

Zbigniew Kloch

O poezji pierwszej wojny światowej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (60), 135-146

1981

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

O poezji pierwszej wojny światowej

„Przez literaturę rozumiem nie korpus ani ciąg dzieł, ani nawet sektor wymiany czy nauczania, lecz graf złożony ze śladów pewnej praktyki: praktyki pisania”¹. Jeżeli w słowie „praktyka” zaakcentujemy element powtarzalności a poprzez „pisanie” rozumiemy zespół uschematyzowanych, historycznie określonych cech stylistycznych tekstu, który nie musi koniecznie istnieć jako wyrażony graficznie komunikat literacki, lecz z powodzeniem może być rozpowszechniany jako przekaz utrwalony pamięciowo, to definicja Barthesa świetnie przylegać będzie do poezji pierwszej wojny światowej. Poezja wojenna bowiem, zarówno ta, którą tworzą w okopach, jak i ta, która powstała we względnie zaciszu gabinetu, jest zbiorem wysoce skonwencjonalizowanych wypowiedzi literackich; to zbiór dzieł zapomnianych, które po 1918 r. nie mają w zasadzie znaczących kontynuacji. Twórcy tej literatury uparcie powtarzają znane już wcześniej motywy i toposy, wywodzące się przede wszystkim z pieśni powstańczych romantyzmu trzydziestego, a także z poezji czasu konfederacji barskiej, z dawnej pieśni żołnierskiej, wreszcie — z pieśni ludowej. Konwencje romantyczne egzystują tu obok konwencji młodopolskich i norm komunikowania obowiązujących w folklorze. Powstają w ten sposób hybrydalne niekiedy całości, lecz także utwory udane, choć zazwyczaj epigońskie, pisane, by *dać świadectwo czasom*.

Redaktorzy wydanego w 1916 r. obszernego zbioru *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji z roku wielkiej wojny* pisali we wstępie: „(Pieśń nowych legionów) nie do analiz historycznoliterackich ma służyć, ale wieść do silnych przeżyć i odczuwań, ale umacniać, nauczać, porywać. Umacniać w wierze w wartości polskiego oręża i nie-

¹ R. Barthes: *Wykład*. Przeł. T. Komendant. „Teksty” 1979 nr 5, s. 13.

złomność polskiego ducha, uczyć płomiennej miłości Ojczyzny, porywać do Czynu, do pracy dla Polski”². *Umacniać, nauczać, porywać* — to hasła znane, to funkcja twórczości poetyckiej, jakie od dawna przypisywano poezji bojowej, tyrtejskiej: poezji, która nie troszczyła się zbytnio o swą estetyczną doskonałość, gdyż przedkładała nad nią możliwość zbrojnego działania, twórczości, która towarzyszyła walce, będąc jej przedłużeniem. Spytajmy przeto: co sprawia, że na początku dwudziestego wieku odradzają się konwencje romantyczne i związane z nimi kulturowe nakazy lektury? Odpowiedź najprostsza brzmi: kanon literatury tyrtejskiej jako normatywny sposób komunikowania o sprawach istotnych dla życia narodu był w sytuacji, w jakiej znalazła się literatura w czasie wojny, gotowym wzorem nadającym się do natychmiastowego użycia. Poezja tyrtejska w momencie, gdy żywe było jeszcze nie tylko ukształtowane przez romantyzm rozumienie patriotyzmu, lecz aktualne także (jak sądzono) romantyczne metody walki, podsuwała młodym twórcom nośne konwencje poetyckie, była, jak się wówczas wydawało, jedynym możliwym sposobem odnoszenia się do spraw narodowych. Nawiązywano do poetyk społecznie oswojonych, do poetów drugorzędnych, lecz także do Słowackiego i Mickiewicza, prawie natomiast nigdy nie czerpano wzorów z twórczości Norwida. Anektowano tym samym to, co dla romantyzmu najbardziej typowe, co w lekturze było najłatwiej rozpoznawalne. Odwołano się zatem do jednej z najstarszych i najbardziej znanych metod perswazji retorycznej: posługiwano się językiem odbiorców, by doprowadzić w ten sposób do utożsamienia się adresata z przedmiotem wypowiedzi, gdyż, jak wiadomo, „Słuchacz jest w takim stopniu przekonany, w jakim mówca potrafi stosować jego język: mowę, gest, tonację, styl, wyobrażenia, postawy, idee — w ten sposób identyfikując się z nim”³.

Poezja legionów, a szerzej poezja wojenna w ogóle, zajmuje dość szczególne miejsce wśród całości tekstów epoki: ze względu na swe odniesienie życiowe, na propagandową przydatność, mieści się na pograniczu tekstów literackich i użytkowych. Użytkowość tekstu jest w tym wypadku funkcją jego okolicznościowego charakteru. Poezja i publicystyka posługują się w tym okresie często tym samym językiem, przy czym wielokrotnie ta pierwsza jest w istocie wierszowaną „publicystyką”. W antologii Fischera i Łempickiego sąsiadują z sobą fragmenty *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego z utworami

² A. Fischer, S. Łempicki: *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji z roku wielkiej wojny*. Lwów 1916, s. VII—VIII; wszystkie cytaty, o ile nie zostały oznaczone inaczej, pochodzą z tego właśnie wydania. Obszerną bibliografię twórczości wojennej podaje I. Maciejewska w pracy *Polska literatura niepodległościowa lat 1914—1918*. Masz. IBL PAN 1183.

³ K. Burke: *Tradycyjne zasady retoryki*. Przeł. K. Biskupski. „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 2, s. 226.

Staffa, Tetmajera, Mączki, Relidzińskiego, pomiędzy którymi znajdują się autentyczne pieśni ludowe i grafomańskie utwory „wieśniaka” Jana Orlicza, a całość zamyka wiersz Marii Konopnickiej zwiastujący nadejście wiosny, będącej zapowiedzią narodowego zmartwychwstania. Pieśni i wiersze funkcjonujące w latach wojny w masowym obiegu literackim są bardzo często parafrazami powszechnie znanych utworów; tak np. popularny *Mazurek Dąbrowskiego* zmienia po raz wtóry swą semantykę: w wojennej wersji tej pieśni imię wodza Legionów polskich zostaje zastąpione nazwiskiem Piłsudskiego. Aktualna twórczość okolicznościowa powstaje poprzez odwołanie się do znanych już, w większości utrwalonych w romantyzmie lub wywodzących się z tego okresu konwencji poetyckich. Wydaje się interesujące, że nawet utwory pozostające w kręgu oddziaływań poetyk modernistycznych, czy też teksty wywodzące się z innej niż romantyczna tradycji, nawiązują w mniej lub bardziej widoczny sposób do różnych odmian poezji tyrtejskiej. Jak wykazał w swoim czasie Ireneusz Opacki, popularny w latach wojny gatunek sonetu nie był wbrew pozorom kontynuacją młodopolskiej sonetomanii, lecz ubogim krewnym romantycznego „sonetu wojennego”.

W rozpatrywanej całościowo poezji wojennej mamy więc do czynienia ze swoistą kontaminacją poetyk, z niepowtarzalną w innym okresie historycznym koincydencją różnych stylów literackiego mówienia, z koniunkturalnym ujednoczeniem obiegu literackich, związanych z umasowieniem publiczności. Przyjrzyjmy się zatem bliżej temu zjawisku, zobaczymy, w jaki sposób konwencje romantyczne kształtują porozumienie między twórcami a odbiorcami poezji wojennej (choć zakres wpływów i zależności, o jakim może być mowa, przekracza granice poetyk romantycznych), zobaczymy też, jak te lub inne konwencje, stanowiąc swoistą gramatykę poetycką, organizują pożądany z punktu widzenia twórców proces lektury.

Zacznę zatem, może nieco przekornie, od kilku uwag na temat utworu poety, którego twórczość nie jest zazwyczaj wiązana z poezją niepodległościową. Nie mam bynajmniej zamiaru rewidować tego słusznego skądinąd przekonania, chciałbym natomiast, w miarę możliwości, pokazać, jak określona historycznie pozatekstowa sytuacja komunikacyjna uczestniczy w kształtowaniu semantyki wiersza, jak szeroko rozumiana problematyka wojenna werbalizowana jest poprzez nawiązanie do symbolicznego kodu literatury romantycznej. W opublikowanym w czasie wojny wierszu mówi Leopold Staff:

Raz wraz śmierć czyni w kole bliskim wylom
I wnet otoczy serce pustka szczera.
Zal wydeptuje ścieżki ku mogiłom
I pocałunki żegnań z krzyżów zbiera.
Śpijcie cierpliwie w gwarze kwileń ptaszych

Bo choć brat brata w pochodzie wyprzedzi,
Groby to ujście wszystkich tęsknot naszych,
O cisi Zmarli, o przyszli sąsiedzi!

Młodopolskie koneksje twórczości Staffa nie wymagają dowodu. Nie o to zresztą chodzi, by wykazać, w jakim stopniu autor *Ścieżek polnych* jest wierny konwencji artystycznym, które współtworzyła m.in. właśnie jego poezja. Poprzestaną przeto na stwierdzeniu: konwencje, które określają kształt stylistyczny cytowanego utworu, nie niosą konotacji narodowych; nie jest to sposób mówienia, w którym zwykło się komunikować w poezji o sprawach Polski. Przeciwnie: rozpoznajemy tu stylistyczne⁴ *decorum* zdolne obsługiwać liryczne peany na cześć sztuki, wyrażać egzystencjalne niepokoje artysty: *decorum*, które w swej modelowej postaci nie byłoby zdolne udźwignąć ciężaru narodowej problematyki. Wiersz Staffa napisany został swoiście literacką mową, wolną od wszelkich pozapoetyckich stylów polszczyzny. W planie semantycznym utwór wykacza jednak poza ramy idiolektu autora, niesie na sobie piętno kolektywnej pamięci literatury, odwołuje się bowiem już nie do młodopolskich reguł poetyckiego mówienia. Szeroko rozumiana konwencja stylistyczna jest w tym wypadku jedynie wystrojem zewnętrznym, rodzajem okrycia, które tai wielość literackich kodów. Zastanówmy się więc, co znajduje się poniżej, niejako w jej wnętrzu, aby odpowiedzieć na pytanie o okolicznościowy sens utworu, który na mocy decyzji wydawców, będącej przecież świadectwem lektury — włączony został obok utworów poetów-żołnierzy do przywołanej powyżej *Antologii*.

Strofa pierwsza lirycznego epitafium stanowi łatwo czytelną wariację na temat śmierci. W polu semantycznym tego wyrazu pozostają zarówno „żał”, jak i „krzyż”, współtworząc serię jednostek, których sensy nie odbiegają zbyt daleko od ogólnie przyjętych w polszczyźnie. Autor respektuje w tym względzie oczekiwania odbiorców. Strofa druga przekształca jeszcze wyraźniej sentencjonalny liryk w epitafium. Skojarzenie śmierci ze snem nie stawia przed czytelnikiem szczególnie skomplikowanych zadań interpretacyjnych; komunikacja przebiega gładko, bez napięć⁵. Ale dodajmy: tekst jest jasny i czytelny tylko z pozoru; jeżeli natomiast poszukiwać będziemy jego ukrytych znaczeń, droga prowadzić będzie w okolice mitu, gdzie sen pozostaje w związku z czasową śmiercią, po której nastąpi zmartwychwstanie. Pozostańmy jednak przy hipotetycznej lekturze, która zgodna byłaby, jak sądzę, z przyzwyczajeniami czytelników wojennych antologii. Wiersz Staffa wcale okolicznościowych konkretyzacji nie unika, zachęca nawet do takiego odczytania, i to w dwo-

⁴ Styl staram się rozumieć szeroko, zob. R. Barthes: *Style and its Image*. W: *Literary Style: A Symposium*. Oxford 1971.

⁵ Zob. M. Głowiński: *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W: *Style odbioru*. Kraków 1977.

jaki sposób. Po pierwsze, eksponując czysto językowe znaczenie wyrazów, związane z semantyką, która pozostaje w „polu zdrowego rozsądku”⁶, z semantyką będącą czymś samym przez się zrozumiałym, bo rozumianym na mocy nawyku. Po drugie, poprzez aktualizację jednego z wielu elementów semantycznego kodu romantycznej frazeologii poezji niepodległościowej: „Groby to ujście wszystkich tęsknot naszych” — mówi Staff i sentencja ta jest łatwo czytelnym quasi-cytatem, który odsyła do kodu literatury romantycznej. Ustalenie źródła nie jest konieczne. Wystarczy przypomnieć raz jeszcze modelującą siłę literatury tego okresu: „W przeszło sto lat po romantyzmie Tadeusz Konwicki powie, że partyzantka, w której uczestniczył przez sześć miesięcy r. 1944/45, była «dzika, znikąd nie sterowana, może sterowana tylko przez erudycję literacką. Umrzeć za Polskę. W ogóle umrzeć»⁷. W analizowanym utworze mamy do czynienia z co najmniej dwoma zespołami konwencji: pierwszy z nich, który umownie może być nazwany „młodopolskim”, wyznacza ogólny zarys mowy poetyckiej, drugi zaś — nazwijmy go „romantycznym” — przenika do wiersza Staffa niejako wraz z aluzją, wraz z nawiązaniem do pewnego modelu, pisania: rozpoznajemy tu transformację wzorca mowy tyrtejskiej (do tej sprawy jeszcze powrócę). „Wiadomo przy tym, iż ta sama reguła poetycka funkcjonująca jako uznana konwencja wewnątrz określonego systemu poetyckiego, traci nacechowanie konwencjonalne przeniesiona w obręb systemu innego”⁸. Analizowany utwór projektuje taką sytuację komunikacyjną, w której jeden system semiotyczny może być odbierany na tle drugiego. Systemy te nie zawsze muszą wchodzić z sobą w konflikt, mogą również zgodnie egzystować obok siebie, tworząc tym samym całość wyższego rzędu. Aby całość ta w czytelnicznym odbiorze spostrzegana była jako twór hybrydyczny, odbiorca musi uświadomić sobie bądź moment zmiany modelu komunikacyjnego, bądź też konwencja semiotyczna, która wykorzystuje jeden z modeli, jest czytelnikowi zupełnie obca⁹. W komunikacji literackiej lat 1914—1915 nie może być o tym mowy.

Wiersz Staffa mieści się na obrzeżach kanonu tekstów poetyckich

⁶ Na temat „świata zdrowego rozsądku” jako zespołu uschematyzowanych poglądów i mniemań, które mogą uczestniczyć w formowaniu wypowiedzi artystycznych, zob. J. Łotman: *Iz nabludienij nad strukturnymi princypami raniego tworczestwa Gogola*. W: *Trudy po russkoj i slowianskoj filologii XV*. Tartu 1970.

⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 8.

⁸ A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Pod red. M. Janion i A. Piórunowej. Warszawa 1967, s. 70.

⁹ Zob. E. Balcerzan: *Systemy i przemiany gatunkowe w liryce polskiej lat 1918—1928*. W: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Pod red. H. Kirchner i Z. Zabickiego. Seria 2. Wrocław 1974, s. 160.

okresu pierwszej wojny światowej. Podstawowy zrąb twórczości owego czasu stanowi natomiast tzw. literatura legionowa, będąca w przeważającej mierze dziełem poetów-żołnierzy, realizujących postulaty romantycznej koncepcji literatury, która ceniła pisarstwo wypływające „z serca i duszy”.

Historycznie rzecz biorąc, poza pewnymi wyjątkami, okolicznościowa, niepodległościowa twórczość okresu pierwszej wojny wyznacza kolejny etap epigonizmu romantycznego. Historycznie, lecz nie funkcjonalnie. Funkcjonalnie zaś twórczość żołnierzy-poetów należy do tradycji folklorystycznej, gdyż kolportowana jest przede wszystkim w transmisji ustnej. Wiąże się z tym również fakt „zawłaszczania” autorstwa pieśni, kolektywnego wykonawstwa utworów, gdy miejsce autora zajmuje śpiewak albo recytator. W ten sposób w popularnym obiegu społecznym funkcjonowały m.in. wiersze Józefa Aleksandra Gałuszki¹⁰ i odpowiednio zmodyfikowane pieśni powstańcze. Folklorystyczne sytuacje komunikacyjne, konfrontujące bezpośrednio słuchaczy i wykonawców, nie pozostawały bez wpływu na poetykę utworów, sprawiły, że poezja legionowa (tak jak i literatura ludowa) dążyła do powielenia systemowej *langue*, do reprodukcji określonych formuł poetyckich i norm komunikacyjnych. Pamiętać przy tym trzeba, iż dopiero wtórną, poprzez fakt druku, pieśni i piosenki żołnierskie włączone zostają do katalogu spisanych tekstów kultury. Do literatury, o której mowa, odnosi się większość uwag Jerzego Świącha o poezji konspiracyjnej drugiej wojny światowej¹¹. Folklorystycznym konwencjom komunikacyjnym towarzyszy jednakże typowo romantyczne, lecz nie tyle konwencjonalne, ile wynikające z realnej sytuacji twórców, niwelowanie granic między życiem a sztuką. Fakt ten urzeczywistnia się niejako przestrzennie (wiersz pisze się w tych samych okopach, w których odpiera się atak wroga), symbolicznie (poprzez przekraczanie podziałów gatunkowych, dzielących literaturę i teksty użytkowe) i rzecz można, „literacko”, gdyż walka powstańcza jest swoistym „wykonaniem” nakazów poezji z minionego wieku. Wiersze Słońskiego, Relidzińskiego, Teslara, Mączki w tym samym stopniu co utwory anonimowych poetów aktualizują zaczerpnięte z folkloru konwencje poetyckie i podziały gatunkowe, istnieją w synkretycznym związku z obrzędem lub ceremoniałem, przy czym nie musi być to koniecznie ceremoniał i obrzęd znany z kultur społeczności archaicznych. Utwory te należą do twórczości okolicznościowej, która przejawia się w wyborze tematu, w wyborze wzoru mówienia, w konwencji gatunku, widoczna jest w wyborze motta, w dedykacji wiersza, w autorskim komentarzu do utworu. A oto wymowny

¹⁰ Zob. uwagi R. Lubas: *W kręgu poezji okolicznościowej I wojny światowej*. „Ruch Literacki” 1970 nr 3, s. 171, 183.

¹¹ J. Świąch: *Okupacja i stereotypy. Studium z dziejów polskiej poezji konspiracyjnej 1939—1945*. Lublin 1977.

przykład poezji tego okresu: *Pieśń Legionów 1914/1915 roku* autorstwa Michała Lityńskiego.

Zbudź się narodzie ze snu niewoli,
 Wiekowe potargaj pęta,
 Jak burza leci głos po roli
 Hej! Orły! Orlice! Orleńta!
 Zatopcie szpony w wrogów krwi,
 Niech miecz wasz w sercu wroga tkwi!
 Niech zginie podła zdrajców zgraja,
 Co niewolniczy jad w nas wpaja!
 Tyś ludu niepodległej Polski syn,
 Dziś tylko Twoja woła, moc i czyn.
 Od fal Bałtyku po Karpat szczyty,
 Gdzie tylko żyje polski lud,
 Już biały orzeł w niebo wzbity
 Woła na bój, na wielki trud —
 Strzelecka trąbka rażno gra,
 Serdecznym echem w sercu drga.
 To Polska woła swoje dzieci,
 Głos jej rozbrzmiewa po całym świecie.
 Zwycięskie pułki formuj ludu lwi,
 Walcz mężnie do ostatniej kropli krwi!

Pieśń Legionów 1914—1915 wyznacza umownie rozumianą granicę pomiędzy tzw. literaturą wysokoartystyczną a twórczością folklorystyczną w ścisłym sensie, jest również „stopniem zero” literatury legionowej. Powyżej niej mieszczą się utwory, które w coraz to większym stopniu podlegają prawom rządzącym poezją kanoniczną, gdzie nawiązanie do twórczości ludowej. jest zazwyczaj stylizacją; poniżej znajdują się teksty funkcjonalnie i typologicznie związane z folklorem. *Pieśń* Michała Lityńskiego realizuje schemat gatunku w dwojaki sposób: jako pieśń, poprzez odwołanie się do wzorca „pieśniowości” znanego z wersji romantyzmu tyrtejskiego, gdzie „pieśń” była niekiedy synonimem poezji narodowowyzwoleńczej, i jako utwór przeznaczony do śpiewania (autorzy antologii opatrzyli wiersz przypisem: „tekst do muzyki J. Weleszczuka”). Pełni ona ponadto charakterystyczną dla pieśni ludowych funkcję znaku przynależności grupowej; jest przecież pieśnią legionowej formacji. Jej funkcjonalny kontekst wskazuje na socjokulturową sytuację komunikacyjną warunkującą proces tworzenia dzieła: utwór, który ma być wykonany, zawiera przy tym konkretny program zachowań, ten sam, który charakteryzowały Maria Janion i Maria Żmigrodzka: „Wpisany w tekst romantyków odbiorca był pomyślany jako człowiek, który zechce czynnie zmniejszyć przedział między ideałem a rzeczywistością”¹². Lityński buduje więc swą pieśń

¹² Janion, Żmigrodzka: *op. cit.*, s. 8.

z „cytatów” tego, co „już czytane”, tworzy ją z formuł i zwrotów, których presupozycje implikują szereg wypowiedzi wcześniejszych na ten temat. Naczelną regułą postępowania artystycznego stanowi w tym wypadku dążenie do całkowitej czytelności komunikatu. Dlatego też posługiwano się znaną i czytelną frazeologią patriotyczną a sens metafor i symboli wyjaśniany był w obrębie najbliższego kontekstu wypowiedzeniowego. Z kolei na socjokulturowy kontekst pieśni wskazują utrwalone w tradycji literackiej semantyczne i stylistyczne normy, stanowiące podstawę semantycznych i stylistycznych stereotypów. I tak: budzenie się narodu do walki wyobrażone jest, zgodnie z metafizyką poezji tyrtejskiej, jako rozrywanie więzów; zemsta, na mocy tych samych reguł semantycznych, to rozszarpywanie ciała wroga. I dalej, Polska przybiera postać matki „wzywającej do boju swe dzieci”, przy czym jako kraj, w wymiarze topograficznym, oznaczona jest nie za pomocą nazwy własnej (przypomnijmy, że nie istniała ona też na ówczesnych mapach Europy), lecz jako amorficzny obszar, rozciągający się „od Bałtyku po Karpat szczyty”. Nad całością góruje biały orzeł, symbol tyleż czytelny, co wieloznaczny, gdyż oznaczający walkę o niepodległość i społeczność walczących. Biały orzeł trzymający w szponach miecz był, jak wiadomo, również symbolem poezji tyrtejskiej. Składające się na *Pieśń Legionów* stereotypowe formuły przywodzą na myśl już nie ogólną, bliżej nie określoną konwencję, lecz serię, którą mogą stanowić utwory: *Do... Prośba o orła* Romanowskiego, *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną* Słowackiego, *Hymn orłów* Wasilewskiego, *Pieśń zemsty* Ujejskiego i Mickiewicza *Oda do młodości*. Seria ta może z powodzeniem zostać zastąpiona inną, bowiem nie tyle chodzi tu o wskazanie pierwowzoru, ile o nazwanie mechanizmu, który określa zasady budowy tekstów. Lityński nawiązuje przy tym do pewnej bardziej ogólnej konwencji, do wzorca mowy tyrtejskiej.

Czym jest zatem tyrteizm rozpatrywany w kategoriach aktu mowy? Wiersz tyrtejski nie jest nigdy wypowiedzią prowadzoną z indywidualnego punktu widzenia, poeta reprezentuje zazwyczaj interesy pewnej zbiorowości: narodu, grupy, państwa. Jeżeli nawet w wypowiedzi tej pojawia się gramatycznie pierwszoosobowe „ja”, to jest to „ja” inkluzywne, zawierające się w pewnym zbiorowym „my”, do którego podmiot się zwraca. Podmiot mowy tyrtejskiej sytuowany jest zatem jako jeden z adresatów wypowiedzi, wezwanie do boju jest bowiem równoznaczne z jego akceptacją, z własnym uczestnictwem w walce, z przemianą pieśni w czyn. Analizowany z tego punktu widzenia wiersz Staffa to wypowiedź, której podmiot nieustannie oscyluje między pozycją obserwatora a uczestnika. Przyjęcie punktu widzenia „my” jest w tym wypadku związane z wprowadzeniem w obręb niepieśniowego utworu Staffa stereotypu romantycznej pieśniowości. Trzeba dodać, że nie jest to wcale praktyka typowa dla autora *Tęczy łez i krwi* (1918), lecz zabieg

charakterystyczny dla poetów wojennych, którzy pozostawali pod silnym wpływem poetyk młodopolskich. U Lityńskiego rzecz ma się odwrotnie: tu — rysująca się między „ja” a „my” przestrzeń ma wymiar czysto retoryczny, cały tekst reprezentuje głos „my”, pieśń przeznaczona jest bowiem do zbiorowego wykonania.

Wypowiedź bojowa jest mową odwołującą się w znacznie większym stopniu niż inne teksty literackie do sytuacyjnego kontekstu, do rzeczywistych sytuacji dziejowych. Podobnie jak w towarzyszących obrzędowi pieśniach ludowych albo informacyjnych, projektujących pewne zachowania odbiorcze komunikatach użytkowych, „odniesienie życiowe tekstu ma w tym wypadku znaczenie podstawowe”¹⁸. Czytelnik bowiem sytuowany jest przez tekst w roli społecznej Polaka, w roli, która określana jest repertuarem pewnych zachowań, postaw i działań. Zatem: nakazywano walkę, a zabraniano zajmowania postawy biernej, zdrajcami nazywano także tych, którzy pragnęliby przyjąć postawę obserwatora. Ów imperatyw kateryczny walki i zemsty (znaczna część wypowiedzi tyrtejskich to „teksty zemsty”) miał być realizowany bezwyjątkowo, był ponadto sankcjonowany nakazem tradycji, jak w znanym wierszu Jerzego Żuławskiego *Do moich synów*. Retoryka mowy tyrtejskiej posługuje się mechanizmem prostych binarnych opozycji, dzieli świat wokół osi „my” — „oni”, gdzie „my” to społeczność walczących, „świat swoich”, obszar tradycji i kultury, któremu przeciwstawia się zdrajców, wrogów ojczyzny, przestrzeń antykultury, którą należy zwalczać. Stadia pośrednie nie istnieją, czytelnik musi określić swoją pozycję po tej lub przeciwnej stronie barykady. Nawet w cytowanym utworze Staffa retoryczne „my” dotyczy pewnej zintegrowanej wspólnoty, wszyscy bowiem zostają zanurzeni w sferę śmierci, w odmet walki.

Wypowiedź bojowa wykorzystuje zatem dwie prastare techniki retoryczne, identyfikację i amplifikację. O najprostszym zabiegu identyfikacyjnym, polegającym na zwracaniu się do odbiorcy jako członka gnębitej wspólnoty, wspomniałem przed chwilą. Innym wariantem tego retorycznego chwytu są zwroty do adresata określanego jako ktoś z kulturowej zbiorowości czy społeczności religijnej. Stąd litanijski i modlitewny charakter wielu utworów, będących niekiedy dość wyraźnym nawiązaniem do popularnej pieśni Fełńskiego *Boże, coś Polskę*, nie będącej oczywiście hymnem bojowym, lecz pieśnią kościelną. Mechanika identyfikacji dotyczy również strukturalnej organizacji utworów, przejawia się w nawiązaniu do stylistycznych i kompozycyjnych wzorców poezji romantyzmu tyrtejskiego.

Narracyjny wariant poezji bojowej wykorzystuje chętnie formę podawczą opowiadania bądź sprawozdania z autentycznych wyda-

¹⁸ Z. Jarosiński: *Tekst użytkowy i tekst literacki w drugiej połowie XIX wieku*. „Teksty” 1975 nr 4.

rzeń, będącego najczęściej relacją naocznego świadka. Jest to liryka mówiona, choć niejednokrotnie oralność jej to tylko stylistyczna, konwencjonalnie wykorzystana maska. Jeżeli narrator przywołuje w swym opowiadaniu historię, to zazwyczaj po to, by utożsamić różne porządki zdarzeń, wywołać efekt ich czasowej ciągłości, wrażenie narodowej tożsamości, przedłużenia chwalebego czynu ojców. Zarówno Pieśń Wajdeloty-Halbana, której głównym adresatem był Konrad Wallenrod, jak i wypowiedzi tyrtejskie z czasu pierwszej wojny, w których mechanicznie kojarzone są np. bitwa pod Somosierrą z szarżą ułanów Byliny pod Rokitną, są utworami, które wykorzystują tę samą technikę retoryczną: perswazję odwołującą się do identyfikacji.

Z kolei technika amplifikacji urzeczywistnia się w poezji bojowej dwojako: po pierwsze, w płaszczyźnie gatunkowej, gdyż szczególnie uprzywilejowane są tu „pieśniowe” odmiany poezji lirycznej, oparte na refrenie, bądź pochodne od pieśni, w których proces rozwoju wiersza polega na systematycznej eksploatacji tematu, jak w odzie, hymnie, pobudce, hejnale; po drugie, co może wydać się oczywiste, lecz warte jest przypomnienia, poprzez systematyczne eksponowanie tematów walki, zemsty, przy użyciu różnych, czasem krańcowo odległych konwencji poetyckich.

Pieśń bojowa składa się zazwyczaj z serii illokucji rozkazu i obietnicy, które w sumie, wraz z innymi okazjonalnie realizowanymi funkcjami mowy poetyckiej, uczestniczą w formowaniu nadrzędnego, jak sądzę, aktu poetyckiej mowy: illokucyjnego aktu wiary. Pieśń Lityńskiego rozwija się również w rytmie tychże illokucji poetyckich, jej pierwsze i drugie zdanie, już na początku utworu, realizują illokucję rozkazu: „Zbudź się narodzie”, „Potargaj pęta”, „Niech zginie podła zdrajców zgraja”; rozkazu przemieszanego z aktami asercji. Illokucje rozkazu i obietnicy zawarte w mowie tyrtejskiej dotyczą przeważnie losów narodowych, wiążą się z zapowiedzią zemsty, sławy, narodowego zmartwychwstania i realizowane są w rozmaity sposób: poprzez przyrzeczenie („wszystko zniesiem — życie damy, lecz swą Polskę odzyskamy”), zapewnienie („Marsz, marsz chłopcy w bój ten krwawy, staniam z Mochem do Warszawy”), wyznanie wiary („Wierzę w znak męki Pańskiej, w znak Krzyża i w to, że Polska z męki wykwitnie”), dowodzenia („Bóg naszych ojców i dziś jest z nami [...] Wszak póki On był z naszymi ojcami, Byli zwyciężce!”). Ostatni przytoczony cytat pochodzi z *Pieśni konfederatów z Księdza Marka Juliusza Słowackiego* (podobne pieśni wykonywali również legioniści z 1914 r.) i wskazuje na pewną istotną cechę mowy tyrtejskiej, na skłonność do wzmacniania asertywności wypowiedzi w stopniu o wiele większym, niż to ma miejsce w innych typach wypowiedzi poetyckiej. Chodzi mi tu o sprawę następującą: wypowiedź bojowa, jak każdy inny utwór literacki, jest wypowiedzią, „w której akty pozorne mają charakter

hipotetyczny”¹⁴, a więc składającym się na nią zdaniom nie przysługuje miano sądów w sensie logicznym. Wypowiedź ta jest jednak, jak się starałem wykazać, w swoisty sposób (za sprawą swego użytkowego i okolicznościowego charakteru) sytuowana w kontekście zdarzeń historycznych, w pozasłownej życiowej sytuacji, co sprawia, że literacka quasi-asertywność zostaje osłabiona: poezja tyrtejska może być zatem odbierana jako zespół sądów o konkretnej rzeczywistości, może być z powodzeniem czytana z pominięciem sygnałów poetyckości, jak coś naturalnego, w pełni zrozumiałego. Fortunności illokucji tyrtejskiej nie sposób oczywiście mierzyć kryteriami, jakimi posługują się filozofowie języka w opisach rzeczywistości, a nie literackich aktów mowy.

Poezja wojenna apeluje do emocji odbiorców, posługuje się czytelnymi znakami patriotyzmu, operuje symbolami oswojonymi społecznie: udoskonala, rozszerza i nieznacznie modyfikuje arsenał pojęć skodyfikowanych w XIX w. i ich modernistycznych transformacji, znanych przede wszystkim z poezji Wyspiańskiego i twórczości Żeromskiego. Dlaczego tych właśnie, a nie innych? Są bowiem one najłatwiej dostępne, leżą niejako na powierzchni praktyk komunikacyjnych, aby je odnaleźć, nie trzeba szperać w kręgu tradycji, gdyż stanowią one stałe wyposażenie leksyki komunikacji patriotycznej XX w. Rozpowszechnia je gazeta NKN-u w informacjach z frontu, w drukach agitacyjnych, w nekrologach poległych oficerów, które zazwyczaj stylizowane są na biografie bohaterów romantycznych.

W ten sposób w latach wojny, za pomocą różnych kodów i przy użyciu różnych środków przekazu (gazeta, tomik poezji, popularna piosenka), kolportowany był osobliwy „język” patriotyczny. Przekazy propagandowe, twórczość literacka, a nawet oficjalne rozkazy wojskowe wykorzystują więc identyczną retorykę i frazeologię, posługują się dobrze znaną i łatwo czytelną patriotyczno-narodową symboliką: wiosny, ziarna, zmartwychwstania¹⁵. Powiedzieć zatem można, że poezja wojenna, epigońska z punktu widzenia historyka literatury, z perspektywy jej twórców i odbiorców jest wobec romantyzmu swoiście mimetyczna, w tym sensie, że utrwała ona pewne konwencje mówienia o sprawach narodowych, konwencje, które zdominowały również publicystykę okresu. W wypadku utworów literackich styl historyczny (bądź jego elementy) traktowany jest jako styl współczesny¹⁶. Wydaje się, że zaproponowana powyżej analiza wypowiedzi bojowej zastosowana do komunikatów *stricto*

¹⁴ R. Ohmann: *Mowa, działanie, styl*. Przekł. K. Rosner. W: *Znak, styl, konwencja*. Warszawa 1977, s. 144. Tam też omawia autor możliwości stosowania Austinowskich „warunków fortunności” wobec literatury.

¹⁵ Zob. I. Opacki: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół «Karmazynowego poematu» Jana Lechonia*. W: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1978.

¹⁶ Zob. na ten temat M. Głowiński: *O stylizacji*. W: *Style odbioru...*

użytkowych, a więc wypowiedzi publicystycznych, doniesień frontowych itp., ujawniłyby podobny jak w wypadku utworów poetyckich rozkład aktów illokucyjnych. Teksty publicystyczne i poetyckie są bowiem w okresie wojny w zasięgu oddziaływania podobnego zespołu konwencji komunikacyjnych.

Patriotycznie nacechowane „znaki-symbole”, początkowo elitarne, na progu dwudziestego wieku były już powszechnie obowiązującym dobrem społecznym, wchodziły w skład nieweryfikowalnych, powszechnie zrozumiałych, nie wymagających sprawdzenia kategorii i pojęć, które, zdaniem Lotmana, mogą stanowić podstawę systemów artystycznych. Słowem: stereotypy literackie, którymi chętnie posługiwano się w poezji wojennej, będące w wymiarze komunikacyjnym „pragmatycznie nacechowanymi jednostkami sensu”¹⁷, ukierunkowując czytelniczą recepcję, apelowały przede wszystkim do narodowych emocji odbiorców. Wiersz Staffa, aktualizując elementy literackiej konwencji komunikacyjnej, jednocześnie je modyfikował, uwewnętrzniając pewne oczekiwania odbiorcze nie rezygnował z przywilejów, jakie w tym względzie przysługują nadawcy. *Pieśń legionów 1914/1915* powieliła jedynie literacką konwencję, utrwala jej cechy charakterystyczne, przekształca wiersz w sumę powszechnie zrozumiałych formuł. Komunikacja przebiega więc na poziomie stereotypów. Kształt stylistyczny utworu zależny jest natomiast od aktualizacji konwencjonalnych reguł poetyckich, od aktualizacji jednego z zaświadczonych w tradycji sposobów poetyckiego mówienia: poetyki romantycznej, modernistycznej i poetyki pieśni ludowej. Wybór konwencji wyrażania uzależniony jest od bardzo różnych czynników: od związku twórcy z tradycją, funkcjonalnego przeznaczenia tekstu, przewidywanych norm i stylów lektury. Warto dodać, że cechą, która określa w latach wojny sposób pragmatycznego klasyfikowania tekstów kultury, jest tendencja do poszukiwania w nich symboliki profetycznej. Z tego punktu widzenia wartościuje się dzieła literackie i zdarzenia historyczne. Lektura świata i czytanie wiersza odbywają się na mocy tych samych zasad: w jednym i drugim wypadku obowiązuje ta sama konwencja komunikacyjna, modelowana przez wspólną ramę kodową, którą wyznacza aktualność tekstów dla sprawy narodowej. Można zatem powiedzieć, że nie tylko poezja legionowa, ale cała twórczość wojenna znajduje się we władzy romantyzmu, ulega w mniejszym lub większym stopniu romantycznemu terrorowi, pozostaje w zasięgu działania romantycznego „kodu” tropów i figur, systemu, który zmusza do mówienia niekiedy czegoś innego, niżby się chciało powiedzieć.

Zbigniew Kloch

¹⁷ Z. Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974, s. 6.