

# Bogdan Zakrzewski

---

## "O, cześć wam, panowie!..." : fragment monografii

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 70/2, 125-165

---

1979

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.

BOGDAN ZAKRZEWSKI

„O, CZEŚĆ WAM, PANOWIE!...”  
FRAGMENT MONOGRAFII

1

Autorem głośnej i żywej dotąd pieśni *Gdy naród na pole* [lub: *do boju*] *wystąpił z orężem...* (tj. *Szlachta w roku 1831*) jest Gustaw Ehrenberg<sup>1</sup>, zapomniany w świadomości przeciętnego śpiewaka, omal nie znany dawnym historykom literatury. Dopiero po drugiej wojnie światowej, w ożywionym nurcie badań nad postępowymi tradycjami romantyzmu polskiego, a głównie nad polską liryką rewolucyjną, zaczęto interesować się biografią Ehrenberga i jego spuścizną literacką, z której dla potomności uratować można — i trzeba — co najmniej trzy utwory. Bez wątplenia ową pieśń o hymnicznej sile agitacji rewolucyjnej *Gdy naród na pole...*, przeżywającą dziś swój oficjalny renesans, nie krępowany ani cenzurą zaborczą, ani przewencyjną, klasową. Z kolei — jakże popularną i pięknie wysłużoną w tradycji patriotycznej XIX w. pieśń o Bartłomieju Głowackim („Hej! tam w karczmie za stołem / Siadł przy dzbanie Jan stary”), która posiada dziś już antykwaryczną raczej wartość jako droga pamiątka po naszych ojcach i dziadach, jako przywiązanie do kościuszkowskiej legendy narodowej. Wreszcie trzeci utwór, jeden z najpiękniejszych i najbardziej dławiących wzruszeniem — *Szubienica Zawiszy*, prawie nie znany, a bliski nam po partyzanckich doświadczeniach z ostatniej wojny. Utwór, który z braku melodii (?) nie został w swoim czasie spopularyzowany.

Gustaw Ehrenberg (1818—1895), naturalny syn cara Aleksandra I<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Prof. Marii Janion dziękuję uprzejmie za lekturę rękopisu rozprawy i za uwagi krytyczne.

<sup>2</sup> D. Wawrzykowska-Wierciochowa w rozdziale *Dzieje pieśni „Gdy naród do boju wystąpił z orężem”* (w: *Polska pieśń rewolucyjna. Monografia historyczna*. Warszawa 1970, s. 94) pisze na ten temat: „nieślubny syn liberalizującego wówczas cara Aleksandra I”. A więc do tego potrzebna jest aż liberalizacja! Nieco dalej zaś Dzierżanowską nazywa arystokratką — czyżby z racji jej stosunków z carem?!

i znanej piękności Heleny Weroniki z Dzierżanowskich Rautenstrauchowej, usynowiony formalnie przez małżeństwo młynarzy Ehrenbergów, mieszkał w Warszawie w domu barona Pawła Morenheima, sekretarza Komisji Spraw Wewnętrznych Królestwa Polskiego, który zapewnił mu staranne wykształcenie. Przyszłego rewolucjonistę, zaciętego wroga caratu i gorącego patriotę-konspiratora, długo utrzymywał za pośrednictwem osób trzecich sam car Aleksander. W latach 1826—1831 kształcił się Ehrenberg w Liceum S. B. Lindego, od sierpnia 1833 przebywał w Krakowie, zrazu na studiach medycznych, potem — z zakresu filozofii i literatury. Bardzo wcześnie związał się tu z ruchem lewicy konspiracyjnej jako członek Stowarzyszenia Akademickiego, później Zboru Głównego Stowarzyszenia Luźu Polskiego, działając pod pseudonimem „Wiara”.

Na zebraniach organizacji Ehrenberg i jego towarzysze zapoznawali się z demokratyczną myślą emigracji; omawiano tu artykuły czasopisma „Północ”, redagowanego w 1835 r. przez Czyńskiego i Konarskiego i głoszącego oswobodzenie Polski przez rewolucję, dyskutowano o klęsce powstania, o konieczności usamowolnienia ludu i reform społecznych. Jednocześnie prowadzono akcję uświadamiającą wśród chłopów Ehrenberg miał zjednywać „do powstania górników i górali”<sup>3</sup>.

Demonstrując swe zbratanie z ludem nosił Ehrenberg gunię góralską i czapkę „demokratkę”.

Znajdował się zawsze wśród tych, którzy wybijali szyby lojalistom, zapalali proch w oknach, gdzie odbywały się zabawy, i potępiali jakikolwiek kompromis z zaborcami<sup>4</sup>.

Zbliżony do kręgu radykalnych demokratów z tzw. stancji Ludwika Królikowskiego i Stanisława Malinowskiego, podzielał ich poglądy o chłopskiej, ludowej ojczyźnie, w której — po zwycięstwie rewolucji — „zapanuje całkowita równość, sprawiedliwy podział dóbr, swoboda duchowa, powszechne braterstwo”<sup>5</sup>.

Żywiołową działalność konspiracyjną wiązał Ehrenberg z twórczością literacką, głównie z zaangażowaną i agitacyjną poezją, oraz ze studiami, których owocem były m.in. jego prace z zakresu estetyki i historiozofii, służące pośrednio i bezpośrednio (także w tajnych wykładach) ideologii młodych rewolucyjnych demokratów, szczególnie poprzez fundamentalne tezy o „prawie walki” i „ciąglego postępu”<sup>6</sup>. Waż-

<sup>3</sup> M. Janion, *Od zemsty ludzi do domu umarłych*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 481.

<sup>4</sup> B. Łopuszański, *Stowarzyszenie Ludu Polskiego (1835—1841)*. Genezys i dzieje. Kraków 1975, s. 52.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Szerzej o tym pisze Janion (*op. cit.*, s. 481—483).

kim czynnikiem owego postępu, tj. „przyszłości”, jest krytycyzm. W *Uwagach nad filozofią historii* pisał o jego istotnej funkcji:

Krytycyzm był arcyzbawienny, był on prawdziwie rewolucyjnym, niszczącym, i tak jak każda prawdziwa rewolucja doprowadził dzieło zniszczenia do ostateczności<sup>7</sup>.

W tej refleksji odbijają się wyraziście idee rewolucyjnego wiersza *Szlachta w roku 1831*.

Poetycki plon z czasów pobytu Ehrenberga w Krakowie obejmował przeszło 30 wierszy, krążących wówczas w licznych odpisach. Do druku — dzięki staraniom przyjaciół krakowskich — trafiły one później, gdy autora w tym mieście już nie było. Wysłany przez organizację spiskową do Warszawy w sierpniu 1836, rozwinął tam ożywioną działalność (tzw. Świętokrzyżcy), nie omijając również prowincji. Dwukrotnie więziony (po raz drugi w maju 1838), po długim śledztwie i procesie, najpierw skazany na śmierć, potem „w drodze łaski” na bezterminowe zesłanie na Sybir. Wywieziono go z Warszawy 11 VI 1839<sup>8</sup>, do kraju powrócił w r. 1858, złamany i oniemiały na zawsze „śpiewak” rewolucji. W czasie gdy toczyło się śledztwo, Antoni Woykowski w poznańskim „Tygodniku Literackim” zaczął drukować jego wiersze, sygnowane: „G. E”. Pierwszy, z r. 1834, pt. *Między ziemią a rajem*, ukazał się 8 X 1838. Drugi, opublikowany 12 XI 1838, inicjował głośną dyskusję poetycką na temat epigonizmu i zadań poezji walczącej: *Do E. W. [Edmunda Wasilewskiego] (improvizowane)*. Oto jeden z charakterystycznych apeli-pouczeń:

Wieszcz krajowi winien lutnię,  
Więc dla ludu lutnia twa;  
Nie rozpacznie — nie tak smutnie,  
Krwawy takt niech bojom gra.

## 2

Teksty wierszy i pieśni rewolucyjnych mają na ogół swoje osobliwe historie edytorskie. Tak jest również z interesującym nas utworem 18-letniego Ehrenberga, napisanym — jak sądzę — latem 1836, którego pierwodruk pt. *Szlachta w roku 1831*<sup>9</sup> znalazł się na s. 59—61 anonimowo wydanego tomiku *Dźwięki minionych lat (1835 i 1836)*, Paryż,

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 483.

<sup>8</sup> S. Estreicher, *Droga na Sybir Gustawa Ehrenberga*. Kraków 1937, s. 4.

<sup>9</sup> Tekst według pierwodruku podaję w *Aneksie* (s. 164—165).

Wawrzykowska - Wierciochowa (*op. cit.*, s. 94) konsekwentnie podaje błędne tytuły wiersza z pierwodruku. Te same błędy w wyd.: „*Gdy naród do boju...*” Wyboru dokonała i opracowała D. Wawrzykowska - Wierciochowa. Słowem wstępnym poprzedził S. Gucwa. Warszawa 1975, s. 10, 19, 97.

Imprimerie de Maistrasse et Compagnie, Place Cambrai, 2, 1848, s. 68<sup>10</sup>. Wiadomo, iż tomik o formacie *livre de poche*, a więc łatwy do tajnego kolportażu, drukowany był w kraju, a tylko dla zmylenia cenzury podano Paryż. Nb. Estreicher jako miejsce edycji podaje Kraków (w drukarni „Pod Sową”). Stanisław Pigoń twierdzi, iż „w rzeczywistości” wydano książeczkę w Krakowie:

Pokwitujmy ten dowcip wydawcy. Nie wiadomo, czy roczniki księgarstwa paryskiego rejestrują taką firmę wydawniczą: Maistrasse et C-nie. Ten Francuz-drukarz zbyt jakoś zatraça nam austriackim Krakowem. Czy aby nie mieszkał on przy (fikcyjnej) ulicy Majowej? W roku 1848 to już coś znaczyło...<sup>11</sup>

A nieco dalej informuje, iż tomik ten „przeleżał u wydawcy nie rozpowszechniany przez lat blisko trzydzieści”. U wydawcy — pytamy — tzn. u Jana Konstantego Żupańskiego? Jeśliby on był wydawcą — a z całą pewnością u niego leżały na składzie owe nie rozpowszechnione tomiki, o czym pisze Pigoń — to przecież miejscem owego wydania musiałyby być Poznań! Krakowska filia Żupańskiego powstała znacznie później.

Wiele jest dowodów na to, iż miejscem wydania *Dźwięków* mógł być Poznań, a ich edytorem i autorem dedykacyjnego wstępu *Przyjaciołom wieszczą wydawca!* — Antoni Woykowski, redaktor głośnego z radykalnych poglądów społecznych „Tygodnika Literackiego”, w którym w latach 1838—1844 ukazały się 23 wiersze Ehrenberga, łącznie z popularnym *Bartłojem Głowackim*, mocno pokiereszowanym nożycami i piórem cenzora. Ale wśród tych wierszy z „Tygodnika” nie było ani *Szlachty w roku 1831*, ani *Szubienicy Zawiszy!*

Woykowski drukując „powieść” Ehrenberga *Bądźcie prostodusznymi jako gołębice a chytrymi jako węże* dołączył do niej następującą notę:

Powieść ta jest pierwszą z powieści napisanych przez tego utalentowanego, szlachetnego, a dziś tak nieszczęśliwego młodzieńca, którego poezje umieściliśmy w pierwszym tomie pisma naszego. Redakcja ma zamiar zatrudnić się wydaniem pism G. Ehrenberga w celu rozpowszechnienia ich, uprasza przeto wszystkich posiadających takowe w rękopiśmie o ich łaskawe nadesłanie<sup>12</sup>.

Nota redakcyjna widocznie nie przebrzmiała bez echa, bo omal w rocznicę wywiezienia Ehrenberga na Sybir redakcja „Tygodnika” komunikuje pośród swoich *Doniesień literackich*: „W tych dniach roz-

<sup>10</sup> Wawrzykowska-Wierciochowa w *Polskiej pieśni rewolucyjnej* (s. 104—105) podając tekst utworu Ehrenberga za pierwodrukiem, zmienia samowolnie układ graficzny wiersza (układ jakże istotny dla późniejszych przeobrażeń tekstowych), wprowadza dwie błędne lekcje oraz... rezygnuje z przedruku trzech ostatnich „zwrotek” utworu, których — oczywiście — nie uwzględniła w swej „monograficznej” analizie!

<sup>11</sup> S. Pigoń, *Z dziejów pieśni „Gdy naród do boju...”* W: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*. Kraków 1966, s. 202—203, przypis 2.

<sup>12</sup> „Tygodnik Literacki” 1840, nr 4, s. 29.

pocznie się druk poezji Gustawa Ehrenberga; wyjdą w przyszłym miesiącu”<sup>13</sup>, tzn. w lipcu. Widocznie miał już wówczas Woykowski skompletowane i przygotowane do druku teksty (wraz z wierszem *Gdy naród na pole...*), a może je i wydrukował w egzemplarzu korektowym, ale nie uzyskał zezwolenia cenzury na rozpowszechnianie. Otóż w latach 1838—1841 Woykowski opublikował w „Tygodniku Literackim” 20 wierszy Ehrenberga. Miał także z całą pewnością rękopisy trzech wierszy: *Szubienica Zawiszy*, *Szlachta w roku 1831* i *Podróż na Syberią*, których cenzura nie pozwoliła drukować. Wszystkie one (tj. 23 utwory) znalazły się w *Dźwiękach*, zawierających jednak ogółem 30 utworów. W latach 1842 i 1844 „Tygodnik Literacki” wydrukował jeszcze trzy wiersze Ehrenberga, które w omawianym tomiku (przypomnijmy: wydany w 1848 r.) już się nie znalazły. Pod tytułem *Improwizacja* jest uwaga: *Z rękopismów*<sup>14</sup>. A więc musiał ich Woykowski posiadać więcej, a przysłali mu je krakowscy przyjaciele, np. Franciszek Żygliński, którego poezje często pojawiały się na łamach „Tygodnika Literackiego”. Te znamienne fakty mogłyby świadczyć, że cytowane „doniesienie” z „Tygodnika Literackiego” zostało w jakiś sposób już wtedy zrealizowane. Ale jak? Nie umiem odpowiedzieć. Druk *Dźwięków* z 1848 r. bez owych trzech wierszy opublikowanych w „Tygodniku Literackim” w r. 1842 i 1844 mógłby znowu dowodzić, iż nie była to impreza Woykowskiego.

O wielkim kulcie, jakim darzył Woykowski „świętego męczennika-zesłańca”, tj. Ehrenberga, oraz jego twórczość, zaświadcza znamieny inserat w ozdobnej ramce, zamieszczony w „Tygodniku Literackim” z 7 XI 1842 (nr 45, s. 360):

W litografii Kurnatowskiego w Poznaniu wyszło: *Modlitwa poświęcona pamięci świętej Gustawa Ehrenberga*. Muzyka przez A. Woykowskiego. Cena: 2 złp.

Nie odnalazłem owej edycji, przypuszczam jednak, że autorem słów (?) *Modlitwy* mógł być ktoś z bliskich „Tygodnikowi” poetów. Fakt ukazania się tej edycji, przeznaczonej do rozprzedaży, potwierdza popularność Ehrenberga nie tyle jako zesłańca politycznego, ile jako wieszczka, śpiewaka rewolucji, a może już wówczas nawet jako autora pieśni *Gdy naród na pole...*

Wszystkie przytoczone fakty dowodzą, iż nie było chyba wówczas osoby bardziej zainteresowanej Ehrenbergiem i jego twórczością niż Antoni Woykowski. Można by stworzyć nęcącą hipotezę, że ów wiersz Ehrenberga przystosował do istniejącej już skądinąd melodii sam Woykowski, entuzjasta tego typu pieśni rewolucyjnych, jeden z pierwszych fanatycznych wielbicieli Chopina, wielki meloman i zdolny pianista, zgrabny romantyczny kompozytor (szczególnie pieśni wokalnych), adap-

<sup>13</sup> Jw., nr 26, s. 208.

<sup>14</sup> Jw., 1844, nr 13, s. 97.

tator pieśni ludowych na potrzeby propagandy demokratycznej. To on skomponował m. in. muzykę do radykalnych społecznie piosnek i dumek swej żony, Julii Molińskiej. Woykowski mógł zatem dopasować wiersz Ehrenberga do popularnej melodii, aby jako pieśń funkcjonował agitacyjnie w szerokim odbiorze. Piszę „dopasował”, bo w dalszym ciągu niniejszej rozprawy dowodzę, że Ehrenberg tworzył swój wiersz już pod określoną melodię.

Sądzę zatem, że Woykowski zgromadziwszy twórczość poetycką Ehrenberga wydał ją potajemnie, w najodpowiedniejszej chwili, bo w przededniu polskiej rewolucji r. 1848, która miała spełnić nadzieje działaczy demokratycznych. Mimo tej zbliżającej się i przeczuwanej powszechnie wiosny narodów wydawca — autor przedmowy pisanej w styczniu tegoż roku, tchnąc żalem po stracie przyjaciela, nie podziela, jakby zawiedziony czy rozczarowany, idei reprezentowanej w najlepszych rewolucyjnych wierszach Ehrenberga, uważając ją za „niegdysiejsze” dźwięki, w których przed dziesięciu laty cały ówczesny „duch narodu dobitnie” się wyrażał, a o czym aktualnie nie można wydać osądu. Być może, iż to rozczarowanie autora przedmowy wynika z wypadków r. 1846, z tragizmu losów różnych Edwardów Dembowskich. A oto jej tekst:

Póki chodził między nami, kochaliśmy go i miłość ta co dzień wzrastała; bo ileż to doznawaliśmy słodyczy i przyjemności w jego towarzystwie, a jak chciwie i z jaką rozkoszą słuchało się jego pienia, które i zmysł słuchu głaszcze, i uczucie błogością napełnia, i myśl oprowadza po nieskończoności przestworze!

Od dziesięciu lat zstąpił pod ziemię ..... gęśl zamilkła; i czy się kiedy ozwie, Bóg tylko wie! Dla nas tedy pociechą po stracie serdecznego druha, prócz nadziei milszej przyszłości, jedynie te dźwięki, ale dźwięki, w których się cały ówczesny duch narodu dobitnie wyraża. Wtedy w istocie tak się czuło i tak się myślało. Żle czy dobrze, mniejsza o to teraz, bo o tym tylko późni potomkowie nasi sprawiedliwie będą mogli wyrokować; dość, że on tylko to po swojemu wypowiadał, co wewnątrz narodu w sobie mieściło, a zatem dźwięki te są listkiem z księgi dziejów życia rodzinnego<sup>15</sup>.

Syn Ehrenberga, Kazimierz, informował jednak, że zbiorek został wydany na emigracji.

Zbiorek ten trzymany był na składzie u Żupańskiego w Poznaniu przeszło lat trzydzieści. Wydobyła go dla handlu księgarskiego dopiero krakowska filia tej firmy, bez pozwolenia autora, około roku 1880. Mniej więcej w tym samym czasie, podczas pierwszych manifestacji robotniczych w Krakowie, „Czas” krakowski doniósł, zresztą niezgodnie z prawdą, że manifestanci pieśnią *Gdy naród na pole...* mieli jakoby przygłuszyć pieśń *Jeszcze Polska nie zginęła*. Wiadomość, podana w tej formie, rozżaliła głęboko Gustawa Ehrenberga, który, ponownie internowany przez Moskali w latach powstania, przeżywał lata starości z dala od zgiełku politycznego w Krakowie. Wpłynął wtedy energicznie na firmę

<sup>15</sup> [A. Woykowski], wstęp w: [G. Ehrenberg], *Dźwięki minionych lat (1835 i 1836)*. Paryż 1848, s. 5—6.

Żupańskiego, aby egzemplarze *Dźwięków* wycofała z obiegu księgarskiego. Sam poeta dopilnował ich niszczenia<sup>16</sup>.

Ale Żupański, chcąc pewnie uniknąć strat materialnych, przyjął propozycję autora — jak opowiada z kolei Stanisław Estreicher — i na jego żądanie z pozostałych egzemplarzy wyciął pięć ostatnich kart. Tak okaleczony tomik puścił w handel. Na tych pięciu ostatnich kartkach, od s. 59 do 68, były następujące wiersze: *Szlachta w roku 1831*, *Szubienica Zawiszy*, *Podróż na Syberią*, oraz spis treści. Jak informuje Estreicher, takich egzemplarzy z wyciętymi kartkami było sporo w sprzedaży. Tomiki kompletne, a więc z rewolucyjnym utworem tutaj omawianym, należały już wówczas do cymeliów. Kazimierz Ehrenberg wspomina, że widział taki egzemplarz w bibliotece Jana Lorentowicza, autora książki *Polska pieśń niepodległa*. Inny egzemplarz, ze zbiorów biblioteki Mielżyńskich w Miłosławiu, dochował się w Bibliotece Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, jeden jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie, dwa<sup>17</sup> posiada Biblioteka Jagiellońska. W Bibliotece Ossolineum są także aż dwa egzemplarze. Kupując — dawno temu — partię książek w jednej z najzasobniejszych antykwarni krakowskich, byłem świadkiem sprzedaży bezcennego obecnie, kompletnego druczku. A więc, wbrew opiniom badaczy, istnieje sporo zachowanych w komplecie egzemplarzy *Dźwięków* z pierwodrukiem wiersza *Gdy naród na pole...* Musiały być one sprzedawane przed aktem owej kastracji. Ale co dziwniejsze, i także wbrew opiniom badaczy, nie udało się natrafić na owe okaleczone egzemplarze!

Syn Ehrenberga wątpi w poprawność tekstu wiersza zamieszczonego w *Dźwiękach*: „rzecz wydana była z druku na emigracji, w 10 lat po wywiezieniu poety na Sybir, także tylko z odpisów, krążących w rękach emigrantów”. Kazimierz Ehrenberg nie ma racji co do miejsca wydania, zgodzić się jednak trzeba, iż tekst mógł być drukowany z jakiegoś kolportowanego odpisu, a więc z wersji nie najpoprawniejszej i nie autoryzowanej.

Zanim jednak wiersz *Szlachta w roku 1831* ukazał się w drukowanym zbiorze, był w odpisach szeroko kolportowany jako utwór anonimowy: w zaborze austriackim, rosyjskim, aż po koła studentów uniwersytetu w Kijowie, w zaborze pruskim, a z pewnością i na emigracji, dokąd docierał poprzez emisariuszy lub choćby przez wydawców „Pszonki”, współpracujących ze Stowarzyszeniem Ludu Polskiego. Na łamach bowiem „Pszonki” (1839, nr 5) ukazała się *Podróż na Syberią*, dołączona później, z nielicznymi zmianami tekstowymi, do tomiku Ehrenberga.

<sup>16</sup> K. Ehrenberg, *Pieśń o szlachcie polskiej w 1831 roku*. „Kurier Poranny” 1923, nr 340.

<sup>17</sup> R. Skulski („*Dźwięki minionych lat*”. „Zeszyty Wrocławskie” 1948, nr 3) informuje o jednym egzemplarzu. Poprawia to A. Zejman w posłowie w: G. Ehrenberg, *Wiersze*. Kraków 1969, s. 97.



Najwcześniejsza kolportowana wersja rewolucyjnego utworu Ehrenberga znajduje się w Państwowym Archiwum w Poznaniu, pośród akt Naczelnego Prezydium Policji<sup>18</sup>. Rękopis nie ujawniał — oczywiście — autora tekstu, już sfolkloryzowanego. Wyprzedza on czasowo pierwodruk zamieszczony w *Dźwiękach*.

W jaki sposób utwór dostał się do rąk policji i kto go kolportował, o tym dowiadujemy się z raportów landrata średzkiego, Schmidta, komisarza obwodowego Stephany'ego oraz z protokołu zeznań oskarżonego Józefa Zglińskiego. Zgliński, służący w dobrach Mielżyńskich w Miłosławiu, a później przez dwa lata w Iwnie, gdzie został zwolniony ze służby, po czym najmowany był tylko jako wyrobnik rolny, zeznał dnia 2 XI 1847, że wracając z kościoła z Siedlec do Iwna spotkał na drodze nieznanego podróżnego (emisariusza), który wręczył mu dwie książki: *Pismo Towarzystwa Demokratycznego Polskiego*, cz. 2 (wyd. w druk. Bourgogne et Martinet, 1840, ss. 500) oraz *Boże słowa do ludu polskiego* (W. Heltmana i L. Zienkowicza, Paryż 1847).

Jak wiemy skądinąd, obie książki, a pierwsza jeszcze przed r. 1846, były szeroko kolportowane w Poznańskim, znajdując tam duże zainteresowanie. Kolportażem księgarskim zajmował się najczynniej Walenty Stefański.

Komisarz obwodowy policji przychwycił te książki u Zglińskiego, który szedł właśnie na jarmark do Środy. Oczywiście oskarżony zeznaje, że książki chciał oddać landratowi średzkiemu jako książki o treści zakazanej. Należy zaznaczyć, że Zgliński — co wynika z protokołu — umiał czytać i pisać. (Nb. *Boże słowa do ludu polskiego* w chwili konfiskaty były jeszcze nie rozcięte!) Landrat zaś donosi naczelnemu prezesowi Moritzowi Beurmannowi, że Zgliński umówił spotkanie z nieznanym (emisariuszem) na targu we Wrzesni i tam jest gotów go rozpoznać i wskazać policji. W ten sposób (naiwny) landrat spodziewa się przychwycić owego emisariusza, a Zglińskiego wynagrodzić finansowo. Do spotkania — oczywiście — nie doszło. U Zglińskiego w dniu 8 listopada tego roku zarządzono rewizję. W wyniku tej rewizji, przeprowadzonej przez Stephany'ego, znaleziono właśnie ową „demagogiczną” (jak ją określa landrat) pieśń Ehrenberga.

Utwór przepisany jest odręcznie na dwóch kartkach papieru formatu listowego, lecz nie ręką oskarżonego. Papier posiada znaki kilkakrotnego składania. Przed komisarzem policji Zgliński tłumaczy się, że utwór był włożony do owych zakazanych książek, lecz wypadłszy, zaplątał się w jego rachunki i dlatego oskarżony zapomniał go oddać wraz z książkami. Komisarz powątpiewając w prawdziwość zeznań Zglińskiego dołącza do swego raportu oryginalny rękopis utworu, mogący jego zdaniem przyczynić się do wykrycia rewolucyjnego źródła kolportażu. O dalszych kolejach sprawy milczą archiwalia.

<sup>18</sup> Oberpraesid. IX. C. a. 5.

Tekst wiersza pisany ręką wprawną „półinteligenta”, nie jest pozbawiony zniekształceń, błędów i przeinaczeń (np. wyrazowych), charakterystycznych dla przekazów w oralnej wersji, oraz naleciałości gwarowych. Dołączono do niego tłumaczenie na język niemiecki.

Różnice między skonfiskowanym rękopisem pieśni a pierwodrukiem są poważne<sup>19</sup>. Wskażmy tylko istotniejsze. Tekst skonfiskowany, posiadający już wyodrębniony refren, przeznaczony był do śpiewu na melodię do dziś znaną i używaną. Może nieco przeistoczoną, choć to sprawa nie tak pewna, zważywszy, iż zapisywacz tekstu tej pieśni mylił się, lub mógł się pomylić, przy jej utrwalaniu. O przeistoczeniu melodycznym mogłyby świadczyć wersy 3 i 4 refrenu, inne niż w wersji dziś śpiewanej. Data konfiskaty rękopisu i jego charakter kolportażowy zaś świadczą w pełni, iż pieśń znano przed listopadem 1847 (jest to informacja wiarygodniejsza od innej, wspomnieniowej datacji Leonarda Sowińskiego, o czym niżej). Pomijając różnice (mowa o stosunku rękopisu do pierwodruku) wyrazowe, przemieszanie rozbitych na czterowiersze zwrotek, rozmaite zniekształcenia rytmiczne, brak rymów w zwrotce 7 (w. 2 i 4), wypada zauważyć, iż wersja rękopiśmienna nie zawierała fragmentu finalnego (o czym szerzej w następnej części rozprawy) z pierwodruku, zaczynającego się słowami: „Magnateria — jest to stara nierządnicą”. Wersja ta nie zawierała także tekstu pierwodruku od słów „Gdy wiara porwała” do „Rozburzą cesarską stolicę” oraz 4-wersowej zwrotki „Zadrżycie szlachcice!...” Tekst skonfiskowanej pieśni został w określonym stopniu adaptowany do potrzeb agitacji pod zaborem pruskim — poprzez: usunięcie wspomnianych fragmentów, zastąpienie słowa „Moskale” wyrazem „wróg” (zob. zwrotkę 4 w rękopisie) oraz wersu „Nie wierzą w układy z carami” wersem „nie da się ułudzić herbami” (tamże), zastąpienie wersu „Radzili o braciach z za Buga” tekstem „bawili się winnem kartami”. Taka „terenowa” adaptacja mogła świadczyć o dobrym już zadomowieniu się pieśni kolportowanej na tych obszarach przed r. 1848; dopiero bowiem w czasie Wiosny Ludów hasła walki z Rosją stały się w Wielkopolsce bardzo popularne. Są to oczywiście przypuszczenia nie ugruntowane faktami, ale poparte np. innymi, pośrednimi informacjami o tak wielkiej popularności tej pieśni, iż w okresie Wiosny Ludów można ją już było strawestować, na Mazurach, dla propagandy politycznej o charakterze prusofilskim, antydemokratycznym. Pieśń Ehrenberga strawestowana przez Antoniego Gąsiorowskiego uzyskała tytuł: *General Wrangel w Berlinie 1849* („nach eigener Melodie”)<sup>20</sup>.

Skonfiskowany rękopis świadczy — jak wiadomo — o przeznaczeniu

---

<sup>19</sup> Szczegółowo omówiłem je w pracy *Historia jednej pieśni rewolucyjnej*. „Zeszyty Wrocławskie” 1950, nr 1/2.

<sup>20</sup> Szerzej o tym — *ibidem*, s. 15—16.

melicznym utworu. Skądinąd także wiemy, że analizowany wiersz, w pieśniowym już kształcie, był najczęściej śpiewany w kółkach uniwersyteckich pomiędzy r. 1848 a 1862 — informuje o tym notatka Leonarda Sowińskiego w jego utworze *Na Ukrainie*, którego akcja rozgrywa się przed i podczas powstania styczniowego; notatka zamieszczona u dołu prześpiewanego (na konspiracyjnym zebraniu studentów kijowskich) tekstu tej anonimowej pieśni<sup>21</sup>. Odśpiewano jej trzy zwrotki, nie licząc refrenów (kwestią przeobrażeń tekstowych zajmiemy się później).

Sowiński studiował na uniwersytecie kijowskim i był „żelaznym” akademikiem właśnie w latach 1847—1857. Przez cały ten czas brał żywy udział w spiskowej pracy politycznej i społecznej, toteż tę scenę dramatu skomponował niewątpliwie z elementów rzeczywistości. Pieśń tę niechybnie sam śpiewał na podobnych zebraniach koleżeńskich. W świadectwie jego mamy zatem wskazówkę chronologiczną zupełnie konkretną.

Dowodzi ona, że pieśń *Gdy naród do boju...* w dzisiejszym swoim kształcie, a zatem niewątpliwie i na tę samą melodię, popularna była w kołach akademickiej młodzieży demokratycznej i rewolucyjnej już w okresie Wiosny Ludów. To może uchodzić za ustalone ponad wszelką wątpliwość<sup>22</sup>.

Ale powyższe rozważania Pigionia budzą pewien niepokój. Nikt nie kwestionuje autentyczności owej sceny ze śpiewem i informacją zawartą w notce. Natomiast tekstu śpiewanego w dramacie i znanego z pewnością Sowińskiemu nie można traktować jako tej wersji, którą w ten właśnie sposób śpiewano już od 1848 roku. Przecież w pamięci Sowińskiego piszącego ten dramat mogła istnieć wersja owoczesna. Pigoń, dążąc do uściślenia daty: „Pieśń »śpiewywano«, ale odkąd mianowicie?”<sup>23</sup>, zajmuje się dorobionym do wiersza refrenem, a więc jego częścią „najświeższą”, odnajdując w nim aluzje do wypadków lutowych 1846 roku: „Za kraj nasz krwią bratnią zbrzygany!” Według Pigionia —

Refren [z dramatu Sowińskiego] do nich nawiązuje, jest więc, jak i cała adaptacja utworu, od nich późniejszy. Do przeróbki pieśni doszło przynajmniej w dziesięć lat po jej utworzeniu. Wolno wnosić, że doszło do niej w jakiś niedługi czas po tamtych wypadkach i że one współdziałały tu jako inspiracja<sup>24</sup>.

Trzeba jeszcze przytoczyć dłuższą argumentację dowodową Pigionia, przydatną dla naszych kontrargumentów:

Rabacja 1846 r. była strasliwym ciosem dla żywiołów demokratycznych, otwierała wrota rozpacz. Zawołanie rozlegające się od Smarzowy: „Bić Polaków, bo Polok to szlachcic, a szlachcic to dziedzic!”, musiało przerazić do dna

<sup>21</sup> [L. Sowiński], *Na Ukrainie. Tragedia w pięciu aktach*. Poznań 1873, s. 40: „Z pieśni najczęściej śpiewywanej na kółkach uniwersyteckich pomiędzy 1848 i 1862”. Problem ten analizuje szczegółowo Pigoń (*op. cit.*, s. 206—209).

<sup>22</sup> Pigoń, *op. cit.*, s. 207.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 208.

duszy: Naród polski rozdarty! Lud dla Polski stracony! Poetycka absolucja Ujejskiego niczego tu nie załatwiała, co najważniejsze — nie odsłaniała drogi ratunku. Cóż stąd, że po tamtej stronie jest zbrodnicza „ręka”, kiedy i po tej stronie „miecz” nie był całkowicie „ślepy”, kierowała nim pasja odwetu za krzywdy przecież nie urojone, za krzywdy, którym zapobieżenie na przyszłość właściwie nie leżało już w mocy polskiej. Siekiera zaborcy przyłożona oto do korzeni narodu. Zgroza odsłoniąca — nie mniej była przerażająca.

W tym popłochu błyskała desperacka, ale nie dzika przecież myśl ratunku: Zawściągać więzy jedności z masą narodu, zarazem innego wskazać winowajcę rozdarcia: Tych, co żyli cudzym trudem i krzywdą — oddzielić! Nie są narodem. W ten sposób powódź nienawiści odwetowej zwrócić w jedną stronę, odprowadzić jednym łożyskiem, skierować rozgoryczenie chłopów na domeny magnaterii, pogroźkę pomsty rzucić arystokracji: panom, hrabiom, księżętom, prałatom. Nie byli bez winy<sup>25</sup>.

Argumentacja bardzo interesująca, sugestywnie sformułowana, ale nie zweryfikowana przez Pigonia z tekstami pieśni.

Wersję zajmującego nas refrenu („O, cześć wam, panowie!”) omal bez zmian (szczególnie jeśli chodzi o ostatni jego wers: „Za kraj nasz krwią bratnią zbryzgany”) zaakceptowano w późniejszych dziejach tekstu tej pieśni. Nie dlatego, oczywiście, że refren ów nawiązywał do tzw. rabacji i powoływał się niby na „krew bratobójczą”. Przeciętny śpiewak nie mógł mieć takich skojarzeń. A więc jakie? — zapytamy. Przecież tyle generacji powtarzało i powtarza ów refren! Jak go zatem pojmują? Niektórzy przekładają ów najbardziej kontrowersyjny wers, cytowany wyżej, w ten sposób: „Za kraj nasz (tj. nie pański kraj!) zbryzgany (opryskany) krwią bratnią, tj. braterską, należącą do naszych braci walczących o ten kraj”. Taka egzegeza sensu owego wersu współgra z jego służebnością wobec poszczególnych zwrotek, a głównie tych, które dotyczą obrachunku z powstaniem listopadowym: „Szlachta w roku 1831”. (Trzeba pamiętać, iż refren ów, na ogół niezmienny werbalnie, szczególnie w interesującym nas ostatnim wersie, podlega przecież fluktuacji sytuacyjnej, w zależności od sensu zwrotki, którą obsługuje).

Czyż w powstaniu tym toczono (w wyniku działań wojennych) wzajemnie „krew bratnią”? Przecież nie chodzi o wieszanie przez lud warszawski zdrajców, jak to interpretuje błędnie Tadeusz Strumiłło<sup>26</sup>. A jeśli to jest aluzja do „rabacji”, to na jakich prawach współgra ona z tekstem pozarefrenowym?

Cytowany refren uaktywnia gwałtownie, znakomitymi środkami artystycznymi, obecność podmiotu lirycznego, solidaryzującego się z walczącymi. To on właśnie, w imieniu walczącej „wiary”, wznosi ironiczno-sarkastyczne eksklamacje na cześć panów i magnatów. To on, *porte-*

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*. Kraków 1954, s. 92.

-*parole* patriotycznego chłopstwa, posługuje się skontrastowanymi pojęciami i podziałami: „O, cześć w a m...” — „Za n a s z ą niewolę...” — „O, cześć w a m...” — „Za kraj n a s z...” W drugiej parze kontrastów „n a s z kraj” oznacza kraj, o który walczy lud, kraj krwią jego braci „zbryzgany”. Taka interpretacja jest sprzeczna z interesującą lekcją Pigoń, nie pozbawioną solidarystycznych akcentów, obcych tej pieśni od zarania jej wersji pierwiastkowej.

Warto również dodać, iż tekst pieśni u Sowińskiego składa się tylko z trzech zwrotek (nie licząc refrenu), powiązanych wyłącznie z problematyką oceny powstania listopadowego. We współczesnej nam wersji tej pieśni przeważnie jej dwie zwrotki odwołują się do powstania („Gdy naród do boju...”; „Armaty pod Stoczkiem...”), natomiast ostatnia („A kiedy wybije godzina powstania...”) przynosi wizję ludowej rewolucji. U Sowińskiego faktycznie brak tej zwrotki, tj. brak jej w sytuacji dramatycznej sceny, o czym informują didaskalia:

*W ciągu śpiewania ostatniej strofy Rolski i inni obywatele żegnają się z towarzystwem i wychodzą. Następnie rozchodzą się wszyscy uczniowie z wyjątkiem Hr. Jana, Mściława i Maksyma*<sup>27</sup>.

Nie oznacza to — jak słusznie zauważa Pigoń — że wtedy zwrotki tej jeszcze nie było!

Ostatni refren pieśni śpiewanej w dramacie Sowińskiego jest nieco zmieniony, szczególnie w wersach 1 i 3. Wers 1 brzmi: „O biada wam, biada, panowie”, natomiast w. 3: „O biada wam, biada, księżęta hrabio-  
wie”. Podobnie jest w analogicznych wersach refrenu rękopisu Zglińskiego: „Oj, biada wam, biada, magnaty”. Zbieżność zastanawiająca, mianowicie zrezygnowano tutaj z „hymnicznego” sarkazmu i ironii, będących najmocniejszym efektem refrenu.

Zebrani zaczynają w dramacie ową pieśń od „spełnienia pucharów”, tj. pijąc ze szklanek wino. Ów rytualny toast przydaje pieśni charakter obrzędowości rewolucyjnej. Podobnie jest w *Dziadach* cz. III, mianowicie w scenie, gdy Feliks śpiewa o zemście-carobójstwie: „Nie dbam, jaka spadnie kara...”

Pigoń w swej argumentacji o nawiązywaniu refrenu do wypadków lutowych r. 1846 nie uwzględnia wersji refrenu z tekstu skonfiskowanego Zglińskiemu (powtórzmy: konfiskata nastąpiła 8 XI 1847). Ów wers refrenu brzmi tam: „Za kraj krwią ludu zbryzgany”. Nie ma zatem mowy o „bratniej krwi”. Można by więc wnioskować — idąc duktem Pigoń — że ta pieśniowa wersja znaleziona u Zglińskiego powstała i funkcjonowała jeszcze przed wypadkami 1846 roku! A więc była „starsza” od wersji Sowińskiego, pierwotniejsza? A zatem i proces jej „uśpiwienia” jest wcześniejszy? Warto jeszcze dodać, co Pigoń rów-

<sup>27</sup> [S o w i ń s k i], *op. cit.*, s. 40. Podkreśl. B. Z.

niez przeoczył, iż kolejność trzech zwrotek z wersji Sowińskiego (problem refrenu to inna sprawa) odpowiada kolejności zwrotek z rękopisu Zglińskiego, nie odpowiada natomiast kolejności zwrotek wersji tekstu dziś funkcjonującej.

Wspomnieliśmy już, iż anonimowy utwór Ehrenberga, poza jego trzema przekazami utrwalonymi w druku i piśmie, żył bujnie jako pieśń, w sfolkloryzowanych przekazach ustnych. W Kolbergowskim tomie *Mazowsze* znalazła się ta pieśń (bez podania jej autora), pochodząca z rękopisu przesłanego znakomitemu folklorystce przez Józefa Blizińskiego, który informuje: „Słyszałem w Warszawie w 1863 r.”<sup>28</sup> Zapis ten składa się z pierwszej zwrotki, refrenu oraz nut z wariantem melodycznym refrenu. Jest to zatem jedna z wczesnych lekcji utrwalonych w piśmie — jeśli chodzi o słowa. Natomiast zapis nutowy jest najwcześniejszym ze znanych dotąd zapisem melodii tej pieśni! W tekście zachowało się jeszcze pierwotne określenie: „Gdy naród na pole...”, oraz w refrenie motyw z „prałatami”. W śpiewniku Barańskiego, podającym tekst pieśni z r. 1863, nie ma już tego określenia, lecz aktualnie funkcjonująca wersja: „Gdy naród do boju...”<sup>29</sup>

Najobszerniejsze chyba wersje pieśni przynosi wznawiany wielokrotnie śpiewnik Franciszka Barańskiego *Jeszcze Polska nie zginęła!* W edycji tej, zapewne z r. 1901, mamy dwa teksty pieśni. Pierwszy pt. *Marsz po 1831 roku*, drugi — *O cześć wam panowie*, z informacją pod zapisem tytułu zamieszczoną: „(pieśń śpiewana w czasie powstania w r. 1863)”<sup>30</sup>. Przedziela owe teksty ich trawestacja, śpiewana na tę samą melodię, pt. *Pieśń Trupiarzy*. (Z obozu Czachowskiego), z identycznym refrenem<sup>31</sup>.

Wydawałoby się, iż trudności związane z antologicznym zgromadzeniem i edycją zarówno tekstów pieśni Ehrenberga jak i ich potomstwa literackiego oraz z filologicznym ich skomentowaniem zostały wreszcie i ostatecznie rozwiązane, mianowicie w „świętecznej” publikacji, jubileuszowej, na 80-lecie narodzin ruchu ludowego, wydanej przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą, pt. „*Gdy naród do boju...*”, w wyborze i opracowaniu Dionizy Wawrzykowskiej-Wierciochowej<sup>32</sup>. Antologia ta pre-

<sup>28</sup> O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*. T. 41, cz. 2. Kraków 1969, przed s. 49 podobizna rękopisu, na s. 289—290 nuty i tekst. Sądzę, że pieśń tę przesłał Bliziński Kolbergowi w r. 1865 lub 1866.

<sup>29</sup> „*Jeszcze Polska nie zginęła!*” *Pieśni patriotyczne i narodowe*. Zebrał F. Barański. Cz. 2. Wyd. 7. Lwów [1901], s. 124.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 123, 124—125.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>32</sup> „*Gdy naród do boju...*” Do książki dołączono płytę „Muzy” (nb. nie pasującą edytorsko), która na jednej stronie zawiera liche wykonanie interesującej nas pieśni przez Chór Męski i Orkiestrę Polskiego Radia pod dyr. J. Kołaczkowskiego, na drugiej natomiast — wykonanie *Czerwonego sztandaru*, z informacją zniekształcającą nazwisko jego autora!

zentuje cenne teksty, ale bez metodologicznego odróżnienia ich wariantów od potomstwa literackiego. Niewybaczalnym błędem jest wieloraka niestaranność edytorska tekstów. A więc np. błędne tytuły wierszy, samowolne zmiany wyrazów i ich szyku, amatorska modernizacja pisowni i interpunkcji, nierespektowanie układu graficznego tekstów, określonych wyznaczników za pomocą czcionki, itp. Z komentarzami podobnie: nie przynoszą one systematycznie pełnych metryczek bibliograficznych, operują często błędną faktografią. Tak więc przyszłym badaczom pieśni Ehrenberga i jej recepcji nie można zalecić owej antologii. Nie grzeszy również poprawnością przedruk *Szlachty w roku 1831* (według pierwodruku z *Dźwięków*) w książce Józefa Kozłowskiego *Śpiewy proletariatu polskiego*<sup>33</sup>.

## 3

W strukturze analizowanego wiersza Ehrenberga można wyodrębnić cztery części — z uwagi na ich charakter znaczeniowo-artystyczny; części związane wspólną intencją ideową, nie zapewniającą jednak utworowi jednolitości artystycznej (zob. późniejsze uwagi o części czwartej). Część pierwsza, o charakterze epicko-lirycznym, jest narracją personalną silnie nacechowaną uczuciowo, dotyczy przebiegu powstania i jego krytyki, posługującej się kontrastami, krytyki ze stanowiska demokratycznego. W części drugiej krytyka nabiera egzemplifikujących cech, także personalnych, i operuje sarkastyczną ironią. Podmiot liryczny aktywizuje swoją obecność poprzez formułowanie ocen krytycznych i zapowiedź zemsty ludu. Realizuje się ona w trzeciej części wiersza. Narrator wyraża tam przekonanie o dojsciu ludu do pełnej dojrzałości klasowej i zapowiada „uczcie zemsty”. Jej rychłe nadejście głosi narrator-sędzia (w imieniu ludu), posługując się bezpośrednią groźbą i kondemnatą oraz epickim obrazem owej uczty, obiektywizującym się poprzez cytację słów muzyki rewolucyjnej („Muzyka zaśpiewa: [...]”). Część czwarta, artystycznie chybiona i nie spojona z całością utworu, odstaje od klimatu krytyki powstania i wynikającej z niej „godziny zemsty” oraz zrywa z buntowniczym i rewolucyjnym nastrojem. Podmiot liryczny rezygnuje z aktywności rewolucyjnej. Zalegoryzowane kontrasty klasowe nabierają cech statyczności; naiwnie i prymitywnie stylizowane, budzą dziś skojarzenia niezgodne z tego typu wierszem rewolucyjnym, który właściwie już się skończył na części trzeciej!

Podmiot liryczny w tym utworze wyraża poglądy jego autora. Agitacyjna rola podmiotu zapewnia mu nawiązanie i utrzymanie bezpośred-

<sup>33</sup> J. Kozłowski, *Pieśń „Gdy naród do boju...” w ruchu socjalistycznym*. W: *Śpiewy proletariatu polskiego*. Kraków 1977, s. 118.

niego kontaktu z odbiorcą „ludowym”. Żywotność tej pieśni<sup>34</sup>, jej pokoleniowe powodzenie i ciągła aktualność, mimo zdezaktualizowania już dzisiaj jej realiów i wyznaczników historycznych, zasadza się nie tak na wartościach artystycznych tego tekstu, utworu przecież w całości nie najlepszego, a w pierwiastkowej swej wersji posiadającego nawet fragmenty niedołączne, chybione artystycznie, jak na typowych gwarantach i nośnikach jego wziętości, popularności. Również melodia przybrana do owego tekstu, która wraz z nim ulegała charakterystycznym przekształceniom, decyduje o jego popularności. Przekształceń tych bardzo wcześniej dokonała anonimowa, folklorystyczna „ręka rewolucji”.

Mocne tempo marsza tej melodii, w rytmie punktowanym jakby werblami, jest przecież bojowym krokiem pochodu ku nieuchronnej rewolucji, ewokowanej przez tekst utworu. Jego tok amfibrachiczny odpowiada strukturze muzycznej tej pieśni, a to ich wzajemne dopasowanie się ułatwia wykonawcy, a jeszcze bardziej wykonawcom chóralnym, śpiewanie owej pieśni, nieskomplikowanej, wpadającej łatwo w pamięć. Ułatwia jej śpiewanie melodia, która mieści się w przeciętnej skali głosowej, a także — przeważające następstwo łączne kolejnych dźwięków. Pieśń jest dziarska, jasna, prosta. Melodia posiada również walory hymniczne, nieobce tekstowi poetyckiemu, i dużą siłę wzruszeniową, moc angażowania i mobilizowania, jakże bliskie w zestrojeniu z utworem Ehrenberga. Powyższa charakterystyka poświadcza doskonale zrośnięcia się tekstu z melodią oraz jej walory, decydujące na równi z tekstem o szybkiej i masowej popularności tego utworu.

Przypuszczano, iż ta popularna melodia, sfolkloryzowana już w latach czterdziestych w. XIX, dostała się — jako przeróbka z jakiejś arii operowej — do tego typu masowej „edycji”, torującej jej drogę ku wziętości, graniczącej z zatrąceniem macierzystego autorstwa melodii. Przypuszczenia podjęte przez Wawrzykowską-Wierciochową, bardzo efektowne i nęcące, lecz niczym nie udokumentowane, sugerują, iż autorem melodii jest Daniel François Auber. Melodia miałaby pochodzić z jego głośnej w romantyzmie „rewolucyjnej” opery *Niema z Portici* (1828, z tekstem A. E. Scribego i C. Delavigne’a), której przedstawienia (premiera w Warszawie 15 I 1831) stały się manifestacją uczuć powstańczych. Ale udzielimy głosu Wawrzykowskiej-Wierciochowej w tej sprawie:

Brak pełnej partytury *Niemej* utrudnia na razie potwierdzenie naszych najbardziej — jak się wydaje — prawdopodobnych przypuszczeń. Skłania do nich fakt, że pierwsze wzmianki o „śpiewaniu” w Krakowie pieśni *Gdy naród na pole wystąpił* pochodzą, jak to już wspomnieliśmy, z okresu powstania 1846 roku, że potem śpiewano ją także w Poznańskim oraz we Lwowie w latach 1846—1848<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> W zasadzie podstawą tekstową do niniejszej analizy jest pierwodruk utworu Ehrenberga. W przypadku omawiania innej wersji informuje się o tym.

<sup>35</sup> Wawrzykowska-Wierciochowa, *Polska pieśń rewolucyjna*, s. 110—111.



Ale w tej cytacji brak logiki dowodzenia.

Otóż owo przypuszczenie Wawrzykowskiej-Wierciochowej nie wytrzymuje krytyki i nie znajdzie nigdy potwierdzenia z tych względów, iż interesująca nas melodia pieśni prowadzi do innych źródeł. Wskazał je, dzięki informacji Agnieszki Moczulskiej, Józef Kozłowski w szkicu *Pieśń „Gdy naród do boju...” w ruchu socjalistycznym*, pisząc:

Melodia podłożona pod ten tekst musiała być znana znacznie wcześniej, bo jej motywy słyszymy już w Chopina *Wariacjach na temat „Là ci darem la mano”, op. 2, z 1827/28 r.*, do którego to utworu kompozytor jako temat obrał *duettino* pod tym samym tytułem z opery Mozarta *Don Juan*<sup>36</sup>.

Ale ta informacja Kozłowskiego wymaga — oczywiście — zasadniczych uzupełnień źródłowo-interpretacyjnych. *Don Juan* (1787) Mozarta był ulubioną operą naszych romantyków, zarówno Adama Mickiewicza, który scenę 8 *Dziadów* cz. III nasycił tą muzyką, jak i Chopina, wytrwałego wielbiciela tej opery. Jego pierwszym arcydziełem z lat warszawskich, powstałym w r. 1827, były *Wariacje z Don Juana: „Là ci darem la mano”*. Varié pour le piano-forte avec accompagnement d'orchestre dédié à Mr Titus Woyciechowski par Frédéric Chopin, op. 2, à Vienne chez Tobie Haslinger (1830 r. Płyta wydawcy: T. H. 5489 Ed. „Odéon”)<sup>37</sup>. O *Wariacjach* tych pisał wówczas Robert Schumann z ogromnym entuzjazmem!

A więc *Wariacje* Chopina z *Don Juana* były znane w Warszawie od 1830 roku. Temat ich, w tonacji B-dur, zaczerpnął Chopin z aktu I *Don Juana*: nr 7, *duettino* Don Giovanni — baryton, i Zerlina — sopran (tonacja A-dur, takt 2/4)<sup>38</sup>. Osiem taktów tego *duettina* stanowi naczelnny temat wykorzystany przez Chopina. I ten właśnie wyrazisty odcinek melodyczny obsługuje po dwa wersy macierzystego tekstu wiersza Ehrenberga. Obsługuje w sposób dość monotony, bo wielokrotnie powtarzający się. Dopiero później, po „wywinięciu się” refrenu z tekstu macierzystego, anonimowy przerabiacz musiał także z istniejącego już tworzywa melodycznego spreparować melodię do owego refrenu.

A więc gdy Ehrenberg pisał swój wiersz, podkładał go, jak umiał (co znaczy, iż nie zawsze udatnie i prawidłowo), pod ową melodię Mozartowsko-Chopinowską, znaną już w tych latach powszechnie i mogącą zapewnić szeroki kolportaż meliczny tej pieśni. Znaną aż tak dalece, iż nie potrzeba było informować o jej autorstwie, pochodzeniu. Swoją drogą, ta identyfikacja melodii do utworu tak głośnego w dziejach naszej liryki patriotycznej, wskazująca na wyjątkowe, wysokie koneksje artystyczne, uświetnia jego znakomity rodowód. Trzeba przy tej okazji

<sup>36</sup> Kozłowski, *op. cit.*, s. 114—115.

<sup>37</sup> B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*. Warszawa 1949, s. 1.

<sup>38</sup> W. A. Mozart, *Don Giovanni. Oper in 2 Akten*. Ed. G. Schünemann. Leipzig 1957, s. 65.

przypomnieć, iż w swym warszawskim okresie nauki Gustaw Ehrenberg był entuzjastą „geniuszu muzycznego” starszego od siebie Chopina, obracającego się w kręgu tamtejszej młodzieży artystyczno-literackiej.

Często tylko melodia decydowała o nawiązywaniu do wiersza Ehrenberga lub była jedynym wskaźnikiem potomstwa literackiego tej pieśni. A więc tekst wiersza Ehrenberga i jego organiczne zrośnięcie się z melodią dały tej pieśni sfolkloryzowane, trwałe i szerokie życie, także na arenie dziejów międzynarodowej pieśni rewolucyjnej<sup>39</sup>.

Również stare toposy rewolucji, odmłodzone przez romantyczną lirykę rewolucyjną, aktywizują w utworze Ehrenberga klimat zemsty, dynamizują jej agitacyjność, absolutyzują jej sens. Te właśnie toposy i motywy, żyjące w świadomości i podświadomości rewolucyjnej różnych czasów i pokoleń, decydują o łatwości odbioru pieśni, o przystępności i skuteczności jej emocjonalnego oddziaływania oraz przystosowywania do różnych historycznie sytuacji, progów oraz typów rewolucji. Zajmiemy się ważniejszymi toposami, według kolejności ich występowania w utworze.

Slogan jakobińskiego okrzyku „umrzm lub zwyciężem!” jest najbardziej stereotypowy i nośny historycznie w pieśni patriotycznej i rewolucyjnej. Typowy ze względu na swą alternatywność: śmierć albo życie — nie ma innego wyboru, innej drogi. Liryka romantyczna, a szczególnie powstańcza, wprowadziła szeroko ów motyw romantycznych postaw, czyniąc zeń od tego właśnie czasu istotną właściwą busolę polskiego patriotyzmu. Wielu poetów nadawało temu motywowi specyficzne kształty, wierząc w niezawodną moc jego narodowego oddziaływania. Patronowała im w tych czasach *Warszawianka* Delavigne’a i jego *Messéniennes*: „*Si la France n’est plus, si la patrie est morte, / Mourons tous avec elle, ou rendons lui l’honneur*”<sup>40</sup>. W *Warszawiance*, przełożonej przez Karola Sienkiewicza, ów motyw o bogatym potomstwie i dziedzictwie literackim, aż po słynne udratyzowanie w *Warszawiance* Wyspiańskiego, brzmi: „Powstań, Polsko, krusz kajdany, / Dziś twój tryumf albo zgon”. Z przykładów na żywotność owego motywu, z materiałów zgromadzonych przez Janinę Znamirowską, przypomnijmy identyczną jak w wierszu Ehrenberga alternatywę ze *Śpiewki przy Okopach*: „Pójdziem i z tymi motyki / Umrzm lub zwyciężem”<sup>41</sup>.

Jest to walka na śmierć lub życie; powtórzmy: „umrzm lub zwyciężem!” — a więc bój rozstrzygający, tj. „bój ostatni”, który pamiętamy najlepiej w fonicznym skojarzeniu jako potężny i wstrząsający

<sup>39</sup> М. Друскин, *Русская революционная песня*. Москва 1954.

<sup>40</sup> Cyt. za: J. Znamirowska, *Liryka powstania listopadowego*. Warszawa 1930, s. 22.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 38, przypis 5.

refren wszechświatowej *Międzynarodówki*: „Bój to będzie ostatni...” — „Oto walka ostatnia...” („*C'est la lutte finale...*”; 1871). Nie potrzeba przecież szerzej uzasadniać przykładami, iż ów motyw „boju ostatniego”, o genealogii antycznej, posiada w czasach Ehrenberga, a więc głównie w liryce powstania listopadowego i polistopadowej, ogromną wziętość — najczęściej jako wzorzec „szlacheckiej brawury”, bohaterstwa straceni-  
ców, wzorzec uzyskujący wówczas właśnie iście narodową sygnaturę.

O ile jednak w liryce powstania listopadowego owa alternatywa „umrzem lub zwyciężem” wiązała się częściej z „przecuciem” zgonu — paralelnym do klęski powstania, gdy zgon ratuje honor narodowy, w wierszu Ehrenberga antycypuje ta alternatywa zrealizowaną finalnie „uczcie zemsty”, „dzień zapłaty” — jak śpiewamy w *Czerwonym sztandarze* (1881): śmierć panom, zwycięstwo, triumf sprawy ludowej. Posiada zatem utwór Ehrenberga rewolucyjny ładunek optymizmu, co jest niezbędnym warunkiem agitacyjnego oddziaływania, skuteczności i żywotności tego typu utworów.

Archetypową proweniencję poświadcza również popularny motyw przysięgi walczących „na braci swych kości”. Ma ona jakby charakter rytualnego zaprzysiężenia spiskowców. Składali je np. spiskowcy z lat czterdziestych XIX w. na kości „świętych męczenników” za sprawę narodową, poległych na szaniecach Warszawy. Był to rytuał wywodzący się z prastarej formuły sentencjonalnej, obiegowej w obrzędowości funeralnej, formuły spopularyzowanej na przestrzeni wieków przez literaturę niepodległościową, aż do granic sloganu (*nb.* pochodzącej z *Eneidy* Wergiliusza): „*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*”<sup>42</sup>.

Dla nadania owemu motywowi przysięgi hieratycznego, dziejowego znaczenia narzędziem walki jest „miecz”, który zyskuje tu demokratyczną nobilitację w sensie frazeologicznym. Czy adekwatną artystycznie — oto jest istotna wątpliwość! Miecz w rękach „nie pańskich [...] dzieci, nie hrabskich synów” wraz z szubienicznym stryckiem symbolizują wymiar ludowej sprawiedliwości. Mieczem miał lud wywalczyć swe „swobody i prawa”; mieczem przywrócić wielkomocarstwowe państwo Bolesławowe; mieczem — wreszcie — rozburzyć „cesarską stolicę”, symbolizującą ostoję ucisku społecznego i politycznego. Ta epokowa wielofunkcyjność rycerskiego przecież miecza, z odwołaniem się do świetnej tradycji dziejowej, uzyskała tu demokratyczną wykładnię narodowyzwoleńczą.

Ów miecz współgra zresztą, na prawach kojarzenia go ze „Szczerb-  
cem”, z wbijanymi „na Dnieprze słupami Bolesława”, motywem arcy-  
popularnym, szczególnie dzięki Niemcewiczowskim *Śpiewom historycz-*

<sup>42</sup> Zob. M. Inglot, „*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*” w literaturze i historii polskiej. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.

*nym*, opiewającym wielkie zwycięstwa Bolesława Chrobrego, opiekuna „kmiotków ubogich”, który

Na pamięć, gdzie się Polacy zagnali,  
Jakie z Czech, Niemiec odnosili łupy,  
Bije na Dnieprze i w Ossie, i Sali  
Żelazne słupy <sup>43</sup>.

W liryce powstania listopadowego motyw dawnej granicy „Sarmatów” był popularny (zob. np. „Dalej, bracia, do oręża...” <sup>44</sup>

Do obiegowych toposów w romantycznych wierszach rewolucyjnych należy również „zegar rewolucji”, który „wybija godzinę powstania”, „godzinę wolności”. Posiada on najwięcej zbanalizowanych odniesień w tego typu liryce. Rzadko kiedy wyłamują się one z szablonowych konwencji, jak np. w wierszu Słowackiego: „Zegary wszystkie stoją na zdradzie” <sup>45</sup>. Ale ów zbanalizowany motyw funkcji „zegara rewolucji” swą ekspresywność rewolucyjną uzyskuje często, tak jak w wierszu Ehrenberga, poprzez najbliższe koneksje z motywami walki rewolucyjnej. Jest ona nieraz w specyficzny sposób pojmowana (szczególnie w krajowej liryce romantycznej): jako „uczta zemsty” o akcesoriach ludyczno-obyczajowych, funkcjonujących często na prawach inwersji parodystycznej, sarkastycznej, np. jako „taniec śmierci” (zob. wiersz Ehrenberga *Tańce zapustne* oraz ostatnie wersy *Karnawału*: „Tańce, śpiewy niechaj brzmią po sali, / Macie serca, my mamy sztylety” <sup>46</sup>).

W analizowanym utworze Ehrenberga ucztę tę lud zgotuje magnatom, ostatnią w ich dziejowym pasożytnictwie na krwawej pracy chłopca. Będzie to paradna uczta, z ostatnimi wymuszonymi szlacheckimi tańcami, do których grać będą „zaproszone” przez lud panoplia rewolucyjne (jak u Seweryna Goszczyńskiego): „miecze i stryczki”. Pierwszy motyw podejmuje Ehrenberg z tradycji (zaświadczonej przez Lindego): „Miecz, którym złoczyńce karzą”; „pod miecz iść te wszystkie mają”; „utopię w nim miecz pomsty”. Motywy stryczka konopnego i szubienicznej jodły, popularne w poezji romantycznej, zyskały najwspanialszą dramatyczną realizację artystyczną właśnie u Ehrenberga, w jego najlepszym wierszu *Szubienica Zawiszy*. Warto przy okazji stwierdzić, że ich „pierwowzór” odnajdujemy także w stylizowanym na ludowo

<sup>43</sup> J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne*. Lwów 1895, s. 14.

<sup>44</sup> „Jeszcze Polska nie zginęła!”, cz. 2, s. 50.

<sup>45</sup> J. Słowacki, [Wieniec związane z rzeczy przeklętych...]. W: *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleina, przy współudziale W. Floryana. T. 12, cz. 1. Wrocław 1960, s. 262.

<sup>46</sup> Ehrenberg, *Wiersze*, s. 36. O idei zemsty w poezji krajowej pisze M. Janion (*Poezja w kraju. Próba syntezy*. W zbiorze: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu. 1831—1863*. T. 1. Kraków 1975, s. 129—131. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 3).

*Mazurze na cześć dyktatora [...]*, napisanym przez Maurycego Gosławskiego w styczniu 1831. Oto dla porównania strofa tego wiersza:

Na tej ziemi rosną jodły  
I konopnia daje strycki,  
Wart pójść w górę każdy podły,  
Wart im wodzem być C[h]o[p]icki <sup>47</sup>.

Ów śmiertelny taniec, „*saltus mortalis*”, od którego panowie nie mogą się wymówić, taniec rewolucyjnej zemsty, oznacza całkowitą likwidację świata szlacheckiego. Jego zagładę obwieszcza na tej uczcie „muzyka”, tj. rewolucyjna pieśń ludowa w sarkastycznej tonacji:

Muzyka zaśpiewa: „Panowie magnaci!  
Możecie odbywać tu sejmy;  
Możecie z szubienic, mądry dyplomaci!  
Układać uchwały, rozejmy!”

Ten demagogiczny obraz uczy rewolucyjnej jest przejmujący w swym prymitywizmie smakowania okrucieństwa zemsty, która gwarantuje przecież śmierć dawnego ustroju, jego form panowania, rządzenia, która przynosi pełną świadomość nieodwracalnego zwycięstwa. Pozwala ono — powtórzmy — na szydebnę sparodiowanie i skompromitowanie form władzy i dążeń niepodległościowych „mądrych” szubieniczników.

Maria Janion, akcentując obfitość topiki i symboliki tańca w twórczości poetyckiej Ehrenberga, stwierdza:

Są to tańce na grobie ojczyzny i tańce zamaskowanych na balu karnawalowym spiskowców, czekających na wybicie „godziny powstania”, i tańce wojenne z wrogiem na polu bitwy, i tańce rewolucyjne „ludzi wolnych”. Taniec, o którym mowa w *Szlachcie w roku 1831*, wywieść można przede wszystkim chyba z *La Carmagnole* — z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, i polskiej *Karmaniołi* — z czasów powstania kościuszkowskiego <sup>48</sup>.

Ale trzeba także podkreślić wagę osobistych „doświadczeń literackich” Ehrenberga, wyniesionych z jego kontaktów agitacyjnych z ludem. Np. w Szczepanowicach (koło Tarnowa), na „rewolucyjnych obżynkach” (1836) u Chrzęstowskich słyszano takie przyśpiewki taneczne:

Wywieszajcie panów,  
Tych wielkich tyranów,  
Wtedy lepiej będzie  
Każdemu na grzędzie.

Albo:

Gdybym ja był chłopem,  
Miał kawałek ziemi,

<sup>47</sup> Cyt. według antologii: *Poezja powstania listopadowego*. Wybrał i opracował A. Zieliński. Wrocław 1971, s. 125. BN I 205.

<sup>48</sup> Janion, *Poezja w kraju*, s. 142—143.

Zasiałbym ją, zasiał  
 Łbami królewskimi.  
 Jednym morgiem pola  
 Dzieliłbym się z wami,  
 Ażeby go zasiać  
 Szlacheckimi łbami <sup>49</sup>.

Eugeniusz Chrzastowski, wybitny i czynny członek lewicy Stowarzyszenia Ludu Polskiego, mógł śpiewać Ehrenbergowi takie krwawe krakowiaki. Powstanie chłopskie z 1846 r. namnożyło pieśni z motywami zapustnej „potańcówki” chłopów z panami. Wstrząsającą „syntezę” tych motywów tańca-zemsty stworzy — jak dowodzi Janion — Bruno Jasieński w *Słowie o Jakubie Szeli* <sup>50</sup>.

Demagogiczna kompromitacja panów wyzwała u Ehrenberga język ulicznej, wulgarnej publicystyki, tak częsty w tego rodzaju napaściach agitacyjnych („Magnateria — jest to stara nierządnic...” itd.). Ów język obniża grandilokwencję rewolucyjnej frazeologii oraz patos omal hymnicznego gniewu ludowego. Zostaje on również — w ostatniej zwrotce pierwodruku — rozbrojony, jakby „rozmyty” sielankowo-idylliczną sytuacją, wynikającą z kontrastowego przeciwstawienia magnaterii — „starej nierządniczy” oraz „urodnej” i „szczerej” dziewczyny wiejskiej. Takie spointowanie hymnicznego w sensie rewolucyjnym utworu, jest, rzecz jasna, klęską artystyczną autora wiersza, której musiał zaradzić anonimowy jego adaptator — pieśniarz rewolucyjny.

Ów kontrast to dwa „bieguny”, desygnaty antagonizmów klasowych, narodowyzwolenczych. Są one wyraziście ujawnione w wierszu Ehrenberga, na materiale doświadczeń klęski powstania listopadowego i innych tragedii narodowych. Np.:

Wieśniacy nie znają wiedeńskich traktatów,  
 Nie wierzą w układy z carami,  
 Lecz biją Moskali, wieszają magnatów  
 I mścić się umieją stryczkami.

Zauważmy znamiennej specyfikację Ehrenberga: „wieśniacy”. A więc przedmiotem zemsty są gwaranci ucisku społecznego, narodowego i politycznego w jednym związku klasowym: carowie — magnateria — panowie-szlachta. Przeciwstawia się im patriotyczny „naród” w pojęciu demokratycznym, „lud polski”, nazywany „siermiężną wiarą” — „od pługa”, „wieśniakami”, „nie pańskimi dziećmi”, „nie hrabskimi synami”, „wiejską dziewczyną urodną”. Ileż określeń zgromadził Ehrenberg, by uzyskać ów „lud” klasowe omal oblicze! Nb. „wiara” u Ehrenberga (przypomnijmy, iż tak brzmiał również jego konspiracyjny pseudonim),

<sup>49</sup> R. Rozdolski, *Do historii Stowarzyszenia Ludu Polskiego*. „Kwartalnik Historyczny” 1936, s. 715, przypis.

<sup>50</sup> Janion, *Poezja w kraju*, s. 143. Zob. też M. Rawiński, „*Słowo o Jakubie Szeli*” Brunona Jasieńskiego wobec folkloru. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.

np. w *Bartłomieju Głowackim*, i w poezji romantycznej oznacza zarówno patriotyczne chłopstwo walczące za ojczyznę (głównie topos zasłużonego żołnierza kościuszkowskiego), jak i młodzież, jej faktycznych i potencjalnych obrońców. Rewolucyjny naród, wykonawca dziejowej zemsty, w wierszu Ehrenberga zdobył już świadomość klasową, narodową. Zrzuciwszy jarzmo „opieki” pańskiej, szlacheckiej, „wywdzięczy się” za nią nie tylko wieczysym przekleństwem, ale „uczta zemsty” w bliskiej godzinie powstania, tj. rewolucji. Ten fragment wiersza nie zawiera, jak poprzedzające go, realiów i aluzji krytycznych w stosunku do „szlachty w roku 1831”, choć „oddycha” aurą tej krytyki. Jest on osadzony we współczesności, wsłuchanej i bliskiej wybicie godziny powstania. *Nb.* krytyka powstania listopadowego z pozycji ludowych posiada w wierszu Ehrenberga sporo akcentów stylizacyjnych związanych także z żywą tradycją kościuszkowską<sup>51</sup>.

Analizowany utwór — jak wspomniałem — zbudowany jest na obiegowym w romantyzmie schemacie skonstrastowania dwóch światów: wyzyskiwanych i wyzyskiwaczy. Kontrast antagonistycznych światów, umiejscowiony historycznie, jest łatwo czytelny w utworze i jako znany nie wymaga interpretacji historycznej. Rolą szczegółów, realiów w recepcji pieśni zajmę się na innym miejscu. Warto natomiast zwrócić uwagę, iż Ehrenberg posługując się tym zbanalizowanym w poezji krajowej i nadużywanym stereotypem, o wytartych emblematkach przeciwnieństw: chatka—pałac, chłop—pan, nędzarz—bogacz itp., potrafił nadać mu oryginalną formę, decydującą o sile masowego oddziaływania poetyckiego. Na czym ów walor artystyczny polega? Składają się na niego liczne czynniki. Przede wszystkim polega on na osadzeniu owego antagonizmu (traktowanego ze stanowiska rewolucyjno-demokratycznego) w konkretnych zdarzeniach, pośród autentycznych postaci, w rzeczywistych uszczegółowionych faktach historycznych o centralnym narodowym znaczeniu dla sprawy wolności, niepodległości, sprawiedliwości społecznej, form przyszłego ustroju, na przykładzie krytyki wyniesionej z historycznych doświadczeń powstania. Siła takiej argumentacji, mimo zacierania się — w dziejach recepcji pieśni — znajomości owych realiów i zdarzeń, jest olbrzymia, w pełni wierzytelna, bo zweryfikowana osądem historii. Po wtóre — walor ten polega na ekspresywnym dramatyzowaniu tych kontrastujących ze sobą zdarzeń, faktów, aż po wizję „uczty zemsty”. Po trzecie — na likwidowaniu tych antagonizmów drogą rewolucji ludowej, w perspektywie bliskiej przyszłości. A więc od historii, poprzez współczesność, ku niedalekiej przyszłości.

Gdy natomiast autor buduje ów antagonistyczny kontrast z ogólni-

<sup>51</sup> Problem ten omawiam w nie drukowanym tu fragmencie pt. *Szlachta w roku 1831 — historia, mit i rewolucja*.

ków przeciwieństw emblematycznych (tak jest w dwóch ostatnich strofach: magnateria — „stara nierządnicą”; lud — „wiejska dziewczyna urodna”), pozbawiając je rewolucyjnego dramatyzmu, stają się one martwe artystycznie tak dalece, iż są wprost destrukcyjne dla materii poetyckiej, organicznie obce bojowemu utworowi, który właściwie już wcześniej się zakończył, co potwierdziła jego recepcja meliczna<sup>52</sup>. Konfliktowość klasowa dramatycznej i zmitologizowanej historii powstania jest bowiem w tym wierszu jego konstytutywnym czynnikiem, zarówno w sferze problematyki ideowej jak i formy artystycznej (do tego złożonego problemu wróć jeszcze przy okazji).

Zemsta ludu, tak dynamicznie eksponowana w utworze Ehrenberga, jest częstym motywem w jego przedzesłańczej twórczości<sup>53</sup>. Głównie jednak w *Bożym narodzeniu* oraz *Szubienicy Zawiszy*. Owemu motywowi potrafił autor nadawać różnorodną oprawę, odwołując się jednak do arcyznanych toposów. W inwersji kolędy Karpińskiego rodzi się ludowy Bóg rewolucji. W *Szubienicy Zawiszy* toposy zemsty: konopie i jodły (oznaczające konopny stryczek i wysoką szubienicę), tworzą najbardziej wstrząsający, zmienny w tonacjach i skojarzeniach komentarz liryczny w konwencji balladowego refrenu.

Świat ludowy, na drodze rewolucji dochodzący sprawiedliwości społecznej i wolności narodowej, jest w analizowanym utworze światem zwyciężającym, który osiągnął samowiedzę swej siły rewolucyjnej, jest w pełni świadom ostatecznych celów tej walki, jest światem najbliższej przyszłości. Z utworu bije zatem finalny optymizm zwycięstwa, uzasadniony bliskością krwawej rewolucji. Ten optymizm rewolucyjny decyduje w największym stopniu o agitacyjnej sile, przydatności i ciągłości oddziaływania pieśni Ehrenberga mimo jej przeważających ilościowo realiów „listopadowych”, już dawno — w potocznej recepcji — zwietrzałych i omal nieczytelnych.

Znakomity znawca i prawodawca wojny ludowej, Henryk Kamieński, prawie w 10 lat później umieścił w swych *Prawdach żywotnych narodu polskiego* rozdział *O stanowisku postępowym poezji ludowej*. Zacytował w nim zwrotkę „jednej z najpiękniejszych” pieśni gminnych, współbrzmiejącej z oskarżeniami Ehrenberga:

Panowie, panowie,  
Coście mieli w głowie,  
Zeście nas zdradzili,  
I kraj swój zgubili!<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Janion w studium *Od zemsty ludu do domu umarłych* (s. 485—486) inaczej interpretuje i wiartościu je ów problem.

<sup>53</sup> Pisze o tym Janion (*ibidem*, s. 490—493).

<sup>54</sup> [H. Kamieński], *O prawdach żywotnych narodu polskiego*. [...] Bruksela 1844, s. 45.



Kamieński komentując tę zwrotkę, jakby nauczony doświadczeniem poetyki agitacyjnego utworu Ehrenberga, pisze:

Nie tak poeta ludowy przemawiać powinien i zwracać wszystko na pojedynczych ludzi, jakby od nich dobre lub złe zależało wyłącznie. Tak nauczając lud, nie daje mu pojęcia jego własnej siły, nie wznosi go do samodzielności; zostawia go w jego biernym żywiole. Wraz z nim płacze tylko bezsilnie, a z tego płaczu wynika tylko bierne życzenie, żeby się na przyszłość znaleźli ludzie, którzy by kraju swego nie gubili jak dawniej.

Poeta powinien w lud życie czynne przelewać; oswajając go z jego siłą; wznosić go do jego właściwej godności działającego żywiołu [...].

Na bok usunąć powinna [poezja ludowa] elegie i treny, a zaintonować pieśń nadziei, uczyć prawd, które przechodzić powinny w powszechne pojęcie [...]. Śpiewać trzeba ludowi, że odżyje Polska wtenczas, kiedy cały lud całej Polski do dzieła się zerwie, a szlachcie, że to wtenczas nastąpi, kiedy odrzuci wszelkie stare wyobrażenia, zabytki spróchniałe egoizmu pradziadów, które zgubiły Polskę, a które jako zatrutą szatę odrzucić daleko od siebie potrzeba, jako przyczynę upadku Ojczyzny, po której usunięciu dopiero odrodzić się zdoła<sup>55</sup>.

Problem struktury i funkcji ideowej refrenu, w jego spopularyzowanym dziś ukształtowaniu, jest równie istotnym czynnikiem umasowienia i aktualności tej pieśni. Refren ten prezentuje bowiem typowe cechy charakterystyczne dla pieśni rewolucyjnej. Jest wielorazową i dwufunkcyjną dominantą ideową utworu, o hymnicznej stylizacji, specyficznie wyrażoną, mianowicie za pomocą gryzącej sarkastycznej ironii. Ów „kostium” podniosłej hymniczności jest często stosowany w liryce rewolucyjnej. Dwufunkcyjność dominaty ideowej upatruję w tym, że służy realiom historycznym wiersza i ich ocenom, a jednocześnie ma autonomiczną, „ponadczasową” wymowę ideową. Najlepiej zilustruje tę tezę końcowy wers refrenu: „Za kraj nasz, krwią bratnią zbrzydzany!” Wers ten nie jest wyłącznie uogólnieniem (choć temu służy) wynikającym z poprzedzających refreny zwrotek, które omal każdorazowo ilustrują na przykładzie stylizowanego powstania i jego klęski antagonizmy klasowo-narodowe. Wers ten posiada również wartość uogólniającej tezy nie związanej z krytyką powstania listopadowego: walka klasowa, narodowyzwolenicza nie obywa się bez rozlewu „krwi bratniej”, z winy — oczywiście — wrogów rewolucji. Taka funkcja artystyczna refrenu zagwarantowała pieśni Ehrenberga żywotność naturalną, tj. nie tylko antykwarycznie podtrzymywaną.

Adresatami refrenicznych gróźb są typowi przedstawiciele wyzysku klasowego, gwaranci ustroju akceptującego jednocześnie status niewoli narodowej, politycznej: panowie, posłowie, dyplomaci, magnaci, książęta, hrabiowie, szlachta, prałaci, psubraty. W zależności od różnych czynników recepcji tej pieśni, np. czasowych, środowiskowych, wydarzenio-

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 45, 46.

wych, podmienia się tych adresatów, rezygnując najczęściej z piętnowania „prałatów” (choć w ludowej konwencji kłótni to najbardziej obraźliwe przezwisko!). Ta kondemnacyjna wyliczanka, pełna oskarżycielskiej retoryki „klubowej”<sup>56</sup>, w swej sloganowej pospolitości posiada bezpośrednią i niepospolitą siłę oskarżycielską (również dzięki owej sarkastycznej ironii, chętnie stosowanej przez pieśń rewolucyjną), funkcjonuje w świadomości pokoleń jako suma wiekowych doświadczeń ludzi wyzyskiwanych i uciskanych. Fakt tego dziejowego dziedzictwa tragicznych doświadczeń napawa mocą słusznego i bezkompromisowego gniewu oraz daje pełne prawa do odwetu, zemsty. Inicjalny ułamek refrenu: „O, cześć wam...”, dzięki wspomnianym walorom nośności ideowej refrenu, stał się tak popularny w tym incipitowym nawet zawołaniu, że funkcjonuje dotąd, bez owej „wyliczanki”, na prawach aluzji literackiej, w różnych kontekstach literackich, publicystycznych i w rozmaitych wypowiedziach o charakterze ironicznym, sarkastycznym, parodystycznym. Rzecz jasna, iż genealogia tej frazy jest pochodzenia archetypowego, sakralnego.

Sarkastyczne groźby pełne potosu, powtarzane w refrenach głosem mocnym, najczęściej chóralnie, a więc — głosem zgodnej zbiorowości, głosem mścicieli zdecydowanych na „bój ostatni”, znających wartość i cenę tego epokowego zwycięstwa, nadają pieśni siłę rewolucyjnego wzruszenia — także w warunkach naszej współczesności.

Jeszcze jeden problem wiąże się z naszymi rozważaniami nad strukturą refrenu. Występuje w nim — nagle — podmiot zbiorowy, z dwu uzasadnionych przyczyn: dla nadania temu refrenowi mocy zbiorowego gniewu; dla podkreślenia solidarności owego zbiorowego podmiotu z kierunkiem i celem krytyki wypowiedzanej przez narratora lirycznego.

Pieśni rewolucyjne, podobnie jak i niektóre hymny, np. narodowe, odzwierciedlają wydarzenia rewolucyjne, często współczesne ich powstawaniu lub żywo owoczenie dyskutowane. Posługują się zatem realiami, m. in. historycznymi, które z biegiem czasu zmieniają, a nawet tracą swą wartość, swą czytelność. W przekazach późniejszych pokoleń realia historyczne tych pieśni żyją na ogół na prawach tradycyjnego mitu mającego wartość narodową. Mitu pozbawionego wprawdzie wyrazistej czytelności faktograficznej, o zamazanym sensie funkcji szczegółów historycznych, ale mimo to żyjącego tradycjami emocji wobec pamiątek narodowych, nieraz na prawach tajemniczego *sacrum*. (Nb. msza w języku łacińskim bardziej wzruszała maluczkich tajemniczością sakralną nie rozumianego tekstu niż ów tekst w pięknej polszczyźnie.) Tak jest po części z pieśnią Ehrenberga w sfolkloryzowanym

<sup>56</sup> O jej źródłach i charakterze zob. Janion, *Poezja w kraju*, s. 28. Zob. też Z. J a g o d a, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa. 1816—1846*. Kraków 1971, *passim*.

odbiorze, wymagającym obszernych komentarzy dla jej „dokumentnego” zrozumienia.

Omawiany tu wiersz obfituje w problemy i realia związane z powstaniem listopadowym (począwszy od tytułu!) dla nas od dawna już historyczne, choć w generaliach ciągle aktualne w nauce doświadczeń narodowych i dziejowych. Owoce, w latach międzypowstaniowych, owe problemy i realia były arcyaktualne, szczególnie po klęsce powstania, w toczącej się narodowej dyskusji nad przyczynami i winowajcami jego upadku. W tych najżywcich i najgorętszych sporach narodowych nie zabrakło — oczywiście — zaangażowanej literatury romantycznej, która z pozycji demokratycznych miała najwięcej do powiedzenia o niedawnej tragicznej przeszłości i o sposobach zapewnienia skuteczności przyszłych narodowych powstań. Ehrenberg, jako jeden z wielu, podjął tę dyskusję, ale tylko w najbardziej zapalnych i centralnych jej problemach. Stąd specyficzny dobór i ukierunkowanie interesujących nas motywów związanych z powstaniem. Edytorzy komentujący tekst wiersza objaśniają owe problemy i realia w zależności od adresata. Z reguły jednak rezygnują z objaśnienia zwycięstwa pod Stoczkiem, spopularyzowanego również w żywej dotąd pieśni Wincentego Pola *Krakusy* („Grzmia pod Stoczkiem armaty...”), pieśni sławiącej spontaniczny i brawurowy patriotyzm krakusów — zdobywców armat i jeńców. Ehrenberg, w przeciwieństwie do Pola, nadał motywowi zdobywania pod Stoczkiem armat „rękami czarnymi od pługa” głęboki sens klasowej walki narodowowyzwoleńczej. Motyw odkrywcy artystycznie i jakże mocny w symbolice owych czarnych, pańszczyźnianych rąk „od pługa” został w swej klasowej funkcji spotęgowany poprzez antyteliczny motyw „białych sytych rąk” (domyślnie kojarzonych) z wonnym cygarem panów, którzy miast walczyć — radzą, paktują, zapraszają chłopski zryw i chłopski czyn. Oba motywy uzyskały w sztuce światowej międzynarodową dystynkcję klasową, powielane w nieskończoność i odkrywane nieskończoną pomysłowością artystyczną, aż po ich emblematyczne znaki-wyobrażenia. One również, obok opętającego refrenu, są najtrwalszą zdobyczą artystyczną tego rewolucyjnego wiersza.

Ehrenberg zna ideową wartość trafnego wyboru realiów historycznych i ich artystycznego dononstrowania za pomocą kontrastów, dla nadania utworowi agitacyjnej żarliwości. Wie również, iż nie mogą grawitować ku imiennej pamfletowości, jeśli mają mieć siłę i żywotność obiektywizmu rewolucyjnego wzruszania. Stąd też „niecny dyktator”, „pobożny kunktator” czy „zdajca, co sprzedał Warszawę”, triada łatwa owoce do zidentyfikowania i jakże często wtedy personalnie apoteozowana, zarówno w twórczości poetyckiej listopadowej jak i polistopadowej. Posługiwanie się przez Ehrenberga zastępczymi nazwaniami

piętnującymi zdradę „narodu i sławy”, „pobożne kunktatorstwo” i „sprzedanie” wrogowi Warszawy jest zabiegiem świadomym artystycznym. Chroni on utwór od partykularyzmu krytyki, nadając jej wartość ogólniejszą, obiektywniejszą.

Incipitowa fraza wiersza „Gdy naród na pole...” spełnia istotne funkcje artystyczne. Nie tylko wprowadza bezpośrednio w czas i charakter „opowiadanych” zdarzeń, określając je, ale również uwydatnia ich niezwykłość, przelomowość. Jest to zabieg stylistyczny często stosowany w pieśniach powstańczych. Znamienną funkcję artystyczną spełnia ów spójnik „gdy”, występujący np. w pierwszej strofie aż trzykrotnie, na zasadzie kontrastowego zderzenia dwóch antagonistycznych klasowo działań, odbywających się równocześnie. Pierwszemu działaniu, ludowemu, nadał autor rewolucyjną dynamikę, drugiemu — w pełni wrogie jej przeciwieństwo: postawę antyrewolucyjną. Te antyteczne kontrasty i biegunowe antynomie oddziałują współcześnie nie tak przez faktografię historyczną utworu, jak poprzez jej klasowe uogólnienie. Cztery pierwsze strofy wiersza są zbudowane na zasadzie owych klasowych kontrastów, dynamicznie i agitacyjnie skonstruowanych. Natomiast trzy następne, dyskontując wymowę kontrastów, przynoszą trzy „obrazy”: steatralizowaną w stylu jakobińskim „uczta zemsty” oraz dwa statyczne wizerunki — magnaterii jako „starej nierządnicy” i ludu jako „wiejskiej dziewczyny urodnej”.

„Wizerunki” te są chybione artystycznie — jak już wspominałem mimochodem — nie tylko z powodu ich statyczności, która rozstraja i rozbraja nagle, niespodzianie dynamikę rewolucyjnej agitacji i podniosłego ludowego gniewu, pozbawiając tego typu wiersz jego najistotniejszej ekspresji finałnej, decydującej nieraz o umasowieniu tekstu (pamiętajmy, iż pierwodruk nie posiadał jeszcze wspaniałego i chwytliwego refrenu: „O, cześć wam, panowie!...”) Artystyczne fiasko owych „wizerunków” polega również na zbanalizowanej ich naiwności. Zbudowane one zostały z antypodycznych motywów, przejaskrawionych prostacko oraz przerysowanychomal karykaturalnie, w sposób nie zamierzony, w kierunku ich dwuznaczności. Motywy te u owoczesnego odbiorcy tej pieśni wekslowały jego nastrój ideowy, wywołując skojarzenia nie licujące z bojową, hymniczną wymową utworu.

W romantycznej poezji zaangażowanej, tak chętnie posługującej się schematami „klasowych” kontrastów i konfliktów, tworzono je z konwencjonalnych na ogół wyznaczników i pojęć, czerpanych np. z żywiołowych kataklizmów świata, z jego antynomii w przyrodzie, z antytezmu zjawisk życia społecznego, narodowego, religijnego, ze świata wytworów ludzkich, itp. Ehrenberg podejmując tę popularną konwencję zrealizował ją w mowatorski sposób. Powtórzmy raz jeszcze: nadał jej jednorodną, zlokalizowaną historycznie, reprezentatywną i bezaluzyjną formę odniesień konfliktowych, tzn. dotyczących konkretnego

obrachunku z klęską powstania; obrachunku, który — jak już wspomniałem — był owocześnie najbardziej palącym zagadnieniem, ukazywał bowiem i wytyczał drogę nowym formom i programom konspiracji oraz walki narodowyzwoleniczej. Wiersz Ehrenberga w sposób dowodny weryfikował prawdę i istotę owej konfliktowości, aby z niej wysnuć tezę o zdobyciu dojrzałości klasowej przez lud i o nieuchronnie nadchodzącej „uczcie zemsty”. Przypominamy te problemy i poglądy kształtowane przez pracę konspiracyjną, aby wskazać na ich zbieżność z myślą filozoficzną Ehrenberga, wyrastającą głównie z dialektyki heglowskiej oraz koncepcji lewicy młodoheglowskiej<sup>57</sup>. W *Uwagach nad filozofią historii* Ehrenberg pisze:

każda przyszłość jest tylko wnioskiem terażniejszości i przeszłości, jest zaworą historycznego syllogizmu. To, co było, jest podstawą tego, co jest — a to, co było i co jest, jest źródłem tego, co będzie.

Motorem „wiary w ciągły postęp” oraz motorem widzenia „przyszłości” jest krytycyzm.

Krytycyzm był arcyzbawieny, był on prawdziwie rewolucyjnym, niszczącym i tak, jak każda prawdziwa rewolucja, doprowadził dzieło zniszczenia do ostateczności<sup>58</sup>.

Wyjaśnień oraz dyskusji wymaga jeszcze problem dwukrotnie już sygnalizowany, mianowicie — owych dwóch skontrastowanych wizerunków: magnaterii i ludu, pojawiających się w końcowych częściach wiersza. Podkreślając fiasko artystyczne tych wizerunków, szczególnie dotkliwe dla finału utworu będącego hymnem bojowym, zasadniczo przeciwstawiłem się interesującym wywodom Marii Janion, która ów fragment wiersza szeroko analizuje, przyznając mu konstruktywną i „wyjątkowo znaczącą” funkcję: finału operującego symboliczną rekapitulacją.

W papierach śledztwa w sprawie Ehrenberga dochował się uszkodzony rękopis, będący jego (tj. Ehrenberga) przekładem trzech pierwszych strof wiersza Henri-Auguste Barbiera, pt. *La Curée*.

Utwór ten [...] ukazał się we wrześniowej „Revue de Paris” po rewolucji lipcowej 1830 roku i w roku 1832 wszedł w skład zbioru pt. *Jambes. La Curée* zapewniła Barbierowi niezmierną popularność; uznany on został za jednego z największych francuskich „poetów walki”<sup>59</sup>.

A oto tekst przekładu Ehrenberga:

Oj — kiedy ciężkie słońce grzało twarde bruki  
Pustych mostów i bulwarów —

<sup>57</sup> O poglądach tych pisze Janion (*Od zemsty ludu do domu umarłych*, s. 482—483).

<sup>58</sup> Cyt. za: Janion, *ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 486. Omawiając przekład, ustaliła badaczka autorstwo Barbiera.

Kiedy dzwony ryczały, kiedy kule gradem  
 Gwiżdżąc siekały powietrze,  
 Kiedy w całym Paryżu — jak morze wzniesione  
 Lud zbuntowany jął huczeć  
 I gdy ponurym dźwiękiem starych dział ze spiżu  
 Pieśń marsylijska wtórzyła —

Zaiste nie widziano — tak, jak w dniu dzisiejszym  
 Tyle mundurów zarazem;  
 Pod łachmanami wtedy były serca ludzkie.  
 Oj — wtedy te brudne palce  
 Nabijały karabin i gromem razily —  
 Usta do przekleństw nawykłe,  
 Gryzły ładunek — prochem zaczerwionym, gińmy!  
 Krzyczały obywatelom.

A cóż — ci eleganci z trójbarwną kokardą,  
 Bielizną i modnym frakiem —  
 Mężczyźni w sznurówkach i z niewieścią twarzą,  
 Bohaterowie bulwarów —  
 I cóż z nimi się działo — gdy pośród kul deszczu  
 I pod pałaszem zaciętym  
 Biegły wielkie pospólstwo, pchał się motłoch święty  
 Do nieśmiertelnej wielkości?  
 Kiedy się cały Paryż zaścielał cudami,  
 Panicze drżeli pod skórą.  
 Błdzi... strachem — i ręką za uchem  
 [. . . . .]

Boć wolność nie hrabiną — panią z szlachetnego  
 Saintgermańskiego przedmieścia,  
 Kobietą, co krzyk wszelki w omdlenie ją wprawia,  
 Co się różuje i bieli;  
 Jest to silna niewiasta — ze zdrowymi piersiami,  
 Mocnym głosem i wdziękami,  
 Co z cerą ogorzałą i z ogniem w żrenicy,  
 Zwinnie i prędko chodząca —  
 Cieszy się krzykiem ludu i krwawą zamieszką,  
 I długim bębna odgłosem,  
 I prochu miłą wonią, i szerokim jękiem  
 Dzwonów i armat głuszących —  
 Co jedynie w pospólstwie znajduje kochanków,  
 I odplaca wzajemnością  
 Tylko silnym jak ona — tym, co ją ściskają  
 Rękami krwią zbroczonymi<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> Cyt. za wyborem tekstów G. Ehrenberga w opracowaniu M. Dernałowicz (w zbiorze: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, s. 814—815). J. Zatorski (*Rewolucyjny wiersz Gustawa Ehrenberga*, „Prace Polonistyczne” 1965, s. 84—85) sądzi, że jest to oryginalny utwór Ehrenberga!

Transplantacja Barbierowskich motywów począwszy od wersu „Boć wolność nie hrabiną...” do finalnych części utworu Ehrenberga jest oczywista, bezsprzeczna. Rzecz w tym, jak ona została dokonana i jakie dała wyniki artystyczne. Omawiałem już ten problem wcześniej, bez odwoływania się do utworu Barbiera. Teraz natomiast, w świetle konfrontacji dwóch tekstów, trzeba — niestety — powiedzieć, iż owa transplantacja została dokonana niedołącznie, bez zestrojenia z organizmem rewolucyjnej części wiersza i dlatego ów przeszczep (mówiąc językiem chirurgii), źle spreparowany, tak szybko został odrzucony przez organizm. Poświadcza to odrzucenie choćby wariant najwcześniejszy ze znanych nam dotąd, wariant „uludowiony” i kolportowany jeszcze przed ukazaniem się pierwodruku. Inicjuje on właśnie taki kształt powszechnego już pieśniowego odbioru wiersza — powtórzmy raz jeszcze — pozbawionego owej nieudolnej artystycznie doczepki, tj. transplantacji z Barbiera. A więc pieśń w sfolkloryzowanym kolportażu, czyli w całych swych dziejach bujnej recepcji, nie posiada Barbierowskich odniesień do rewolucji lipcowej, one w tej recepcji nie występują po prostu, nie istnieją, nie liczą się w ogóle. Istnieją tylko odniesienia do wielkiego narodowego problemu: dyskusji nad powstaniem listopadowym, i jego twórczej krytyki w aspekcie rewolucji ludowej. A więc w dziejach recepcji tej pieśni owe dwa „wizerunki” nie mogły odegrać żadnej roli. Ale nie odegrały jej również w recepcji pierwiastkowego tekstu Ehrenberga, nie znanego przecież szerszemu ogółowi, bo skazanego od początku na zatrącenie, tj. wypartego przez triumfalny pochód tekstu sfolkloryzowanego, służącego wyłącznie rewolucji. Dlatego zbyt arbitralnie, zbyt ekstorsyjnie brzmią rozważania i tezy Marii Janion, która przypisała tej transplantacji tak ważne znaczenie.

Argumenty owe muszą zacytować w szerszym kontekście, traktującym również o pokrewnych sprawach:

W *Szlachcie w roku 1831* Ehrenberg poezję rewolucji lipcowej przystosował do powstania listopadowego. Ten sam ostry kontrast ludu i arystokracji; ta sama wizja ludu—wolności—rewolucji jako dziewczyny, kobiety — prostej, silnej, zwykłej i wzniosłej. Jej miłość i miłość do niej to najwspanialszy dar życia, który wszakże trzeba zdobyć czynem, zemstą, gwałtem. Najpierw lud „magnatom ucztę zgotują”, ucztę złowieszczą i krwawą, „ucztę zemsty”, a potem tenże lud staje się, jak się okazuje, wdzięczną, szczerą, rumianą dziewczyną. Szczerłość, prostolinijność „gminnej dziewicy” przeciwstawił Ehrenberg kłamstwu salonów, dwulicowości „jasnych panów” w wierszyku pod znamienym tytułem *Gimnna ochota*. Znamy zresztą taki portret wiejskiej dziewczyny z innych utworów tych lat, np. z Norwidowskiego wiersza *Do wieśniaczki* lub *Z moich stron* Lenartowicza. Była więc w poezji tamtych czasów i nadobna wieśniaczka, ale też i rycerz-dziewica-bohater. Ehrenberg — pod wpływem rewolucji lipcowej i jej wyobrażeń — w dziewczynie z ludu uosobił rewolucję.

W przebiegu jego wiersza zarysowuje się cała dwoistość użytej symboliki: rewolucji — czerwonej amazonki i czułej kochanki. Gwałt, krew, frenezja. Miłość wdzięk, czułość. To rewolucyjna semantyka, symbolika, topika, którą two-

rzy w poezji polskiej Ehrenberg — przekładem wiersza Barbiera i własnym utworem. W hymnie polskiego proletariatu, jak nazwano pieśń — przeróbkę utworu Ehrenberga, śpiewaną zresztą bez finału (niemożliwością byłoby go śpiewać! ci, co przerabiali wiersz na pieśń, kierowali się słuszną intuicją), tkwią przecież wszystkie symbole europejskiej rewolucji, które weszły do zasobu polskiej literatury proletariackiej.

Ale nie należy sądzić, że utwór Ehrenberga jest kopią wiersza Barbiera. W żadnym wypadku. Ehrenberg szukał po prostu tonu nie znanego dotychczas poezji polskiej (poza jej epizodem jakobińskim) — tonu rewolucyjnego sarkazmu i liryzmu. I odnajdywał dla swych zamierzeń filozoficzną podstawę w rewolucyjnie pojętej estetyce heglowskiej, a symbolikę — w rewolucji lipcowej i u jej republikańskich piewców. Z tego wszystkiego i z własnego doświadczenia rewolucjonisty myślącego o przyczynach i konsekwencjach klęski powstania listopadowego zrobił polską poezję rewolucyjną — gorzką i porywającą, ironiczną i płomienną<sup>61</sup>.

Cofnijmy się teraz w naszych rozważaniach, aby odpowiedzieć jeszcze, jak została dokonana wspomniana transplantacja motywów Barbierowskich. W utworze poety francuskiego oba skontrastowane symbole („wolność” nie jest uosobieniem hrabiny, „co się różuje i bieli”, lecz mocnej kobiety w służbie ulicznej rewolucji) są w pełni zestrojone z klimatem dwóch poprzednich strof; zespolone jednorodnością obrazu rewolucji lipcowej na ulicach Paryża, jej dramatyzmu i bojowości tętniącej jakobińską frenezją. Kobieta symbolizującą rewolucyjną wolność wyposażył Barbier w dramatyzm współdziałania z rewolucjonistami. Przydał jej realistyczne atrybuty fizycznego piękna i witalnej mocy czynu, demonstrowane na scenie walczącej ulicy. Stąd ów *ruchliwy konterfekt*, realistycznie potraktowany i odpowiadający dynamice ulicznej rewolucji.

Transplantacja Ehrenberga jest wielorakim zaprzeczeniem osiągnięć Barbiera. W utworze naszego poety brak stylowego zestrojenia (o czym pisałem już) części finalnych z poprzedzającymi je. Skontrastowane symbole są stereotypowe, banalne. Ich przeciwstawność — omal kukielkową czy jasełkową — uzyskano za pomocą wulgarnej karykatury i ludomańskiej idealizacji. Potraktowano te symbole (powtórzmy) statycznie, z dużą naiwnością. Wywołują one zarazem — w potocznym odbiorze — jakieś „erotyczne” aluzje, skojarzenia nie zestrojone z dramatyzmem bojowego wiersza. Motyw „napojenia miłością” i w „silnych uściskach” „otwarcia nieba [...] w duszy” jest żalosną epigoniadą wspańiałego motywu Barbiera, który swej „Wolności” kazał odplacać wzajemną miłością „Tylko silnym jak ona — tym, co ją ściskają / Rękami krwią zboczonymi”.

Ehrenbergowska „dziewczyna z ludu” jest papierowym liczmanem wolności-rewolucji i nie można temu martwemu i chybionemu symbolowi nadawać zasadniczych wartości ideowo-artystycznych ani dopatry-

<sup>61</sup> Janion, *Od zemsty ludu do domu umarłych*, s. 487—488.



wać się jego tożsamości z kreacją Barbiera. Tej tożsamości brak; Janion mylnie ją interpretuje, akcentując „ewolucję” Ehrenbergowskiego ludu („Najpierw lud...”) i walor jego upostaciowania. Nie ono — z całą pewnością — decyduje o sile, życiu i wartości tego hymnu. Poświadcza to również, jak wiadomo, tekst pieśni zweryfikowany tak wcześnie ręką rewolucji. Tezę o „ewolucji” Ehrenbergowskiego motywu ludu: „Najpierw lud [...], a potem...”, trzeba wszakże poddać wartościującej konfrontacji z koncepcją ideowo-artystyczną wiersza, która — jak dowodziłem — wykazuje w tym względzie „głębokie pęknięcia”. Finalna część wiersza posiada zupełnie inną „sytuację” tematyczną i inną tonację liryczną, jest bowiem sztucznie doczepiona i nie pasuje do organizmu wiersza. Fakt ten należy raz jeszcze podnieść, także z uwagi na różnorakie jego następstwa w życiu pieśni.

Wiemy, bo uzasadniałem już kilkakrotnie, dlaczego z owego finału wiersza zrezygnowano w wersji tekstu przeznaczonej do śpiewania. To nie była „intuicja” przerabiaczy! Wiersz Ehrenberga posiadał swoje ideowo-artystyczne zakończenie przed owymi finalnymi strofami, pozabawionymi poetyki rewolucyjnego hymnu. *Nb.* wers inicjujący ów finał („Magnateria — jest to stara nierządnicą”) ma zakłócony tok rytmiczny.

W „przebiegu” wiersza Ehrenberga nie ma „dwoistości użytej symboliki: rewolucji — czerwonej amazonki i czulej kochanki”. Nie ma z tej prostej przyczyny, iż część pierwsza utworu nie operuje symboliką „rewolucji — czerwonej amazonki”; nie posługuje się w ogóle symboliką, lecz konkretnymi, historycznymi na ogół realiami i motywami (stylizowanymi!) dotyczącymi przebiegu i oceny powstania w aspekcie konfliktów klasowo-narodowych z wizją ludowej „uczty zemsty”. Symboliczne uosobienie rewolucji w wiejskiej dziewczynie, „czulej kochance”, jest zarówno klęską artystyczną epigońskiego finału wiersza jak i świadectwem tuzinkowego ludomaństwa owoczesnej poezji krajowej.

Warto w tym właśnie miejscu przypomnieć kontrowersyjną tezę Stanisława Pigoń, którą podpira swoje wywody Maria Janion w cytowanym studium. Otóż Pigoń, omawiając problem „wywinięcia” z wiersza — pieśni, tj. przeróbki, w celu dopasowania do dobranej melodii (z moich wcześniejszych dowodzeń wynika, że stało się to inaczej), twierdzi:

Przeróbka może wzmacnia (przez koncentrację) i udobitnia (przez refren) intencję ideową utworu, ale jej nie zniekształca i nie znieprawia.

Pieśń daje przetworzenie pierwotnego utworu, ale zmienia raczej jego formę, a nie treść i tonację; ale go nie fałszuje, nie sprzeniewierza się jego duchowi. Taki on tam już był od początku <sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Pigoń, *op. cit.*, s. 205, 206.

Już z poprzednich moich wywodów, dotyczących finalnej części pierwodruku, odrzuconej w wersji pieśniowej, widać dowodnie, iż argumentacja Pigoń jest w połowie tylko słuszna (o innych jej przesłach będzie mowa później).

Dla monografisty utworu Ehrenberga zagadnieniem niezwykle istotnym, a zarazem trudnym, są dzieje przeobrażeń tekstu wiersza, przeobrażeń uwarunkowanych co najmniej dwoma czynnikami: dopasowania, przystosowania tekstu do melodii oraz dokonywania zmian drobniejszych i poważniejszych, wynikających z jego życia folklorystyczno-rewolucyjnego i okoliczności historycznych, dziejowych. Podstawą moich rozważań, uwzględniających tylko znaczniejsze i bardziej znamienne przeobrażenia tekstowe, będą następujące wersje: pierwodruk z *Dźwięków minionych lat* (dalej skrót P); rękopis skonfiskowany Zglińskiemu (= R); tekst zamieszczony w dramacie Sowińskiego *Na Ukrainie* (= S); obecnie funkcjonujący tekst ze zbioru *Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918—1939* (= O) <sup>63</sup>.

Do dziś nie dysponujemy współcześnie śpiewanym tekstem o ostatecznie spetryfikowanej wersji, kanonicznym. Każdy omal zbiór pieśni rewolucyjnych w sposób dowolny przerabia wersy, podmienia słowa, zniekształca czy skraca tekst, przestawia kolejność zwrotek, itp. Jest ich na ogół (prócz refrenu) 3—4. Często rezygnuje się ze zwrotki 3 o incipicie: „Wszak waszym był synem...”, jako zbyt naszpikowanej niezrozumiałymi już aluzjami krytycznymi do wodzów powstania listopadowego. Należy stwierdzić, iż tekst na skutek swej żywotności przekazu melicznego ciągle jeszcze „pracuje”, żyje na prawach folklorystycznych. Nb. Pigoń, w celach porównawczych, cytuje zwrotkę 1 w brzmieniu „dziś popularnym”, nie powołując się na źródło:

Gdy naród do boju wystąpił z orężem,  
Panowie w stolicy bawili;  
Gdy naród zawołał: umrzem lub zwyciężym!  
Panowie cygara kurzyli <sup>64</sup>.

Jest to osobliwe brzmienie, nie potwierdzone w znanych mi śpiewnikach.

O wielu problemach z tego zakresu powiedziano już wcześniej, z racji rozważań nad dziejami utrwalania tekstów w piśmie i druku oraz przy przewodach analitycznych.

Innymi przeobrażeniami tekstu pieśni, poza wskazanymi wyżej, nie zajmuję się, jak również nie interesuje mnie w tym aspekcie pasjonujące skądinąd zagadnienie literackiego potomstwa wiersza, związane także z jego recepcją <sup>65</sup>.

<sup>63</sup> *Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918—1939*. Zebrała [...] F. Kalicka. Opracowanie muzyczne E. Olearczyk. Warszawa 1950, s. 19—21.

<sup>64</sup> Pigoń, *op. cit.*, s. 204.

<sup>65</sup> Na ten temat opublikowano sporo rozpraw i przyczynków materiałowych,

W interesującym nas okresie życia tekstu Ehrenberga najważniejsza jest sprawa przeistoczenia wiersza w strukturę meliczną, co zdecydowało głównie o jego dziejowej karierze. Pięknie o tym pisze Pigoń:

Mocne słowa utworu, uniesione przez strumień równie mocnej i sugestywnej nuty, wwiązały się łatwo w pamięć mas i pokoleń<sup>66</sup>.

Wersja P, jak się sądzi powszechnie, nie była przeznaczona do śpiewu. Według moich dowodzeń przedstawionych wyżej pogląd ten jest błędny. Tekst R (znany wcześniej niż P) posiada już refren, podobnie jak i S. 8-wersowa struktura stroficzna P została rozbita w R i S na zwrotki 4-wersowe. Po takiej zwrotce następował refren skomponowany przez anonim. Ów refren stworzony został, w swej partii emocjonalnej, z budulca tekstu pierwiastkowego P, o czym badacze w swych argumentacjach zapominają! Mianowicie w jego strofie 3 wersy 7 i 8 brzmią:

O, cześć wam, panowie, o, cześć wam, posłowie!  
O cześć wam, hrabiowie, magnaty!

Nb. ów dwuwiersz, z którego „wywinał się” refren, odpowiada zarówno strukturze melicznej drugiej części dziś śpiewanego refrenu (pierwsza jego część ma przekształconą, inną melodię), jak i melodii obsługującej wszystkie zwrotki pozarefrenowe — z przyczyny ich identyczności melicznej. Cytowany dwuwiersz był budulcem niezwyklej ceny, z całego wiersza najlepszym dla refrenicznego członu, akcentującego buntowniczy gniew ludu i zapowiedź rewolucji. Budulec o klasycznym miąższu agitacyjnym i klasycznej tonacji ironiczno-szydebniej. Anonimowy przerabiacz musiał owemu budulcowi nadać taki kształt, by mógł on być zestrojony z melodią. W rezultacie refren otrzymał kształt 4-wersowej zwrotki, o trzech wersach 9-zgłoskowych i o jednym, przedostatnim, 12-zgłoskowym. Wersy 9-zgłoskowe mają po trzy amfibrachy, a ów 12-zgłoskowy — cztery. Ta operacja wymagała więc nie tylko przekształcenia owego budulca z P, ale i dokonania nowego tekstu. Jak sobie poradził z tym ów anonim? Otóż dla jawniejszego (?) zrozumienia ironicznych intencji zamkniętych w cytowanym wyżej dwuwierszu — wyjaśnił powód potępienia:

Za naszą niewolę, kajdany!  
[ . . . . . ]  
Za kraj nasz, krwią bratnią zbryzgany.

Z rozbitych strof 8-wersowych tekstu P (każda z nich została podzielona na dwie strofy — czyli półstrofy 4-wersowe) adaptatorzy korzystali rozmaicie: na ogół rezygnowano z drugich półstrof, tak jest w S;

poświadczających niezwykłą cenę biegu życia tej pieśni w tradycji narodowej i światowej, choć prace te uchylają się zwykle od ujęć analityczno-interpretacyjnych oraz syntetyzujących, ograniczając się raczej do rejestracyjnej opisowości.

<sup>66</sup> Pigoń, *op. cit.*, s. 203.

natomiast w R nie obserwujemy tej prawidłowości, tzn. niektóre drugie półstrofy (ze strof 3, 4 i 5) ostały się, w różnym zresztą układzie. W wersji O jest podobnie jak w S, choć w dramacie nie zaśpiewano zwrotki 4 („Lecz kiedy wybije godzina powstania...”), a zwrotki 2 i 3 odśpiewano w innej kolejności.

Tekst P posiada 56 wiersów, R — 28 (nie licząc refrenów), S — 12 (bez refrenów), O — 16 (też bez refrenów). Już ta „statystyka” zaświadcza wyraziście o przeobrażeniach tekstowych i rozmaitych objętościach. Sięgają one nie tylko w sferę zmian wyrazów, zwrotów, wiersów, interpunkcji, lecz również polegają — jak wspominałem — na rezygnacji z części strof lub na przestawianiu ich kolejności. Nie będziemy przeprowadzać szczegółowej egzemplifikacji. Trzeba wiedzieć, iż ta ruchliwość przeobrażeniowa tekstów jest świadectwem ich folkloryzacji. Warto natomiast zainteresować się, z jakich to partii P zrezygnowano w ogóle i dlaczego. O zupełnym odrzuceniu we wszystkich przekazach tekstowych drugiej półstrofy ze strofy 6 i całej strofy 7 oraz o przyczynach tego była już mowa.

Ze zmianami tekstowymi mniej mamy kłopotu. Łatwo dostrzec, że usuwano aluzje z doby powstania; zniknęły docinki o gadulstwie sejmu, o jego uchyleniu się od przebudowy układu społecznego w narodzie, o debatach na temat oczyszczania [!], wspominki o radykalnych poczynaniach Towarzystwa Patriotycznego, itp. Już owe aktualne zadrażnienia musiały przycisnąć z biegiem lat. Upiękniono trochę czasu między napisaniem a przerobieniem utworu<sup>67</sup>.

Ta trafna na ogół charakterystyka opisowa rezygnacji tekstowych dokonana przez Pigionia wymaga jednak nieco innej jeszcze interpretacji. Nie chodzi tylko o przycisnienie aktualnych niegdyś zadrażnień. Przecież one istnieją zarówno w tekście R (w całej swej okazałości „nie przyciszonej”, a więc — według dowodzenia Pigionia — wersja ta byłaby starsza od S!) jak i w innych. Zrezygnowano nie tyle z aluzji do powstania i jego realiów, które — rzecz oczywista — najwcześniej winny ulec dezaktualizacji i niezrozumieniu (ostały się przecież np. motywy sejmu, dyktatora, kunktatora, zdrajcy, Stoczka, radzenia o braciach zza Buga, wiedeńskich traktatów), ile z niektórych ogólniejszych odniesień do powstania i jego zadrażnień klasowych. Zrezygnowano z dynamicznego artystycznie kontrastu i śmiałego w pomysle obrazu: „Gdy wiara porwała siekiery i kosy...”. Następna strofa w całości została poniechana. Posiada ona zamącony nieco tok amfibrachiczny i sporo sloganowych sformułowań (m. in. wielkomocarstwowych) — aż po motyw „rozburzenia cesarskiej stolicy”. Mocnym i stylowym jej akcentem jest natomiast dwuwiersz zbudowany na anaforycznym kontraście: „Nie pańskie to dzieci, nie hrabscy synowie...” Wypadnięcie tego dwuwiersza osłabia rewolucyjną konfliktowość.

Z innych charakterystycznych cech przetworzeń tekstowych zająć

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 204.

się trzeba co najmniej trzema. W wierszu P motyw ucztę zemsty, koronujący wymowę ideową utworu, występuje w zwrotce najaktywniejszej rewolucyjnie („O, kiedy wybije godzina powstania...”). Uzyskał stylizację godną „rzeźniczej namiętności” (jak pisali owocześni zażarci przeciwnicy takich agitek): „Magnatom lud ucztę zgotuje; / On miecze i stryczki zaprosi do grania”. Natomiast w R i w innych pieśniowych wersjach tę groźną w realiach, okrutną oraz bezwzględną wizję zastąpiła o wiele słabsza w wyrazie i skonwencjonalizowana „potańcówka”, do której przygrywać będzie „muzyka piekielna”. Jest to wyraźne złagodzenie zapowiedzi krwiożerczej rewolucji ludowej. Jak zauważa Pigoń — „Pieśń zakrywa ten obraz brutalny metaforą, krwawo ironiczną, ale zakrywa: »Muzykę piekielną zaprosi do grania«”<sup>68</sup>.

W tekście P, zawierającym — jak wiemy — zacytn późniejszego refrenu pieśni, atakuje się następujących przeciwników rewolucji ludowej: „O, cześć wam, p a n o w i e! o cześć wam, p o s ł o w i e! / O cześć wam, h r a b i o w i e, m a g n a t y!” z ukształtowanego refrenu pieśniowego „posłowie” wypadli — jako nieaktualna aluzja; w większości tekstów, począwszy od S, przybyli natomiast „książęta”. Dość często zmieniano dobór, liczbę oraz kolejność atakowanych wrogów. Najmniej ich występuje w R: „magnaty”, „psubraty”. To drugie określenie, jako wyzwisko „niegodziwców”, „łajdaków”, przyjęło się w nielicznych tylko wersjach refrenu. Na ogół (począwszy od S) miejsce „psubratów” zajmowali „prałaci”. Nb. w wersji śpiewanej w r. 1863 (o czym już wzmiankowałem) zamiast „prałatów” byli „psubraci” — z uwagi na spory udział patriotycznego duchowieństwo w manifestacjach przedpowstaniowych i w samym powstaniu styczniowym. Z powyższych zestawień wynika, że w refrenie atakowano imiennie przede wszystkim tzw. górę przeciwników rewolucji ludowej, uosobioną głównie przez „panów, magnatów”. W zwrotkach pozarefrenowych, a także i w P ten ukierunkowany „imiennie” atak się rozszerza, tj. obejmuje większy krąg wrogów, a więc i szlachtę z obozu przeciwników sprawy ludowej, szlachtę sojuszników „panów”: „Zadrżycie, szlachcice!...”, „A szlachta niech sobie tańczy”. To rozszerzenie, występujące na ogół we wszystkich wersjach tekstowych, oznacza w świadomości przeciętnego odbiorcy pieśni identyfikację interesów pańskich, magnackich ze szlacheckimi.

Wywoławczy incipit utworu Ehrenberga „Gdy naród...” w pewnym okresie zastąpił nieefektywny tytuł P.: *Szlachta w roku 1831*, i funkcjonował wymiennie z głośniejszym, wypierającym go skutecznie tytułem: *O, cześć wam, panowie magnaci!* Pierwotna lekcja incipitu: „Gdy naród na pole wystąpił z orężem”, uległa charakterystycznemu uwspółcześnieniu — w przemianie obrazowej, pozornie drobnej, w rzeczywistości jednak bardzo istotnej. Już chyba od r. 1863, jak poświadczają teksty,

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 205—206.

zaczęto śpiewać: „Gdy naród do boju wystąpił z orężem”, zamiast „na pole”. Na czym polegał sens owej przeróbki, docierającej aż do przemian obrazowych? Wyraz „pole” posiada odległą tradycję wojennego, żołnierskiego języka, spopularyzowaną w różnorodnych kontekstach piśmiennictwa polskiego, także przez pieśń wojenną. Ów topos „pole” *militari sensu* objaśnił Linde: „plac obozowania, bitwy, bitwa polna”, i przydał mu sporo przykładów, wśród których są i te oznaczające „bitwę polną” („Pole straciwszy, w miastach się bronili”). Wyróżnił także odmienne nieco znaczenie: „pole, bitwa”, a przykłady dawał m. in. ilustrujące walną bitwę na otwartym polu („Po zamkach się pozawierali, a bitwy nam nigdzie polem dać nie chcieli” albo: „Tak się mocno Trojanie w murach swych zaparli, Tak długo polem się bić z nami nie chcieli [...]”). A zatem ów topos oznaczał bitwy polne, bitwy wolne na otwartym polu. Jeszcze np. u Mickiewicza w *Reducie Ordon* („Wstąpiłem na działo / I spojrziałem na pole; dwieście harmat grzmiało”) „pole” stwarza obraz szczególnej panoramy bitewnej. W połowie XIX w. zaczynał trącić ów topos staroświeckością tradycji szlacheckiej, nadużywaną np. w powieściach historycznych (zob. *Trylogię* Sienkiewicza). A więc nie odpowiadał jakby motywom rewolucji ludowej z jej walkami klasowymi. O wiele bardziej funkcjonalnym i mocnym w sensie bezpośredniości agitacyjnej oraz dynamiki walki ostatecznej był „bój”, nie kojarzący się przecież z „bitwą polną” (*nb.* „bój” w tradycji rewolucyjnej nie zawsze oznaczał wyłącznie orężną rozprawę z wrogiem). I to „bój” szczególny, na śmierć lub życie, a więc o s t a t n i. W dziejach odbioru pieśni budził on liczne skojarzenia z toposami bojów ostatnich, rozstrzygających, alternatywnych; z toposami tak licznie występującymi szczególnie w liryce patriotycznej i rewolucyjnej, aż po najgłośniejszy, o internacjonalistycznej „instrumentacji”, mianowicie z *Międzynarodówki*: „Bój to będzie ostatni”, która zaświadcza o trafności analizowanej przeróbki z pieśni Ehrenberga.

Wskazałem wyżej na najistotniejsze przeobrażenia tekstowe utworu Ehrenberga, nie wyczerpując — oczywiście — zagadnienia. Wnioski analityczne formułowałem „po drodze”. Warto niektóre podsumować. Tekst pieśni funkcjonujący współcześnie zaświadcza w stosunku do P ogromne i rozmaite zmiany, które w rezultacie dały nam utwór meliczny o wiele krótszy, bardziej skondensowany, lepszy, dojrzały artystycznie, a przez to i mocniejszy agitacyjnie. W tym względzie szczególną zasługę przypisać należy refrenowi. Nie oznacza to jednak, iż jest on bardziej radykalny w sensie społecznym, rewolucyjnym od tekstu macierzystego (P). Pigoń w cytowanym tu już podsumowaniu swych cennych analiz porównawczych stwierdza:

Pieśń daje przetworzenie pierwotnego utworu, ale zmienia raczej jego formę, a nie treść i tonację, ale go nie fałszuje, nie sprzeniewierza się jego duchowi. Taki on tam już był od początku.

Nie można akceptować wszystkich elementów tego podsumowania.

Na czym polega tajemnica długowieczności tej pieśni w tradycji narodowej — mimo nieczytelnych już nieraz odniesień do realiów powstania? Dlaczego np. *Marsz w przyszłość* Ryszarda Berwińskiego, równie silny w pasji oskarżenia oraz w wizji marszu ku rewolucji, ku „ziemi obiecanej”, ambitniejszy artystycznie, nie uzyskał popularności równej jak utwór Ehrenberga? Jedną z zasadniczych przyczyn braku umasowienia wiersza Berwińskiego jest fakt, iż nie był w pomysłе autorskim przeznaczony, a także nie został przystosowany do śpiewu, choć operował pieśniowym refrenem. A więc wypadł z „prawdziwych” piosenników patriotycznych i nie uzyskał dostojenstwa melicznej folklorystyki, skądinąd będąc jej tekstowo wprost obcy.

Problem walki klasowej u Berwińskiego nie posiada argumentacji osadzonej w konkretnych doświadczeniach powstań narodowych. Jego krytycyzm rewolucyjny nie wiąże spraw niepodległościowych ze społecznymi. Topika symboli nie ma charakteru konkretnych, narodowych odniesień, pełnych prostoty ludowych wyobrażeń. Konflikty klasowe występują w kostiumie inwersyjnych aluzji biblijnych, operują frazeologią biblijną. Nie ma tu także owej ludowej wizji „uczty zemsty”, „potańcówki” ludu z panami, a więc ludycznej krwawej zemsty, poświadczonej dosłownie wypadkami 1846 roku. U Berwińskiego apokaliptyczny patos kataklizmu daleko odbiega od ludowych wyobrażeń Ehrenberga. Marsz o „kroku podwójnym” ku rewolucji nie pozwala na formę takiej szydebniej ironii, jaką posługuje się Ehrenberg. Obaj twórcy operują poetyką kontrastów. Posiadają one jednak różną fakturę i problematykę, choć ich cele finalne są wspólne. Faktura kontrastów w pieśni Ehrenberga jest utkana ze zgrzebnej materii narodowej, historycznej, a jej konfliktowość dotyczy dwóch wrogich sobie światów: pańskiego i ludowego. Natomiast u Berwińskiego kontrast zasadza się na zderzeniu dwóch wizji: „straszego tu” — wyzyskiwani niewolnicy, nadzy, bosi i głodni — oraz sytego „tam” — „ziemia obiecana”<sup>69</sup>, która na nich czeka, lecz „za morzem krwi!” Faktura owych kontrastów w wierszu Berwińskiego zbudowana jest przeważnie z „frazeologii wierzeniowej” i topiki biblijnej, co nie oznacza — oczywiście — akceptacji ich właściwych znaczeń, które poeta traktuje w sposób zuchwale inwersyjny, bogoburczy. Podjęcie przez Berwińskiego problematyki rewolucji ludowej nie oznacza jej ludowego wyobrażenia, bliskiego chłopskiej wizji z pieśni buntowniczych.

Poświęciłem nieco uwagi porównaniu dwóch reprezentatywnych wierszy rewolucyjnych okresu romantyzmu, aby dowieść w sposób bardziej

<sup>69</sup> M. Janion (*Romantyczni jakobini*. W: *Gorączka romantyczna*, s. 476) pisze, iż jest to „krajna szczęścia i święta”.

jaskrawy, w czym tkwi istota, „tajemnica” popularności utworu Ehrenberga, który tak szybko wszedł w krwiobieg ludowych wyobrażeń, dążeń i walk narodowowyzwoleńczych.

Młodzieńcza nieporadność wierszowania i naturalny prymitywizm warsztatu poetyckiego Ehrenberga, pozbawione literackiego artystostwa, idą w parze ze szczerością i autentyzmem niecierpliwiej, bezkompromisowej krytyki, z pasją dramatycznej agitacji na rzecz rewolucji i jej ostatecznego zwycięstwa. To są również ważne atuty powodzenia tej pieśni, adresowanej głównie do ludowego odbiorcy. Łatwiej go było skaptować przykładowymi obrazami-faktami i sytuacjami (jakże nadużywanymi!) o poetyce realnych kontrastów (przyzwyczaili go do tego niegdyś niedzielni kaznodzieje), które im bardziej wyjaskrawione, groźne i eksklamacyjne, tym mocniej przemawiały i lepiej były odbierane. Również owa retoryka „kaznodziejskiej” agitacji, z nadużyciem ekspresywnych znaków i rewolucyjnej frazeologii, silniej oddziaływała na psychikę tego typu odbiorcy. *Nb.* są to cechy typowo konstytutywne dla poetyki wiersza rewolucyjnego, co należy respektować przy analizie i ocenie takiego utworu.

Wspomniane cechy na ogół niby nie podnoszą wartości artystycznej utworu. Przypomnijmy jednak o kardynalnej prawdzie związanej z żywiołowo, na prawach folkloru funkcjonującą pieśnią Ehrenberga: o jej powodzeniu i wartości decyduje istniejąca tu nierozdzielność słów i melodii, ich organiczne funkcjonowanie rewolucyjne w tradycji narodowej, które nadaje owej pieśni sakrę wielkości. Dobrze o tym wiemy śpiewając tę pieśń w sposób bądź to utajony, wewnętrzny, bądź też głośno w sojuszu chóralnym — uzyskuje ona wówczas inne wartości artystyczne i wywołuje inne moce wzruszeniowo-agitacyjne: gwałtowniejsze, bardziej spontaniczne. Podobnie jest z pieśnią ludową — o jej walorach decyduje zarówno tekst jak i melodia. Ale folklorysty literaccy przeważnie zapominają o tej oczywistej prawdzie, wydając nieraz krzywdzące, mylne wyroki i błędne decyzje przy kwalifikacjach antologicznych.

Dzieje recepcji pieśni Ehrenberga, fenomenalna jej kariera w dążeniach mas chłopskich i robotniczych, potwierdzają trafność wyboru tego utworu przez pokolenia romantyków na hymn walczących o najdroższe idee. Ten wspaniały gmach dziedzictwa i potomstwa literackiego pieśni, pasjonujące jej dzieje, do których posiadamy już sporo cennego budulca źródłowego, czekają na interpretatorów demonstrujących uczoną erudycję analityczną, komparatystyczną oraz głęboki, pełen patriotycznego wzruszenia entuzjazm i przywiązanie do tej pieśni, która ciągle jeszcze pulsuje życiem i walką najlepszych pokoleń patriotów i rewolucjonistów polskich. Pieśni, na której wielkość złożyli się: Mozart—Chopin i Ehrenberg.



## ANEKS

Układ graficzny i interpunkcję podaje się ściśle według pierwodruku  
(w: *Dźwięki minionych lat* <1835 i 1836>. Paryż 1848)

## SZLACHTA W ROKU 1831.

Gdy naród na pole wystąpił z orężem,  
Panowie na sejmie radzili;  
Gdy lud Polski krzyczał: *Umrzem lub zwyciężem!*  
Panowie o czynszach prawili.  
Gdy wiara porwała siekiéry i kosy,  
W siermiągach z województw ruszyła;  
Panowie uczone podnosili głosy,  
Gadali wymownych słów siła.

Przecież w listopadzie — o szlachta, panowie!  
Gdy biła godzina wolności,  
Nie pańskie to dzieci, nie hrabscy synowie  
Przysięgli na braci swych kości:  
Że mieczem wywalczą swobody i prawa  
I stare przywrócą granice;  
Że wbiją na Dnieprze słupy Bolesława,  
Rozburzą cesarską stolicę.

Armaty pod Stoczek zdobywała wiara  
Rękami czarnymi od pługą,  
Panowie w stolicy palili cygara,  
Radzili o braciach zza Buga.  
Radzili, prawili, i w mądrą swą głowę  
Ukuli rozejmy, traktaty;  
O, cześć wam panowie! o cześć wam posłowie!  
O cześć wam hrabiowie, magnaty!

Ach, waszym był synem ów niecny dyktator,  
Co zdradził i naród i sławę,  
I wódz nasz naczelny, pobożny kunktator,  
I zdrajca, co sprzedał Warszawę.  
Wieśniacy nie znają Wiedeńskich traktatów,  
Nie wierzą w układy z carami,  
Lecz biją Moskali, wieszają magnatów,  
I mścić się umieją stryczkami.

Zadrzyjcie szlachcice! już naród się poznał,  
I wyszedł spod waszej opieki;  
Wam naród wywdzięczy krzywdy, których doznał,  
Lud już was przeklął na wieki.  
O! kiedy wybije godzina powstania,  
Magnatom lud ucztę zgotuje;  
On miecze i stryczki zaprosi do grania,  
A szlachta niech sobie tańczy.

Muzyka zaśpiewa: „Panowie magnaci!  
Możecie odbywać tu sejmy;  
Możecie z szubienic, mądrzy dyplomaci!  
Układać uchwały, rozejmy!”  
Magnateria — jest to stara nierządnicą,  
Od dawna straciła powaby,  
Choć różem pokrywa szpetność swego lica,  
Nie nęcą już wdzięki téj baby.

A lud jest to wiejska dziewczyna urodna,  
Co wdzięcznie każdemu się śmieje,  
Jój mowa jest szczéra, jój suknia niemodna,  
Rumieniec na twarzy jaśnieje.  
To dziewczę, gdy kogo pozdrowi uprzejmie:  
Miłością napoi i wzruszy;  
A kiedy w swe silne uściski obejmie,  
Ach, niebo otworzy mu w duszy!