

# Tadeusz Bujnicki

---

## Badania Bogdana Zakrzewskiego nad poezją patriotyczną i rewolucyjną XIX wieku

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 78/2, 361-370

---

1987

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.

wiązań między dziełem a jego kontekstem społecznym — zmierzają dociekania na temat profetyzmu w poezji i związków między jego formami wyrazu, a zmieniającą się sytuacją polityczną, która „wyjaśnia także irracjonalne podłoże wizji profetycznych” (s. 202). Nawet w bardzo interesującym i zupełnie nowym na naszym gruncie studium o ilustracjach w polskiej powieści sentymentalnej interesuje autora nie tylko sprawa relacji między tekstem a przekazem plastycznym, ale przede wszystkim to, jak ilustracja działa na postawę czytelnika wobec utworu, jak wpływa na rozumienie dzieła, w jakim pozostaje związku z jego konkretyzacją, jaką gra rolę w estetycznym wychowaniu odbiorców.

Ostatnia grupa rozpraw składających się na omawianą książkę dotyczy kilku indywidualności pisarskich, wybranych spośród plejady polskich twórców wieku Oświecenia. Rozprawy te należą do najwcześniejszych, a dokonany w nich wybór można traktować jako przejaw osobistych zainteresowań i upodobań Libery. Stanisław Konarski, Jakub Jasiński, Stanisław Kostka Potocki, Jan Śniadecki, wreszcie Ignacy Krasicki (refleksje w związku z monografią Zbigniewa Golińskiego) — to postacie, których biografie i twórczość są uznane za najpełniejszą i najciekawszą realizację tych wartości Wieku Oświeconego, które autor zdaje się cenić najbardziej. Szczególnie silnie wartościowanie to dochodzi do głosu w dwu ważnych szkicach o Stanisławie Kostce Potockim oraz w rozprawie przybliżającej postać i działalność Jana Śniadeckiego.

Różnorodna tematycznie, bogata problemowo, a jednorodna w sferze upodobań i sposobów postępowania badawczego książka Zdzisława Libery odznacza się jedną jeszcze cechą, coraz rzadszą w publikacjach historycznoliterackich. Z wielką uwagą i skupieniem traktuje on nie tylko dzieła i pisarzy będących przedmiotem jego zainteresowań, ale również ze skrupulatnością i wnikliwością zdaje sprawę ze stanu badań nad poruszonymi kwestiami, odnosi się do poglądów i tez innych osób, dąży — tam gdzie sytuacja na to pozwala — do sumowania udokumentowanej wiedzy, do współbudowania jej w naturalnej ciągłości myśli i wysiłku poznawczego. Dla wszystkich, których interesuje Wiek Oświecony w całej swej różnorodności i skomplikowaniu, których interesują społeczne konteksty i funkcjonowanie piśmiennictwa, którzy cenią historię literatury, książka Zdzisława Libery jest lekturą pobudzającą i ważną poznawczo.

Teresa Kostkiewiczowa

#### BADANIA BOGDANA ZAKRZEWSKIEGO NAD POEZJĄ PATRIOTYCZNĄ I REWOLUCYJNĄ XIX WIEKU \*

Szereg studiów Bogdana Zakrzewskiego, wydawanych regularnie od r. 1978 do 1984, tworzy, zadziwiający swoją konsekwencją tematyczną i metodologiczną, cykl mikromonografii utworów doskonale zadamowionych w naszej pamięci. Subiektywną genezę cyklu najlepiej wyjaśnia autor w zwięzłym słowie wstępnym do tomu „*Palen dla cara*”:

---

\* Bogdan Zakrzewski: „*Palen dla cara*”. O polskiej poezji patriotycznej i rewolucyjnej XIX wieku. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 228, 18 wklejek ilustr.; *Sztandar i krew. Studia monograficzne o najgłośniejszych pieśniach Wielkiego Proletariatu*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 276; „*Mazur kajdaniarski*” Ludwika Waryńskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 46, 6 wklejek ilustr.; „*Gdy naród do boju...*” Gu-

„To jest dług spałony pieśniami mej młodości, które żyją dotąd jeszcze, naszymi głosami, w starych ścianach rodzinnego i przyjacielskiego domu. Pieśni te uczyły nas czynnego patriotyzmu oraz wzruszającego przywiązania do bohater-skiej przeszłości. Czy są dziś staroświeckie, niemodne, zapomniane? Czy pielegnujemy je tylko odświeżnie? Sprawdzałem ich działanie w okrutnych latach ostatniej wojny i w tyrtejskich biografiach moich najlepszych uczniów. Odradzały się nagle jak feniks legendarny. Uchodziły cało z pożogi »malowanych dziejów« i przed spustoszeniami »mieczowych złodziei«. Niezniszczalna jest bowiem moc życia tych pieśni i budzenia przez nie »ducha czasu«. Ducha — jak poetyzował Słowacki — »wiecznego rewolucjonisty« (s. 5).

A więc fenomen trwania pieśni, które powołała do życia sytuacja polityczna i społeczna XIX-wiecznej Polski, i w których splotły się ze sobą rodzime tradycje patriotyczne oraz europejskie tendencje demokratyczne i rewolucyjne, stanowi inicjalny czynnik badań Bogdana Zakrzewskiego. Dla autora rozpraw jest jednak ważny nie tylko charakter recepcji omawianych utworów, lecz — i przede wszystkim — grunt, na którym kształtował się tekst; jego geneza, inspirujące ideologie, pole związków literackich i kulturowych, wreszcie zasady budowy artystycznej. Dopiero na tych podstawach ustala badacz siatkę przyczyn wejścia utworów w tak szeroki obieg społeczny; obieg, w którym sam uczestniczył.

Mimo widocznej motywacji subiektywnej prace Zakrzewskiego nie są nasycenymi emocją esejami. W kolejnych książkach autor konsekwentnie stosuje ry-gory naukowe. Dbą o logiczny i udokumentowany tok wywodów. Posługuje się odpowiednio do badanego przedmiotu dobraną terminologią. Z niezwykłą pieczo-łowitością i — chciałoby się powiedzieć — pedanterią badawczą rozpatruje drobne szczegóły genezy, funkcji i struktury utworów. A jednak... od czasu do czasu dostrzec można ową skrywaną emocję, wyrażoną jakimś wykrzyknikiem, drobnym napomknieniem, wspomnieniem, polemiczną uwagą. Nie sposób o tym nie pamię-tać, kiedy się czyta studia o tekstach tak dobrze znanych i zakotwiczonych w pa-mięci zarówno badacza, jak i czytelnika.

Zarazem książki te czyta się nie tylko z podziwem dla erudycji i analitycznej przenikliwości autora. Czytelnikowi — również profesjonalście — może udzielić się zaangażowanie i pasja badacza, który nie tyle opisuje, ile „tropi” dzieje ana-lizowanego tekstu. Rozprawy bowiem cechuje „detektywna” zasada dociekań i po-szlak, służących rekonstrukcji kontekstu genetycznego oraz „sposobu istnienia” w świadomości odbiorczej interpretowanych utworów. Odnosi się — najzupełniej zasadne — wrażenie, iż na naszych oczach rozgrywa się frapująca „przygoda” ba-dawcza, w której na pozór oczywiste fakty zmieniają swoje znaczenia; losy auto-rów, dzieje tekstów i koleje ich recepcji często nieoczekiwanie odkrywają swą meandryczność i niejednoznaczność. Wokół kilkunastu utworów, będących „bo-haterami” rozpraw, tworzy się konstelacja zdarzeń, które należą do istotnych

---

*stawa Ehrenberga*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1979. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 44, 6 wklejek ilustr.; „*Warszawianka*” *Wacława Święcickiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1981. Zakład Na-rodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 48, 8 wklejek ilustr. + errata na luźnej kartce; „*Czerwony sztandar*” *Bolesława Czerwieńskiego*. Wrocław—War-szawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 44, 8 wklejek ilustr.; „*Boże, coś Polskę*” *Alojzego Felińskiego*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983. Zakład Narodowy imienia Osso-lińskich — Wydawnictwo, ss. 64, 8 wklejek ilustr.; *Pan Tadeusz, czyli Jeszcze Pol-ska nie zginęła*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Na-rodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 36, 6 wklejek ilustr.

składników historii narodowej. Teksty są nie tylko ich literacką ilustracją, lecz także — a nawet przede wszystkim — „postaciami” narodowego i rewolucyjnego dramatu. „Lekcje lektury” Bogdana Zakrzewskiego prowadzą właśnie w tym kierunku; rozszyfrowują historyczną zmienność tekstów. W wywodzie interpretacyjnym przedstawiają nie statyczny opis, lecz dynamikę formowania się utworu oraz jego późniejsze „życie”.

Co ciekawe, metoda analizy stosowana przez badacza nierzadko przypomina klasyczny schemat detektywistycznej dedukcji. Niejako regresywnie, od punktu współczesnego, powraca on do źródeł i pierwotnej wersji tekstu. Stopniowo ukazuje przemiany znaczeń i funkcji. Ten sposób postępowania badawczego najwidoczniej przedstawia część I rozprawy o *Boże, coś Polskę* zatytułowana *Bieg życia hymnu Felińskiego*:

„Któż z przeciętnych śpiewaków *Boże, coś Polskę* wie lub pamięta o »skandalizującej« historii tekstu tego hymnu? Jego zasłużonej popularności i narodo-wo-kościelnej dostojności nie mogą umniejszyć nawet najbardziej sensacyjne [...] historyjki genetyczno-obyczajowe. Dziejowy bieg życia tej pieśni obfituje w tak wielkie wydarzenia, służebności oraz zasługi narodowe, iż przysłoniły one nieomal w całości pamięć o wiernopoddańczym charakterze pieśni Felińskiego. Warto przecież poznać jej początki. Są one bowiem tak skomplikowane jak nasza historia narodowa. Sam tekst, mimo że przechodził »setne« przeobrażenia, w dzisiejszej swej lekcji jest najbardziej zbliżony do pierwodruku (tj. macierzystej wersji) hymnu Felińskiego. Fakt ten zobowiązuje nas również do poznania losów pieśni od jej początków” (s. 5).

Cele poznawcze i cele wartościujące kierują zatem autorskim wyborem technik badawczych; istotną rolę pełnią wśród nich zagadnienia analizy semantycznej, rozpoznanie funkcji archetypów i *topoi* występujących w tekstach, kategorie tradycji historycznej i literackiej, procesy stereotypizacji i folkloryzacji. Te różnorodne techniki nie łączą się w rozprawach Zakrzewskiego w sposób eklektyczny; są spójne — dopełniają się i motywują wzajemnie. Tworzą w rezultacie wielostronną projekcję utworu, wpisanego w „rodzinę” bliskich mu tekstów oraz rozpoznawanego na tle tradycji rodzimej i obcej. Stopień dokładności ustaleń, dobór argumentów i logika wyводу sprawiają, iż tezy badacza są niezwykle przekonujące. Mimo to autor podchodzi do nich z wielką ostrożnością, wskazując na miejsca wymagające dalszej — zwłaszcza komparatystycznej — penetracji i ściślejszych ustaleń.

Jak wynika z tytułów rozpraw, rozpoznawanym w nich obszarem jest poezja XIX-wieczna inspirowana dwojaką tradycją: patriotyczną i rewolucyjną. Jej zasadniczy układ odniesienia stanowi przy tym dziedzictwo romantyczne. Granice te przekracza — jednak tylko pozornie — studium o *Boże, coś Polskę*. Pozornie, gdyż charakter „życia” hymnu Felińskiego określił i zdominował romantyczno-patriotyczny kontekst. Ukazując wielostronnie funkcjonowanie analizowanych tekstów, autor za istotny element wspólny uznaje ich meliczność, służącą zarówno komunikatywności, jak i upowszechnieniu.

Dotychczasowy dorobek badawczy Bogdana Zakrzewskiego w omawianym zakresie zamyka się w dwóch tomach studiów (7 rozpraw w zbiorze „*Palen dla cara*” oraz 5 — w *Sztandarze i krwi*) i sześciu osobno wydanych esejach popularnonaukowych, poświęconych poszczególnym utworom. Cztery z tych tomików to skrócone wersje rozpraw z wymienionych poprzednio tomów; praca o *Panu Tadeuszu* w ujęciu rozszerzonym ukazała się w „Pamiętniku Literackim” (1984, z. 3), a tekst o *Boże, coś Polskę* nie posiada jeszcze swej rozwiniętej wersji. Stąd inaczej muszą być odczytywane prace przeznaczone dla grona specjalistów niż te, których adresem jest szerszy i nieprofesjonalny odbiorca. Jednak różnice pomiędzy rodzaja-

mi studiów są przede wszystkim natury formalnej (pewne skróty i ograniczenie aparatu naukowego), a nie merytorycznej.

Warto również zwrócić uwagę na zewnętrzną stronę edytorską książek. Są one bardzo starannie wydane przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Posiadają podobne opracowanie graficzne, interesująco dobrany materiał ilustracyjny na osobnych wkładkach, dobry papier. Tomiki popularnonaukowe wyróżnia ten sam format. Każdą rozprawę zamyka przy tym rodzaj mikroantologii składającej się z analizowanego tekstu, jego odmian oraz niektórych utworów z nim spokrewnionych. Dołączenie takiej antologii zwiększa niewątpliwie wiarygodność wcześniejszej interpretacji i, co więcej, pozwala na bezpośrednią jej weryfikację.

Mimo iż każda rozprawa stanowi odrębną całość, to jednak łączy je ze sobą metoda analizy — oraz wspólnota problemów i motywów. Relacje między utworami pozwalają badaczowi na rekonstruowanie nurtu patriotyczno-rewolucyjnego w polskiej XIX-wiecznej poezji. Także — na rekonstrukcję jej tła światopoglądowego i kulturowego. Wybór interpretacyjnej dominanty narzuca jednak wybrany do analizy utwór. Dlatego, mimo podobnej metodologii, rozprawy Zakrzewskiego cechuje znaczna różnorodność. Niektóre z nich mocniej eksponują tło historyczne, inne — problematykę filologiczną, inne na koniec — analizę strukturalną i semantyczną.

W większości prac na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia edycji i dzieje kształtowania się tekstu. Stąd tak istotną wagę przywiązuje badacz do „zbioru” różnych odwołań i odniesień oraz uformowanych przez nie odmian tekstu. Immanentny opis utworu poprzedza zazwyczaj próba odtworzenia jego macierzystej „konstelacji” oraz związków i zależności, zarówno bezpośrednich, jak i pośrednich. Sposoby wyzyskania aluzji, trawestacji i kontaminacji, archetypiczność podstawowych obrazów poetyckich, procesy folkloryzacji — stanowią „słownik” interpretacyjny studiów. Badacza przede wszystkim interesują zróżnicowane formy „rodzenia się” utworów; w rozprawie „*Palen dla cara*” śledzi on proces autonomizacji *Pieśni Feliksa* z III części *Dziadów*, kształtującą funkcję tekstu w tekście rozpatruje na przykładzie funkcjonowania *Mazurka Dąbrowskiego* w *Panu Tadeuszu*, zasady kontaminacji i „rozrastania się” tekstu przedstawia w studiach o pieśniach *Gdy naród do boju...* i *Boże, coś Polskę*, a *Mazur kajdaniarski* Waryńskiego traktuje „jako pieśń folkloru więziennego i zesłańczego proletariatu, to znaczy pieśń stanowiącą własność ich ogółu, z prymatem inicjalno-twórczym Waryńskiego” (SK, s. 142)<sup>1</sup>. Właśnie owe napięcia międzytekstowe i ich motywacje ujawniane w „łosach” pieśni stanowią jeden z najbardziej frapujących wątków prac Bogdana Zakrzewskiego.

Zresztą nie tylko one. „Teksty wierszy i pieśni rewolucyjnych mają na ogół swoje osobliwe historie edytorskie” — pisze badacz w rozprawie o pieśni Gustawa Ehrenberga (SK, s. 188). Te właśnie „historie” przedstawia badacz z filologiczną precyzją w cytowanej rozprawie oraz w omówieniach *Czerwonego sztandaru* Bolesława Czerwieńskiego i *Warszawianki* Wacława Świącickiego. Osobliwość dziejów pierwodruku *Gdy naród do boju...* polega na perypetiach anonimowo wydanego zbioru wierszy Ehrenberga *Dźwięki minionych lat (1835 i 1836)*. Był on drukowany w kraju, a ze względów cenzuralnych jako miejsce wydania podano Paryż. Tomik nie doczekał się jednak rozpowszechnienia i przeleżał u wydawcy lat blisko 30. Niepewne jest zatem miejsce druku (Zakrzewski — inaczej niż jego poprzednicy — przypuszcza, że był to Poznań) i niejasne powody wstrzymania sprzedaży. Nie koniec na tym. Kiedy — po latach — wydawca decyduje się na

<sup>1</sup> Lokalizacje cytatów ze *Sztandaru i krwi* opatruje się dodatkowo skrótem „SK”, gdyż z kontekstu na ogół nie wynika, skąd pochodzi cytat.

rozpowszechnienie tomiku, wówczas napotyka sprzeciw autora. W rezultacie *Dźwięki* [...] mają się ukazać bez 5 ostatnich kart (m.in. z tekstem *Gdy naród do boju...*). A jednak, jak stwierdza Zakrzewski, „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”. A w dalszym wywodzie odkrywa Zakrzewski rzecz jeszcze bardziej niezwykłą: „Ale co dziwniejsze, i także wbrew opiniom badaczy, nie udało się natrafić na owe okaleczone egzemplarze!” (SK, s. 193).

Zreferowałem dokładniej ten fragment rozprawy m.in. dlatego, aby przedstawić stopień trudności w badaniach nad podstawowymi problemami tekstologicznymi i filologicznymi analizowanego nurtu poezji. Zarazem po to, by ukazać warsztat i styl dociekań Bogdana Zakrzewskiego, dążącego do uściśleń i mającego równocześnie świadomość hipotetyczności niektórych rozstrzygnięć. Podobna dokładność i ostrożność cechuje i inne płaszczyzny interpretacji.

Przeprowadzane przez autora rozpraw eksplikacje tekstów wspierają się na bogatym repertuarze metod i technik. Niektóre z nich posiadają długotrwałą tradycję badawczą (filologiczną, tekstologiczną czy komparatystyczną), inne nawiązują do nowoczesnych kierunków badania semantyki tekstu, jego odniesień archetypowych, charakteru recepcji. Posługuje się również Zakrzewski dyscyplinami pokrewnymi: folklorystyką czy muzykologią. Owe metody nie są dobierane przypadkowo. Układają się — według analitycznej potrzeby — w porządek hierarchiczny i funkcjonalny. Ośrodkiem zaś, ku któremu zbiegają wszystkie zabiegi badawcze, jest zawsze sam utwór. On bowiem, mimo różnych przeobrażeń, stanowi podstawowy i „twardy” fakt literacki. Fakt wspierający się na realiach społecznych i ideowych, które istnieją w jego genezie. Natomiast o jego wewnętrznej zawartości i pojemności znaczeniowej rozstrzyga analiza struktury. Funkcje zaś określa kontekst.

Ten „realistyczny” sposób widzenia dzieła literackiego jest niewątpliwie dziedziectwem metodologii pozytywistycznej, z jej dbałością o dokumentację tez i logiki wywodów. Jednakże postępowanie badawcze Zakrzewskiego wykracza poza granice tej tradycji, nadbudowując nad nią metodologie współczesne, wymienione już uprzednio.

Analizy utworów umieszcza autor rozpraw na przecięciu ujęć synchronicznych i diachronicznych. Pozwala mu to na rozbudowanie czynników motywacyjnych, zarówno ogólnych, historycznych, jak i bardziej subiektywnych, biograficznych. Służą one również do uwidocznienia procesów „życia” pieśni, takich jak rezultaty presji ideologicznych, form folkloryzacji (z utratą autorstwa włącznie), wreszcie funkcjonowania w zróżnicowanych społecznie środowiskach. W zasadzie jednak rola tych składników jest pomocnicza. Zasadniczy punkt ciężkości spoczywa na kategoriach interpretacyjnych ściślej zespolonych z samą strukturą tekstu. Odniesienia tych kategorii mieszczą się zasadniczo w dwóch bliskich sobie obszarach: obszarze szeroko pojmowanej tradycji (zarówno literackiej, jak i kulturowej, muzycznej, ikonicznej, czy historycznej) oraz obszarze ponadindywidualnych struktur archetypicznych (topika, emblematyka, symbolika). One to stanowią przede wszystkim o instrumentarium pojęciowym dokonywanych analiz.

W rezultacie układem odniesienia dla interpretowanych utworów będą zarówno wcześniejsze, zmierzające ku stereotypowi, teksty (np. „rodzina” *Marsylianek* i *Warszawianek* w rozprawie o *Warszawianie* Święckiego czy pieśniowo-literacki gatunek mazura w analizie *Mazura kajdaniarskiego*), jak i utrwalone w świadomości zbiorowej (i wzmocnione jeszcze motywacjami mitologicznymi oraz religijnymi) archetypy: bohatera-dziewicy (studium „*Ach, to była dziewczina...*” O *Mickiewiczowskiej Platerównie*), ucztę i tańca zemsty (studia: „*Palen dla cara*” i „*O cześć wam, panowie...*”), topika krwi (m.in. w interpretacji *Czerwonego sztandaru*) oraz

biblijna topika w analizie *Boże, coś Polskę*<sup>2</sup>. W swoich szczegółowych eksplikacjach tekstów badacz krzyżuje różnorodne aluzje i motywy wskazując na ich wzajemne powiązania. Przywołana np. w archetypicznej funkcji emblematyka sztandaru (w rozprawach o *Czerwonym sztandarze i Warszawiance*) zostaje — w analitycznym przewodzie — skojarzona ze „starymi toposami rewolucji” (SK, s. 204), zwłaszcza zaś z symboliką krwi. Owo przenikanie się struktur archetypicznych oraz aluzji literackich i ikonicznych jest konsekwentnie stosowaną metodą badawczą. Charakter tej metody dokumentuje wyraziście wnikliwa analiza struktury pieśni Czerwieńskiego:

„Zwięzłość, ekspresyjna jaskrawość analizowanego wersu [chodzi o pierwszy wers *Czerwonego sztandaru* — T. B.] akcentującego podmiot zbiorowy decydują o inicjalnej, spontanicznej komunikatywności [...]. Wers ten anonsuje utartymi powszechnie środkami agitacyjnymi podjęcie problematyki konfliktu oraz walki klasowej. Jego ekspresywność określają dwa ramowe archetypy o eksplozywnych spólgłoskach: krew i katy. Oba antytetyczne »klasowo« archetypy ze standardowego repertuaru pieśni buntowniczych, rewolucyjnych, inicjują w wierszu topikę wyobrażającą walkę klasową; topikę, która obejmie całą pieśń: dla krwi poprzez symbolikę czerwonego sztandaru, dla katów — w pogardliwych nazwach [...]” (SK, s. 24).

Podobnie w innym miejscu cytowanej rozprawy:

„Twórczość literacka, szczególnie w pieśniach wojennych i rewolucyjnych, wniosła sztandar na czoło swej bogatej emblematyki i nadała mu najznamienitsze atrybuty, często o charakterze narodowym, sakralnym, klasowym oraz o właściwościach antropomorficznych. Rodzina sztandarów i chorągwi jest bardzo rozrosła i zróżnicowana, w zależności np. od ich funkcji, jakie spełniają, od czasu ich służebności, od ich przynależności społecznej czy organizacyjnej itp. Sztandary mają [...] charakter partykularny i uniwersalny. Ten drugi rodzaj oznacza zwykle idee lub dążenia międzynarodowe, szczególnie poprzez symbolikę barw [...]” (SK, s. 40).

„W pieśni Czerwieńskiego barwa sztandaru o kolorze krwi ma stereotypową czerwień, a więc pozbawioną polifoniczności kolorystycznej, która by przywołała różnorakie »nośniki« tej barwy. Jej emblematyczna czerwień nie oznacza przeto rzeczywistego koloru krwi, lecz usymbolizowanie go poprzez odwieczną ofiarę, zwykle męczeńską, dla zbawienia czy odkupienia, dla wyzwolenia z niewoli człowieka, ludzkości czy świata. Posiada ona w tym względzie archetypową proweniencję w różnych religiach, mitach, legendach, biografiami mesjaszy — legionów męczenników, w różnorakiej symbolice obrzędowości i w wydarzeniach historycznych” (SK, s. 42).

Przytoczyłem te dwa cytaty dlatego, iż w nich przede wszystkim można rozpoznać zasady interpretacyjne badacza. Punktem wyjścia jest dla nich immanentna i szczegółowa analiza tekstu, jego rozumiejąca lektura. Ona to z kolei otwiera perspektywę na odniesienia ogólne; tu głównie na archetypiczne i uniwersalne. Zarazem „ponadczasowe” struktury realizują się w widocznie przywołanym kontekście historycznym. Służą mu różnorakie motywy, zarówno kulturowo-społeczne, jak i literacko-artystyczne. Istotne funkcje pełni przy tym w wywodzie interpretacyjnym aluzja (w analizie *Czerwonego sztandaru* obok francuskiego imiennika pieśni — *Drapeau rouge*, przywołuje Zakrzewski *Odę do młodości*, *Daremnne żale* Asnyka i *Marsz w przyszłość* Berwińskiego; aluzyjny związek między *Panem Ta-*

<sup>2</sup> Rozróżnienie między archetypem i toposem nie jest w rozprawach zbyt widoczne. Nierzadko badacz posługuje się tymi terminami synonimicznie. Ten brak uściślenia pojęć powoduje pewne niejasności (czy można np. mówić o „toposie mazura”? — SK, s. 146).

*deuszem* a *Mazurkiem Dąbrowskiego* jest podstawą rozpoznania przewodnich idei Mickiewiczowskiego poematu). Owo wydobycie przez badacza wielorakich elementów tekstu służy przede wszystkim podstawowemu celowi interpretacji, jakim jest niewątpliwie dokładne określenie struktury semantycznej i jej kolejnych przekształceń w dziejach odbioru. Ten sposób postępowania badawczego autora rozpraw pozwala więc na wyodrębnienie — mimo ścisłych powiązań — dwóch porządków interpretacyjnych: immanentnej analizy, bazującej na poetyce utworu, występujących w nim składnikach tradycji, realiach i ideach oraz uogólnionej historycznoliterackiej i archetypowej koncepcji ła. Konstatacje dokonane na tych dwóch poziomach interpretacji przygotowują kolejne, ważne dla badacza, stadium rozpoznania: obraz recepcji utworów.

Zagadnienia recepcji należą bowiem do ważniejszych kwestii poszczególnych rozpraw. Wejście pieśni w obieg społeczny oraz role odgrywane w życiu narodowym tworzą frapujący ciąg ich przeformowań. Ulegają one przekształceniom folkloryzacyjnym i swoistej selekcji. Dokonują się w nich procesy trawestacyjne i kontaminacyjne, a „utrata autorstwa” powoduje, iż stają się one własnością wspólną ogółu użytkowników. Procesy te niezwykle dobitnie ukazują dwie rozprawy: o pieśni Ehrenberga *Gdy naród do boju...* (pierwotnie zatytułowanej *Szlachta w roku 1831*) oraz o *Boże, coś Polskę* Felińskiego. Sposób odbioru i charakter wykonywania wzmacnia w wielu utworach pierwiastki sakralizujące (nawet w tekstach o areligijnej koncepcji). Realia, początkowo zrozumiałe i zakotwiczone w rzeczywistości, nabierają cech niezwykłych i tajemniczych, zgodnie z dostrzeżoną przez badacza tendencją:

„Posługują się [pieśni rewolucyjne] [...] realiami, m.in. historycznymi, które z biegiem czasu zmieniają, a nawet zatracają pierwiastkową wartość, swą czytelność. W przekazach pokoleń realia historyczne tych pieśni żyją na ogół na prawach tradycyjnego mitu mającego wartość narodową. Mitu pozbawionego wprawdzie wyrazistej czytelności faktograficznej, o zamazanym znaczeniu szczegółów historycznych, ale mimo to żyjącego tradycjami emocji wobec pamiętek narodowych, nieraz na prawach tajemniczego *sacrum*” (SK, s. 214—215).

Doniosłą rolę w umasowieniu utworu oraz wzmocnieniu jego komunikatywności pełni melodia. Jej istotne znaczenie badacz ma stale na uwadze. Także w cytowanej powyżej rozprawie pogląd na „organiczność” słów i melodii wyrazi dobitnie: „o jej [tj. pieśni Ehrenberga] 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” (SK, s. 230—231).

Fakt, iż większość interpretowanych przez Zakrzewskiego utworów już w samym założeniu była przeznaczona do chóralnego, masowego wykonania i skojarzona z jakąś (często już dobrze znaną) melodią oraz nastawiona na okoliczności szczególne wykonania (uroczystości religijne, demonstracje patriotyczne i rewolucyjne), pozwala na odkrycie w ich wewnętrznej strukturze składników potencjalnie służących takiej realizacji. Sygnałem tej możliwości jest najczęściej podmiot zbiorowy. W rozprawie o *Czerwonym sztandarze* Zakrzewski pisze:

„Incipitowy wers pieśni Czerwieńskiego uderza [...] w najwyższy ton oskarżenia [...]. Ta hymniczna, patetyczna fraza o zaskakującej strukturze fonicznej otwiera jakby i rozpoczyna potężny zbiorowy śpiew o d b y w a j ą c e j się manifestacji robotniczej. Jest niby chóralną groźbą podjętą solidarnymi głosami, po rzucanych w tłumie hasłach [...]” (SK, s. 23).

Kierunek interpretacji określa więc dążenie do ścisłego zsynchronizowania ana-



lizi i oceny tekstu z formami jego realizacji odbiorczej: zbiorowym śpiewem. Jest to tym widoczniejsze, że przeważająca większość utworów takiej właśnie realizacji „oczekuje”. Te natomiast, które popularność pieśniową zdobyły „wtórnie”, są z reguły do niej przygotowane (jak np. *Pieśń Feliksa* — przez sytuację dramatyczną, uzasadniającą jej wykonanie). Wyjątek stanowi interpretacja *Pana Tadeusza*. W tej — niezwykle drobiazgowej — rozprawie pieśń jest „współbohaterem” tytułowym odkrywającym sens ideowy poematu. Tak zapewne należy odczytać tytuł: *Pan Tadeusz, czyli Jeszcze Polska nie zginęła* (podkreśl. T. B.). Nie melodia bowiem i nie wykonanie (poza poetycką transformacją w *Koncertie Jankiela*) stanowią tu czynnik dominujący, lecz ewokowana, przez istniejącą w świadomości zbiorowej pieśń, nowoczesna wersja patriotyzmu.

Badając „życie pieśni” pozostaje Zakrzewski historykiem literatury stale świadomym celów i możliwości własnej dyscypliny. Celów zarówno poznawczych, jak i wartościujących. Dlatego tak wielkie znaczenie przywiązuje badacz do warsztatu poetyckiego i formalnej struktury tekstów. Ich interpretacyjna lektura, opierająca się na szczegółowych analizach poetyki, wprowadza kolejno coraz wyższe „piętra” rozpoznania. Metodę badacza, integrującą różne płaszczyzny semantyki utworu, w sposób wyrazisty ukazuje analiza *Warszawianki* Święcickiego:

„Sztandar całej ludzkości» jest również »hasłem świętym«, a więc uzyskuje najwyższe dystynkcje znaku, sygnału, uświęcające rewolucję międzynarodową. »Świętość« emblematyczną dzieli on jeszcze z innymi motywami organicznie z nim współdziałającymi [...]. Ta troistość motywów świętości jest znamienna w utworze i narzuca mu hymniczne dostojeństwo. »Święty zapał młodości« to jeden z prze licznych w poezji romantycznej motywów nawiązujących do pramotywu z *Ody do młodości* [...].

Sztandar jest także »pieśnią zmartwychwstania«, co kojarzy się jakby (otocze stylizowanej frazeologii i topiki biblijnej jest wyraziste w *Warszawiance* i nie zezwala powoływać się na topikę czerwonej frygijski jakobinów — symbolu wolności) z pieśnią rezurekcyjną, »w trzepocie czerwonych chorągwi«, choć sąsiedztwo motywu sztandaru — »pieśni zmartwychwstania« z motywem sztandaru — »tryumfu pracy — sprawiedliwości« daje inną wykładnię i spełnia inne funkcje” (SK, s. 97—98).

Cytat, będący fragmentem obszerniejszego wywodu interpretacyjnego, daje typowy obraz analitycznej metody autora. Dominujące funkcje spełnia w niej struktura semantyczna wybranych motywów (toposów), ukazanych we wzajemnych powiązaniach. Są one również ujęte w perspektywie tradycji literackiej i kulturowej. Dlatego ich znaczenia każdorazowo określa kontekst. Badacz unika przy tym łatwych i pozornie oczywistych analogii i powiązań (stąd odrzucenie „topiki czerwonej frygijski jakobinów”), dąży natomiast do przekonującej i uargumentowanej wykładni swoich tez. Stąd interpretacje Zakrzewskiego mają nie tylko naukowopoznawcze, lecz również i dydaktyczne znaczenie. Uczą rzetelnego podejścia do faktu, precyzyjnego uzasadnienia twierdzeń oraz krytycznego stosunku do istniejących już ustaleń.

Realizując wyrazistą dyrektywę poznawczo-objaśniającą, prace Bogdana Zakrzewskiego spełniają także — aczkolwiek zazwyczaj pośrednio — funkcje wartościujące. Wiążą się one z mocnym osadzeniem tekstów w obszarze narodowych mitów uformowanych przez wiek XIX. Stąd wkraczą one w obręb narodowego *sacrum* dwojako zabarwione: patriotycznym imperatywem walki niepodległościowej i rewolucyjnym imperatywem walki społecznej. Mityczność poetyckich (*recte*: pieśniowych) obrazów wzmacnia jeszcze ich tendencja uniwersalizująca: występowanie topiki antycznej i biblijnej. Na tym, zdaniem Zakrzewskiego wyrażonym we wstępie do tomu „*Palen dla cara*”, polega „niezniszczalna [...] moc życia tych pieśni” (s. 5). To przekonanie nie zmienia jednak faktu, iż badacz stale dąży do

ustanowienia równowagi pomiędzy historycznym osadzeniem utworu a jego archetypicznymi proveniencjami. Ta równowaga nie zezwala mu ani na „wypreparowanie” pieśni z ich macierzystych kontekstów, ani na redukcję do historycznej anegdoty, nie uwzględniającej roli konwencji literackiej.

Takie stanowisko badacza jest podstawą wielu polemik z poprzednikami. Znaczną ich część traktuje jako równoprawnych partnerów naukowego dialogu, a spierając się z nimi, niejednokrotnie korzysta z ich ustaleń. Dyskutując z koncepcjami Stanisława Pigonia i Marii Janion (w związku z pieśnią Ehrenberga), Aliny Witkowskiej (o romantycznych tradycjach *Czerwonego sztandaru*) czy Józefa Bachórza (w związku z kreacją Emilii Plater w *Śmierci pułkownika*), Zakrzewski proponuje alternatywne bądź uściślające interpretacje utworów. Niektórych „praktyk” wartościujących jednak nie uznaje i stanowczo je odrzuca. W studium o Emilii Plater ze *Śmierci pułkownika* (w zbiorze „*Palen dla cara*”) pisze:

„W stwierdzeniach badaczy wymieniających [...] sprzeczności odczuć można nieraz satysfakcję »uczonego historyka«, który obnaża nieścisłości zaszczerpionej przez wielkiego poetę legendy. Owa satysfakcja ma ukryć nieraz bezradność interpretacyjną przy wyjaśnianiu takiego chwytu artystycznego poety [...].

Zapomina się nieraz o sprawie najistotniejszej: Mickiewicz kreował Platerównę na bohaterskiego męczennika narodowego, który z ran ginie, umiera za ojczyznę. Umiera według prastarych, przekształconych schematów ikonograficznych (jakże często uludowianych) — jak święty męczennik z malowideł kościelnych lub jak wielki wódz z krypt katedralnych, w apoteozie swojego czynu [...]” (s. 16).

Z największą pasją tropi jednak Zakrzewski te ujęcia utworów, które cechuje nastawienie ilustracyjne, naiwnie werystyczne, źle lub ogólnikowo uargumentowane. W sytuacjach, w których dochodzi do naruszenia zasad poprawnej analizy, gdzie wnioski są nieuprawnione, a język prac obciąża publicystyczna szampa, ton polemiczny badacza staje się surowy, a nawet ironiczny. Dotyczy to zwłaszcza autorów prac i antologii poświęconych poezji rewolucyjnej, *nb.* dotąd słabo i powierzchownie opracowanej i niestarannie wydawanej. O ile jednak książkom i rozprawom Józefa Kozłowskiego i Stefana Klonowskiego<sup>3</sup> — mimo poważnych zarzutów merytorycznych i wytknięcia usterek edytorskich — przyznaje badacz istotne zasługi i nierazko korzysta z ich ustaleń, o tyle książki Dionizy Wawrzykowskiej-Wierciochowej<sup>4</sup> spotykają się z jego zdecydowaną dezaprobatą. W taki oto sposób ocenia postępowanie badawcze autorki:

„Wokół powstania tej pieśni [tj. *Mazura kajdaniarskiego*] i uformowania się jej »ostatecznej« wersji tekstowej narosło sporo bałamuctw i mistyfikacji, szczególnie dzięki bujnej wyobraźni »naukowej« Dionizy Wawrzykowskiej-Wierciochowej, która ma skłonności legendotwórcze, choć zapewnia, że jej prace kładą kres »bałamuctwom historycznym, tekstowym, melodycznym«” (SK, s. 134).

Badacz bezlitośnie tępi owe „legendotwórcze” tendencje sprawdzając dokładnie zasadność informacji i wiarygodność źródeł. Sam zaś zmierza do takiego zinterpretowania utworów, w którym rzetelności opracowania materiału towarzyszy wnikliwość analizy. W rezultacie otrzymujemy najpełniejszy — jak dotąd — obraz rzeczywistej sytuacji historycznoliterackiej i historycznej nurtu pieśni narodowej i rewolucyjnej w wieku XIX.

Można oczywiście postawić przed analizowanym przez badacza materiałem i inne pytania. Zwłaszcza zaś rozszerzyć kontekst i komentarz związany z „wejściem”

<sup>3</sup> J. Kozłowski, *Śpiewy proletariatu polskiego*. Kraków 1977. — S. Klonowski, *Pod czapką frygijską*. Warszawa 1975. — *Polska poezja rewolucyjna 1878—1945*. Wybór i opracowanie S. Klonowski. Warszawa 1977.

<sup>4</sup> D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Polska pieśń rewolucyjna*. Warszawa 1970.

utworów w obszar tradycji, przede wszystkim — tradycji tzw. poezji proletariackiej XX wieku. Nie należało to jednak do pola zainteresowań zakreślonego w cyklu omawianych rozpraw. Należy natomiast stwierdzić, iż badania Bogdana Zakrzewskiego kształtują dobry punkt wyjścia do dalszych penetracji naukowych. Ukazują bowiem w sposób wysoce kompetentny ugruntowanie się pewnych motywów i stereotypów obrazowych, odtwarzają kanon i repertuar upowszechnionej u progu dwudziestego wieku tradycji. Kierunek ten — *in nuce* — jest już zawarty w niektórych analizach badacza, wymaga on jednak rozwinięcia i połączenia z interpretacjami już podjętymi. Trzeba jednak stanowczo stwierdzić, że bez prac Bogdana Zakrzewskiego ten kolejny krok nie był do pomyślenia.

Tadeusz Bujnicki

Ewa Łubieniewska, „FANTAZY” JULIUSZA SŁOWACKIEGO, CZYLI KOMEDIA NA OPAK WYWRÓCONA. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1985. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 220. „Rozprawy Literackie”. [T.] 50. Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

*Fantazy*, wydany 120 lat temu, w r. 1866, funkcjonował w badaniach na dosyć specyficznych prawach. Stosunkowo często był bohaterem metodologicznych przewartościowań. Tak więc np. opublikowana w 1874 r. rozprawa Stanisława Tarnowskiego „*Niepoprawni*” okazała się manifestem niechęci krakowskiego stańczyka do poety uwielbianego przez powstańców i popowstaniową młodzież. Wydana w 20 lat później rozprawa Ferdynanda Hösicka *Hrabina Idalia* wiązała genezę dramatu z biograficzną plotką. W latach pięćdziesiątych naszego wieku *Fantazy* uznany został za utwór spełniający w stopniu równym chyba tylko *Panu Tadeuszowi* założenia modnej wówczas konstrukcji metodologicznej, określanej mianem realizmu romantycznego. W tym kierunku interpretował dramat Kazimierz Wyka oraz jego uczniowie, Jerzy Skórnicki i niżej podpisany. Polemikę z „realistami” podjął z kolei Wacław Kubacki w rozprawie pt. *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*<sup>1</sup>.

Były to zatem ujęcia jednostronne i zawsze w jakiejś mierze tendencyjne. Towarzyszyły im publikacje o charakterze przyczynkarskim bądź też — mniejszej lub większej objętości — bardziej zobiektywizowane omówienia dramatu w syntezach typu podręcznikowego czy we wstępach do popularnonaukowych i popularnych edycji. Ostatnie tego typu prezentacje *Fantazego* to wstępy niżej podpisanego do wydań dramatu w seriach „Biblioteka Narodowa” (wyd. 1: 1966, wyd. 4, ostatnie: 1976, oraz przedruk w KAW: 1985) i „Nasza Biblioteka” (wyd. 1: 1973, wyd. 5, ostatnie: 1985). Zdecydowaną polemikę z tymi ujęciami podjął Jarosław Marek Rymkiewicz<sup>2</sup>.

W różnych okresach różne dzieła Juliusza Słowackiego wysuwały się na plan pierwszy. Mało kto wie, że np. w podręcznikach galicyjskich po r. 1867 najczęściej przedrukowywanym utworem był *Jan Bielecki*, ściślej, obrazek kościółka wiej-

<sup>1</sup> W. Kubacki, *Wielka komedia Juliusza Słowackiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 2.

<sup>2</sup> J. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 41—48. Rymkiewicz opowiada się za tradycyjnym datowaniem dramatu na r. 1841 i neguje istnienie w nim akcentów mistycznych.