

# Bogdan Zakrzewski

---

## Pieśń w "Warszawiance" Wyspiańskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 101-121

---

1986

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

## PIEŚŃ W „WARSZAWIANCE” WYSPIAŃSKIEGO \*

### 1

Na odwrocie okładki pierwszego wydania *Warszawianki* (Kraków 1898) zamieścił Wyspiański znamiennej dedykację: „J. Wielmożnej Pannie zacnej Leontynie Bochenkównej poświęca Autor”. To „poświęcenie” było spłaceniem wielkiego długu wdzięczności Wyspiańskiego za pieśń pt. *Warszawianka*, którą poznał w salonie „zacnej panny”. Pieśń ta bowiem, wygrywana i śpiewana przez nią, stała się pierwszym impulsem do napisania sztuki zatytułowanej *Warszawianka, pieśń z roku 1831*.

Zachowały się relacje wspomnieniowe o okolicznościach zetknięcia się poety z pieśnią — poprzez jej wykonawczynię. Tadeusz Boy-Żeleński pisał:

Będąc małym chłopcem bywałem prawie co niedzielę u p. Leontyny Bochenek, owej „panny zacnej”, której Wyspiański pod tym mianem ofiarował wydaną drukiem *Warszawiankę*. Panna Bochenek [...] była to stara panna, ułomna; grywała nam na brzęczącym klawikordzie pieśni narodowe, które śpiewaliśmy chórem. Potem dostawaliśmy kawę i ciastka. Tam poznawał Wyspiański *Warszawiankę*<sup>1</sup>.

Natomiast Zenon Parvi, kuzyn poety, opisał w sposób szczegółowy, z charakterystyczną stylizacją, scenę śpiewania tej pieśni:

Przed drugim wyjazdem za granicę Wyspiański, który był bardzo towarzyski, bawił raz na pewnym prywatnym zebraniu. Po kolacji goście przeszli do salonu, a jedna z pań (nieżyjąca już dzisiaj panna Bochenkówna, siostra śp. profesora dra Leona Bochenka) usiadłszy przy fortepianie, zaczęła grać. Po kilku odegranych utworach zagrała p. B. *Warszawiankę*, a gdy po silnych akordach przeszła do pianissima, zebrani zaczęli nucić:

---

\* Jest to przedostatni rozdział monografii o *Warszawiance* Delavigne'a—Sienkiewicza—Kurpińskiego. Rozdział wyjęty z obszernego studium nie wprowadza wielu jego wniosków analityczno-interpretacyjnych oraz informacji, których brak wynika ze struktury pracy.

<sup>1</sup> T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną. Wieczór IV*. W: *Pisma*. T. 20. Warszawa 1924, s. 277.

Leć nasz orle w górnym pędzie,  
Światu, Polsce, sławie służ!  
Kto zwycięży, wolnym będzie,  
Kto umiera, wolnym już!

Po śpiewie zebrani prowadzili dalej swobodną rozmowę, tylko Wyspiański stał jak wryty, wpatrzony w okno. Poza tym oknem, pod wrażeniem muzyki i słów śpiewanych, widział to, czego żaden inny śmiertelnik zobaczyć nie był w stanie. Widział ogromne, białe, śniegiem zasłane pole, po którym w dniu 25 lutego 1831 dywizja Żymirskiego szła na śmierć pewną, posłana fatalnym rozkazem generała w cylindrze i pelerynie... Chłopińskiego. Wizją umysłu wskrzeszona na tle słów poety francuskiego Delavigne'a, powstała piękna, choć grozę budząca *Warszawianka* Wyspiańskiego. O zrodzeniu pomysłu tego dramatu w owej chwili opowiadał mi później autor, gdy mnie, pierwszemu, odczytał ten utwór pewnego ranka, siedząc na ławce naprzeciw Sokoła krakowskiego<sup>2</sup>.

Leon Płoszewski uściśla nawet datę śpiewania *Warszawianki* słyszanej przez poetę:

U panny Bochenkówny zbierała się wtedy młodzież w ostatnią środę każdego miesiąca; Wyspiański wspominał w listach z Krakowa do Mehoffera o trzech środach m. in. o środzie 30 listopada 1892. Można z dużym prawdopodobieństwem wyrazić przypuszczenie, że właśnie wtedy śpiewano pieśni powstania listopadowego, że wtedy to Wyspiański doznał mocnych wrażeń, o których pisze Parvi<sup>3</sup>.

Jakim tekstem pieśni dysponował Wyspiański pisząc swą *Warszawiankę*? Badacze nie podejmują tej kwestii, choć jest ona bardzo ważna, szczególnie dla naszego tematu.

W biegu życia narodowego *Warszawianki* Delavigne'a—Sienkiewicza wiele jej motywów oraz wezwań uległo wczesnej dezaktualizacji politycznej. Dotyczyły one generalnie spraw polsko-francuskich: nie spełnionych obietnic, płonnych nadziei, zawiedzionych przyjaźni, zdradzonego braterstwa krwi. Zaczęto zatem eliminować z tekstu pieśni te nieaktualne, zwietrzałe historycznie aż do niezrozumiałości motywy (np. „tęcza Franków”, „Słońce Lipca”), a nawet skracano 8-zwrotkową pieśń, zachowując wszakże zawsze aktualne i żywe w narodowej świadomości bohaterskie wspomnienia czasów walk napoleońskich oraz wierności żołnierskiej Polaków, zarówno na śmierć, jak i na życie. Proces przerabiania tekstu pieśni jest już sprawdzalny w edycjach z okresu powstania styczniowego, choć trzeba pamiętać, iż nieliczne ambitniejsze zbiory pieśni narodowych zamieszczały oryginalną wersję przekładu Sienkiewicza. Głośny i wielowydaniowy zbiór Franciszka Barańskiego pt. „*Jeszcze Polska nie zginęła*” zamieszcza nie tylko cały poprawny tekst przekładu Sienkiewicza, ale i lekcje dwóch odmiennych wersów ze strofy drugiej<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Z. Parvi, *Ze wspomnień o Wyspiańskim*. „Nowa Reforma” 1907, nr 555 (z 2 XII). Cyt. za: L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny*. W: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 1. Kraków 1964, s. 370.

<sup>3</sup> Płoszewski, *loc. cit.*

<sup>4</sup> Zob. F. Barański, „*Jeszcze Polska nie zginęła*”. *Pieśni patriotyczne i narodowe*. Wyd. 7. Lwów b.r., s. 141, nr 56.

## 2

Urywki tekstowe pieśni Delavigne’a—Sienkiewicza zamieszczone w sztuce Wyspiańskiego, zarówno w jej wydaniu pierwszym (Kraków 1898), jak i w redakcji ostatecznej, są identyczne, choć bywają różnie zlokalizowane, przemieszczane i redukowane, a także zapowiadane, co modyfikuje nieco ich funkcje dramatyczne. W pierwszym wydaniu znajdujemy np. cenny dla nas tekst, poniechany w redakcji ostatecznej, który stanowi wprowadzenie w pieśń Marii i Anny:

CHŁOPICKI.....

wszakżeż tu nie miano śpiewać, panie obiecały  
melodyjne zanucić słowa, — wiersze może

PAC

przystósowane pono do momentu

CHŁOPICKI

do dzisiaj dnia? to nam umiła  
czas

SKRZYNECKI

ostatnia pono już tych wdzięków chwila. —

Bezpośrednio po słowach Skrzyneckiego obie panny grają i śpiewają: „Oto dzień krwi i chwały...” [222] <sup>5</sup>

Równie cenna dla nas jest lekcja z finalnego fragmentu wydania pierwszego, poniechana także w redakcji ostatecznej. Gdy Maria „*otwiera okna obydwu machinalnie; oficerowie przejeżdżający i wojsko widzi ją*” — tak informują didaskalia z ostatecznej edycji — wówczas Chór wojska przejeżdżającego popod oknami śpiewa dwuwers refreniczny (*nb.* w oryginalnej pieśni nie jest to refren!):

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,  
Sławie, Polsce, Światu służ... [209]

Dwuwers widocznie znany mu już wcześniej. Dopiero potem Maria „*idzie do klawikordu [...] gra z mocą i śpiewa*” cztery wersy fragmentu tej strofy pieśni. Natomiast w edycji pierwszej, na początku tej sceny, nie pojawia się jeszcze od razu ów pseudorefren śpiewany przez żołnierzy. Oni nagabują Marię, omal natarczywie, aby ponownie śpiewała pieśń, którą już wcześniej z jej ust słyszeli:

ZOŁNIERZE, OFICEROWIE  
(*nawołują ku niej zza okna, z koni*)  
hej panienko — śpiewajcie pieśń  
piosnkę tę samą...,  
dziewczyno hoża

<sup>5</sup> W ten sposób odsyłamy do: S. Wyspiański, *Warszawianka*. W: *Dzieła zebrane*, t. 1. Liczby w nawiasach wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od autora artykułu. — Zob. też Płoszewski, *op. cit.*

Maria zbliża się do klawikordu, opada z płaczem na klawisze, słyhać jej szloch. Wtedy żołnierze „zza okna przejeżdżając” wołają ponownie:

hej panienko,  
piosnki, piosenki,

Wówczas Maria „gra z mocą i śpiewa”:

leć nasz orle w górnym pędzie  
Sławie, Polsce, Światu służ  
kto przeżyje wolnym będzie  
kto umiera wolnym już [256]

A więc Maria w wydaniu pierwszym uczy żołnierzy tekstu i melodii pieśni. Ów motyw nauczania uzyskał w tej redakcji realistyczne uzasadnienie.

Wszakże żołnierze nauczeni przez nią podchwytyją tylko dwa pierwsze optymistyczne wersy tego pseudorefrenu, rezygnując jakby z dwóch dalszych, złowróżebnych. Ten podział czy raczej wybór śpiewanych wersów powtórzony został, w znamienym przecież układzie, w finale sztuki, stanowiąc jej tragiczną puentę. Przejeżdżający ciągle żołnierze śpiewają nadal tylko ów optymistyczny dwuwiers, pełen bohaterskiego zapału. Ale ostatnie słowa z pieśni przez pół mówionej, przez pół śpiewanej z cicha należą do Marii:

kto przeżyje wolnym będzie  
kto umiera wolnym już [259]

W redakcji ostatecznej optymistyczny dwuwiers jest aż trzykrotnie śpiewany przez wojsko i stanowi ostatnie słowa sztuki. Ten pseudorefren pieśni spełnia zatem w dramacie Wyspiańskiego reprezentatywną funkcję nastrojową.

Rzecz znamienna, iż po odśpiewaniu po raz pierwszy *Warszawianki* w Teatrze Narodowym w dniu 5 IV 1831 rozpalona publiczność żądała powtórzenia tych właśnie strof. Wyspiański oczywiście owego faktu nie znał, choć jako artysta dokonał podobnego wyboru.

Fragmenty pieśni śpiewanej i granej w *Warszawiance* nie posiadają w jej pierwszej edycji dokumentacji nutowej. Z tego jakże istotnego dla potrzeb teatralnych braku zdawał sobie Wyspiański sprawę, wiedząc z własnego i środowiskowego doświadczenia, iż znajomość pieśni była wówczas nikła, choć publikowano ją sporadycznie w piosennikach narodowych. Po latach Boy-Żeleński, wspominając krakowskie przedstawienie *Warszawianki*, pisał:

Melodia *Warszawianki*, której prawie nikt wówczas już nie znał, znalazła się na wszystkich ustach. W kilka dni po premierze *Warszawianki* było nas kilku w mieszkaniu jednej z aktorek, młodej Żydóweczki; jako najmuzykalniejsza z nas wszystkie wypukiwała melodię i uczyła jej nas cierpliwie, po czym śpiewaliśmy chórem leżąc na podłodze i popijając (takie były wówczas obyczaje) i łyzy spływały nam grochem po twarzy, ale jakieś inne od tamtych<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Żeleński (Boy), *op. cit.*, s. 277.

Do edycji drugiej z 1901 r. dodał już Wyspiański nuty pieśni z nagłówkiem „Muzyka Karola Kurpińskiego, wykonana pierwszy raz w Teatrze Narodowym w Warszawie dnia 5-go kwietnia 1831 roku”. W wydaniu trzecim, także z r. 1901, oraz w czwartym z 1903 r. po tekście znalazły się również wkładki z nutami<sup>7</sup>. Natomiast w wydaniu piątym z 1906 r. „dla oszczędności” Wyspiański nie zamieścił nut. Przesyłając mecenasowi Józefowi Skąpskiemu egzemplarze *Warszawianki* i *Wyzwolenia* do przedruku pisał 3 I 1906:

W *Warszawiance* umyśliłem nut, tj. muzyki nie dawać!!!! przez to się koszt trochę zmniejszy. Trzeba zatem, żeby WSzan. Pan Mecenas zawiadomił i uprzedził o tym Anczyca, przy oddawaniu książek do przedruku<sup>8</sup>.

Liczba wykrzykników w liście świadczy, jak poecie trudno było zdobyć się na tę decyzję.

Jest dla nas sprawą nader interesującą, jakim zapisem tekstowym i nutowym posłużył się Wyspiański. Głównie przecież chodzi nam o tekst pieśni. Nie mając wykształcenia muzykologicznego, problemy meliczne pozostawiamy do rozwiązania fachowcom.

Jak wiadomo — tekst pieśni Sienkiewicza ulegał licznym przeróbkom oraz eliminacji nawet całych strof, których problematyka stawała się nieaktualna. Już w pierwszej strofie aluzje do Francji i rewolucji lipcowej wcześniej zostały wyeliminowane i zastąpione innym tekstem, „narodowym”. Tak np. w 1863 r. ukazał się w Paryżu w Księgarni Polskiej K. Królikowskiego 4-stronicowy druczek pt. „*Warszawianka* Kazimirza Delavigne. Przekład Karola Sienkiewicza 1831—1863. Druk. A. Martinet”<sup>9</sup>. Druczek zawiera tekst oraz nuty *Warszawianki*. Pierwsza strofa tekstu podpisanego pod nutami brzmi:

Oto dziś dzień krwi i chwały,  
Oby dniem wskrzeszenia był!  
W gwiazdę Polski, Orzeł biały  
Patrząc, lot swój w niebo wzbił.  
A nadzieją podniecany,  
Woła do nas z górnych stron:  
Powstań Polsko, krusz kajdany,  
Dziś twój tryumf albo zgon.

Jak widać, tekst ten jest omal identyczny z tekstem owej strofy zamieszczonej w *Warszawiance* Wyspiańskiego. Poza dwiema w niej zmianami: „ze wszech stron” oraz „skrusz”. Inne fragmenty tekstu pieśni

<sup>7</sup> Zamieszczona przez J. Saloniego (komentarz w: S. Wyspiański, *Warszawianka. Pieśń z roku 1831*. Cz. 2. Warszawa 1929, s. 81—82) podobizna tekstu i nut *Warszawianki* nie jest reprodukcją nut dodaną przez Wyspiańskiego. W edycji Wyspiańskiego nuty nie posiadają podpisanego pod nimi tekstu. Nb. w edycji *Dzieł zebranych* powinny się one znaleźć z ważnych powodów badawczych i dokumentacyjnych.

<sup>8</sup> Wyspiański, *Dzieła zebrane*, s. 368.

<sup>9</sup> Druczek w Bibl. Ossolineum, sygn. 332483.

ze sztuki Wyspiańskiego (poza oczywistym błędem drukarskim we wszystkich edycjach autorskich — zamiast „grodach” winno być „grobach”) są identyczne z druczkiem paryskim. Rzecz jasna, iż Wyspiański prawdopodobnie nie korzystał z tego druczku ujawniającego nazwisko anonimowego w sztuce „rymopisa”, tj. Sienkiewicza; druczku, który dokumentuje jednak wariantowy tekst *Warszawianki* znajdujący się w obiegu co najmniej od 1863 roku. W obiegu coraz bardziej „obowiązującym”, jak zaświadcza niepoprawna, z błędami, edycja *Warszawianki* Polskiego Wydawnictwa Muzycznego<sup>10</sup>.

Nb. Dioniza Wawrzykowska-Wierciochowa w rozdziale o *Warszawiance* stanowiącym fragment „monografii historycznej” twierdzi, na podstawie *Śpiewnika żołnierskiego* wydanego w Krakowie w r. 1918, iż dopiero „w chwili odzyskania niepodległości nieznanemu autorowi świadomie zmienił dotychczasowy tekst Delavigne’a na bardziej aktualny”<sup>11</sup>. Wiemy, że stało się to przeszło pół wieku wcześniej!

Przy okazji tego typu poprawek warto sprostować kilka informacji szczegółowych oraz konstatacji interpretacyjnych w edycji *Warszawianki* Wyspiańskiego opracowanej przez Anielę Łempicką. W *Aneksie* opublikowała ona tekst *Warszawianki* Delavigne’a—Sienkiewicza (nb. tekst niepoprawny i nie oparty na pierwodruku) z mylną informacją, iż „*La Varsoviennne* [...] napisana [została] na wieść o wybuchu powstania w Polsce przez francuskiego poetę Casimira Delavigne’a [...]”<sup>12</sup>. Tę samą błędną informację zawiera przypis Łempickiej na s. 68 do w. 287, akceptujący wypowiedź Pani Domu: „Nowy śpiew, co się zbudził na wieść o powstaniu” (s. 67). Także tytuł francuskiego utworu został w tymże przypisie podany błędnie — według, jak sądzę, wersji paryskiej ulotki z maja 1831 (Imprimerie de Sétier): *La Varsoviennne ou Polonaise*. Nb. „wieść o powstaniu” dotarła do Paryża 10 XII 1830.

Również Jan Nowakowski w swym komentarzu do cytowanej wypowiedzi Pani Domu informuje błędnie: „*La Varsoviennne* [...] powstała istotnie na wieść o powstaniu w Warszawie”<sup>13</sup>. Ta nieprawdziwa historycznie informacja uzyskuje wszakże prawdziwą argumentację literacką dla dramatycznej aktualizacji owej pieśni w sztuce Wyspiańskiego.

W innym rozdziale naszej pracy próbowaliśmy uściślić datę napisania i genezę utworu Delavigne’a. Nie wiążą się one absolutnie z „wieścią

<sup>10</sup> *Warszawianka 1831 roku*. Wyd. 4. Kraków 1977.

<sup>11</sup> D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Polska pieśń rewolucyjna. Monografia historyczna*. Warszawa 1970, s. 87. Nie warto byłoby prostować rozlicznych bałamuctw, zmyśleń i błędów Wierciochowej, gdyby nie przedostawały się do prac innych badaczy oraz popularyzatorów.

<sup>12</sup> A. Łempicka, *Aneks*. W: S. Wyspiański, *Warszawianka*. Wyd. 8. Kraków 1983, s. 105.

<sup>13</sup> J. Nowakowski, komentarz w: S. Wyspiański, *Warszawianka. Lelewel. Noc Listopadowa*. Wyd. 2. Wrocław 1974, s. 25. BN I 193.

o wybuchu powstania”. Sprawa ta jest istotna nie tylko dla historii i datacji tej pieśni, ale i dla analizy dramatu Wyspiańskiego, w którym „rzecz dzieje się w roku 1831 25-ego lutego, w dniu trzecim bitwy pod Grochowem” (167). Otóż w tym czasie — posługując się kalendarzem rzeczywistym, a nie literackim — tekst Delavigne’a nie mógł być znany w Polsce, powstał bowiem około 20 II; po raz pierwszy tę pieśń odśpiewał na koncercie paryskim słynny Adolphe Nourrit, 1 (lub 2) III 1831<sup>14</sup>. Ulotka z tekstem francuskim dotarła do Warszawy około 14 III. Przekład Karola Sienkiewicza ukazał się drukiem dopiero 27 III 1831. Tekst Sienkiewicza wraz z melodią Kurpińskiego — jak już wspominaliśmy — odśpiewano po raz pierwszy w Teatrze Narodowym 5 IV 1831. To gwoli przypomnienia. Łempicka w swej *Przedmowie* omawiając „zgodność i niezgodność z historią” utworu Wyspiańskiego wie oczywiście, iż:

[autor] obszedł się [...] samowolnie z relacją historii. Pieśń *Warszawianka* nie była jeszcze wtedy w Polsce znana, nie śpiewano jej pod Grochowem<sup>15</sup>.

(*Nb.* tę niezgodność historyczną wytykali Wyspiańskiemu historycy, tak jak to robili np. w stosunku do historyczności *Trylogii* Sienkiewicza, nie respektując praw i konwencji artystycznych, którymi rządzi się utwór literacki.)

Trzeba wszakże orientować się, kiedy i dla jakich sytuacji polityczno-wolnościowych została napisana *Warszawianka* przez Delevigne’a, jak i przez tłumacza — Sienkiewicza, którego współutwór daleko odbiega, w kwestiach niebagatelnych, od macierzystego tekstu francuskiego. Pisaliśmy o tym szeroko w analizach porównawczych, wskazując na brak badań komparatystycznych tego problemu. Wywody nasze pozwalają zrozumieć, dlaczego Wyspiański uczynił pieśń Sienkiewicza „*dramatis personae*”, autentycznym bohaterem swego utworu, ani nie przywiązując znaczenia do macierzystej lekcji cytowanego tłumaczenia tekstu tej pieśni, ani nie starając się zdobyć o niej bogatszych historycznie informacji, ani nie przykładając wagi do „rozpoznania” oraz do literackiej identyfikacji rzeczywistego tłumacza, tj. Sienkiewicza.

W koncepcji Wyspiańskiego *Warszawianka*, jako porywająca nastrojowością pieśń powstańcza, sugestywnie ewokuje typowy tragizm alternatywnych postaw patriotycznych oraz dramatyzm doświadczeń walk niepodległościowych — z perspektywy współczesności narodowej. Wyspiański nadając tej pieśni, a więc zarówno jej słowom, jak i melodii, rolę jakby *dramatis personae*, zmitologizował jej historyczną funkcję w powstaniu, choć nie była ona w rzeczywistości jego kantatą żołnierską; podobnie jak i zmitologizował sam problem bitwy grochowskiej, spójny

<sup>14</sup> Zob. również S. Zetowski, *Studia do pieśni powstaniowej*. [III]. „*Warszawianka*” w „*Warszawiance*” Wyspiańskiego. „Przegląd Humanistyczny” 1931. — Łempicka (*op. cit.*) błędnie lokalizuje tę pracę.

<sup>15</sup> A. Łempicka, *Przedmowa*. W: Wyspiański, *Warszawianka*, s. 10.



z dramatycznym życiem tej przewodniej pieśni. Dobierał i eksponował zarazem w swym utworze takie fragmenty pieśni, które najlepiej służyły jego aktualnej wizji i ocenie powstania listopadowego.

## 3

Dwie najczynniejsze pod względem dramatycznym postacie sztuki: Chłopicki i Maria, są również najczynniej powiązane z pieśnią w tym dramacie melicznym. Wykonanie meliczno-tekstowe pieśni powierzył Wyspiański nie tylko siostrze z dworku, szczególnie Marii, będącej jakby koryphaosem, ale i — w określonych sytuacjach dramatycznych — Chórowi, wymienionemu, a więc wyróżnionemu, w selektywnym spisie „osób” sztuki. Spośród sześciu wyszczególnionych w tym spisie „osób” aż pięć związanych zostało z życiem pieśni w utworze: Maria i Anna jako jej promotorki i celebrantki, Chłopicki — interpretator, Stary Wiarus — pantomimiczny zwiastun klęski z alternatywy: „dziś twój tryumf albo zgon”, wreszcie Chór — odbiorca pieśni i jej wykonawca organizujący nastrój patriotyczny zbiorowości, wzywający i wiodący zarazem do walki. Nie są to jedyne „osoby” związane bezpośrednio z pieśnią. Występują bowiem epizodyczni komentatorzy proveniencji pieśni (np. jej tłumacz, Literat, i Pani Domu). Te i inne składniki — o których szerzej w dalszych partiach pracy — zapowiada już podtytuł sztuki, który akcentuje wagę owej inspiracji ogarniającej cały utwór: *Pieśń z roku 1831*.

W *Dekoracji* szczegółowo przedstawionej uderzają również pieśniotwórcze czynniki: „*Na środek sali wysunięty klawikord. [...] Marya i Anna [...] — tyłem do widza zwrócone, siedzą przy klawikordzie i grają, sposobiąc się do śpiewu*” (169—170). Autor wprawdzie nie informuje w *Dekoracji* bezpośrednio, co grają na klawikordzie siostry i do jakiego sposobu się śpiewu, ale już tytuł sztuki upewnia, że to jest pieśń *Warszawianka*. Sam śpiew siostr nastąpi znacznie później. Natomiast granie na klawikordzie *Warszawianki* inicjuje sztukę, wyciszając głośne rozmowy w salonie, co pozwala prowadzić siostrze słyszalny dialog. W dialogu tym Maria zdaje się być już tknięta czy też nawiedzona złowróżebnością alternatywnych haseł pieśni, w aspekcie lęku o „Los” ukochanego, wysłanego dla „Sławy” na straceńczy posterunek: „Niepokój cienie swe nade mną snuje” (171). Tej „Sławy”, o której marzy w finale sztuki wojsko powtarzające pseudorefren *Warszawianki*.

„Funeralny klawikord”, usytuowany — według szkicu Wyspiańskiego — w centralnym miejscu salonu, to „wizualny symbol żywiołu dramatycznej muzyki, pieśni wypełniającej *Warszawiankę*, niejako widoczny zwornik sklepienia budowanego w dramacie Wyspiańskiego z różnorodnych sztuk: ze słowa, z plastyki i z muzyki właśnie”<sup>16</sup>. Dodajmy wszakże

<sup>16</sup> J. Nowakowski, *Wstęp*. W: Wyspiański, *Warszawianka. Lelewel. Noc Listopadowa*, s. XLIII.

ważny element: śpiew. Klawikord — jak słusznie dowodzi Nowakowski — „jest również jakby czynnym aktorem dramatu”, co potwierdza m. in. refleksja Leona Schillera:

Z niego [tj. klawikordu] bowiem płynie pieśń stanowiąca podłoże rozmyślań Chłopickiego, przewijająca się motywem upartym przez dialogi i monologi. Klawikord wypełnia długą niemą scenę: wejście tragiczne starego Wiarusa, zwiastuna śmierci<sup>17</sup>.

Zmienna funkcja klawikordu, w którym zakodowana została — w sposób utajony i jawny — *Warszawianka*, wzbogacona motywem krwawej wstążki, potęguje dramatyzm pieśni, zarówno w sferze problemów i postaw narodowych, jak i przeżyć osobistych (np. tragedia Marii).

Gdy Maria i Anna, grając oraz śpiewając pierwszą strofę *Warszawianki* rozpoczynają jej wers: „powstań, Polsko.....”, wywołuje on „ogólne poruszenie; przerywają [go] wołaniami, nucą półgłosem; śpiew panien ginie w zamięszaniu wykrzyków; po chwili znów słychać”, jak siostry śpiewają kończąc ową przerwana strofę:

powstań, Polsko, skrusz kajdany,  
dzisiaj twój tryumf albo zgon. [175]

W strukturze pieśni wersy te nie mają charakteru refrenicznego. Przerwanie patriotycznymi wołaniami nastąpiło w momencie śpiewanego hasła („powstań, Polsko...”), które nie zostało jeszcze obciążone słynną alternatywą z finału tej strofy: „dzisiaj twój tryumf albo zgon” (175). Ale siostry ją dośpiewują. Pieśń bowiem nie tylko w tej sytuacji oddziałuje ambiwalencją nastrojów patriotycznych. Paralelną funkcję spełnia również w urywkowym śpiewie Chóru:

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,  
Sławie, Polsce, Świata służ....

dopełnionym przez Marię:

Leć, nasz orle, [...]  
[ . . . . . ]  
Kto przeżyje, wolnym będzie;  
kto umiera, wolnym już. [209—210]

(W innym miejscu szerzej analizujemy ów fragment.)

Wspominaliśmy już, iż tekst pieśni cytowany w dramacie posiada w stosunku do pierwodruku tłumaczenia *Warszawianki* liczne wariantowe ujęcia. Jest to wszakże tekst przekładu Karola Sienkiewicza, choć autor dramatu nie informuje o tym.

Nb. w realizacjach scenicznych *Warszawianki* — z okresu zaborów — tekst pieśni narażony bywał na fragmentaryczne kastracje cenzorskie. Szczególnie owa strofa incipitowa: „Oto dzisiaj dzień krwi i chwały [...]”,

<sup>17</sup> L. Schiller, *Teatr ogromny*. Warszawa 1961, s. 198.



czom. Poświadczają to również słowa Literata (*nb.* nie wymienionego ani w spisie osób, ani w *Dekoracji*), który informuje Chłopickiego, podtrzymując jego sąd, iż „Francuz dał pomysły”:

Tłumaczyłem francuski zapal w polską mowę,  
póki jeszcze goreją zapaly chwilowe;  
choć Francuz dał pomysły — z daleka się patrzy;  
nie zgadłby, że pieśń bólem gra. [186]

Z wypowiedzi Literata wynika, iż tłumaczył on francuski utwór, póki istnieje jeszcze zapal do walki, oceniany wszakże przez niego jako chwilowy. Z analiz dokonanych w poprzednich rozdziałach monografii wiemy np. o złowróżebnych akcentach wprowadzanych przez Sienkiewicza do tłumaczenia wiersza Delavigne’a. Literat interpretuje swój przekład, który w warunkach toczącego się powstania uzyskuje jakby narodową wykładnię. Dwie dalsze informacje z wypowiedzi Literata są równie znamienne dla problemu orientacji Wyspiańskiego w zagadnieniu: choć Delavigne „dał pomysły — z daleka się patrzy”. To znaczy, iż odległa perspektywa francuskiego widzenia oraz oceny powstania przez Delavigne’a została w przekładzie Sienkiewicza tak dalece przeobrażona, spolszczona i unarodowiona, iż Francuz „nie zgadłby, że pieśń bólem gra”, bólem trwogi o finalny los powstania i jego obrońców, bólem tragicznie wyakcentowanej przez tłumacza alternatywy „dnia dzisiejszego”: „dziś twój tryumf albo zgon”. Literat-tłumacz zdaje sobie sprawę, że jego tekst, śpiewany w takiej aurze zdarzeń i „zapałów chwilowych”, uzyskuje współbrzmiającą z nimi wymowę, czy nawet — profetyczną!

Problem ten poświadczają dobrą orientację Wyspiańskiego w zagadnieniu zarówno ogólniejszej natury, jak i ukonkretnionym w *La Varsoviennne*, mianowicie iż owoczesne wiersze czy pieśni francuskie związane z wydarzeniami powstania listopadowego przedstawiają je z dystansu optyki autorów-cudzoziemców; autorów, którzy „z daleka patrzą” i przeważnie markują swą wiedzę (*nb.* powierzchowną) o historii i aktualnościach walczącej Polski stereotypowymi sloganami i emblematami, pozbawionymi autentycznych doznań, obserwacji.

Literat jako autor tekstu pieśni wykonywanego melicznie potraktowany został w didaskaliach nieco komediowo: „zbliża się do klawikordu, opiera się z pozą, daje takty”, a więc inicjuje śpiew Chóru: „Hej, kto Polak, na bagnety! [...]” [187]. Chór śpiewa optymistyczno-bojowy refren *Warszawianki*, zamykający dopiero teraz pierwszą strofę pieśni granej i śpiewanej uprzednio przez siostry. Kontrast między sztuczną pozą Literata a impulsywnym i żarliwym hasłem Chóru: „na bagnety!” potęguje nastrój czynnego patriotyzmu. Wówczas właśnie, w atmosferze najwyższego oddziaływania śpiewu, „wchodzi żołnierz, stary wiarus, prosty szeregowiec z dywizji generała Żymirskiego, wchodzi zbłocony, schlapany, oprószony śniegiem” (187). Optymizm głośnego i bojowego refrenu — pobudki operującej wielkimi słowami, bohaterskimi hasłami, podniętą

zwycięskiej trąby grzmiącej wrogom — zostaje gwałtownie zdławiony niemą sytuacją sceny z bohaterskim posłańcem.

Wiarus jest nie tylko zwiastunem klęski, o której informuje raport oddany Chłopickiemu, nie tylko zwiastunem śmierci ukochanego Marii, ale również symbolicznym profetą klęski powstania. Wiarus bowiem przez swoje nieme a wymowne pojawienie się rozstrzyga jakby trwożną i złowróżebną alternatywę narodową funkcjonującą w pieśni Sienkiewicza.

Tekst Sienkiewicza występuje w utworze Wyspiańskiego nie tylko na prawach fragmentarycznych cytacji słów śpiewanych. Pojawia się także w aluzyjnych strzępach wypowiedzi różnych osób. Nawet Chłopickiego, dla którego pieśń jest nowością. Jej tekst wywołuje różne refleksje.

Kiedy Żołnierz w milczeniu salutuje i odchodzi z salonu, Maria przeczuwając, co przyniósł on w zwitku, przestaje śpiewać (melodię pieśni podtrzymuje klawikord). Na uwagę siostry, iż przestała śpiewać, Maria mówi półgłosem:

Pieśń się rwie; mnie się słowo śpiewane nie składa;  
czy to my wieńce złote i kwiaty targamy. [188]

Skrzyneckiemu natomiast zdaje się, iż „w pełnym pieśni dźwięku” przelatują „bożyszczą bitewne”, krzyczą w głos: „na wojnę!” Ten ich porywający rozkaz wzywa „do krwi rozlewu!” Chłopicki zaś sądzi, iż pieśń ta „Nieszczęście nam wyśpiewa w wróżbnym szale” (188). Na zapytanie Marii, czy „generał życzy mego śpiewu?”, odpowiada on twierdząco, przypisując tej pieśni moc uświadomienia sobie „strasznej rozpacz” — Lęku klęski. Maria wzmaga ten jego Lęk, każąc siostrze brać „najsilniejsze akordy”, uderzyć gromem! Jest także promotorką wyboru przez Chór nowej, odpowiedniej strofy. Odpowiedniej w stosunku do jej własnych doświadczanych przeczuć tragicznych i Lęku o los ukochanego. Woła zatem „cała drżąca”:

Muzyko, śpiewie, płyn, niech się zasmuca  
ton bohaterski — Losów będę godną. [189]

Po tych słowach Chór spełniając jej prośbę śpiewa strofę funeralno-patriotyczną:

Droga Polsko — dzieci twoje  
dziś szczęśliwszych doszły chwil  
od tych sławnych, gdy ich boje  
wieńczył Kremlin, Tybr i Nil.  
Lat dwadzieścia nasze męże  
los po obcych grobach siał:  
dziś, o matko, kto poleże,  
na twym łonie będzie spał. [189—190]

Jest to więc jakby również osobista strofa Marii, dla niej niby śpiewana przez Chór i przez nią wywołana. Strofa profetyczna, która oznajmia także śmierć ukochanego, śpiącego już na łonie matki-Ojczyzny. Wyspiański związał zatem problematykę pieśni z osobistym dramatem

Marii, w spójni — oczywiście — ze sprawą narodową. To naddanie cytowanej strofie nowych związków emocyjnych, ukonkretnionych personalnie, potwierdza „jak w półśnie” Maria:

dziś — o matko, kto poleże,  
na twym łonie będzie spał.

Jest to złowieszczy dla niej wyrok pieśni, która ogarnia również sferę przeżyć intymnych, nieobecnych — rzecz jasna — w tekście Sienkiewicza.

W kolejnym dialogu Chłopickiego z Marią, która obciąża generała winą za śmierć ukochanego i przepowiada totalną klęskę, śmierć powstańców, nawiązuje ona ponownie do pieśni:

Zwycięstwo gram,  
a słowa moje kłamią! [191]

To oświadczenie nie ma jednak logicznego uzasadnienia, boć tekst *Warszawianki* śpiewany przez siostry nie posiada jednoznacznego optymizmu, tj. wiary w zwycięstwo.

Wypowiedzi Marii wstrząsają Chłopickim. Główną w tym rolę odgrywa także pieśń, zarówno jej tekstowy, jak i melodyczny sens, kształtujący specyficzną nastrojowość. Jak dalece oddziałują one na postawę generała, świadczy wymownie jego patetyczny monolog skierowany „ku popiersiu Napoleona”: „O Cesarzu!! [...]” (195). W monologu tym problem zawiedzionych nadziei i nie spleconych wobec powstania długów wdzięczności Francuzów przypomina argumentację zawartą w pieśni. Aluzyjność odniesień potwierdzają wyrażenie słowa samego Chłopickiego:

O Cesarzu! Dziś Francja piosnkę nam przysła,  
harmonią dźwięków wyrazy kraszona. [195]

To ironiczno-gorzkie stwierdzenie jest wierną omal kalką sloganowych sformułowań, przeważnie krytycznych, pojawiających się (pisaliśmy na ten temat szeroko w innych rozdziałach monografii) w literaturze i w publicystyce okresu powstania listopadowego, zarówno polskiej, jak i francuskiej.

Chłopicki jest również bezpośrednim komentatorem (być może odautorskim?) słynnych słów śpiewanych przez siostry:

powstań, Polsko, skrusz kajdany,  
dziś twój tryumf albo zgon.

„Wśród ogólnej rozmowy” monologuje:

Otóż to, otóż to: zgon! wtedy, gdy trzeba,  
żeby Mars w pełnej zbroi gnał przez pola.  
Tu jest ukryty miazm rozstroju i rozkładu,  
w malowniczości zgonu. To poemat  
dla romantycznych głów:

krycież im czoła w czarne pióropusze  
i dajcież im kir na ubiory;  
niech się stroją, wojownicy romansów... [175]

W tej polemice z owymi słynnymi słowami dewizy pokolenia listopadowego Chłopicki wybrał zatem (w sposób jednostronny) z alternatywy: „tryumf albo zgon”, jej drugą możliwość realizacji hasła, choć w *Warszawiance* istnieją one nierozdzielnie; poznawał dopiero tę nową pieśń i nawet jeszcze nie słyszał słów jej optymistyczno-bojowego refrenu <sup>21</sup>.

Chłopicki, odwołując się do szczytnej i bohaterskiej tradycji napoleońskiej:

Było nam wtedy Zwycięstwo na imię  
i tylko takie zazналиśmy hasła.  
A dziś... wy chcecie zgonu. — — [...]
 [. . . . .]
 a zagrobowy laur wabi wam duszę. [176]

— polemizuje jakby z odpowiednimi fragmentami pieśni, wszakże nie poznanymi jeszcze przez niego w całości. Jest to polemika pozorna, posługująca się jednak pokrewną z pieśnią frazeologią. W rzeczywistości służy ona, w utworze Sienkiewicza, do sławienia szczytnej tradycji zwycięskich bojów napoleońskich, nie przeciwstawiając jej aktualnej ocenie powstania. Uzyskuje ono najwyższą gloryfikację dla bezkompromisowego bohaterstwa. Pieśń Delavigne'a funkcjonuje zatem u Wyspiańskiego na takich również prawach.

Wyspiański zrezygnował z bezpośredniego wprowadzenia do sztuki szóstej strofy pieśni <sup>22</sup>, która oskarżała Francuzów i obciążała ich winą za niesplacenie daniny krwi, za nieudzielenie pomocy powstaniu. Przyjął bowiem inną zasadniczo argumentację przewidywań klęski, nie chcąc osłabiać jej dramatyzmu narodowego. W swej wypowiedzi Chłopicki akcentował uwielbienie dla wielkiego Napoleona, boga wojny, oraz monumentalizował bohaterskie czyny Polaków walczących wiernie u boku Cesarza „dla Głorii a Sławy”. W tej pochwalie zwycięskich czynów można odnaleźć inspiracje zaczerpnięte z utworu Delavigne'a—Sienkiewicza, choć ich źródła są obiegowe. Ale w obu utworach owe pochwały służą przede wszystkim innym celom argumentacyjnym. W pieśni motywują uzasadnione pretensje wobec długów niewdzięcznej Francji, w aspekcie bohaterskiej walki powstańców. Natomiast w sztuce Wyspiańskiego wielka przeszłość polskiej tradycji napoleońskiej została przez Chłopickiego wyolbrzymiona dla skonstrastowania z nią skarłalej współczesności powstańczej:

<sup>21</sup> Gra go bowiem Anna przed wejściem Starego Wiarusa, gra równocześnie ze słowami Chłopickiego adresowanymi do Marii, „która śpiewa chwałę, dumę naszą / ustami, co niedługo przeklinać mię będą. —” (186).

<sup>22</sup> „O, Francuzi, czyż bez ceny” (itd.). Strofa ta znajduje się jeszcze we wspomnianym tekście paryskiej edycji *Warszawianki* z 1863 roku.

a dziś, gdy losy ważą się na szali,  
 serca nam niemoc rwie i dusze łamie,  
 [. . . . .]  
 z wielkiego Duchów i orłów przymierza  
 rozbitki tylko i strzępy zostały.  
 [. . . . .]  
 Dla Francji nasza młodość i zapal spłonęły. [195—196]

Także Skrzynecki posługuje się wysoką topiką pieśni, gdy pochlebstwami chce nakłonić Chłopickiego, by powtórnie objął dowództwo:

Płyn przed nami; jak orzeł tocz nad nami skrzydła,  
 skoroć Bóg orlą duszę dał i loty.  
 [. . . . .]  
 W gwiazdę narodu wierz [...]. [199]

Owa „gwiazda Polski” z pierwszej strofy zaśpiewanej przez siostry uzyskuje w sztuce inne jeszcze atrybuty, bywa „gwiazdą przeznaczeń” czy „gwiazdą szczęśliwą” wodza.

Szczególną natomiast rolę pełni „Sława”, która w ostatniej strofie została hierarchicznie wyróżniona w zespole dążeń wolnościowych:

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,  
 Sławie, Polsce, Światu służ. [209]

Motyw ów pojawia się często w sztuce Wyspiańskiego, odgrywa ważną rolę symboliczną w koncepcji patriotyzmu młodego pokolenia listopadowego. Uzyskuje jednak, w stosunku do pieśni, zmodyfikowaną wykładnię historiozoficzną. Otóż np. Maria, wysyłając niecierpliwie ukochanego w bój, „by się odznaczył”, mówi: „Pragnę dlań Sławy” (171), a jest to sława śmierci. Anna darowując ukochanemu również swą wstęgę wypowiedzi obrzędową formułę: „Weź szczęście i sławę”. Młody oficer bierze wstążkę i oświadcza: „Niech kraj mój życie weźmie; to Szczęście, szczyt Sławy” (206, 207). Owa ambicjonalna i zmitologizowana hipertrofia dążeń w celu zdobycia Sławy śmierci niecierpliwiła niektórych interpretatorów *Warszawianki* Wyspiańskiego. W pieśni Delavigne’a—Sienkiewicza nie odnajdujemy takiej katastroficznej koncepcji Sławy, równoznacznej z chwałą śmierci.

„Krew i chwała” prezentują ów decydujący dzień walki z pieśni powstańczej. Dzień, który w kasandrycznej wizji Marii jest spełnieniem złowróżebnego Losu przeznaczenia: „Tam się krwią narodu / ubroczy całe pole; krwią się błonie zrosi” (211). Nawet siwe orły „w górnym pędzie” są napiętnowane stygmatem krwi. Jej topika ewokowana w incipicie pieśni zawiadnęła obsesyjnie całą omal sztuką, powołała znaczący dla losów postaci romantyczny rekwizyt. Biała wstążka Marii ofiarowana przez nią ukochanemu idącemu w bój „dla Sławy” wraca cała we krwi, symbolizując chwałę śmierci. Tę zbroczoną wstążkę „porzuca” Anna na klawiszach, spod których brzmiała melodia *Warszawianki*. Pieśń zatem została jakby dopełniona, sprawdzona w romantycznym zgonie ukochanego



Marii. Ów zgon, potwierdzony krwawą wstążką, która płacze palce Marii, wywołuje zrazu jej bezgraniczną rozpacz, by z kolei natchnąć ją niezwykłą siłą, siłą wiary w tragiczną moc słów granej i śpiewanej przez nią strofy: „Leć nasz orle [...]”. „Krwawa wstążka, z nią łatwiej umierać i słodziej” — pisał Kazimierz Wierzyński w wierszu *Wstążka z „Warszawianki”*<sup>23</sup>.

Alternatywność postaw zrodzona złowieszczym przecuciem: tryumf albo zgon, tak mocno eksponowana i rozciągnięta omal na całą pieśń, w nierównie większym stopniu tragiczności wszechogarnia sztukę Wyspiańskiego, aż do granic zmitologizowania historii. To właśnie z klimatu tej pieśni wysnuł poeta cały dramat mitomańskiej historiozofii. U Wyspiańskiego wszakże wariantową — w stosunku do pieśni — sprzeczność postaw bohaterów tragicznych określa ich wiara w śmierć z honorem, ich „śmierci żądanie”, które determinuje — w stylizacji empirowo-antycznej — „gwiazda przeznaczenia”, nieuchronny Los kłeski.

Nawiązując do wystawienia w Krakowie *Warszawianki* Antoni Gołubiew interpretował ją w 1948 r. poprzez doświadczenia historyczne narodu polskiego:

I oto mamy do końca rozpiętą fikcję dylematu, zawartego w tytule utworu, zawartego w haśle romantycznej piosenki:

Dziś twój tryumf albo zgon.

To nie jest prawdziwa wola życia, wola życia w najgorszych nawet warunkach, wielka cnota wiary i nadziei, to tragiczna cecha narodowego charakteru, cecha, za którą tylekroć musieliśmy płacić ruinami i śmiercią. A przecież przez cały okres niewoli śpiewaliśmy inne słowa, słowa nie zawierające dylematu, stwierdzające naszą wiarę w siebie:

Jeszcze Polska nie zginęła,  
póki my żyjemy...

„Żyjemy”... Jakie banalne, nieromantyczne słowo!<sup>24</sup>

Pieśń współuczestniczy zatem w tworzeniu napięć dramatycznych w dziele Wyspiańskiego, towarzysząc prawem kontrastu lub spójności zarówno pozornie optymistycznym, jak i pesymistycznym sytuacjom, katastrofizmowi zdarzeń, losów, postaw, przecuć. Sama bowiem pieśń posiada taki właśnie ustrój dramatyczny<sup>25</sup>. Nie jest zatem, jak chcą niektórzy badacze, głównie przewodnim motywem sztuki.

W tekście pieśni wprowadzonym przez Wyspiańskiego zabrakło akcentów inicjalnych reprezentatywnych dla utworu Delavigne’a—Sienkiewicza, mianowicie motywów aktualnie wspólnych dążeń wolnościowych

<sup>23</sup> K. Wierzyński, *Poezja i proza*. T. 1. Kraków 1981, s. 261.

<sup>24</sup> A. Gołubiew, „Dziś twój tryumf albo zgon”. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 1 (z 4 I).

<sup>25</sup> Zob. uwagi Łempickiej w *Przedmowie do Warszawianki* Wyspiańskiego (s. 21).

Polski i Francji: „W tęczę Franków orzeł biały” / „w gwiazdę Polski orzeł biały”; „Słońcem Lipca podniecany” / „a nadzieją podniecany”. Również — jak wspominaliśmy — pretensje wobec dłuższej Francji zostały w dramacie peryferyjnie zgłaszane. Występują one najsilniej w szóstej strofie pieśni, której dramaturg „nie uwzględnił”<sup>26</sup>:

O, Francuzi, czyż bez ceny  
Rany nasze dla was są  
[. . . . .]  
Bracia! my wam krew dawali.  
Dziś — wy dla nas nic — prócz ły.

Analizowaliśmy wcześniej przyczyny tego stanu rzeczy.

Po patetycznej tyradzie Chłopickiego, który uległszy nagłemu obrażeniu woła z teatralną emfazą: — „Konia! Żołnierstwo za nami! / Dowodzę! (201), „*Anna stojąc wygrywa jedną ręką nutę i śpiewa; inni półgłosem jej wtórują, ucząc się od niej słów pieśni*” (201). Wyspiański nie informuje, jakiej to strofy tekstu pieśni uczy Anna zebranych w salonie. „Uczy”, to znaczy, iż powtórnie została zaakcentowana nowość nie znanej dotąd *Warszawianki*. „Uczy [...] słów pieśni” — najpewniej tej strofy, którą „wojsko” (a więc nie sami oficerowie z salonu) śpiewa już niedługo potem, tj. po owej scenie nauki; śpiewa wyruszając do boju i przejeżdżając popod oknami:

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,  
Sławie, Polsce, Światu służ. [209]

Widz i czytelnik owego fragmentu rozumieją konwencję literacką „niekonsekwencji”.

Tadeusz Makowiecki opisuje sytuację jako czytelnik niezbyt uważny:

Anna wybija melodię jedną ręką, a Chór „mruczando”, półgłosem poddaje „tonację uczuciową”. Pieśń jeszcze nie wraca, ale jakby podziemnie daje znać o sobie. Moment jest ważny, ale autor z pełnym wprowadzeniem jej zwleka do chwili najważniejszej — kulminacyjnej<sup>27</sup>.

To jest do chwili, gdy czwartacy przejeżdżając popod otwartymi oknami salonu śpiewają cytowany dwuwers z końcowej strofy pieśni, a więc tylko jej część, tj. w. 5—6. Śpiewają go w przejeździe kolejne szwadrony, trzykrotnie, w odstępach temporalnych, na sposób jakby refreniczny, co jest zgodne z konwencją czasu teatralnego. W interesującej nas kwestii Leon Schiller pisze: „Chór czwartaków za oknami śpiewa refren *Warszawianki*”. Łempicka także: „przejeżdżające wojsko polskie

<sup>26</sup> W *Warszawiance* przytoczył Wyspiański następujące fragmenty pieśni: strofę 1 („Oto dziś [...]”) — w. 78—86; refren („Hej, kto Polak [...]”) — w. 303—306; strofę 3 („Droga Polsko [...]”) — w. 340—347; oraz fragmenty strofy 8 („Grzmijcie bębny [...]”) — w. 737—742. Przekład Sienkiewicza zawiera prócz refrenu 8 strof.

<sup>27</sup> T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955, s. 40.

powtarza parokrotnie refren pieśni”<sup>28</sup>. Oczywiście, autorowi sztuki wolno było gospodarować w sfolkloryzowanym już tekście pieśni, wolno mu było tworzyć własną refreniczność, nawet wbrew jej stylowi historycznemu, ale w zgodzie z dramaturgią sztuki. Wspominaliśmy wcześniej o jakże trafnym wyborze tego pseudorefrenu, kreowanego już w 1831 r. przez powstańczą publiczność Warszawy. Rzeczywisty wszakże refren pieśni Delavigne’a—Sienkiewicza jest śpiewany w czasie wejścia Wiarusa, stanowiącego kulminację dramatyczną.

Maria słysząc przez otwarte okna ów dwuwers pseudorefrenu po raz pierwszy śpiewany przez wojsko idzie do klawikordu i przełamując swój bolesny szloch „*podnosi głowę, zdobywa się na siłę niezwykłą [...], gra z mocą i śpiewa.*”

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,  
Sławie, Polsce, Światu służ.  
Kto przeżyje, wolnym będzie;  
Kto umiera, wolnym już. [210]

Śpiew Marii poszerzony o dwa ostatnie wersy (7 i 8) to faktyczny finał ostatniej strofy pieśni, po której następuje nieobecny w tym miejscu dramatu rzeczywisty refren: „Hej kto Polak [...]”. Wersy dodane w jej śpiewie zmieniają nastrój, tonację pseudorefrenu śpiewanego przez wojsko. Schiller zauważa:

Chór czwartaków śpiewa refren *Warszawianki*. [...] pieśń, która w jej [tj. Marii] ustach brzmi teraz jak skarga, klątwa, zła wróżba, a chór żołnierski tam za oknami przemienia ją na hymn bojowy<sup>29</sup>.

Natomiast Makowiecki (*nb.* błędnie każe śpiewać wojsku trzykrotnie tekst identyczny z tekstem śpiewanym przez Marię) objaśnia:

Tekst pieśni łączy się z zapalem idących do boju, „leczących w górnym pędzie” (znów jak przy Chłopickim i przy słowach Marii — zgrzytem przeciwstawia się nucie optymizmu), a końcowym akordem wiąże się boleśnie z okrwawioną wstążką: „Kto umiera, wolnym już”. [...] Chór przeciągających żołnierzy powtarza wciąż tę samą strofę, muzyczne „*finale*” zamyka cały dramat<sup>30</sup>.

Łempicka pisze, iż „dysonansowym połączeniem obu tonacji [...] kończy się *Warszawianka*”, a ów refren śpiewany przez idących w bój wyraża „radość walki o wolność”<sup>31</sup>.

Pseudorefren, śpiewany trzykrotnie przez wojsko, w tym autonomicznym swym istnieniu cytacyjnym, z zawieszoną kadencją harmoniczną (*sic*), jest optymistyczny, witalny, grandilokwentny. (Nie jest on oczywiście — tak jak właściwy refren *Warszawianki* — „hymnem bojowym”).

<sup>28</sup> L. Schiller, [*Nowe walory sceniczne*]. Cyt. za: Łempicka, *Aneks*, s. 150. Podkreśl. B.Z. — Łempicka, *Przedmowa*, s. 22. Podkreśl. B.Z.

<sup>29</sup> Schiller, [*Nowe walory sceniczne*], *loc. cit.*

<sup>30</sup> Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, s. 40—41.

<sup>31</sup> Łempicka, *Przedmowa*, s. 22.

Ale tylko z pozoru sytuacyjnego, na prawach kontrastu i dysonansu. Na przekór jakby panującym w całej sztuce złowieszczym przeczuciom i nastrojom; na przekór samej świadomości (także historycznej) odbiorców sztuki. Płacz i rozpacz Marii po żołnierskiej śmierci ukochanego są jakby również kontrastową reakcją na słyszane przez nią optymistyczne, z pozoru zapalne słowa pseudorefrenu. Ale Maria zaraz po tym swoim śpiewie idzie ku ekranowi okna z odjeżdżającymi i woła do nich w kasan-drycznym transie, nawiązując do topiki, motywów i sloganów pieśni — *Warszawianki*. Jest to wołanie z pozoru optymistyczne, wybija się w nim nakaz służenia Sławie, „orlej sławie” (210). A więc pojęciu wieloznacznemu dla efektów walki o wolność Ojczyzny. Może ono oznaczać i tryumf, i śmierć bohaterską. Z trzech nakazów pieśni: „Sławie, Polsce, Światu służ”, nakazów, które w przeczuciu klęski nabierają tragicznej wymowy, wybrała Maria — nie bez powodu — Sławę bohaterskiej śmierci. Czy to jest tylko jej własny, z żałobnego serca wybór?

Pseudorefren śpiewany przez wojsko trzeba interpretować w kontekście „całej pieśni” funkcjonującej w różnoraki sposób w sztuce Wyspiańskiego, a szczególnie w jej finale; w sztuce, która jest „pieśnią z roku 1831”. Trzeba sobie uprzytomnić, iż materia słowno-meliczna pseudorefrenu trzykrotnie śpiewanego przez przechodzące wojsko jest urwana, niedokończona, zawieszona — oczywiście zarówno pod względem melodycznym, jak i tekstowym. Informuje o tym i uzasadnia ów fakt bezpośrednio nie tylko pełna melodia wygrywana na klawikordzie przez Marię, ale i jej śpiew ze słynną straceńczą alternatywą. To urwanie, niedokończenie żołnierskiego pseudorefrenu nie decyduje oczywiście w sztuce Wyspiańskiego o tym, iż ów pseudorefren jest jednoznacznie optymistyczny. Otacza go bowiem nastrój niedośpiewanej formalnie alternatywy złowróznej, ale już wcześniej spełnionej! Spełnionej w dramatycznej rzeczywistości sztuki, na prawach modernistycznego pojęcia fatum.

Pseudorefreny — powtórzmy w nieco innym ujęciu — wieńczące finał sztuki, akcentując optymistyczną wolę walki wyruszających w bój, walki pojętej nie tylko w aspekcie sprawy narodowej, stanowią świetną puentę tragikotwórczą. Zwiastują one przecież — wbrew swej intencjonalnej wymowie — nieuchronną klęskę. Nad ich optymizmem rozpięty został w klimacie całej sztuki Wyspiańskiego tragizm tej klęski, emanującej z pieśni oraz z doświadczeń historyczno-narodowych, które nasyciły jej bieg życia.

Pseudorefren śpiewany przez Marię i wojsko operuje symbolicznym emblematem lecącego orła. W kasan-drycznej wizji nieprzytomna Maria spostrzega „orłów chmurę” oraz słyszy, jak „ten obłok orłów śpiewa” (212). Śpiewa — oczywiście — *Warszawiankę*! A zatem owa pieśń jest w dramacie wszechstronnie czynna, przewodnia. Decyduje o postawach i losach ludzi, o zmitologizowanej istocie samego powstania. Pieśń właśnie stanowi ostatni powstańczy akord Chóru.

Sztuka Wyspiańskiego przywróciła żywot *Warszawiance* Sienkiewicza do tego stopnia, iż nieznaną omal pieśń konkurowała popularnością z *Mazurkiem Dąbrowskiego*, z *Boże coś Polskę* Felińskiego. Gdy polemizowano zawzięcie nad wyborem hymnu narodowego, pretendowała do tego zaszczytu na równi z wymienionymi pieśniami. Zapomina się często, iż było to zasługą również dramatu Wyspiańskiego. Jego utwór wyposażył pieśń w literacko zmitologizowany historyzm, narzucił jej swoją wymowę ideową, w takim omal stopniu, iż przyjmuje się ją odtąd i rozumie poprzez *dramatis personae* sztuki, w jej klimacie fikcji historycznej i realizacji teatralnej. Mit tej historii, operujący w dramacie autorytetem autentycznej pieśni powstańczej, doświadczonej i nasyconej historią narodową, posiada niezniszczalną omal moc trwania, oddziaływania i odradzania się.

To właśnie pieśń powstańcza użycza sztuce sugestywnego nastroju tragicznych alternatyw. To ona organizuje ów straceńczy klimat bohaterszczyzny narodowej; ona tuszuje jakby nie zamierzoną przez autora groteskowość postaw i melodramatyzm zachowań głównych osób dramatu, szczególnie Chłopickiego i Marii. Bez tej pieśni utwór Wyspiańskiego, posiadający sporo ideowej miślkości i nieporadności dramaturgicznych, nie osiągnąłby takiego narodowego powodzenia. Rzadko kiedy najgłośniejsze pieśni uzyskują taki właśnie status literackiego odbioru w dziejach życia narodowego.

Wyspiański przywiązywał wielką wagę do nasycania — w różnoraki sposób — swych dramatów żywiołem meliczno-muzycznym. Pisano na ten temat sporo zarówno w pracach syntetyzujących to zagadnienie, jak i szczegółowych dotyczących konkretnych dramatów. Nowakowski w cytowanym już *Wstępie do Warszawianki* problemowi temu poświęcił wiele cennych i odkrywczych uwag, podkreślając przewodnią wszechobecność pieśni w tym dramacie. Warto przytoczyć kilka jego syntetyzujących sądów, gdyż służą one naszej analizie szczegółowej. (*Nb.* posiada ona wszakże ograniczony zakres problemowy, będąc rozdziałem wyjętym z monografii o pieśni Delavigne'a—Sienkiewicza.)

Jest to zupełnie oryginalny przypadek w dziejach dramaturgii, nie tylko polskiej, by kompozycja muzyczna — tu w ścisłym aliażu ze słowami pieśni — stała się tematem utworu dramatycznego. Muzyka w *Warszawiance* zatem nie pełni jakiejś funkcji tylko zdobniczej czy ilustratorskiej, nie jest tu melodia Kurpińskiego w żadnym razie tzw. ilustracją muzyczną, ale znowu (jak to zauważyliśmy o niektórych składnikach scenografii) podstawowym składnikiem struktury [...].

wspiera się [na motywach pieśni] wszakże cały konstruowany z imaginacji spektakl, jej pojawienie się wyznacza wewnętrzny podział, rytm kompozycyjny tej szczególnej jednoaktówki, ona sama jest tu potraktowana jako jedno z tworzyw dramatycznych i teatralnych. Jest organicznie wkomponowana w „scenopis” *Warszawianki*, w zróżnicowany sposób niejako „wnoszona” czy „podawana” w trakcie rozwoju sytuacji w czasie, z różną też siłą, czasem niejako wysuwając się — obdarzona najsilniejszym akcentem — na czoło, to znów cofając się jakby w obręb swoisatego tła, by znowu powrócić i zabrznieć ze szczególną mocą. [...] Introdukcja mu-

zyczna, śpiew solowy niby aria, duet, dwojakiemu rodzaju śpiewy chóralne, monologi wychodzące niejako ze śpiewu, podejmujące motywy treściowe pieśni i rozwijające je lub interpretujące, niekiedy przy dyskretnym wtórze melodii, niby recitativy — cały ten zasób form pojawiania się muzyki „na scenie” w *Warszawiance* przypomina genezę tej kompozycji — genezę operową, a dokładniej: rodowód jej u Wyspiańskiego z tęsknoty za dramatem muzycznym typu Wagnerowskiego. Tutaj też, w *Warszawiance*, wyzyskanie gotowego tekstu muzycznego dało w rezultacie najlepszą kompozycję całości. Stało się tak chyba również dlatego, że pieśń *Warszawianki*, w utworze będąca motywem przewodnim [...] należy po prostu i bezpośrednio do genezy utworu<sup>32</sup>.

Strofy pieśni — zbierzmy wnioski finalne — posiadają integralnie twórczy związek z kompozycją, rozwojem i „nastrojowaniem” sytuacji dramatycznych utworu Wyspiańskiego, na zasadzie współkreowania, antycypowania, a także uprawdopodobniania ich; na zasadzie zarówno współbrzmienia z nimi, jak i antytetyczności. Pieśń powstańcza określa i konfrontuje modele postaw bohaterów oraz ich stosunek do historii narodowej, a nawet decyduje o osobistych dramatach postaci. Tę wieloraką wszechobecność *Warszawianki*, granej, śpiewanej i „przemawianej”, która występuje w funkcji dominant dramatycznych, anonsuje Wyspiański już w podtytule swego utworu: *Pieśń z roku 1831*.

Warto może przy okazji wspomnieć (pisaliśmy o tym w innym rozdziale monografii o *Warszawiance* Delavigne’a—Sienkiewicza), iż pieśń Sienkiewicza już w czerwcu 1831 stała się meliczną bohaterką finału sztuki Stanisława Jachowicza pt. *Polki w Paryżu*. Sztuki błażej, którą 26 VI wystawiły uczennice warszawskiej pensji p. Meierowej, przeznaczając wcale obfity dochód „na wychowanie sierot po poległych wojownikach”<sup>33</sup>. Księżka Aleksandra Kazimierza Pułaskiego, reprezentanta lewicy Towarzystwa Patriotycznego, wzruszyła ta sztuczka: „Płakałem i, czego by wyniosły talent wielkiego artysty na mnie nie wymógł, wymogła szczerłość i prawda”<sup>34</sup>.

*Warszawianka* Wyspiańskiego wyciskała także w różnych sytuacjach historycznych patriotyczne łączy wzruszenia, które „talent wielkiego artysty” zawdzięczał pieśni listopadowej. Dzieliła ona losy dramatu, zarówno te obrzędowo znużone, jak i zmartwychwstałe tragizmem narodowym.

<sup>32</sup> Nowakowski, *Wstęp*, s. XLIV, XLVI, XLVII—XLVIII.

<sup>33</sup> „Kurier Warszawski” 1831, nr 175 (z 7 VII).

<sup>34</sup> „Nowa Polska” 1831, nr 174 (z 1 VII). Zob. też M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831—1840*. Warszawa 1971, s. 381—382.