup>.

Czyli że mimo „wstąpienia w krok żołnierza” zdołał ocalić swą sztukę. Z takim ujęciem kwestii nie zgadza się Jan Błoński.

Zapewne, Baczyński nie ustrzegł się szlachetnego gadulstwa i ojczyźnianego patosu. Ale nie było tak, aby go wojna pomniejszyła<sup>47</sup>.

Sprawdźmy, które to — spośród omówionych — mechanizmy poetyki wiersza wojennego rzeczywiście pomniejszają możliwości sztuki, a które dają jej szansę wielkości. Jedno nie ulega wątpliwości: sztuka maleje pod presją autocenzury pisarskiej, i to maleje bezwzględnie, niezależnie

<sup>46</sup> K. Wyka, wstęp w: Baczyński, *op. cit.*, t. 1, s. XLIII.

<sup>47</sup> J. Błoński, *Pamięci anioła*. W zbiorze: *Literatura wobec wojny i okupacji*, s. 85.

od miary talentu poety. Redukcja poetyki oznacza tu kapitulację poezji, ponieważ niszczy jej istotę: likwiduje napięcia wewnętrzne, paraliżuje dialog obrazu z obrazem, myśli z myślą, słowa ze słowem. Natomiast redukcja kultury — z uwagi na umowny, iluzoryczny charakter: wartości zanegowane uobecniają się w tekście! — odwrotnie, jest jedną z możliwości sztuki słowa, i to możliwości sztuki wybitnej. Polemika stwarza bowiem grę napięć. W grze napięć poezja natychmiast odżywa.

Baczyński późno wszedł w wojnę. W swych lirykach najdojrzalszych utrwalił procesy towarzyszące owemu wchodzeniu, przymierzaniu się do nowej roli, pasowaniu na rycerza.

I zrywam się z ciemności  
 bez zbroi, nagi, taki, jakim z ziemi wstał,  
 rozpleść łodygi naszych niespełnionych ciał  
 i być żołnierzem nocnym wiary bez litości.  
 I nim odejdę jeszcze, nim się broń rozpali,  
 widzę, jak się ten obłok twego ciała żali<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> K. K. Baczyński, *Ciemna miłość*. W: *Utwory zebrane*, t. 2, s. 44.