

# Piotr Pietrych

---

## "Czarna wiosna" Antoniego Słonimskiego jako "poemat rewolucyjny"

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 47, 207-231

---

1991/1992

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.

PIOTR PIETRYCH

## „CZARNA WIOSNA” ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO JAKO „POEMAT REWOLUCYJNY”

„Antoni Słonimski, *Czarna wiosna*, poemat rewolucyjny, czterysta numerowanych egzemplarzy, okładka rysunku autora (cały nakład aresztowany)” — informowało zestawienie wydawnictw twórców związanych z „Pro Arte”, zamieszczone w 5 numerze pisma z 1919 roku. „Aresztowanie” nakładu *Czarnej wiosny* miało swój aspekt paradoksalny: potencjalny czytelnik zamiast do całości skonfiskowanego za „rewolucyjność” poematu miał dostęp tylko do jego fragmentów, spośród których jednak najbardziej znanym i stosunkowo najłatwiej dostępnym był fragment „rewolucyjny”. Chodzi oczywiście o *Carmagnolę*, która, głośna dzięki recytacjom „Pod Pikadorem” jesienią 1918 roku, ukazała się w roku następnym w wydaniu książkowym, wśród *Facecji republikańskich* Lechonia i Słonimskiego. Tytuł *Carmagnola* jest aluzją do pieśni z okresu rewolucji francuskiej. W tym utworze poeta przywołuje rewolucyjne niepokoje w Niemczech jesienią 1918 roku i rewolucję bolszewicką trwającą od roku w Rosji, aby zapowiadać nadejście „bolszewików”, władzę „Żydków w Taurydzkim pałacu” i „tryumfującą Rote Fahne” oraz twardą rozprawę z „białogwardzistami” i „burżujami”<sup>1</sup>. Kontekst *Carmagnoli*, zwłaszcza pobieżnie czytanej, nadawał „rewolucyjności” skonfiskowanej *Czarnej wiosny* dosłowne znaczenie, autorowi poematu przyczyniał dwuznacznej sławy propagatora radykalnego przewrotu społecznego.

„Aresztowanie” *Czarnej wiosny* i rozgłos *Carmagnoli* współtworzyły aurę „rewolucyjności” wokół młodzieńczego poematu

Słonimskiego, aureę, która przetrwała całe dwudziestolecie. Dobrym jej przykładem może być *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938* wydana w ostatnich miesiącach II Rzeczypospolitej. Autorzy *Antologii...* — Ludwik Fryde i Antoni Andrzejewski — stwierdzają w *Przedmowie*:

„Fermenty rewolucyjne w latach powojennych budzą w niektórych Skamandrytach silny odzew. Słonimski w *Czarnej wiosnie*, a później Broniewski wieszczą upadek kapitalizmu i triumf rewolucji”<sup>2</sup>.

Charakterystyczne jest to zestawienie Słonimskiego jako autora *Czarnej wiosny* z komunistą Broniewskim, charakterystyczne jest również to, że w *Antologii...* jako reprezentatywny „fragment z poematu” figuruje fragment *Carmagnoli*.

Aura „rewolucyjności” *Czarnej wiosny* trwa również w okresie powojennym. Pewną rolę odegrał tu zapewne entuzjazm peerelowskich krytyków i historyków literatury dla wszelkiej „rewolucyjności”. Oglądana z perspektywy Polski Ludowej *Czarna wiosna* okazała się utworem nie tylko postępowym, ale i na swój sposób proroczym:

„*Czarna wiosna* jest utworem poświęconym wolności, która z faktu niepodległości winna wynikać. Wolności — powiedzmy od razu — polegającej głównie w czasach powstania poematu na realizacji haseł egalitaryzmu społecznego. Na realizacji tych wartości, które zrodziły się dopiero z rokiem 1944”<sup>3</sup>.

Zestawienie „rewolucyjnych” ideałów *Czarnej wiosny* z dekretemi komunistycznych władców Polski powojennej może się na pierwszy rzut oka wydawać drastyczne, ale w gruncie rzeczy nie jest zbyt odległe od zestawienia Słonimskiego jako autora „poematu rewolucyjnego” z komunistą Broniewskim.

Przekonanie o szczególnym radykalizmie społecznym poematu Słonimskiego to bowiem nie tylko kwestia odpowiedniego nastawienia interpretatora, to także presja literackiej legendy, która rzutuje nie tylko na interpretację *Czarnej wiosny*, ale i na faktografię związaną z tym utworem: w literaturze o Słonimskim pokutuje błędne mniemanie, jakoby „poemat rewolucyjny” nigdy w dwudziestolecie nie został wydany w całości<sup>4</sup>. Niejako więc zgodnie z tradycją również w najnowszej syntezie literatury

dwudziestolecia możemy przeczytać, że *Czarna wiosna* głosi „w sugestywnych strofach *Carmagnoli* — pochwałę i zapowiedź rewolucji”<sup>5</sup>.

Legenda „rewolucyjności” poematu Słonimskiego godna jest jednak weryfikacji. Warto sprawdzić, na ile znajduje potwierdzenie w tekście *Czarnej wiosny*? Czy obecność w poemacie, a zwłaszcza w *Carmagnoli* akcentów „rewolucyjnych”, wywoławszy cenzorską ingerencję i „aresztowanie” utworu, wystarczająco motywuje również dostrzeganie w nim wizji „upadku kapitalizmu”, „pochwały i zapowiedzi rewolucji”? Wreszcie czy, aby wyjaśnić obecność w utworze aluzji do europejskich fermentów rewolucyjnych roku 1918, trzeba przyjmować hipotezę zauroczenia Słonimskiego ideą przewrotu społecznego, co sugeruje zestawianie go z Broniewskim?

Sam Słonimski w kwestii „rewolucyjności” swego poematu wypowiadał się w sposób daleki od precyzji i konsekwencji. Oto dwa charakterystyczne przykłady z dwudziestolecia: w 1928 roku, polemizując z artykułem Broniewskiego o poezji proletariackiej i próbując społeczny radykalizm komunizujących poetów sprowadzić do poziomu swoistego grzechu młodości, stwierdza z pozycji dojrzałego twórcy: „pisałem wiersze rewolucyjne dziesięć lat temu” i ma na myśli niewątpliwie *Czarną wiosnę*<sup>6</sup>; w 1939 roku przedstawia ten poemat jako utwór „antyrewolucyjny”, na co jego zdaniem, miał wskazywać tytuł<sup>7</sup>.

### 1. „MEJ PIEŚNI BUNT” (I)

Rewolucjonista to buntownik walczący z zastanym porządkiem społecznym. Bunt wobec świata ogłasza bohater *Czarnej wiosny* w pierwszej strofie utworu:

„Już wam nie będę płacił śpiewem,  
Czuję pod nogą twardy grunt!  
I gniewem  
Zachłyśnie się mej pieśni bunt!”

Bunt bohatera poematu wyrasta nie tylko z pobudek „rewolucyjnych”, lecz również z negacji rzeczywistości. „Twardy

grunt”, który poczuł pod nogą, połączony nieprzypadkowo z „buntem” w parę rymową, oznacza pozytywną zmianę w rzeczywistości: „cud” odzyskania wolności przez Ojczyznę. Dookreśla to bohater dopiero w trzeciej, końcowej części poematu, gdzie również podkreśla związek tego „cudu” ze swoją postawą:

„Ojczyzna moja wolna, wolna...  
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada”.

Bohater nie neguje znaczenia faktu odzyskania wolności, co więcej, wiążąc ten fakt w relacji przyczynowo-skutkowej z odrzuceniem „płaszcz Konrada”, czyli patriotyczno-martyrologicznych zobowiązań poezji, zdaje się sugerować akceptację podporządkowania poety i poezji sprawom ojczyzny, gdy ta wolna jeszcze nie była.

To ważne, bowiem stosunek bohatera *Czarnej wiosny* do ojczyzny to jeden z licznych w poemacie przykładów sprzeczności w jego postawie i niespójności w tekście<sup>8</sup>. Wyzwolony, dzięki wolności ojczyzny, poeta ogłasza „mej pieśni bunt”. Swą wolną od patriotyczno-martyrologicznych zobowiązań poezję wykorzystuje, aby skrytykować i odrzucić zastaną rzeczywistość — w tym samo pojęcie „ojczyzny”.

W I części *Czarnej wiosny* poeta pokazuje, że przekonanie o obowiązkach jednostki wobec ojczyzny stało się usprawiedliwieniem wojny, usprawiedliwieniem przemiany „młodych ludzi, co zdali matury” w żołnierzy — „morderców sankcjonowanych”:

„Licznych wieków uczyła was praca:  
Trzeba życie Ojczyźnie nieść w dani,  
Z tarczą albo na tarczy się wraca —  
Cześć wam mordercy sankcjonowani!”

Hasła obowiązków wobec własnej nacji oraz ojczyzny stają się powodem krwawej i absurdałnej rzezi wojennej. Poeta dystansuje się od nich i pokazuje z emfazą, jak wyrodnieją w nawoływanie do mordu:

„Niechaj po domach nikt się nie kryje.  
Hej, do szeregu, razem do pracy!  
O, przyjaciele, bracia, rodacy,  
Niech każda kula kogoś zabije!”

Amok żołnierzy „morderców sankcjonowanych” wyrasta, zdaniem poety, z podporządkowania się obowiązującej tradycji „licznych wieków”. Wzywając do buntu: „Odrzućcie bagnet, mundur, kask / Tornister, pas i ładownicę, / Ze śpiewem wyjdźcie na ulicę” podważa zasady tej tradycji.

Krytyczny stosunek do współczesnego świata znalazł w *Czarnej wiosnie* swój wyraz we fragmencie zatytułowanym w pierwodruku *Obojętność*<sup>5</sup>, a stanowiącym zamknięcie drugiej części poematu. Symbolem współczesności jest tu nowoczesne miasto, postrzegane jako swego rodzaju złowroga machina, hałaśliwa, groźna, panująca nad zniewolonym tłumem:

„Widzę cię, tłumie biegnący, spodlony w manierze pośpiechu,  
Czasu wszak nie masz przystanąć, by niebios przysłuchać się echu,  
By okiem, nawykłym do ziemi, wśród morza potoczyć się gwiazd.  
Widzę dziś twą obojętność, co wyższa jest ponad twe chęci.  
Tępy, ospały i gnuśny — to jedno masz tylko w pamięci:  
Dobro dzisiejsze karle, zmalale hucznym ogromem twych miast”.

Obojętność wobec wartości wyższych, atrofia emocji to podstawowa cecha współczesnego człowieka:

„Krótkie są chwile wybuchów, gdy rozpacz je budzi lub radość,  
Płaczą po ojcu synowie, tradycji by stało się zadość,  
A w oczach dreszczyk sensacji prześwieca przez próżne ich łyż”.

Fragment ten warto zestawić z poprzednio omówionym wątkiem antywojennym, aby zauważyć, że zdecydowaną niechęć poety budzi w *Czarnej wiosnie* przeszłość — poprzez presję tradycyjnych norm i wartości sankcjonująca krwawy absurd wojny — i współczesność, choć ta czyni te tradycyjne normy pustymi gestami. Ostatecznie bowiem tym, co budzi „bunt” poety, jest obecność w świecie norm krępujących spontaniczność jednostki, niezależnie od tego, czy wyrastają one z tradycji czy z jej degeneracji, stając się jedynie grą pozorów.

Krytyka porządku świata, źródło każdego buntu wobec rzeczywistości, dotyczy w *Czarnej wiosnie* zarówno przeszłości, utrwalonej i oddziałującej poprzez tradycję, jak i terażniejszości. Jest to więc krytyka totalna, ale i w pewnym sensie abstrakcyjna, zwłaszcza jeżeli próbować przekładać ją na kategorie

społecznego radykalizmu, „rewolucyjności”. Z jednej strony bowiem bohaterowi obce jest dążenie do personifikacji zła obecnego w świecie, do wskazywania konkretnego wroga, z drugiej — pokazując ludzi poddanych ciśnieniu tradycji czy presji współczesnej cywilizacji, bohater nie określa bliżej ich pozycji społecznej, sugerując wyraźnie, że zniewolenie dotyka wszystkich.

Protestujący przeciw represyjnej rzeczywistości, bohater *Czarnej wiosny* pełnię wolności utożsamia ze spontanicznością wbrew regułom i uznanym normom:

„Muzo, gniew opowiadaj Achilla, syna Peleja,  
Gniew, co zawsze piękniejszy będzie, niż cnota Hektora.  
Mord rozgrzeszę, gdy oczy gniewu zamroczy zawieja,  
A mordem nazwę czyny, ręką zadane liktora”.

„Gniew” jest piękniejszy i lepszy niż „cnota”. Zaprzeczające „obojętności” emocje są w *Czarnej wiosnie* cechą jednostki wolnej, zewnętrznym dowodem jej wolności. Skojarzenie wolności z nieskrępowanymi niczym emocjami ma w poemacie bardzo istotne konsekwencje. Po pierwsze: pozwala mu uprościć opis rzeczywistości — nie uwzględnia on sytuacji, gdy wolna jednostka świadomie aprobuje zewnętrzne normy i ograniczenia. Po drugie: tłumaczy, dlaczego pociągające są dla niego wszelkie stany, które łączą się z ekspresją nieskrępowanych emocji — dostrzega w nich działanie wolności, najpiękniejszej i najcenniejszej wartości w aksjologii *Czarnej wiosny*.

## 2. „MEJ PIEŚNI BUNT” (II)

Zbuntowany bohater *Czarnej wiosny* jest poetą, poezji przypisuje rolę wyjątkową. W *Obojętności* pokazuje, że tylko ona jest w stanie wywołać emocje, zmusić współczesnych do ekspresji uczuć. Ale działanie tradycyjnych form poezji okazuje się krótkotrwałe:

„Widzę twe oczy płaczące, wzruszone, spocone twe karki,  
Tłumie tak czuły, niebawem pochłonie cię gwar kontramarki,  
I łez Ofelii niepomny, ulicą potoczysz się znów!”

I zaraz dochodzi do istotnej deklaracji poety:

„Pragnąłbym z obojętnych twych oczu pozdzierać całuny,  
Zajrzeć, o tłumie, w twe oczy rozwarte, rozpalić w nich łuny,  
Ruch twój zatrzymać spojrzeniem, a słowem przekryć twój gwar!  
I w wielkiej ludu żrenicy, odartej ze wszelkiej zasłony,  
Ujrzeć swój obraz odbity, nie karli, ale zwiększony,  
I postać swą całą zobaczyć. widną od głowy do stóp!”

„Słowo”, które jest zdolne zatrzymać „ruch” tłumy, ingeruje w rzeczywistość łącząc dwa aspekty „buntu” poety. Jest odpowiedzią zarówno na potrzebę nowych źródeł poezji, wyzwolonej z „niewoli szczepu, narodu i klanu”, jak i sposobem reakcji na krytykowaną rzeczywistość. Ale jest jeszcze aspekt trzeci wyraźniejszego z poczucia wolności „buntu” poety — dzieło sztuki, którego materia ma być tłum, które służyć ma nie tylko ingerencji w rzeczywistość, ale wspomagać autokreację bohatera. Wolność ma bowiem w *Czarnej wiosnie* swoją małą pociągającą stronę: na wyzwolonego z wszelkich ograniczeń poetę czyha egzystencjalna pustka, nazywana w poemacie „obojętnością” lub „nudą”:

„Już czas się wyrwać z szponów nudy!  
Spójrzcie na mnie — wrę i kipię!”  
Niedługo oczy piach zasypie,  
Na usta suche spadną grudy:  
Jednaki kres, ochoć różne trudy.  
Hej! Wskok, do tańca, czarne ludy!  
Spójrzcie na mnie — wrę i kipię!”

Środkiem na „nudę” jest stan emocjonalnego pobudzenia, ekstazy, tańca, to chce poeta dać „obojętnemu” tłumowi. Również we wstępnym fragmencie poematu poeta obiecuje „taniec” „ciemnej zgrai”:

„O ze mną, ze mną, ciemna zgrajo! (...)  
Niech z jękiem miasta się rozpękna,  
Niech miecz twój sięga aż do trzew,  
I piękno  
Zmieni się w ciało, zmieni w krew!  
Wartko i szybko w pęd stokrotny,  
W rytmiczne karby ujmę skok  
Zawrotny  
Aż w tańcu runę z wami w mrok!”



Wyzwolony tłum ingerujący w rzeczywistość jest zrewoltowany. Już wstępny fragment poematu zapowiada jego część „rewolucyjną”. Ale zapowiada również owej „rewolucyjności” kres: ekstatyczny taniec, poza którym nie ma już nic.

### 3. „CZARNO-KRWAWA MARSYLIANKA”

Najbardziej „rewolucyjne” fragmenty *Czarnej wiosny* zawiera II część poematu:

„W purpurze słońca, gdy mrok schodził,  
Na skraju lasu, pośród łąk,  
Meeting żołnierski ciebie zrodził,  
Gdy pośród tłumów duch twój chodził  
I broń podawał z rąk do rąk”.

Oto obraz narodzin „anarchii”. Cytowana strofa zapowiada personifikację „czarno-krwawej Marsylianki”. Tej zawsze towarzyszy anarchia, o której poeta w *Carmagnoli* mówi tak:

„Anarchia pełza jako gad.  
Do ziemi dusi cały świat,  
Orły, sztandary pozrywane,  
Zapadł się w ziemię prawa gmach,  
Widać, jak ranę krwawą w mgłach,  
Tryumfującą Rote Fahne!  
Nie da jej rady Wilson, French.  
Płynie, rozlewa się i wręcz  
Za piersi chwyta, dusi, łechta.  
Buhaj germański, ciężki byk,  
Patrzcie! I ten już z ziemi znikł,  
Zmienia się prosty knecht w Lieb-knechta!”

Poeta tę „anarchię” aprobuje, nawołuje do „rżnięcia”. Ofiarami tłumy będą przedstawiciele dawnego porządku, „panowie szlachta”, „burżuje”, „białogwardziści”. Poeta zdaje się wchodzić w rolę rewolucyjnego agitatora. Ale ta „rewolucyjna” retoryka po trosze śmieszna, gdy czytamy:

„Drżycie burżuje, przyszedł czas,  
I twarde pięści jako głaz

Spadną na białe wasze pyski!  
Za bukieciki fiołków, róż,  
Talerzyk tu, widelczyk, nóż...  
Za wina, kwiaty i platery,  
Za owe wszystkie: Ach, pardon...  
(Dyskretny uśmiech) — wasz bon-ton  
Na zbitą mordę do cholery!  
Za dobroczynnej pracy trud  
Zemści się lud, co cierpiał głód,  
Za samochody, konie, dryndy,  
Za buteleczki lekkich win —  
Rachunek ciężkich win, jak klin  
Wbije wam w piersi, gachy, pindy!”

Tym bowiem, co decyduje o wyroku zagłady na stary świat, jest mieszczański „bon-ton”, konwencja kulturowo-towarzyska. Taka motywacja „anarchii” niewiele ma wspólnego z powszechnie rozumianą „rewolucyjnością”, wiele natomiast z młodopolską nienawiścią artysty do filistra i jego świata. Stąd tyle wezwań do artystów — Poety, Rzeźbiarza, Pisarza, bo „wielka rzecz”, którą robią „chamy” — „Czerwony sztandar na mogile” — będzie wyzwoleniem z „zatechłego smrodu” oraz „fontenną nowych sił” twórczych.

Perspektywa, z której poeta postrzega „anarchię” odległa więc jest, od punktu widzenia ludu, „co cierpiał głód”. Świadczy o tym dwuwiersz:

„Za dobroczynnej pracy trud  
Zemści się lud co cierpiał głód”.

Ale tu znowu ambiwalencja. „Lud”, jego cierpienia i motywacje poety nie interesują. W *Carmagnoli*, którą wypełniają opisy „anarchii”, pogróżki skierowane do „panów szlachty”, „białogwardzistów”, „burżujów”, uczestników „narodowego pochodu” oraz wezwania do kolegów-artystów, tylko w jednej z trzynastu strof zwraca się do bezpośrednich sprawców „anarchii”:

„Nabrzątkie tłuszcze lepkich warg  
I zapocony, ciężki kark  
Żydówy, strojnej w karakuły,

Do ziemi twardą ręką giąć.  
Mówiąc po prostu trzeba rżnąć,  
Rżnąć trzeba — tłumie nie bądź czuły!"

Ta najbardziej „rewolucyjna” strofa, przynajmniej z punktu widzenia cenzury, sprawia paradoksalnie wrażenie wtrętu i narusza porządek retorycznych wezwań. W strofie poprzedzającej zwracał się poeta do Pisarza, następującą po niej otwierał stwierdzeniem:

„Do diabła wszystkie wasze łyzy,  
Westchnienia, pienia, mgły i skry,  
Obłąd poczujcie w piersiach transu”.

Zrewoltowany tłum jest w „rewolucyjnej” *Carmagnoli* marginalnym bohaterem. Poeta wyznacza mu rolę tancerza na „gruzach” konwenansu, gdy konstatuje:

„Niech pada z hukiem stary tłum,  
I Carmagnolę niechaj tłum  
Tańczy na gruzach konwenansu!”

Pozbawia go tym samym roli budowniczego „nowego, wspianiałego świata”.

Ale też „anarchia” opisywana w *Czarnej wiośnie*” nie jest rewolucją komunistyczną. Mimo iż robiona przez „bolszewików” pod wodzą „Żydków w Taurydzkim pałacu”, nie prowadzi do dyktatury proletariatu, tylko do ekstatycznego tańca. O proletariacie w ogóle w poemacie nie ma mowy. Nie jest to również rewolucja anarchistyczna, jeżeli pod tym określeniem szukać odwołań do którejkolwiek z licznych doktryn nawołujących do zniszczenia istniejącego porządku społecznego i samej instytucji państwa — wszystkie tego typu doktryny nie wychodziły bowiem poza postulat niszczenia, poza samą negację<sup>10</sup>. Tyle i tylko tyle znaczy „anarchia” w *Czarnej wiośnie*: jest synonimem niszczenia i chaosu.

Charakterystyczne jest to, że poeta zbuntowany wobec świata, kiedy usiłuje za pomocą wielu aluzji do rewolucyjnych wydarzeń określić swój „bunt” — ucieka w stereotyp, zgodnie z młodopolską konwencją przedstawiając siebie jako artystę zbuntowanego wobec mieszczańskiego konwenansu.

Rewolucyjny sztafaż „anarchii” ma swoje źródło nie w postawie bohatera poematu wobec świata, ale w charakterze wydarzeń, które w *Carmagnoli* przywołuje. Pomijanie tego faktu przyjęcie na mocy legendy otaczającej „aresztowany” „poemat rewolucyjny” „rewolucyjnego” klucza do interpretacji *Carmagnoli* jest rozminięciem się z tekstem. Widać to dobrze na przykładzie formuły Kwiatkowskiego, który sprowadził *Carmagnolę* do „pochwały i zapowiedzi rewolucji”. Autor ten w dodatku nie tylko sugeruje społeczny radykalizm poety, ale umieszcza aprobowany przez niego przewrót społeczny w przyszłości, podczas gdy w *Carmagnoli* konsekwentnie mówi o „anarchii”, która już jest, już dokonuje dzieła zniszczenia.

Nieprzystawalność interpretacji „rewolucyjnej” do *Carmagnoli* (i całej *Czarnej wiosny*) dobrze widać również na przykładzie przywoływanych na wstępie sprzecznych interpretacji samego Słonimskiego. One także dają się uzasadnić powierzchownie odczytanym tekstem utworu.

*Czarną wiosnę* można uznać za rewolucyjny utwór młodego Słonimskiego, bo jego bohater aprobuje nadejście bolszewików, regime narzucany przez „Żydków w Taurydzkim pałacu”, ale można go uznać równie dobrze za utwór antyrewolucyjny, skoro eksponuje anarchię — niszczenie dla samego niszczenia.

Po odrzuceniu „rewolucyjnej” interpretacji *Czarnej wiosny* wypada jednak odpowiedzieć na pytanie, dlaczego poeta sięga po aluzje do wydarzeń rewolucyjnych, skoro ich społeczna istota go nie interesuje? Pozostawiając do dalszych rozważań zewnątrztekstowe aspekty odpowiedzi na to pytanie, zajmijmy się tym, jak rewolucyjne odwołania są motywowane w obrębie tekstu utworu.

Trzeba wrócić do obrazu narodzin „anarchii” oraz jej personifikacji „czarno-krwawej Marsylianki” na skutek „meetingu żołnierskiego”:

„Jeden twój okrzyk splątał rady,  
Mowy głupoty i rozumu.  
Wszystkie niesnaski, wrzaski, zwady,  
I obojętność martwą tłumy  
Spalił krwawiący słońca zdroj,  
Z czerwieni słońca, z czerni tłumy

Czarno-czerwony sztandar twój!  
 Widziałem długo, jak na brzegu  
 Urwistej góry stałaś ty!  
 A tłumy w groźnym szły szeregu,  
 A twoja pieśń nad nimi w biegu  
 Ku ziemi im toczyła łby!"

„Czarno-krwawa Marsylianka”, wbrew anarchistyczno-komunistycznym barwom sztandaru, nie symbolizuje tu żadnej idei, lecz jest właśnie ich zaprzeczeniem. Płacze rady, „mowy głupoty i rozumu” po to, aby zastąpić „obojętność martwą tłumy” działaniem „pieśni”. Ta jako zaprzeczenie „obojętności” odsyła nas do koncepcji dzieła sztuki zarysowanej w *Obojętności*, dziele, które ma być reakcją na wrogą rzeczywistość, i którego konstytutywną cechą jest dawanie wyrazu emocjom. Poeta przypisuje „czarno-krwawej Marsyliance” atrybuty kojarzące się z emocjami — jest dla niego „kochanką burz i łez i gromu” oraz widzi w niej nową muzę, która zajmuje puste miejsce po odrzuconym wzorcu poezji patriotyczno-martyrologicznej:

„O, nowa muzo! czarna, smutna,  
 Muzo rozpaczy i zniszczenia,  
 Czuję cię w dreszczach upojenia.  
 Przez usta moje, swoje pienia  
 Przelej boleśnie, bądź okrutna!"

Ona ma dostarczyć poecie przeżyć; aprobować wydarzenia, które oddziałują podobnie jak dzieło sztuki, być przedmiotem ćwiczenia poetyckiej ekspresji, tym samym uwalniać od groźby „nudy”:

„Wiem, że wśród czarnej będą nocy  
 Jednakże blade nasze twarze.  
 Na twojej wrył bladość męki  
 Powiew rozpaczy, co gniew budzi,  
 Ciemny, bolesny milion ludzi!  
 Ja — nie wiem, co to łzy udreki.  
 Lecz serce moje chwyć do ręki —  
 Świat mnie nie nęka, świat mnie nudzi!"

Poeta wyraźnie więc dystansuje się od cierpień tłumy, jest konsekwentny zamykając *Carmagnolę* wizją ekstatycznego tańca.

Konsekwentny również w tym sensie, że taki finał „anarchii” zapowiadał na początku utworu i w dwuwierszu bezpośrednio poprzedzającym *Carmagnolę*:

„O, będziesz hulać, moja nienawiści,  
W ulicznym tańcu porwiesz tłumy w skok!”

Jest to jednak tylko „bunt pieśni”. Poeta nie ma złudzeń, by jego aprobata dla „anarchii” cokolwiek zmieniła w rzeczywistości, co udowadnia fragmentem *Obojętności* następującym w poemacie po *Carmagnoli*. W świecie tu przedstawionym ludzie „obojętni” pozostają w niewoli „dóbr dzisiejszych karlich” i „gwaru kontramarki”.

W tradycji „rewolucyjnej” interpretacji *Czarnej wiosny* akcentuje się zazwyczaj inne następstwo — *Carmagnolę* łączono z zamykającą poemat apokaliptyczną wizją. Wizja ta traktowana bywa przez badaczy jako dwuznaczne uzupełnienie do obrazu „anarchii”: stary znienawidzony porządek społeczny zostaje zniszczony, ale destruktywna siła rewolucji nie daje się zatrzymać i doprowadza do całkowitej zagłady świata. Rewolucja byłaby więc ambiwalentnie oceniana przez poetę.

Taka interpretacja jest nie do przyjęcia ponieważ nie uwzględnia istotnego elementu obrazu apokalipsy w *Czarnej wiosnie*: stosunku do niej bohatera. Jeśli bowiem przyjąć, że apokalipsa jest zaprzeczeniem twórczych możliwości aprobowanej przez poetę rewolucji, to zupełnie niezrozumiałe staje się entuzjazm jego dla apokaliptycznej zagłady świata i jej sprawcy, „Apokalipsy złoto-zwierzca”.

„O... wyrósł dla nas z czarnych ran  
Ten potwór boski i wspaniały (...)  
Otożes wreszcie wrócił nam.  
Z płaczem się rzucam do twych kolan.  
Powraca smutny, jak Koriolan,  
Książę ciemności z piekieł bram.  
Napróżno krzyczą: Boże zbaw —  
Czarna wiosna przychodzi wraz z jego oddechem”

Zagłada nie dotyczy porządku społecznego, ale bardziej podstawowych praw natury: „czarna wiosna” oznacza kres „cięż-

kości praw świętych”, kres „mnożenia” w naturze („Zamarł wieczny natury niewolniczy ruch”). Z kolei porównanie „księcia ciemności” do Koriolana sugeruje, zgodnie z tradycją kształtowaną przez wspomnianego w poemacie Szekspira, jego antyplebejski charakter. Tak więc, choć pojawienie się sprawcy apokalipsy można wiązać z „anarchią”, skoro wyrósł dla nas z czarnych ran” i „czarnej juchy żył”, a do rozlewu krwi namawiał poeta w *Carmagnoli*, to jednak dostrzeganie związku przyczynowo-skutkowego między „anarchią” i apokalipsą wydaje się kolejnym nieporozumieniem w tradycji interpretacyjnej *Czarnej wiosny*.

Apokaliptyczna wizja zamykająca poemat nie jest uzupełnieniem obrazu „anarchii”, nie pokazuje jej dalszego rozwoju. Związek między tymi fragmentami wyznacza podobieństwa metaforycznych obrazów, ich struktur. Oba fragmenty są tak samo motywowane: pojawia się „czarna” muza emocji i zniszczenia, która wrywa poetę z egzystencjalnej „nudy”. W przypadku „anarchii” to „czarno-krwawa Marsylianka”, w przypadku Apokalipsy to po prostu personifikacja wolności:

..Nowa się zbliża nam królowa —  
Choć czarna, błyska się w pomroce,  
A wiatr szmatami jej łopoce —  
Wolności dzika i niezdrowa!”

Podstawową cechą metaforycznych obrazów — „anarchii” i apokalipsy — jest aprobująca postawa poety wobec niszczenia, wyjaskrawiona dodatkowo ekspresyjną stylistyką. W *Carmagnoli* mówi się m.in. o „rźnięciu” wrogów „anarchii”, ta konsekwentnie porównywana jest do „węża”, duszącego „gada”. Obraz maltretowanych ciał to przykład ekspresyjnego stylu tej apokaliptycznej wizji:

„Na pasmach, taśmach będzie wił  
Korowód brył, szarpiący kłami,  
Będzie się wił i krzyczał z nami,  
Wyprutą, czarną juchą żył”.

W obu przytoczonych fragmentach celem niszczenia jest wyzwolenie z ograniczeń, skojarzone z ekspresją emocji: w *Carmagnoli* zniszczenie konwenansu przypieczętowane „taniec” tłumu,

zniszczenie przez „Apokalipsy złotego zwierza” praw natury prowadzi do absolutnego wyzwolenia zapewniającego emocjonalną ekstazę:

„Wszystkie skarby, rozkosze twa wola bogata  
Przeżyć w jednym oddechu dziś pozwala nam —  
Ach, wyrwani z łańcucha doskonałych tam,  
Buchniem w niebo i będziem celem, końcem świata”.

Przejście od *Carmagnoli* do apokalipsy to przejście od jednej metafory do drugiej. Poeta przedstawia za ich pomocą nie rozwój „anarchii”, ale dojrzewanie własnego buntu, który w *Czarnej wiosnie* najpełniej zostaje zrealizowany w odniesieniu do literatury, zwłaszcza w autotematycznym wątku: poszukiwania nowej koncepcji poezji.

Paradoksalnie w stosunku do legendy otaczającej „poemat rewolucyjny” dokonuje się właśnie krystalizacja hierarchii wątków, hierarchii aspektów „buntu” bohatera w „rewolucyjnym” fragmencie poematu. Wcześniej, w części I, opisując żołnierzy-„morderców sankcjonowanych”, poeta posługuje się literaturą, aby mówić o rzeczywistości. W części następnej, gdy pojawia się „czarno-krwawa Marsylianka”, muza „anarchii”, sytuacja ulega odwróceniu: to rzeczywistość jest przywoływana po to, aby z jej obserwacji wysnuć założenia programu poetyckiego. Obserwowanie „anarchii”, która prowadzi tłum do „obojętności” do ekstazy tańca, pozwala poecie przede wszystkim sformułować założenia własnej poetyki. Po *Carmagnoli* następuje *Obojętność*, która z jednej strony potwierdza brak zainteresowania twórcy dla społecznych reperkusji „anarchii” — współczesne, symboliczne, „miasto”, które opisuje, nie nosi na sobie żadnych śladów jej działań — z drugiej — zawiera zwerbalizowany program poetycki będący wnioskiem z lekcji, jaką było dla poety działanie „anarchii” na tłum.

Jest to, podkreślmy, program działań odnoszący się do „słowa”, a nie do rzeczywistości. Potwierdza to trzecia i ostatnia część *Czarnej wiosny*, następująca po *Obojętności*. Składa się ona z dwóch segmentów. W pierwszym dominuje tematyka meta-poetycka: poeta mówi o swoich pragnieniach (wszystkim chce mówić „Słowa w ich własnym dzikim dialekcie”), demonstruje



własne twórcze możliwości (w obrazie stu słoni spłoszonych jednym gestem poety), ogłasza dezaktualizację patriotyczno-martyrologicznego wzorca poezji. Wszystko to jest kontrapunktowane obrazami rzeczywistości, mało wyrazistego, tandetnie egzotycznego świata „czarnych ludów”. Druga sekwencja trzeciej części, stanowiąca finał poematu, to wizja zbudowana zgodnie z naukami zaczerpniętymi przez poetę od „czarno-krwawej Marsylianki”. Jest to wizja całkowicie pozbawiona jakichkolwiek odwołań społecznych, ale za to dzieło bohatera, poety-proroka.

Bunt wobec rzeczywistości przedstawiony w *Czarnej wiosnie* okazuje się w pełni buntem poety: wyraża się w słowach i do słów ogranicza. Jego efektem jest koncepcja dzieła, które burząc ograniczenia i normy wyzwala odbiorcę z obojętności. W przełożeniu na terminy teoretycznoliterackie oznacza to po prostu program dzieła opartego na literackiej prowokacji.

Ale, zauważmy na koniec, realizacja tego projektu w *Czarnej wiosnie*, w zamykającej poemat apokaliptycznej wizji jest zdecydowanie dwuznaczna. Niejasna, ale za to totalna krytyka rzeczywistości owocuje obrazem równie totalnej zagłady, obrazem całkowicie wyrosłym z literatury, nie mającym bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości. Finał *Czarnej wiosny* obnaża słabość bohatera poematu: „gniew”, „nienawiść” do świata prowadzą go do buntu, którego zwieńczeniem jest jedynie sposób na wyrażenie „gniewu” czy „nienawiści”. Bohater *Czarnej wiosny* zamknięty jest w błędnym kole emocji.

#### 4. CZERWONA CHUSTA W RĘKU NIKODEMA

„Rewolucyjność” *Czarnej wiosny* głosił anons z „Pro Arte” zapewne nie bez wiedzy i aprobaty autora poematu. Jeżeli pozbawić to określenie cudzysłowu, jak starałem się to pokazać, niezbyt przystaje ono do utworu Słonimskiego. Natomiast, rzecz znamienna, świetnie się tłumaczy w kontekście sytuacji literackiej i historycznej, w której poemat się pojawił.

*Czarna wiosna*, wyrastająca z atmosfery „Pikadora” i częściowo przynajmniej prezentowana na scenie tej kawiarni literackiej, wydana następnie w „czterystu numerowanych egzemplarzach”,

mogła liczyć przede wszystkim na odbiorcę inteligenckiego, towarzysko i społecznie zdecydowanie bliższego „burżuowi” niż „ciemnej zgrai”. Epatowanie takiego odbiorcy nawoływaniem do „rżnięcia burżuja” czy namawianie żołnierzy — „morderców sankcjonowanych” do buntu było radykalnym środkiem wytrącenia go z „obojętności”, zgodnie z koncepcją sztuki zarysowaną w poemacie było elementem literackiej prowokacji.

Prowokacją jako środkiem artystycznej ekspresji, nie pozbawionym, zauważmy, swoistych walorów reklamowych, posługiwało się całe właściwe pokolenie poetów debiutujących u początków II Rzeczypospolitej. Swoje wejście na scenę literacką opierali oni na krańcowym niekiedy (futuryści) proteście wobec zastanej tradycji i poszukiwaniu radykalnie nowych środków poetyckiej ekspresji. Dotyczy to również najbliższych Słonimskiemu poetów z kręgu „Pro Arte et Studio” i „Pikadora”.

W zanegowaniu stereotypu sielskiej wiosny Słonimski nie był pierwszy — kilka miesięcy przed otwarciem „Pikadora” rozgorzała słynna dyskusja nad *Wiosną* Tuwima. Autor *Czyhania na Boga* prowokował w tym wierszu przede wszystkim brutalnością i dosadnością realiów obyczajowych. Ale Tuwimowi nie obcy był również swoisty „rewolucjonizm”. W *Poezji*, zamykającej opublikowany wiosną 1918 roku debiutancki tomik, ekstatyczną świadomość wolności twórczej oddawał Tuwim w sposób antycypujący jakoby poemat Słonimskiego. Swoje „szaleję z radości” przedstawił za pomocą odwołań do pieśni-symbolu rewolucji francuskiej, *Marsylianki*. Warto również przypomnieć, że otwarcie kawiarni „Pod Pikadorem” reklamowała ulotka stylizowana na „rewolucyjną” odezwę.

Pomysł literackiego kabaretu zaczerpnęli Pikadorczycy od futurystów rosyjskich, od nich również przejęli pomysł strategii twórczej polegającej na bulwersowaniu i obrażaniu słuchacza ze sceny<sup>11</sup>. Przyjemności takie zapowiada Słonimski w wierszu recytowanym na kabaretowym wieczorze:

„Jako wy, kupcy, którzy handlujecie w sklepie  
I kraść będziecie jutro, jako kradli wczora,  
My tutaj wam sprzedamy każdego wieczora  
Liryczność, co was słodko po buzi poklepie.  
Za wasze kilka groszy czeka was perora,

Co kastetem was będzie łukła po czerepie,  
Aż otworzycie gęby i obłeśne ślepie,  
Nagle przed wami słowa kiedy się zatrzepie  
Jako czerwona chusta w ręku pikadora”<sup>12</sup>.

Zgodnie więc z tym „programem”, aby „słowo” przemienić w „czerwoną chustę w ręku pikadora”, Słonimski w *Czarnej wiosnie*, a zwłaszcza w *Carmagnoli* stylizuje się na piewcę „anarchii”. Warto jednak zapytać, dlaczego właśnie ją wybrał poeta na przedmiot swej prowokacji. Pytanie naiwne, bo oczywiście rewolucja społeczna była jesienią 1918 roku tematem szczególnie aktualnym w odradzającej się Polsce, w której brakowało ustabilizowanych struktur władzy, i która na wschodzie i na zachodzie sąsiadowała z krajami ogarniętymi rewolucyjnym przewrotem. Ale właśnie tę oczywistość trzeba sobie wyraźnie uświadomić przy lekturze *Czarnej wiosny*.

Słonimski opisując „anarchię” w *Carmagnoli* używa czasu terażniejszego, co jest całkowicie usprawiedliwione ówczesną sytuacją w Polsce i Europie. A oto jak atmosferę listopada 1918 roku z perspektywy kilku tygodni opisywał publicysta „Gazety Warszawskiej”:

„Przed kilku tygodniami był moment w sytuacji ogólnej, gdy zdawało się, że Europa cała pogrąża się w odmetach niesłychanych przewrotów socjalnych. Rewolucja i rozkład organizmu państwowego w Austrii, rewolucja na Węgrzech, w Niemczech, rady żołniersko-robotnicze w Wiedniu, Budapeszcie i Berlinie, wszystko to zdawało się wskazywać, że ze wschodu idące «na podbój świata», w łachmany doktryn socjalistycznych przybrane barbarzyństwo zdobywa dla swych »idei« coraz to nowe tereny państwowe, grożąc zupełną zagładą postępowi i cywilizacji. W szalonej sarabandzie zmieniających się co chwila zdarzeń i sytuacji majaczyły coraz wyraźniej czerwone widma «dyktatury proletariatu», «rządów komisarzy ludowych», «trybunałów rewolucyjnych» itd. itd. (...) Tego rodzaju wieści, łącznie z istotnie doniosłymi przemianami politycznymi, wprawiać musiały przeciętnego, a może nawet i nieprzeciętnego obywatela, w stan hypnozy rewolucyjnej, każąc mu widzieć świat cały i wszystkie jego zjawiska w barwach czerwonych”.

Jest to dla niego jakby efekt „hypnozy rewolucyjnej”, kształtowanej przez wieści o społecznych przewrotach, oddziałującej na sytuację wewnętrzną w Polsce, szczególnie zaś na

utworzenie pierwszego rządu Polski niepodległej z socjalistą Jędrzejem Moraczewskim na czele, który w dalszej części artykułu określa jako rząd „składający się z niebezpiecznych eksperymentów społecznych, rząd, który jest produktem chwilowego rewolucyjnego oszołomienia i utraty równowagi wewnętrznej”<sup>13</sup>.

Przekonanie, że w listopadzie 1918 roku dokonała się w Polsce rewolucja odnaleźć można nie tylko na łamach „Gazety Warszawskiej”, ale całej ówczesnej prasy, różniącej się oczywiście w ocenie tego faktu. Co więcej, takie przekonanie miało realne podstawy: Polska odradzała się w nowym kształcie, zrywającym i z własną monarchiczną tradycją ustrojową, i z systemami politycznymi państw zaborczych, a manifest rządu Moraczewskiego nie tylko zapowiadał radykalne reformy społeczne, ale robił to za pomocą lewicowo-rewolucyjnej stylistyki:

„Wyszliśmy z ludu. Robotnicy i chłopci polscy oddali nam w ręce władzę nad wyjarzmionymi już częściami Polski. Toteż pragniemy być rządem ludowym, który interesów milionowych rzesz ludu pracującego broni, jego życiu toruje nowe drogi, jego wolę spełnia. (...) [przyszły] Sejm uchwali projekty reform społecznych, zgodnych z duchem czasu i wynikających z przeżywanego obecnie przewrotu, który wysuwa na plan pierwszy uwzględnienie interesów klas pracujących (...)”<sup>14</sup>.

Warto przywołać tu fakt zapoznany, a stanowiący charakterystyczny znak czasu: 13 listopada odbyła się w Warszawie manifestacja zorganizowana przez PPS, zakończona umieszczeniem na Zamku Królewskim, obok flagi w barwach narodowych, czerwonego sztandaru. Wisiał tam przez miesiąc<sup>15</sup>. Słonimski więc głosząc w *Carmagnoli* „tryumfującą Rote Fahne” mógł odwoływać się nie tyle do wyobraźni odbiorców, ile do tego, co znali z autopsji — do widoku czerwonego sztandaru powiewającego nad Warszawą.

Aby przywołać tę rewolucyjną atmosferę pierwszych tygodni niepodległości, nieprzypadkowo posługuję się „Gazetą Warszawską”, endeckim dziennikiem zdecydowanie wrogim wobec wszelkiej rewolucyjności. Słonimski bowiem, opisując „anarchię” w *Carmagnoli*, wyraźnie nawiązuje do charakterystycznego dla publicystów endeckich sposobu postrzegania ówczesnych wydarzeń. To właśnie z ich punktu widzenia panosząca się w Polsce

pod rządami Moraczewskiego „anarchia”<sup>16</sup> czy przemiany rewolucyjne w Rosji i w Niemczech, wyrastające z żołnierskich buntów i oznaczające głównie mordowanie właścicieli ziemskich i mieszczan, dadzą w efekcie władzę Żydów, (regime „Żydków w Taurydzkim pałacu”) lub absolutne zniszczenie wszystkiego („Czerwony sztandar na mogile”). Obie — i „pozytywną”, i „negatywną” — interpretację ówczesnych wydarzeń, które odnaleźć można w *Carmagnoli*, obecne są w publicystyce „Gazety Warszawskiej”<sup>17</sup>.

Prowokacja literacka w *Carmagnoli* jest więc jakby dwupiętrowa: odbiorcę ma bulwersować nie tylko „rewolucyjność” poety, ale i jego aprobata dla przewrotu społecznego w wersji najbardziej krwawej i niszczycielskiej, dla „anarchii” takiej, przed jaką ostrzegali publicyści endeccy. *Carmagnola* to nie jedyny zresztą fragment *Czarnej wiosny*, w którym Słonimski za obiekt prowokacji obiera endecki sposób opisu rzeczywistości. Ten sam polemiczny adres odnaleźć można w deprecjonowaniu tradycji i w próbie wyzwolenia żołnierzy z „niewoli szczepu, narodu i klanu”.

Niechęć Słonimskiego do endeckiego systemu wartości i jego propagatorów była przez nich w pełni odwzajemniana: Słonimskiego i innych Pikadorczyków postrzegali oni jako „żydowskich bolszewików”<sup>18</sup>.

Warto w tym kontekście przypomnieć inny utwór Słonimskiego z jesieni 1918 roku, satyryczną humoreskę *Bolszewicy w Warszawie*<sup>19</sup>. Jej koncept oparł autor na doprowadzeniu do absurdu stereotypu Żyda-bolszewika: bolszewicy po zdobyciu Warszawy, oczywiście przy wydatnej pomocy żydowskich jej mieszkańców, zaprowadzają w niej swoje rządy i ten „bolszewizm” oznacza tu tylko i wyłącznie władzę Żydów. Jednocześnie Słonimski stara się ośmieszyć użytkowników stereotypu Żyda-bolszewika w sposób niezbyt wyszukany, ale dający niewątpliwie komiczne efekty: pod władzą takiego „bolszewizmu” wszyscy znaczniejsi publicyści znani ze swych endeckich i antysemickich poglądów ulegają dobrowolnemu „zzydzeniu”, na przykład Andrzej Niemojewski zostaje cadykiem w Górze Kalwarii.

Konkretny adresat prowokacyjnego opisu „anarchii” w *Carmagnoli* nadaje temu fragmentowi *Czarnej wiosny* cechy utworu satyrycznego. I tak też traktował ją Słonimski, włączając do

publikowanego wspólnie z Lechoniem tomiku *Facecji republikańskich*. Recenzja Stanisława Pieńkowskiego z *Facecji...*, opublikowana w „Gazecie Warszawskiej” dowodzi, że atak wymierzony był celnie:

„Rozsiadł się tam w «Pikadorze», jak widać z owych poezji i jaskrawe piętno swe wycisnął duch żydowski z całym zaciekłym fanatyzmem swego antyaryzmu i polakożerczości. Główny poeta «Pikadora» i *Facecji* p. Antoni Słonimski, Żyd po polsku wiersze piszący, w każdym utworze swym zozydza wszystko, co polskie, i brudem swej duszy cynicznej obmazuje imiona i symbole, które dla nas są święte i nietykalne”<sup>60</sup>.

Obecność wątku „anarchii” w *Czarnej wiosnie* motywuje wewnątrz tekstu poszukiwanie odpowiedniej metafory dla oddania uczucia absolutnej wolności. Motywuje również chęć zaatakowania endeckiego systemu wartości, jak i, ogólniej, dzielona z innymi Pikadorczykami chęć prowokowania.

Natomiast nie jest *Czarna wiosna* „pochwałą i zapowiedzią rewolucji”. Opisuje to, co jest, a nie to, co będzie, nie zawiera żadnych elementów wychodzących poza negację istniejącej rzeczywistości. Tej negacji — głoszonego w poemacie „buntu” — nie da się oczywiście sprowadzić do chęci prowokowania, choć prowokacja jest sposobem jej wyrażenia. Pod hałaśliwymi deklaracjami poety dostrzec można jednak jego bezradność wobec rzeczywistości wrogiej i niezrozumiałej, której nie potrafi on nawet opisać w sposób spójny i konsekwentny, nie wikłając się w sprzeczności. Intelktualna bezradność wobec świata stanowi swoiste piętno całej młodzieńczej twórczości Słonimskiego, widoczne w wierszach z *Parady* (1920) i w jego pierwszej powieści *Teatr w więzieniu* (1921).

W *czarnej wiosnie* objawem tej bezradności jest poszukiwanie ujścia dla buntu wobec rzeczywistości w literackiej, tyleż efektywnej co „pustej” metaforyce apokaliptycznej. Paradoksalnie można by powiedzieć, że tylko w zagładzie świata poeta jest w stanie odnaleźć źródło nadziei na jego naprawę, na to, „Że już po nas nie będzie żadnych, żadnych łez”.

## PRZYPISY

1. Wszystkie cytaty z *Czarnej wiosny* za: A. Słonimski, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1933, s. 129—149. — W 1919 roku ukazały się drukiem trzy fragmenty poematu. Dwa w „Pro Arte”: w zeszytcie 2 *Zielone pa-lankiny* (początek trzeciej części poematu), w zeszytcie 3 *Obojętność* (zakoń-czenie części drugiej). Wersja *Carmagnoli* opublikowana w *Facecjach republikańskich* różni się od wersji z pierwodruku całości poematu bra-kiem najbardziej „rewolucyjnej” strofy, ale jej brak był całkowicie nie-zauważalny.

2. *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918—1938*, Warszawa 1939, s. 8.

3. L. Żuliński, *Antoniego Słonimskiego «Oda do niepodległości»*, „Poezja” 1978 nr 11/12, s. 101.

4. Źródłem takiego poglądu jest zapewne *Słownik współczesnych pi-sarzy polskich* (zob. t. III, Warszawa 1964, s. 159). Tymczasem poemat, który skonfiskowano w 1919 r., został już w roku następnym przedruko-wany w *Paradzie*. Co prawda nie był to tekst integralny, wykropkowania świadczą o czujności cenzora, ale nie było tych ingerencji dużo: brakuje jedynie 9 wersów w stosunku do wersji pierwotnej (egzemplarz „areszto-wanego” wydania znajduje się w Bibliotece Narodowej). Współcześni zda-wali sobie zresztą z tego sprawę, o czym świadczy nie podpisana notatka *Nagonka na literatów*, dotycząca kłopotów młodej poezji i jej twórców z cenzurą („Nowa Sztuka” 1922 nr 2, s. 32): „Wkrótce potem zostaje skonfiskowana *Czarna wiosna*, poemat Antoniego Słonimskiego. Tenże sam poemat, przedrukowany z nieistotnymi uproszczeniami w *Paradzie* nie wywołał żadnego sprzeciwu władz. Sprawa wytoczona autorowi niedawno została umorzona. „W drugim wydaniu *Parady* z 1923 r. tekst poematu jest krótszy o 5 wersów w stosunku do pierwodruku; w obu wydaniach *Parady* *Czarna wiosna* ma podtytuł *Szczątki poematu*. Pełny tekst *Czarnej wiosny* ukazał się w dwudziestoleciu dwukrotnie, w *Wierszach zebranych* (1929, wyd. II 1933) — brakuje tylko dwóch wersów w stosunku do edycji z 1919 r. usuniętych najwyraźniej ze względów stylistycznych. Dla po-równania warto dodać, że powojenna wersja poematu, z *Poezji zebranych* (1964), jest krótsza od wersji pierwotnej z 1919 roku o 16 wersów.

Zestawienie poszczególnych wydań poematu z dwudziestolecia po-zwala ustalić hierarchię fragmentów szczególnie bulwersujących dla cen-zora: najdłużej na druk czekała najbardziej „rewolucyjna” strofa *Car-magnoli* (zob. przyp. 1 i s. 11), ukazała się dopiero w *Wierszach zebranych*; zbyt bulwersujące okazało się również nazwanie żołnierzy „mordercami sankcjonowanymi” — w I wydaniu *Parady* wers zawierający to określenie został wykropkowany, w wydaniu II żołnierze po raz pierwszy i ostatni w dziejach tekstu nazwani są nie „mordercami”, ale — łagodniej — „zabójcami sankcjonowanymi”; w I wydaniu *Parady* wykropkowane zo-stały również wersy, w których poeta namawia żołnierzy do buntu.

5. J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 56.

6. Cyt. za: A. Słonimski, *Moje walki nad Bzdurą*, Warszawa 1932, s. 57.

7. A. Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie”, 1939 nr 29.

8. Kłopoty z poematem doprowadziły niektórych badaczy do mniej lub bardziej zakamufLOWANYCH posądzeń Słonimskiego o bełkot. Zob. na przykład uwagi, interesujące zresztą, J. M. Rymkiewicza (*Literatura polska 1918—1932*, Warszawa 1975, s. 298—300). Jako ciekawostkę warto odnotować, że dla niektórych peerelowskich krytyków, których nie przekonywała „rewolucyjność” *Czarnej wiosny*, „bełkotanie” w tym utworze było argumentem na deprecjację poezji Słonimskiego i jego osoby. Filipką Bohdana Drozdowskiego o takim podtekście opatrzonej został cytowany szkic Żulińskiego; bez żadnych kamuflaży uwidacznia się to w dwóch dużych artykułach Jana Marxa, *O poezji Antoniego Słonimskiego* („Kultura” 1987, nr 32—33), który opis „retorycznego piekła tej poezji” rozpoczyna od krytyki „pustosłowia” „czytanej na sens” (sic!) *Czarnej wiosny*, a kończy na wypominaniu Słonimskiemu, jednym tchem: stalinowskiej przeszłości i pozycji autorytetu moralnego pod koniec życia.

9. Tekst *Obojętności* z „Pro Arte”, mimo że opatrzonej uwagą, iż jest fragmentem „większego poematu pt. *Czarna wiosna*”, nie wszedł w całość do edycji książkowej. Słonimski usunął jego początek (15 wersów) zawierający pochwałę dawnej, antycznej przeszłości, a przede wszystkim „dostojnych mężów” wtedy żyjących i działających. Być może skrócenie *Obojętności* miało zapobiec zwiększeniu chaosu w poemacie: obok potępienia żołnierzy — „morderców sankcjonowanych”, a w efekcie samej instytucji wojska, znalazłaby się pochwała mężów-dowódców wojskowych („mężów, co ludy prowadzą na wojnę”). Warto jednak, mimo wszystko, zwrócić uwagę na fakt, że pewien okres przeszłości cieszy się aprobatą poety, rzuca to bowiem światło na pojawiające się w apokaliptycznej wizji zmiany mówiące o tym, że „Apokalipsy złoty zwierz” powraca na ziemię, a więc już kiedyś na niej królował.

10. Zob.: St. Morawski, *Sztuka i anarchizm*, „Teksty”, 1975, nr 2.

11. L. Neuger, *Szał na estradzie. Pomysły do interpretacji «Czarnej wiosny» Antoniego Słonimskiego* (W:) *Skamander*. Tom. 2. Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich. Seria druga pod redakcją I. Opackiego, Katowice 1982, s. 51—62.

12. Zob. *Wspomnienia o Tuwimie*, Warszawa 1963, s. 86.

13. B. D., *Błędne rachuby*, „Gazeta Warszawska” 17 XII 1918, nr 32. Cyt. za: „Gazeta Warszawska”, 20 XI 1918, nr 5.

14. Cyt. za: „Gazeta Warszawska”, 20 XI 1918, nr 5.

15. Opis manifestacji zorganizowanej przez PPS zob. „Robotnik”, 14 XI 1918, nr 294 (wyd. poranne); zob. również: Z. G., *Czerwony sztandar*,



„Gazeta Warszawska”, 10 XII 1918, nr 25 — artykuł, który jest pierwszą informacją o czerwonym sztandarze na Zamku Królewskim w „Gazecie Warszawskiej”, wyraża patriotyczną egzaltację z powodu usunięcia „godła międzynarodówki” z Zamku, „najczystsze symbolu polskości”.

16. Wzmianki o „anarchii” w Polsce są stałym motywem w „Gazecie Warszawskiej” jesienią 1918 roku. Oto charakterystyczny zestaw tytułów z jednego tylko numeru, z 4 XII: *Anarchia, Zapowiedź represji, Anarchia w kraju, Bolszewizm w powiecie włodawskim* oraz — *Napady Żydów na wojsko polskie*.

17. Rewolucję w Rosji jako efekt żydowskiego spisku, który zagraża Polsce i chrześcijańskiej Europie, interpretuje publicysta ukryty pod pseudonimem *Jednacz* w obszernym, wieloczęściowym artykule *Bez maski (przyczynek do sprawy socjalizmu oraz mesjanizmu polskiego i żydowskiego)*, który ukazał się w „Gazecie Warszawskiej” w ostatnich dniach listopada 1918 roku: rewolucję bolszewicką jako zniszczenie wszelkich zdobyczy cywilizacji i kultury, „zlikwidowanie całego dorobku politycznego, społecznego i moralnego” przedstawia Zygmunt Wasilewski w artykule *Morał bolszewizmu*, „Gazeta Warszawska”, 18 XI 1918, nr 3.

18. Zob.: *Pod Pikadorem*, „Robotnik”, 27 XI 1918, nr 318 (wyd. poranne).

19. „Sowizdrzał”, 1918, nr 45—46. Humoreska ta ukazała się jako osobny druk w 1919 roku, a rok później weszła do zbioru tekstów satyrycznych Słonimskiego *Wycieczki osobiste*.

20. St. Pieńkowski, *Notatki literackie. Poezje Pikadora*, „Gazeta Warszawska”, 11 II 1919, nr 41.

PIOTR PIETRYCH

### “The Black Spring” by Antoni Słonimski as a Revolutionary Poem.

#### Summary

References to the Great French Revolution and to the Bolshevik Revolution found in Antoni Słonimski's poem **The Black Spring** as well as the confiscation of its first edition by the censorship have created the legend about its “revolutionary character”. Consequently, the poem has been considered the expression of the young poet's fascination by the social revolution in Russia. However, a detailed analysis of the work does not confirm this interpretation.

The revolutionary character of **The Black Spring** is the result of the young poet's literary quest. Słonimski, like his friends from a literary café “The Picador”, rejected the Romantic model of the poet — the spokesman of the national cause — Conrad's coat.

The hero of **The Black Spring** considers the awakening of the atrop-

hied emotions in an indifferent contemporary man a new task of poetry. References to political events and revolutionary slogans serve this purpose by provoking and shocking the reader. The reality in which **The Black** year 1918. It was the time when after over a hundred years of “political slavery”, in the atmosphere of the post-war and revolutionary chaos in Europe, Poland regained its independence.

