

MONIKA BEDNARCZUK

Twórczość poetycka dąbrowszczaków 1936–1956\*

---

Les vers des dąbrowskistes (1936–1956)

Hiszpańska wojna domowa zainspirowała licznych poetów, by wymienić W. Broniewskiego, J. Wita, E. Szymańskiego, S. Pollaka. Wobec powszechnej radykalizacji nastrojów zareagowali wierszem na wydarzenia lat 1936–1939 również skamandryci oraz Przyboś, aczkolwiek są to pojedyncze egzemplifikacje<sup>1</sup>. Autorami większości wierszy na temat hiszpańskiej wojny byli bowiem poeci skupieni wokół „Kwadrygi” oraz „Żagarów”, a więc ugrupowań wysuwających hasła poezji uspołecznionej. I oni po roku 1945, zaakceptowawszy tezę o heteroteliczności literatury, kontynuowali wątek walki II Republiki, roztaczając przed czytelnikiem wizję odpowiadającą tradycji poezji rewolucyjnej i marksistowskiemu ujęciu świata. Utwory Dobrowolskiego, Flukowskiego, Putramenta, Słobodnika oraz Szenwalda funkcjonowały w większym lub mniejszym stopniu w świadomości czytelników, stwarzając pewien schemat wydarzeń na Półwyspie Iberyjskim.

Czynnikiem, który współkształtował powojenne postrzeganie hiszpańskiej wojny domowej oraz ról, jakie odegrały w niej poszczególne siły polityczne i narodowości, jest twórczość polskich interbrygadzystów, przede wszystkim pamięt-

---

\* Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w ramach projektu badawczego numer 1HO1C02226.

<sup>1</sup> J. Iwaszkiewicz, [...] *Gdybym był wodzą, chmurą, żywiołem, pożarem*, „Wiadomości Literackie”, 11 X 1936, s. 1; A. Słonimski, *Rozmowa*, „Wiadomości Literackie”, 1 XI 1936, s. 1; J. Tuwim, *Wezmę ja kontusz...*, „Szpilki” 1937, nr 13, s. 6; J. Przyboś, *Na granicy*, [w:] id., *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Kraków 1984, s. 126.

nikarska, lecz nie brak tutaj również przykładów poezji *stricte* frontowej i utworów lirycznych powstałych po zakończeniu wojny. Mimo niewielkich walorów literackich tych tekstów są one interesujące z perspektywy socjologicznej, służyć bowiem mogą jako przejaw świadomości grupy i pozwalają zrekonstruować światopogląd oraz uwikłania społeczne czy estetyczne autorów<sup>2</sup>. Niniejsze rozważania prezentują wierszowaną twórczość dąbrowszczaków oraz zawarte w niej poglądy interbrygadzystów na wojnę domową w Hiszpanii, ich rolę w konflikcie zaistniałym na Półwyspie Iberyjskim oraz tradycje, na jakie się powoływali. Podstawę wyodrębnienia tej grupy tekstów stanowi obieg społeczny, stąd są one interesujące nie tyle z racji „konkretnych, indywidualnych właściwości, ile raczej z uwagi na cechy typowe”, ze względu na model literatury i realizowaną przezeń funkcję oraz ze względu na oferowaną odbiorcy wizję świata: „własnego i świata »obcych«”<sup>3</sup>.

Zaproponowane w tytule artykułu daty graniczne wynikają z faktu, iż wiersze ochotników powstawały głównie w trakcie wojny domowej w Hiszpanii, czyli do 1939 roku, jednak w roku 1956, w związku z przemianami politycznymi w obozie komunistycznym, nastąpiło wzmożone zainteresowanie tematem konfliktu z lat 1936–1939: ukazywały się antologie i wspomnienia ochotników, zawierające utwory wierszowane, a także tomiki poetyckie. Niekiedy trudno jednak przeprowadzić wyraźną granicę między utworami z czasu wojny domowej a tymi, które powstały lub zostały poprawione po jej zakończeniu<sup>4</sup>. Ponadto rok 1956, dzięki poluzowaniu ideologicznego gorsetu, pozwala na pojawienie się nowych akcentów w żołnierskim wierszopisarstwie, treściowo znacznie je wzbogacających<sup>5</sup>.

Zwolennicy frentepopulistów<sup>6</sup> przybyli na Półwysp Iberyjski z rozmaitych stron. Brygady Międzynarodowe kontynuowały „wielką tradycję solidarności”:

<sup>2</sup> J. Karpiński, *Literatura jako źródło do badań socjologicznych*, [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, pod red. Z. Stefanowskiej i J. Sławińskiego, Warszawa 1978, s. 32, 39.

<sup>3</sup> J. Świąch, *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1982, s. 17–18.

<sup>4</sup> Niektóre wiersze Jana Wyki znalazły się zarówno w antologii przedruków z „Dąbrowszczaka” (*Dąbrowszczacy*, oprac. J. Mrozek, Warszawa 1956), jak w kolejno wydawanych zbiorach poety; a utwory z lat trzydziestych przeplatane były innymi (zob. tomiki *Hiszpańska Warszawianka 1932–1953*, Warszawa 1953 oraz *Pieśń o Saragossie. Poemat*, Warszawa 1956).

<sup>5</sup> M. Ciecński zarysował ramy historyczno-polityczno-literackie, wyznaczając granice funkcjonowania tematu (*Literatura polska wobec wojny domowej w Hiszpanii. Wybrane zagadnienia*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, XXVIII, 1990, s. 31–47). Do istotnych dla wątku hiszpańskiego dat zaliczyć należy — poza rokiem 1956 i okresem stalinowskim — rok 1968, a później lata osiemdziesiąte, kiedy ukazały się wspomnienia J. Rutkowskiego i A. Szurka.

<sup>6</sup> Proponowany przez J. Kicnicwicza termin zastępuje i trafniej ujmuje złożoność hiszpańskiego Frente Popular niż „republikanie”, zwłaszcza że rebelia generałów nie była antyrepublikańska (*Hiszpania w zwierciadle polskim*, Gdańsk 2001, s. 167).

Robotnik, chłop i Sowiety  
Bratnią podają nam dłoń.

(N. Czak, *Marsz dąbrowszczaków*<sup>7</sup>)

W brygadach Polak, Francuz, Hiszpan, różna rzesza,  
powiesz swoje, a człowiek zrozumie człowieka,  
wolność i solidarność jest międzynarodowa.

(J. Wyka, *Pieśni o Saragossie*)

Oczywiste jest, iż wyżsi funkcjonariusze Brygad przybyli w większości z Moskwy. Gdyby jednak za źródło informacji na temat pochodzenia ochotników przyjąć twórczość frontową, okazałoby się, iż stanowili oni jednolitą grupę:

Z nizinnych pól brygada szara,  
z mazurskich ziem, z podolskich rzek  
[...]  
Ten płowowłosy z polskiej sztolni  
o was i o nas walczy rok.

(J. Wyka, *Na widnokręgu*<sup>8</sup>)

Znaleźli się wśród najdzielniejszych reprezentantów wielu narodów, aby „o wolność Hiszpanii się bić”, stąd częste w twórczości żołnierskiej motywy wezwania o pomoc:

Do naszych braci w Hiszpanii  
przyszliśmy na pierwszy zew.

(*Marsz dąbrowszczaków*)

Przybyliśmy do was — Hiszpanie,  
Na pomoc, by stanąć w obronie  
Wolności waszej i naszej.

(M. Mielżyński, *List*<sup>9</sup>)

Ukierunkowana na triumf socjalizmu czy komunizmu epopeja walki z heretykami — białymi<sup>10</sup> jest częścią składową artykułów z „Dąbrowszczaka”, wspomnień ochotników oraz rymowanych sprawozdań z frontu. Stale obecne są słowa-klucze rewolucji, pojawia się opozycja: zniszczenie–odrodzenie oraz wizje „nowego”, lepszego świata, wreszcie idea apoteozowanego „powrotu do ziemi”, dzięki któremu nastąpi odnowienie czasu:

<sup>7</sup> N. Czak, *Marsz dąbrowszczaków*, [w:] *No pasaran! Wiersze o walczącej Hiszpanii*, wybór i wstęp St. R. Dobrowolski, Warszawa 1966, s. 10.

<sup>8</sup> J. Wyka, *Na widnokręgu*, [w:] id., *Pieśni o Saragossie*, s. 53–33.

<sup>9</sup> M. Mielżyński, *List*, [w:] *No pasaran!*, s. 13.

<sup>10</sup> M. Głowiński, *Rytuał i demagogia. Trzydzieści szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, s. 31.

A gdy ten bój zakończymy  
I będzie zniszczony wróg,  
Wtenczas karabin zmienimy  
Na młot roboczy i pług.

(*Marsz dąbrowszczaków*)

Rewolucja oznacza dla ochotników „wielkie odkrycie” bądź potężny kataklizm. Sztafaż poezji rewolucyjnej służy ocenie rzeczywistości, ale także kreowaniu dychotomicznej wizji świata. Wartościowane dodatnio są takie kategorie pojęciowo-metaforyczne, jak wolność, sen, dzień, jasność, słońce, wiosna, lot, pęd<sup>11</sup>. Wyraźne są tradycje romantyczne, bo poezja powstała na frontach Hiszpanii czy już po wojnie zdradzała fascynację ideami oraz stylami zachowań charakterystycznymi dla tej epoki; rzecz można nawet, iż była epigońska. Wyzyskiwała cytaty z literatury romantycznej do wyrażania własnych prawd, wpisywania w nie własnych pytań i odpowiedzi, wykorzystując je jako wciąż atrakcyjny sposób komunikowania się, metajęzyk, za pomocą którego można porozumieć się z drugim — Polakiem i człowiekiem<sup>12</sup>.

Klasowe i partyjne zawłaszczanie romantyzmu przejawia się w modelu zachowań oraz kreowanej w utworach wierszowanych i pamiętnikarskich legendzie „bojowników o wolność”. Najbardziej typową cechą jest „romantyczny demokracizm”, a więc opowiedzenie się po stronie uciskanych, bunt przeciw *status quo*, hasło wolności dla wszystkich klas bądź narodów<sup>13</sup>. „Romantyczność” biografii manifestuje się bowiem w deklarowanej hierarchii wartości; wszak inna znawczyni problematyki konstatuje: „Romantyk to człowiek niepokodzony ze światem”<sup>14</sup>.

Powinowactwa ideowo-artystyczne z tradycją romantyczną zauważalne są głównie w postaci romantycznej symboliki i topiki rewolucyjnej, przejawiając się w patosie i retoryce rewolucyjnej, słowach-kluczach, w praktyce przypisywania roli dziejotwórczej ludowi, przeciwstawiania tego, co ukryte, temu, co na zewnątrz, wreszcie w odwołaniach do mitu ziemi obiecanej<sup>15</sup>. Toteż czytamy w żołnierskich wierszach, że pewnego dnia „słońce błysnie płomienistą grzywą”<sup>16</sup>, że celem walki oraz ofiary jest „zniszczyć faszystów i zgnieść”, „kres położyć tyranii”, uwolnić spod jej jarzma Hiszpanię, a w dalszej kolejności Warsza-

<sup>11</sup> Zob. I. Jarośnińska, *Topos rewolucji w literaturze polskiej*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971, s. 514–556; T. Bujnicki, *Poezja rewolucyjna wśród neoromantycznych i modernistycznych wzorów*, [w:] id., *O poezji rewolucyjnej. Szkice i sylwetki*, Katowice 1978, s. 8–40.

<sup>12</sup> M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 37.

<sup>13</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 72–95, 185.

<sup>14</sup> J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974, s. 215, 217.

<sup>15</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 147–185.

<sup>16</sup> J. Wyka, *Do Dąbrowszczaka*, [w:] id., *Pieśni o Saragossie*, s. 47.

wę<sup>17</sup>. Oto kilka ustępów, w których pobrzmiewają echa *Czerwonego sztandaru*, *Międzynarodówki*, *Warszawianki*, a także innych hymnów robotniczych i pieśni historycznych:

Tobie wolność dała swobód wczesny kwiat,  
byś wyzwolił skutych z sieci gęstych mroków.

(J. Wyka, *Do dąbrowszczaka*)

Nas prowadzi sztandar sławy,  
wręczył go nam polski lud,  
[...]  
Bronisz swobód ludu swego,  
nosisz w sercu ludów śpiew.

(J. Wyka, *Hiszpańska Warszawianka*<sup>18</sup>)

O przejściu od rewolucji francuskiej ku październikowej świadczy preferowanie czerwieni. Metamorfoza prowadząca do panowania czerwieni to popularny wątek twórczości rewolucyjnej, bo — przypomina Maria Janion — po skapaniu we krwi sztandar trójkolorowy przeobraził się w czerwony<sup>19</sup>. Aluzje do tej przemiany znaleźć można w wierszach Wyki<sup>20</sup>:

trójkolorowy proporzec łopoce:  
szkarłat uszyty z buntu ostrych iskier.

(*Na Sierra Quemada*)

Tyle krwi ludzkiej się w sztandar złożyło  
że może słońce omroczyć czerwinią.

(*Wezwanie*)

Wędrowni bohaterowie żołnierskiej liryki rozpoczynają się poza granicami Polski, lecz celem jest dotarcie ze „sztandarem sławy” do kraju, na teren walki ostatecznej, „bo walka w Hiszpanii jest walką o wolność, a walka o wolność jest walką o Polskę”<sup>21</sup>. Ta natomiast zaistnieć może „jedynie wśród wolnych narodów świata, na gruzach wszelkiej tyranii”, jak głosiła odezwa KC KPP<sup>22</sup>,

<sup>17</sup> Określenia pochodzą z wierszy: N. Czacki, *Marsz dąbrowszczaków*, M. Mielżyński, *List*, O. Nus, *Huesca (Poświęcone bohaterom naszego ostatniego ataku)*. Ostatni utwór cyt. za: *Ochotnicy wolności. Księga wspomnień dąbrowszczaków*, zebrała, opracowała i opatrzyła słowem wiążącym Z. Szlęcyń, Warszawa 1957, s. 129.

<sup>18</sup> J. Wyka, *Hiszpańska Warszawianka*, [w:] *Pieśń o Saragossie*, s. 45.

<sup>19</sup> M. Janion, „Cześć i dynamit”. *Literatura a rewolucja*, [w:] *Literatura polska wobec rewolucji*, s. 24.

<sup>20</sup> Obydwa utwory cyt. za: *Pieśń o Saragossie*, s. 58, 67.

<sup>21</sup> *List Komunistycznej Partii Polski do batalionu polskiego im. Dąbrowskiego*, [w:] *Gdzieś za Pirenejami. Ze wspomnień dąbrowszczaków*, wybór i oprac. J. Kantyka, A. Konieczny, Katowice 1968, s. 378.

<sup>22</sup> Odezwa KC KPP z lutego 1937 r. Cyt. za: *Gdzieś za Pirenejami*, s. 374.

nawiązując do topiki odrodzeńczej i metaforyki *Ody do młodości*. Powracają wątki prometejskie oraz motyw ofiary Chrystusowej: umieranie za ideę oraz ludzkość, po którym nastąpi wyzwolenie, wybawienie —

Zastój sztandarem śmiertelne kości  
i Polską — naprzód na bój, na trud.  
[...]  
Nam dom rodzinny od mąk wyzwolić.

(J. Wyka, *Chłopi idą*<sup>23</sup>)

W poezji wojny hiszpańskiej — analogicznie do żołnierskiej twórczości okresu I wojny światowej — „zdewaluowane przez historię wersy zastępuje się frazą odpowiadającą współczesnej sytuacji narodu”<sup>24</sup>. Obiegowe, silnie zleksykalizowane zwroty poetyckie oraz parafrazy to podstawowy składnik tego wierszotwórstwa, a zjawisko to najbardziej widoczne jest w utworach polonisty oraz germanisty Jana Wyki. Gros autorów wierszy żołnierskich stanowili bowiem ludzie pochodzenia chłopskiego i robotniczego, którzy dopiero w Hiszpanii i — w większości wypadków<sup>25</sup> — wyłącznie tam chwyтали za pióro, nie byli zatem zbyt głęboko zakorzenieni w tradycji literackiej; o wiele bardziej twórczość ich była wyrazem aktualnej potrzeby wyrażenia frontowych doświadczeń bądź przelania na papier hasła propagowanych przez komisarzy politycznych.

Popularna jest zatem konwencja prezentacji ojczyzny jako domu, dotkniętego przez nieszczęścia, czy też wezwanie do walki za pomocą zwrotów znanych z *Ody do młodości* i *Warszawianki*. Odnaleźć można aluzje do *Mazurka Dąbrowskiego* oraz najstynniejszego hasła z hiszpańskiej wojny domowej: „*No pasarán!*”<sup>26</sup>:

Franco mówił, że Maurowie  
Wnet się do Madrytu wedrą,

<sup>23</sup> J. Wyka, *Chłopi idą*, [w:] *Pieśń o Saragossie*, s. 51–52.

<sup>24</sup> Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław–Warszawa, 1986, s. 106.

<sup>25</sup> Innym wyjątkiem była Zofia Szleyen, późniejsza zasłużona tłumaczka poezji i prozy hiszpańskojęzycznej. Oczywiście należy pamiętać, że niektórzy spośród około 3–5 tys. polskich ochotników po stronie Frente Popular (w zależności od źródeł liczby te wahają się) opublikowali później swe wspomnienia — była to jednak liczba znikoma, większość dąbrowszczaków poległa bowiem w Hiszpanii, a znaczna część w II wojnie światowej. A. Bekier, S. Ajzner, Z. Szleyen, F. Książarczyk, J. Wyka, J. Rutkowski, A. Szurek zdecydowali się na wydanie swych relacji, lecz z przyczyn politycznych odbyło się to w dość rozległym przedziale czasowym lat 1956–1989. Wierny poezji pozostał Wyka, a utwory prozatorskie nt. Hiszpanii pisali J. Kapeniak i B. Rutha.

<sup>26</sup> Zgodnie z regułami interpunkcji hiszpańskiej hasło to powinno być pisane następująco: *!No pasarán!* Jednak w Polsce nie zachowywano zwykle ani podwójnego wykrzyknika, ani akcentowanego „a”.

ale póki my żyjemy,  
bić będziemy i nie przejdą.

(*Jeśli zechcesz pisać mi*<sup>27</sup>)

Biblijny topos oracza i siewcy „płododajnych ziaren” przywoływany jest często z racji swych walorów emocjonalnych i obrazotwórczych. W świetle utworów Jana Wyki śmierć interbrigadzystów w „żytach płomiennych” przyczyni się do nadejścia „dożynek zwycięstw”, „wolności i świtu”, „plonu obfitego”. Według żołnierskiej teodycei poświęcenie i ofiara życia nie pójdą na marne; dzięki nim zasłużyć można na pamięć potomnych oraz przyczynić się do stworzenia nowego ładu — i tutaj przejawiają się tradycje romantyczne, ponieważ bohaterowie barykad to wywodzący się z ludu męczennicy, apostołowie nowej demokratycznej religii, i w nich ujawnia się prawdziwy charakter polskiego narodu<sup>28</sup>:

I będą pamiętać te dni naszej sławy  
czerwone już pola Hiszpanii  
i drodzy nam bracia ludowej Warszawy.

(O. Nus, *Huesca*)

Również po roku 1939 Hiszpania pełniła dla dąbrowszczaków rolę punktu odniesienia:

Gruzy z cegły porasta kwiat.  
Bierz Hiszpanio ten pąk wolności.  
Wyrósł w cegłach nad głową dwu miast  
żyzny od krwi, żywiony kośćmi.

(J. Wyka, *Madryt i Warszawa*<sup>29</sup>)

Powraca w żołnierskiej liryce figura zmartwychwstania — śmierć staje się życiem, życiem wolnym od „mąk”, „krat”, „drutów” czy „niewolniczych wrót”. Piękną przyszłością cieszyć się będą „dzieci”, „jego syn i twój, i mój”. Niezrządki jest motyw ponownych narodzin. Już przybycie do Hiszpanii oznacza początek nowego życia: „Życie zacząłem inne” (Mielżyński, *List*). Również spowodowane śmiercią dzielnych synów ludu łzy przyniosą piękny owoc, stąd wątek śmierci z hasłem zwycięstwa na ustach („marliście z hasłem: »niech żyje...«”, jak w wierszu Nusa *Huesca*) oraz nawoływania do dalszej walki:

<sup>27</sup> Z. Szlcyen, *Jeśli zechcesz pisać mi*. Podaję za: *Polska poezja rewolucyjna 1878–1945*, wybór i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1977, s. 515. Pieśń ta wśród Hiszpanów znana była pod tytułami *Si me quieres escribir, ya sabes mi paradero* lub *El frente de Gandesa*. Istnieją jej warianty z różnymi „scenariuszami”. Pierwowzór pochodzi z czasu wojny w Afryce w 1920 roku.

<sup>28</sup> J. Kamionka-Straszakowa, *op. cit.*, s. 410, 428.

<sup>29</sup> J. Wyka, *Madryt i Warszawa*, [w:] *id.*, *Pieśń o Saragossie*, s. 71.

A gdy trafi mnie kula śmiertelna,  
 Nie płacz. Ja się śmierci nic bałem.  
 Trwaj w pracy dla Sprawy

(M. Mielżyński, *List*)

W liryce apelu pojawia się podmiot zbiorowy. Jego funkcja wokatywno-facyjna nadaje patos i moc przesłaniu, odsyła bowiem do całej grupy lub społeczności, związanej pewnymi ideałami i celami, a jednocześnie włącza do tej zbiorowości nadawcę komunikatu. Adresatem żołnierskiej poezji z hiszpańskiej wojny domowej jest „lud” albo „proletariat”. Rzadziej pojawiają się utwory skonstruowane w oparciu o podmiot indywidualny: apostrofy do „brata”, „towarzysza”, Hiszpanii, dziewczyny, do brygady bądź karabinu.

Z rewolucyjną poetyką oraz romantyczną tradycją nierozzerwalnie związane są nazwy miejsc bitew, które urosły z czasem do rangi symbolu, a także nazwiska „buntowników proletariackich”<sup>30</sup>. Akcentuje się nieśmiertelność idei, łączonej z walką w Hiszpanii, gdyż w ten sposób praktykowane jest „poszukiwanie tradycji dla rewolucji”<sup>31</sup>. Ideowa genealogia dąbrowszczaków jest rozbudowana, sięga bowiem końca XVII wieku. Poczucie misji dziejowej ochotników podbudowane zostało przez nawiązanie do wydarzeń historycznych, interpretowanych jako godne naśladowania przykłady lub — przeciwnie — jako antywzory. Pojawiło się zatem pragnienie zmycia „hańby”, jaką okryli naród polski legioniści Napoleona<sup>32</sup>. Prekursorem *internacionales* jest Tadeusz Kościuszko. Nawiązanie do miejsca historycznej wiktorii sygnalizuje wiarę ochotników w zwycięstwo:

Nie sami idziem w ich okopy,  
 przed nami dudni w skałach marsz.  
 Z Raclawic wraca werbel kopyt  
 z wicherą grzyw i pędem szarż.

(J. Wyka, *Pod werblem kopyt*<sup>33</sup>)

Kolejnymi punktami odniesienia były<sup>34</sup>: powstanie listopadowe, rok 1848, powstanie styczniowe, Komuna Paryska, rewolucja 1905–1907 oraz październikowa. Wyka przywołuje wydarzenia historyczne: „Z nimi Komuna, z nimi Ście-

<sup>30</sup> Określenie Janusza Tazbira (*Polska na zakrętach dziejów*, Warszawa 1997, s. 281).

<sup>31</sup> I. Jarośnińska, *op. cit.*, s. 540.

<sup>32</sup> Zob. *Do narodu polskiego i wszystkich narodów w Polsce. Manifest ochotników polskich armii Republiki Hiszpańskiej*, [w:] *Ochotnicy wolności*, s. 433

<sup>33</sup> J. Wyka, *Pod werblem kopyt*, [w:] *Pieśń o Saragossie*, s. 57.

<sup>34</sup> O powstaniu kościuszkowskim i realizacji jego idei pisał Wyka: „Dla nas pozostało powstanie [...] niezapomnianym epizodem wielkiej [...] walki [...], której rozgałęzione drogi zaprowadziły Kościuszkę i Pułaskiego do Ameryki, Bema na Węgry, Traugutta na carską szubienicę, Dąbrowskiego na barykady Komuny Paryskiej, Dzierżyńskiego na ulice Piotrogradu” (*Nadeszła noc listopadowa*, [w:] *Pieśń o Saragossie*, s. 128. Przedruk z „Dąbrowszczaka” z 5 XII 1937 r.).



gienny (*Chłopi idą*), „Z wnukami brygad Dąbrowskiego” (*Pod werblem kopyt*), „Łódź [...] ongiś lont buntu” (*Meldunek sztandarowi Brygady Dąbrowskiego*<sup>35</sup>). Wzmianki o rewolucji październikowej również poprzedza nawiązanie do polskich tradycji niepodległościowych:

Pieśń powstań z nim kroczy Warszawy, Krakowa,  
on w dymach przysiędzc tej wierny,  
zdobyła go w stepie kompania bojowa,  
ciemieżcom odebrał Październik.

(J. Wyka, *Ballada o karabinie*<sup>36</sup>)

Hiszpanie jawią się wprawdzie jako polityczni sojusznicy, lecz cechuje ich pewna słabość. Ochotnicy zwracają się do nich „bracia” i „siostry”, jednak zamiast postaci hiszpańskich bojowników w poezji żołnierskiej dominują obrazy ilustrujące nędzę, cierpienie i bezbronność ludności cywilnej:

płacz twych matek, szczt twych fig,  
[...]  
hombaradowanych dzicci krzyk.

(J. Wyka, *Na widnokręgu*)

Strategie zachowań językowych w stosunku do przeciwnika są skonwencjonalizowane: zniesławia się wrogich ideowo przy pomocy niewyszukanych epitetów, bo głównym celem jest skompromitować przeciwnika. Powtarzają się określenia „zdrajca” oraz synonimiczny „Judasz” (w *Pieśni o Saragossie* „gwardia z Judaszem duszę swata”), „faszysta”, „wróg”, „Maur”, rzadziej rzeczowniki „rebele”, „zaraza”, „kohorty włoskie”, wreszcie „psy” (leksyka związana ze światem zwierząt jest przecież wartościowana negatywnie):

Franco drań i kwita,  
krwiopijca, pics Hitlera  
[...]  
ma Franco stado psów i sług.

(J. Wyka, *Pieśń o Saragossie*)

W wierszowanej publicystyce ochotników znaleźć można fragmenty obrazujące okrucieństwa „obrońców religii” („Łamali żebra [...] poktuli, dźgali”). Przeciwnik ulega z rzadka demonizacji, a przede wszystkim deprecjonuje się go:

Wąwozem iść na faszystów,  
co śpią teraz w głupiej beztrosce,  
zamknąć im pyski ogniste.

(O. Nus, *W górach Aragonii*<sup>37</sup>)

<sup>35</sup> J. Wyka, *Meldunek sztandarowi Brygady Dąbrowskiego*, [w:] id., *Pieśń o Saragossie*, s. 93.

<sup>36</sup> Id., *Ballada o karabinie*, [w:] id., *Pieśń o Saragossie*, s. 49.

<sup>37</sup> Id., *W górach Aragonii*. Podają za: *Ochotnicy wolności*, s. 121.

Kimże oficer falangista?  
Wychwalał w mowach bój i rzeź.

(J. Wyka, *Pieśni o Saragossie*)

Żołnierz z *Pieśni o Saragossie*, widząc twarz przeciwnika, stwierdza: „Nie żał mi ścierwa. Gdzież w nim dusza?”, Olek Nus zaś relacjonuje przebieg jednej z bitew:

Widziałem, gdy trupy zbieraliście w nocy,  
twarz wroga naszego, półzwierza,  
Maroka brudnego, co nie miał już mocy,  
i splunąć musiałem, choć leżał...

(O. Nus, *Huesca*)

Jednak bohaterski wróg zasługuje na szacunek, jak włoski, faszystowski pilot z *Pieśni o Saragossie*, którego po śmierci „nikt nie tknie, nikt go nie lży”. Respekt frentepopulistów wzbudził spojrzeniem, które wyrażało następującą treść:

Rozedrzeć można serca, zabić,  
lecz marsz nasz wróci, nie zginiemy,  
[...]  
w hiszpański pył was zetrze duce.

W wierszu Zofii Szleyen kamienny Don Kichot patrzy na walki toczące się wokół, republikańscy ochotnicy kierują zaś do niego, jako swojego poprzednika, wezwanie o pomoc. Koło historii zawróciło oto i znów „Maurów czarna zgraja” „depce” Hiszpanię:

Don Kichocie, zrzuc kolczugę,  
Madryt dzisiaj czeka cudu,  
zejdź z cokołu do okopów,  
[...]  
stań tu przy nas. My czekamy<sup>38</sup>.

Do chętnie wykorzystywanych w poezji żołnierskiej środków stylistyczno-składniowych<sup>39</sup> należą wypowiedzenia niewerbalne, pytania retoryczne, antytezy, a więc przykłady składni afektywnej, narzucającej odbiorcy emocje. Charakterystyczne są tytuły fragmentów poematu Wyki: *Do ataku, Hurra!, Faszyci*

<sup>38</sup> Z. Szleyen, *Z walk o Madryt. Kamienny Don Kichot patrzy na Casa del Campo*, [w:] *No pasarán*, s. 14–15. Pojawił się tutaj ludowy motyw śpiącego („wklętego w pradziadową stal”) rycerza-żołnierza, wyzyskiwany m.in. w poezji I wojny światowej. Zob. J. Hajduk-Nijakowska, *Temat śpiącego wojska w folklorze polskim. Próba typologii*, Opole 1980.

<sup>39</sup> Na temat językowych środków i strategii stosowanych wobec „swoich” i „obcych” pisali m.in. J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 2001; I. Kamińska-Szmaj, *Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923*, Wrocław 1994.

*blisko, Sztandar skłonić*. Przykładem utworu, który kumuluje i parafrazuje odezwy frontowe, jest tegoż Wyki *Rozkaz brygady*:

Żołnierze!  
 Ślusarze i drwale!  
 [...]
   
 Waszym dowódcą i komisarzem  
 Mianujemy uzbrojoną pieśń!

W żołnierskiej poezji wojna istnieje jako „krwawa rozprawa”, „krwawy bój” lub „bitwa krwawa, znojna”, a działania oddane zostały jako entuzjastyczna ofensywa:

Chłopcy  
 nicktórzy na chrzest czekający  
 chwycą radośnie karabin,  
 bagnet, granaty, kule palące  
 i atak — plutonami.

(O. Nus, *W górach Aragonii*)

Tonacja zadumy i rezygnacji przewija się jedynie z rzadka, na przykład po walkach, w których frontopopuliści ponieśli dotkliwie straty. Dominuje jednak rewolucyjny optymizm, a poczucie klęski rychło ustępuje miejsca hasłom solidarności międzynarodowej:

I smutek widziałem po zmarłych kolegach,  
 co widniał na twarzy każdego,  
 lecz potem śpiewaliśmy krocząc w szeregach:  
 „Nic zbraknie z nas ani jednego...”

(O. Nus, *Huesca*)

Interbrygadziści śpiewali podczas wojny hiszpańskiej pieśni znane z I wojny światowej, z roku 1920, oraz utwory rewolucyjne: *Wojenko, wojenko, Jak to na wojence ładnie, Marsylianę, Gdy naród do boju*. Hymnem dąbrowszczaków stał się od 1937 roku wiersz znaleziony przy poległym podczas obrony Madrytu ochotniku żydowskim Natanie Czaku (znany jako *Marsz dąbrowszczaków*). Śpiewano ponadto pieśni angielskie, niemieckie, francuskie i hiszpańskie<sup>40</sup>. Przeciwwagą dla wzniosłych utworów, wzywających do walki, były te przypominające o przyjemniejszych niż bitwy stronach życia.

<sup>40</sup> Wzmianki o pieśniach frontowych znajdują się we wspomnieniach interbrygadzystów. Po II wojnie światowej, w 1947 r., ukazał się w Warszawie zbiorek pieśni hiszpańskich zredagowany przez Zofię Szleyen, który zawierał m.in. teksty piosenek polskich ochotników. Trudno stwierdzić, czy był autoryzowany. Niektóre z nich przedrukowywano później w śpiewnikach dla młodzieży.

W przyfrontowym obiegu poezji wojennej rządzą reguły komunikacji charakterystyczne dla słownego folkloru<sup>41</sup>. Twórczość ta ma charakter autentycznej twórczości masowej, wyraża uczucia towarzyszące ochotnikom w walce, zawiera migawki z życia frontowego, aby zaś trafić do odbiorcy, wykorzystuje tradycyjne i skuteczne wzory oraz środki wyrazu. Charakterystyczna jest także wariantowość utworów, a przykładem są parafrazy piosenki krążącej w spolszczonej wersji fonetycznej *Kukaracza*:

Kiedym jechał do Hiszpanii  
Nasze dziewczyny płakały<sup>42</sup>.

Inni dąbrowszczacy zapamiętali nieco odmienne słowa, a różnice dotyczą też kolejnych strof:

Kiedy szliśmy do Hiszpanii  
w głos dziewczyny płakały<sup>43</sup>.

Gdy jechalim do Hiszpanii  
Wszystkie dziewczyny płakały<sup>44</sup>.

Niezmienny pozostaje refren oraz wymowa tekstu zapowiadającego ostateczne zwycięstwo, po walce natomiast ochotnik powróci do domu i — zgodnie z konwencją ludowego erotyku — pokłoni się „ładnie” dziewczynie:

La kukaracza, la kukaracza,  
Nie płacz, dziewczę, nie smuć się,  
La kukaracza, la kukaracza,  
Skończę wojnę, wezmę cię...<sup>45</sup>

W ludowo-romantycznym modelu pieśniowości wiele miejsca zajmuje wiersz piosenkowy, istotna jest dźwięczność i melodyjność wiersza<sup>46</sup>. Poezja wojenna nawiązuje do określonych wzorców recytacyjnych, stąd dominują najprostsze rozmiary: trochej i jamb, wersy raczej krótkie, wiersz sylabiczny oraz sylabotoniczny<sup>47</sup>. Oto przykłady czterostopca trocheicznego:

<sup>41</sup> Zob. Z. Kloch, *op. cit.*, s. 8. W dalszym ciągu rozważań czerpię z ustaleń Z. Klocha oraz J. Świącha (*op. cit.*) i Z. Jastrzębskiego („*Postuchajcie ludzie...*”, „*Literatura Ludowa*” 1967/1968, nr 4–6, s. 88).

<sup>42</sup> Cyt. za A. Bekier, *Salud camaradas!*, Warszawa 1957, s. 41–42.

<sup>43</sup> Podaję za: *Polska poezja rewolucyjna*, s. 517. W antologii S. Klonowskiego *Kukaracza* funkcjonuje jako „przekład” meksykańskiej pieśni ludowej.

<sup>44</sup> Podaję wg *Pieśni hiszpańskie*, s. 14.

<sup>45</sup> Podaję za: *Walcząca Hiszpania. Programy hiszpańskiej poezji i prozy artystycznej i dokumentu historycznego*, wstęp Z. Szleyen, red. M. Michalska, Warszawa 1966, s. 26.

<sup>46</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 198.

<sup>47</sup> Zob. R. Lubas, *W kręgu poezji okolicznościowej I wojny*, „*Ruch Literacki*” 1970, z. 3, s. 176.

Do Hiszpanii przybywają  
z wszystkich krajów robotnicy  
i faszystów dzielnie walą  
nasi polscy ochotnicy.

(Z. Szleyen, *Jeśli zechcesz pisać mi*)

Kiedym jechał do Hiszpanii  
Nasze dziewczyny płakały,  
Lecz my na to nie zważali  
W bój o wolność przyjechali.

(*Kukaracza*)<sup>48</sup>

W warstwie znaczeń mamy do czynienia ze znanym skądinąd repertuarem środków stylistycznych pieśni ludowej: nieśmiertelny motyw pożegnania, całus, łzy, wreszcie obietnica powrotu. Wojna występuje jako zwycięska rywalka dziewczyny. Oto dwa przykłady, których przewodnią myślą pozostaje wojna i list:

Do hiszpańskiej armii chłopców zaciągają,  
[...]  
A jak nie powrócę, będę listy pisał.

(*List*)<sup>49</sup>

Dam ci adres mój, dziewczyno,  
pewnie zechcesz pisać list mi.

(Z. Szleyen, *Jeśli zechcesz pisać mi*)

Dla powiązania tradycji z aktualną sytuacją wzbogacano teksty o elementy rzeczywistości hiszpańskiej: zamiast dziewczyny pojawia się „Hiszpaneczka”, „Karmela”, „Morena” lub „czarnulka”, miejsce zaś carów, panów i katów zajmują Franco oraz faszyci. Pieśń żołnierska funkcjonuje wszak jako manifestacja polityczna, dlatego powtarza treści znane z przekazów propagandowych. Pieśni pełnią także funkcję świadectwa przeżyć, zarysowując kontury wydarzeń i urozmaicając je przerywnikami:

Raz lipcową nocą ciemną, bum bara, bum bara, bum bara, ba,  
nasza armia przeszła Ebro, aj Karmela, aj Karmela.  
[...]  
Messerschmitty wytropiły — bum bara, bum bara, bum bara, ba,  
bombardują z całej siły, aj Karmela, aj Karmela.

(*Piosenka o armii Ebro*)<sup>50</sup>

<sup>48</sup> A. Bekier, *op. cit.*, s. 41–42. Tak samo w *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, introducción de A. London, Madrid 1978, s. 79.

<sup>49</sup> Podaję za: *Karabin i serce. Listy dąbrowszczaków*, oprac. Z. Szleyen, Warszawa 1956, s. 38.

<sup>50</sup> Pieśń hiszpańska, *El ejército del Ebro*, z polskimi słowami Zofii Szleyen. Podaję za: J. Prosnak, *Siedem wieków pieśni polskiej. Śpiewnik z komentarzem historycznym*, wyd. II, Warszawa 1986, s. 200.

Typowe są przy tym formuły autoreprezentacyjne, korzystające z hiperboli przy opisie cech żołnierzy danego oddziału (najdzielniejszy, dziewczęta wypłakują za nim oczy):

Żołnierze z trzynastej już idą, idą już na front,  
idą na front, mamó, chodzą słuchy,  
że polskie chłopaki to są same zuchy.

(*Piosenka o dąbrowszczaku i Hiszpance*)

Więc nie żegnaj mnie ze łzami,  
Otrzyj oczka warkoczami.

(*Kukaracza*)

W wierszowanych sprawozdaniach z bitew znaleźć można nazwiska czy imiona poległych towarzyszy, niejednokrotnie wplecione w słowa wyrażające wiarę w zwycięstwo, w którym i oni mieli swój udział, jak dzieje się to w *Pieśni o Saragossie*:

tablicy karta szara obrębiona z brzegu  
wyczyta najgodniejszych: Stefana, Bobrusia,  
Adama, Rubinsztajna, Stacha Bieleckiego.

(J. Wyka, *Nagrobek*)

Wiersz *Huesca* opatrzony został adnotacją: „Poświęcone bohaterom naszego ostatniego ataku”, a zawarł w nim Nus migawki z bitwy, stosując anaforycznie formę wskazującą na naoczność relacji:

Widziałem Andrzeja, co krzyknął: „Zabili!”  
[...]  
Widziałem, jak marliście z hasłem: „niech żyje...”

Utwór *Do hiszpańskiej armii chłopców zaciągali...* powstał wprawdzie w latach pięćdziesiątych, lecz doskonale wpisuje się w żołnierski folklor. Parafrazując popularną pieśń, Jan Wyka dowodzi, iż świetnie orientuje się w zagadnieniach poetyki pieśni ludowej, nie tylko bowiem realizuje tutaj określony wzorzec metryczny, lecz również wyzyskuje charakterystyczne motywy (śmierć z ręki brata, przyroda dająca świadectwo prawdzie). Zarazem można rozpatrywać ten wiersz jako wyraz rozczarowania „Kainowym” aspektem walk zarówno pomiędzy samymi Hiszpanami, jak i wewnątrz sił republikańskich:

Lecz gdy kulę zdrada toczy,  
giniesz z ręki brata,  
[...]  
Na zielonej miękkiej darni  
krew się gwiazdą pali<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> J. Wyka, *Do hiszpańskiej armii chłopców zaciągali...*, [w:] id., *Pieśni o Saragossie*, s. 108–109.

Przewijały się w żołnierskiej twórczości wątki polskie, mieszając z hiszpańskimi. Gwoli uzupełnienia tematu wyzyskiwania kolorytu lokalnego przypomnieć należy wiersz Zofii Szleyen *Ballada o księżycu hiszpańskim*<sup>52</sup>. Z jednej strony obecny jest tutaj sztafaż rekwizytów serenady (pieśń, noc, księżyc, róże, słowik, poeta), z drugiej — specyfika uzyskana dzięki wyrazom, nieodmiennie kojarzących się z ojczyzną Cervantesa:

w twym blasku słowik śpiewał i pachniały róże,  
 świeciłeś w Andaluzji weselom cygańskim,  
 byłeś lampą poetów i miłości stróżem.  
 [...]
   
 lud ciebie opiewał wysokim flamenkiem.

Hiszpania była dla interbrygadzystów ziemią obiecaną w sensie dosłownym — poprzez piękno krajobrazu — oraz metaforycznym: tutaj miały się wszak ziścić marzenia pokoleń rewolucjonistów. Sami ochotnicy wspominali, iż geografii Hiszpanii uczyli się w trakcie marszów i bitew. Zwykle pojawiają się w wierszach, pieśniach czy wspomnieniach elementy topografii oraz tradycji tego kraju, funkcjonujące jako znaki wywoławcze: pomarańcze czy oliwki, pasma górskie, nazwy rzek bądź miast.

Madryt należy do największych legend wojny hiszpańskiej lat 1936–1939. Poświęcono mu liczne wiersze i pieśni<sup>53</sup>. W *Marszu Brygad Międzynarodowych* śpiewano wszak: „Nasza ojczyzna jest dzisiaj pod Madrytem”. Bombardowaną stolicę Hiszpanii opiewają dwa utwory Zofii Szleyen, rozwijające wątek miasta niezwykłego, nieśmiertelnego, heroicznego; symbolu bohaterstwa ludności cywilnej Republiki. Jeden z nich wykorzystuje folklorystyczny wątek zakłętego rycerza, w tym wypadku Don Kichota, zapytywanego:

Czy rycerskie twoje serce  
 zza puklerza nie wyskoczy,  
 kiedy lud twój własny w męce  
 krwawi patrząc w twoje oczy?

(Z. Szleyen, *Z walk o Madryt*)

Drugi wiersz nosi tytuł *Madryt 1937*, jednoznacznie odsyła więc czytelnika do okresu zmagania o miasto. Personifikowana stolica staje się drzemiącym „w okopie nocy” olbrzymem, spowitym dla niepoznaki w czerń i czekającym na dogodny moment do ataku:

<sup>52</sup> Z. Szleyen, *Ballada o księżycu hiszpańskim*, [w:] ead., *Wiatraki i messerschmitty*, Warszawa 1965, s. 162–163.

<sup>53</sup> M.in. cztery popularne pieśni: *Las puertas de Madrid*; *Todas camaradas*; *La guerra, madre*; *Madrid y su heroico defensor* (na cześć generała Miaji).

Miasto nagie jak rycerz bez hełmu i tarczy  
 pierś kamiczną wystawia i zaciska pięści,  
 a że wytrwać przysięgło, hufiec go nie straszy<sup>54</sup>.

Dalszy ciąg tekstu obrazuje starcie: nagłe błyski „ranią” niebo, gromy dział „pokonują” ciszę, jak gdyby była to walka przeciw przyrodzie, destrukcja naturalnego piękna. Zarazem jednak w ruinę popada tradycja i przeszłość. Obrona Madrytu to alegoria walki o wartości cywilizacji zachodniej. Poecie towarzyszy przekonanie o ostatecznym zwycięstwie sił postępu, stolica bowiem powstanie nazajutrz jako „ejemplo del mundo”, dając przykład światu.

Aragonia z *Pieśni o Saragossie* to wapienna, nieprzyjazna ludziom, pustynna kraina „bez rosy o brzasku”, za dnia gorejąca żarem słońca, nocą zaś nieprzyjemnie chłodna. Tymczasem najbardziej znaczący był nie krajobraz, a starcie z przeciwnikami. „Skrwawiona, zdeptana, zhańbiona” Saragossa z wiersza Nusa *W górach Aragonii* przypomina niepokonane miasto-męczennicę. Przede wszystkim jednak ochotnicy dążyli do zdobycia miasta dla Hiszpanów, wnuków tamtych z *Popiołów*. *Pieśń o Saragossie* osnuta jest wokół symbolicznych walk na terenie, gdzie niegdyś cwałowali szwoleżerowie Kozińskiego, dlatego pojawia się on w poemacie w kontekście fundamentalnej zmiany historycznej: nadchodzi „godna zmiana szabel”, po której „grobowce wstydem wieków jękną”.

W poezji frontowej i powojennej dąbrowszczaków oddziaływanie tradycji przejawia się poprzez silne skonwencjonalizowanie, wręcz stereotypizację tekstów, i poprzez sztafaż motywów. Kreuje się bojowników na romantycznych bohaterów, których czyny uzyskują wartość symboliczną. Powraca topos żołnierza-tułacza, a wiersze stają się rodzajem kroniki wydarzeń i ujmują związaną z wojną niestabilność:

adres mój jest teraz i n n y:  
 pisz: Brygada Dąbrowskiego,  
 Ebra brzcę, na pierwszej linii

(*Jeśli zechcesz pisać mi...*, podkr. — M. B.)

Odmienne jest owo „żołnierskie” wyobrażenie wojny od prezentowanego w literaturze powstającej w Polsce lat 1936–1939, o ile bowiem w Hiszpanii wiersze bądź pieśni frontowe były utrzymane w konwencji poezji tyrtejskiej, co naturalne w sytuacji wojny i zagrożenia, o tyle teksty krajowe były ideowo zróżnicowane. Oczywiście, wiele utworów „hiszpańskich” publikowanych w Polsce do 1939 roku, a zwłaszcza późniejsza, drugorzędna produkcja literatów o orientacji komunistycznej, wywodzi się z tej samej co żołnierska tradycja romantycznej i rewolucyjnej, tak samo stanowiąc wyraz poparcia dla frentepopulistów.

<sup>54</sup> Z. Szlcyen, *Madryt 1937*, [w:] *cad.*, *Wiatraki i messerschmitty*, s. 98–99.



Jednak poza deklarowanym poparciem dla Hiszpanii rządowej<sup>55</sup> zauważalne były inne postawy, na przykład w *Rozmowie* Słonimskiego oraz w poetyckim odzwiedzie Iwazskiewicza na *Życzenia* Szenwalda dominuje tendencja pacyfistyczna, wyrażona poprzez bogoburcze wersy z ducha *Wielkiej Improwizacji*:

A jeřliby zostało jakie dziecko jeszcze  
O karabin parzące sobie ręce z krzykiem,  
To bym zagroził Bogu takich przekleństów deszczem,  
Że dałby na nie spłynąć ognistym językiem<sup>56</sup>.

Pacyfizm jest przywilejem tych, którzy śledzą konflikty z perspektywy przestrzennej bądź czasowej; niewyobraźalny byłby zaś u osób dobrowolnie zaciągających się do armii, by wcielać w czym wyznawane przez siebie ideały. A tak było wszak w wypadku interbrygadzystów.

#### LES VERS DES DĄBROWSKISTES (1936–1956)

L'objet de recherche de cet article, ce sont les vers des dąbrowskistes, engagés volontaires polonais dans la guerre civile en Espagne. L'auteur de l'article concentre son attention sur les éléments de la tradition idéologique et de la tradition poétique évoqués par les auteurs tels que Jan Wyka, Zofia Szleyen, Michał Mielżyński. Ces vers permettent à l'auteur de l'article de reconstituer la conception du monde et le sens de l'esthétique des dąbrowskistes.

En prenant en considération les vers des dąbrowskistes, l'auteur de l'article est en mesure d'établir le trajet espagnol de chaque auteur des vers, sa théodicée de guerre, et, en même temps, d'étudier les moyens préférés de communication de chaque auteur dąbrowskiste avec les destinataires du message poétique.

En général, la création des dąbrowskistes est née de leur besoin d'exprimer les expériences personnelles de la guerre, ainsi que de leur besoin de faire diffuser les slogans de propagande politique.

Cette création se distingue d'abord par un recours à la tradition romantique, un caractère d'épigon par rapport au romantisme, ensuite, par une attitude fortement idéologique, et enfin, par un recours à la tradition folklorique tant polonaise qu'espagnole (ou bien à la tradition du peuple polonais et du peuple de la langue espagnole).

En ce qui concerne la création de Jan Wyka, il semble important de souligner ici que l'attitude de Wyka consiste à essayer de surmonter les idées étroites imposées aux communistes par le parti communiste, p.ex. dans le cas de la dissolution du Parti Communiste Polonais (le thème du crime fratricide).

<sup>55</sup> Brak międzywojennych wierszy wyrażających poparcie dla frankistów, natomiast w publicystyce tego okresu przeważali ich zwolennicy ewentualnie przeciwnicy wojny, na co wskazuje analiza prasy lat 1936–1939 (zob. M. Czajka, *Polska opinia publiczna wobec wojny domowej w Hiszpanii 1936–1937*, „Przegląd Historyczny” 1980, z. 2, s. 253–273. J. Tomicki, *Polska opinia publiczna wobec wojny domowej w Hiszpanii*, „Ideologia i Polityka” 1986, nr 7–8, s. 144–153).

<sup>56</sup> J. Iwazskiewicz, [...] *Gdybym był wodą, chmurą, żywiołem, pożarem*.