

„HYMNY” POLSKIE JAKO PROJEKTY TOŻSAMOŚCI

AGNIESZKA CZAJKOWSKA

POLISH “ANTHEMS” AS IDENTITY PROJECTS

ABSTRACT *The subject of the article is a reflection on the shape of Polish identity, emerging from the texts of songs that played an important historical role and in 1926 were candidates for the title of the national anthem. It turns out that the elements that make up the sociological concept of identity can also be found in Mazurek Dąbrowskiego, Bogurodzica, Warszawianka, Rota i My, Pierwsza Brygada. These are historical, geographical, family, social, religious (in some cases) determinants, and the understanding of Polishness as an idea and a state. On their basis, by referring to individual texts, it is possible to demonstrate historical and cultural changes. Some of the listed pieces changed their shape depending on the needs of the performers or the current moment. This is an important signal of social needs and self-description activities. On the basis of the popularity of a given song at a certain time, changes in the understanding of Polish identity and its genesis related to the dominance of the nobility can also be seen.*

KEY WORDS *Identity, Polishness, Anthem*

CONTACT *Uniwersytet Ostrawski; agnieszka.czajkowska@osu.cz*

Jednym z ustawowo zdefiniowanych symboli państwa polskiego jest hymn narodowy. *Mazurek Dąbrowskiego* został nim uznany 26 lutego 1927 roku, a kolejne Sejmy w PRL i RP powtarzały tę deklarację.¹ Hymn, jak wynika z ustawy zasadniczej, stanowi część dziedzictwa niematerialnego budującego poczucie tożsamości i ciągłości narodowej (Kosińska 2014: 117). Zanim napisana w 1797 roku pieśń Legionów Polskich we Włoszech² stała się oficjalnym symbolem państwa polskiego, jej rolę pełniły inne utwory, które towarzyszyły Polakom w przełomowych momentach historii i były brane pod uwagę w 1926 roku, kiedy decydowano o kształcie hymnu Rzeczypospolitej. Pieśni te miały szacowne pochodzenie, odpowiedni dla gatunku, podniosły i szlachetny kształt słowny i muzyczny oraz prestiż wynikający z historii wykonań – udział w najważniejszych wydarzeniach z dziejów narodu. Głównymi kontrkandydatkami *Mazurek Dąbrowskiego* była wiekowa *Bogurodzica*, a także utwory *Boże, coś Polskę* Alojzego Felińskiego z poprawkami zmieniającymi jej lojalistyczny wydźwięk, *Warszawianka* Casimira Delavigne w przekładzie Karola Sienkiewicza, *Rota* Marii Konopnickiej oraz pieśń legionów Piłsudskiego *My, Pierwsza Brygada*. W zbiorze utworów pełniących doniosłą rolę w historii znalazł się również *Chorał* Kornela Ujejskiego.³ Ważną – choć nie hymniczną – rolę odegrały także teksty, z którymi – jak pisał u schyłku epoki PRL, w 1988 roku, Marian Panek⁴ – szliśmy do niepodległości: *Tam na błoniu błyszczy kwiecie* (Franciszek Kowalski), *Gdy naród do boju* (Gustaw Ehrenberg), *Jak to na wojence ładnie* (Władysław hrabia Tarnowski), *Śmiało podnieśmy sztandar nasz w górę* (Wacław Świącicki), *Czerwony sztandar* (Bolesław Czerwieński), *Marsz sokołów* (Jan Lam), *O mój rozmarynie* (autor nieznany), *Pierwsza kadrowa* (Tadeusz Oster-Ostrowski), *Przybyli ulani* (Feliks Gwiżdż), *Pieśń o wodzu miłym* (Wacław Kostek-Biernacki), *Wojenka, wojenka* (Henryk Zbierchowski), *Ułani, ulani, malowane dzieci* (autor nieznany), *Rozkwitają pąki białych róż* (Kazimierz Wroczyński), *Marsz, marsz Polonia* (autor nieznany).

Przyzwyczajeni do śpiewania hymnu czy innych historycznych pieśni, rzadko przywiązujemy wagę do ich słów, które tak zrosły się z symbolicznym wymiarem utworów, że niemal zatraciły znaczenie autonomiczne. „Odkąd *Mazurek Dąbrowskiego* stał się popularną pieśnią patriotyczną, a już szczególnie odkąd jest hymnem narodowym, przestał być tekstem, który się czyta, a tym bardziej interpretuje” – pisał w 2005 roku Filip Mazurkiewicz (Mazurkiewicz 2015: 30), proponując genderową lekturę strof hymnu i na niej budując swoją koncepcję dziewiętnastowiecznej męskości.

Nie podejmując problemu zasadności i potencjału poznawczego przytoczonej interpretacji, warto podkreślić spostrzeżenie autora i odnieść je do wszystkich pieśni będących przed-

1 W Konstytucji z 1952 roku nie było o tym mowy, dopiero w wyniku noweli z 1976 r. do art. 89 został dodany ust. 3, zgodnie z którym „Hymnem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jest *Mazurek Dąbrowskiego*”. Informację o hymnie zawierała również ustawa z 1980 roku oraz z 1997 roku. Na ten temat zob. Anna Magdalena Kosińska, *Ochrona prawna hymnu narodowego jako elementu dziedzictwa narodowego – jej charakterystyka i funkcje*, „Przegląd Prawa Konstytucyjnego” nr 5 (21), 2014, s. 115.

2 Karol Estreicher podaje jej pierwszy druk w 1830 roku, dołączona jest do L. Chodźki *Historii legionów polskich* (Paryż 1829) i K. Wóycickiego *Pieśni ojczystych* (1830), zob. L. Finkel, *Pieśń Legionów*, wyd. 2, Lwów 1910, s. 8.

3 Informacje podają za: Józef Depowski, *Polskie hymny narodowe. Teksty, geneza, ideologia. Gawędy świetlicowe*, nakładem autora, Leżajsk 1934 oraz za pracę: I. Chrzanowski, *Nasz hymn narodowy (Pieśń Legionistów)*. *Szkic literacki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Warszawa 1922.

4 Zob. *Marsz, marsz Polonia. Pieśni, z którymi szliśmy do niepodległości*, wybór i opracowanie Marian Panek, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1988.

miotem refleksji. Odwoławszy się do powszechnego doświadczenia należy więc potwierdzić, że kolejne strofy wykonywanych w szczególnych momentach historycznych wierszy często funkcjonują na zasadzie odniesienia do sytuacji, wyznacznika emocji lub rytualnego potwierdzenia przynależności do grupy. A przecież zarówno *Mazurek Dąbrowskiego*, jak i inne „hymny”, z wyjątkiem *Chorału Ujejskiego* napisanego do gotowej melodii, powstały jako utwory literackie. Ich tekstowy kształt, oprócz nadrzędnego estetycznego nacechowania, jest również świadectwem okoliczności społecznych i historycznych oraz zapisem zbiorowych przekonań na temat tożsamości narodowej, jej roli w dziejach i miejscu w codzienności. Każdy z wymienionych utworów powstał w określonym momencie dziejowym i ilustrował aktualne wówczas dążenia oraz nastroje Polaków. Wyrażał pragnienie niepodległości i jako taki bywał zakazywany przez władze zaborcze. Pisze Andrzej Kunert: „Po wybuchu I wojny światowej sztab naczelnego wodza wojsk rosyjskich ks. Mikołaja wydał specjalny rozkaz nie zezwalający ‚w granicach teatru działań wojennych’ na rozpowszechnianie i sprzedaż nut pieśni *Z dymem pożarów*, *Boże, coś Polskę* i *Jeszcze Polska nie zginęła*” (Kunert 2007: 33). Zakaz dotyczący utworów wynikał z oczywistego patriotycznego charakteru pieśni.

Obok doraźnej funkcji utwierdzania w określonych postawach czy motywowania do walki, utwory te niosły ze sobą pokaźny ładunek wiedzy o przeszłości, między wierszami przekazywały informacje na temat dawnych obyczajów i przekonań, a także tytułów do chwały czy kompleksów naszych przodków. Zapis przekształceń słów pieśni – zmiany adresata, rezygnacja z określonych fragmentów – jest świadectwem ich uwikłania w politykę i wyraża napięcia związane z tworzeniem modelu wspólnoty.

Pojęcie tożsamości zostało wypracowane przez socjologów i antropologów kultury. Interesujące nas tutaj odniesienie do zbiorowości zakłada świadome uczestnictwo w historii – Ewa Banaszak-Karpińska w tekście *Tożsamość zbiorowa w socjologii* zauważa, że „tam, gdzie zaistniała zmiana społeczna, tam aktywizuje się problematyka tożsamościowa” (Banaszak-Karpińska 2003). Tożsamość zakłada samoświadomość – nie przypadkiem krytyka romantyczna piórem Maurycego Mochnackiego wskazywała na „UZNIANIE SAMYCH SIEBIE W NASZYM JESTESTWIE” (Mochnacki 2000: 183) jako na podstawowy wyznacznik poczucia narodowego. Krzysztof Sztalt zakłada, że owa samoświadomość przekłada się na patriotyzm i związaną z nim gotowość do „poświęcania się dla losów ojczyzny, uczucie duchowej więzi z rodakami, poszanowanie narodowych bohaterów, miejsc zbiorowego kultu, rocznic wielkich wydarzeń dla narodowej zbiorowości” (Sztalt 2003: 196). Wojciech Józef Burszta dodaje, iż „Tożsamość nie jest więc czymś ‚danym’, lecz nadawanym w aktach społecznego rozpoznania – stajemy się tacy, za jakich uznają nas inni” (Burszta 2004: 27). Na wyznaczniki tożsamości składają się więc język, hierarchia wartości i wzorce osobowe, religia, symbole, autorytety, terytorium, określone idee (misji narodu np.), państwo, mity, w tym założycielskie, mity pochodzenia, folklor, sztuka, historia, tradycja (Banaszak-Karpinska 2003: 178).

Odbiegając nieco od socjologicznej definicji pojęcia, przedstawionej tu bardzo skrótowo, można spróbować – na podstawie każdego z tekstów przytoczonych wcześniej pieśni – wyznaczyć elementy, które stanowią fundament samoidentyfikacji podmiotu narodowego. W tym znaczeniu hymn polski i inne ważne dla naszej wspólnoty pieśni są projektem tożsamości, określonym literacko, ale także – jak każdy tekst poetycki – społecznie, geograficznie, kulturowo.

Pierwszą analizą *Mazurka Dąbrowskiego* jest fragment wykładu XXI z drugiego kursu prelekcji paryskich Adama Mickiewicza. Profesor literatur słowiańskich odczytał z pieśni legionowej najważniejsze aspekty poczucia tożsamości narodowej, a przede wszystkim odkrył romantyczną istotę tego, co stanowi o poczuciu przynależności do ojczyzny. Mówił o tekście *Mazurka*: „Słowa te znaczą, że ludzie zachowujący w sobie to, co stanowi istotę narodowości polskiej, zdolni są przedłużyć byt ojczyzny niezależnie od wszelkich warunków politycznych i mogą dążyć do jego przywrócenia. [...] polska idea ojczyzny nie jest związana z ideą ziemi” (Mickiewicz 1955: 267–268). Mickiewicz traktował pieśń legionową jako wyraz istnienia ojczyzny bez względu na działania zaborców, a także jako realizację politycznych i społecznych ideałów Sejmu Wielkiego, z hasłem równości wszystkich wobec prawa. Widział w *Mazurku* kształt patriotyzmu wyrzekającego się osobistych korzyści i bezwzględnie przedkładającego dobro sprawy wspólnej nad doraźne uwarunkowania materialne czy publiczne.

Pieśń legionów Polskich we Włoszech jest wypowiedzią zbiorowości: „kiedy my żyjemy”, której autoprezentacja zawiera odniesienia geograficzne („z ziemi włoskiej do Polski”, „przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę”), historyczne (hetman Stefan Czarniecki) i rodzinne (zapłakany ojciec z córką Basią – brak w tej relacji matki). Pieśń wyraża wiarę w autorytet przywódcy – generała Jana Henryka Dąbrowskiego i aktualnego wzorca postępowania – Napoleona Bonaparte, oraz pragnienie jedności z narodem, pozostawionym na ziemiach polskich. Tożsamość reprezentatywnej grupy legionistów jest kwestią pamięci o przeszłości (przywoływany potop szwedzki) i przyszłości („będziem Polakami”) oraz aktywnych działań („szablą odbierzemy”); wyraźnie określa się w opozycji do tego, co obce – wszak legioniści chcą odebrać to, „co nam obca przemoc wzięła”. Tekst hymnu ukazuje więc podstawowe filary poczucia zbiorowej tożsamości – wspólną historię, określoną geograficznie, uczestnictwo w kulturze z zapisanymi w niej wzorami, znaczenie rodziny oraz poczucie różnicy wobec innych.

Niewłączone do kanonicznej postaci hymnu zwrotki ukazują wartości odrzucone przez dziewiętnastowiecznych i obecnych użytkowników pieśni. Jest to strofa trzecia:

„Niemiec, Moskał nie osiądzie
Gdy, jąwszy pałasza,
Hasłem wszystkich zgoda będzie
I ojczyzna nasza,”

oraz strofa szósta:

„Na to wszystkich jedne głosy:
Dosyć tej niewoli,
Mamy raclawickie kosy,
Kościuszkę Bóg pozwoli.” (Chrzanowski 1922: 10)

Cytowane zwrotki pozornie powtarzają idee wyrażone w hymnie, którego kształt znamy z tekstu ustawy i praktyki wykonawczej. Szablę jako narzędzie historycznego rewansu strofa trzecia uzupełnia przez posiadający nieco wcześniejszą historię pałasz, a idea połączenia legionistów z ojczyzną dopełniona jest w tym fragmencie przez hasło ogólnonarodowej zgody i bliżej nieokreślonym poczuciem „własności”, wyrażonym przez zaimek dzierżawczy „nasza”. Polska tożsamość jest w tej strofie konkretnie wyodrębniona w stosunku do „obcych” – są to Niemcy

i Moskale. Bliższe określenie wrogów ojczyzny było w warunkach Królestwa Polskiego czy zaboru pruskiego oczywiście niecenzuralne, jednak Ignacy Chrzanowski w monografii poświęconej hymnowi wspomina o wykreśleniu tej strofy już w czasach Księstwa Warszawskiego (Chrzanowski 1922: 10). Pałasz z pewnością nie był wtedy anachronizmem – stanowił element uzbrojenia ówczesnych wojsk polskich: grenadierów i fizylierów. Czyżby więc hasło zgody, wyrażane w strofie, nie trafiło do przekonania wykonawcom pieśni?

Ciekawym przedmiotem eliminacji jest zwrotka szоста. Ona również nie znalazła się w tekście kanonicznym. A przecież uzupełnia stan uzbrojenia obrońców ojczyzny, włączając do ich grona chłopów, dysponujących „raclawickimi kosami”. Tekst przypomina przy tym demokracizm przywódcy insurekcji, Tadeusza Kościuszki. Obecny kształt hymnu pozostaje więc odległy od ideałów osiemnastowiecznego solidaryzmu społecznego i pozostawia na marginesie rolę chłopów w walkach o niepodległość, pomija też rolę kultury wiejskiej w dzisiejszym imaginariu narodowym. Wiele na ten temat mieliby z pewnością do powiedzenia badacze związani z tzw. zwrotem chłopskim, który stara się o rewindykację tego stanu do polskiej tradycji i historii.⁵ Zwłaszcza że również inne pieśni ewokowały historyczną rolę chłopów w procesie budowania tożsamości i były wykorzystywane jako symbol niepodległościowych dążeń polskich przedstawicieli stanu gminnego. Na przykład oczywiste było polityczne znaczenie *Roty* Marii Konopnickiej w chwili jej powstania (rok 1908). Co prawda utwór wymierzony był głównie przeciw germanizacji, jednak przede wszystkim honorował chłopskie przywiązanie do ziemi i tradycyjnych polskich wartości poprzez odwołanie do legendarnego rodu Piastów. Pisał na temat *Roty* Andrzej Romanowski: „Rota pierwsza była wyrazicielką idei obrony ziemi i narodowego stanu posiadania. W myśl ideologii wczesnej Narodowej Demokracji (do której pośrednio zbliżała się także Konopnicka, biorąc udział w pracach krakowskiej ‚Eleuterii’) rzeczywiście w chłopie polskim widziano ostoję narodowego bytu, kładąc równocześnie nacisk na niemilitarne, niepowstańcze metody organizowania walki z zaborcą (głównie zresztą niemieckim, przed którym – wtedy właśnie, gdy Konopnicka pisała Rotę, ostrzegał Roman Dmowski w głośnej książce Niemcy, Rosja a kwestia polska)” (Romanowski 1987: 339). Kwestią interpretacji pozostawał „chłopski” wymiar utworu *My, Pierwsza Brygada*. Po raz kolejny trzeba przytoczyć słowa monografisty, Andrzeja Romanowskiego, który pisze w swoim tekście poświęconym pieśni: „W roku 1924 na łamach ‚Chłopskiego Sztandaru’ (organ PSL-Wyzwolenie) utwór został opublikowany w rubryce Pieśni Polski ludowej (w numerze 34) i opatrzony charakterystycznym komentarzem: ‚Postanowiliśmy wydrukować szereg pieśni, które treścią swą i melodią chwytają za serce. Śpiewa je cała Polska ludowa – nienawidzą je nieprzyjaciele sprawy ludowej. Rzesza chłopska powinna pieśni te znać na pamięć’ (Romanowski 1988: 283). Okazuje się, że problem chłopskiego czynnika polskiej tożsamości był problematyczny i trzeba było szczególnych działań interpretacyjnych, by – zapewne ze względu na politykę – nadawać mu znaczącą rangę.

Zaniechana zwrotka *Mazurka* odwołuje się także do autorytetu, „Kościuszkę Bóg pozwoli”, na który nie było miejsca w oświeceniowej koncepcji państwa i na który również dzisiaj nie byłoby miejsca. Polska pieśń podstawowa – przyjęta w społecznym odbiorze oraz określona przez ustawę – przynosi definicję patriotyzmu, zbudowaną na oświeceniowym modelu relacji

5 Zob. monograficzny numer „Tekstów Drugich” 2017 nr 6, a także prace: Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja* Warszawa, 2014; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa 2020; K. Poblöcki, *Chamstwo*, Wołowiec 2021 i in.

jednostka-państwo, który – w odróżnieniu od wiekowej *Bogurodzicy* – nie potrzebuje religijnych sankcji czy odniesień. Patriotyzm w niej wyrażony jest funkcją woluntaryzmu i społecznego aktywizmu. W wieku rozumu istniała co prawda tradycja uświęcania uczucia miłości do ojczyzny; jej przykładem jest charakterystyczny, wielokrotnie parafrazowany fragment poematu Ignacego Krasickiego *Myszeidos* z 1775 roku, znany także jako odrębna całość zatytułowana *Hymn do miłości ojczyzny*. W poświęconym mu rozległym studium, zatytułowanym *Tadeusza Mikulskiego rozprawa o hymnie „Święta miłości kochanej ojczyzny...”*, Roman Wołoszyński przytacza rodowód słynnej oktawy Krasickiego i jej konteksty literackie, przede wszystkim tropy antyczne. Wskazuje również na dominujące, zdaniem Tadeusza Mikulskiego, motywacje historyczne, związane z niezwykle silnym przeżyciem pierwszego rozbioru Polski, które stało się udziałem pokolenia biskupa warmińskiego. Wydaje się jednak, że inicjalne określenie „święta miłości kochanej ojczyzny”, które w toku użycia uległo desemantyzacji i funkcjonuje dziś na zasadzie „skrzydlatych słów”, nie jest wyrazem odczucia sacrum i nie stanowi bezpośredniego odniesienia do konkretnego historycznego i geograficznego. Poetyka klasycystyczna zbyt mocno tkwiła w regułach grecko-rzymskiej tradycji i nadto solennie czciła klasyczne ideały cnót, by ilustrować wydarzenia współczesne językiem emocji i by dokumentować jednostkowe zakorzenienie w „wielkiej” lub „małej ojczyźnie”.

Paradoksalnym potwierdzeniem abstrakcyjności przedstawienia miłości do ojczyzny przez Krasickiego jest relacjonowany przez Stanisława Pignonia epizod z procesu filomatów. Jego bohaterem jest Tomasz Zan, którego winą było między innymi ustanowienie „Krzyża Świętej Miłości Ojczyzny”, wręczanego kolegom. Zarzuty pod adresem nieprawomyślniej frazy wziętej z Krasickiego oskarżony miał odpiarać następująco:

„Co do wyrazu „miłość ojczyzny“, „S. miłość ojczyzny” – wyrazy te uczniowie, nie rozumiejąc ich znaczenia, powtarzają i uczą się w szkole. W gramatyce na kl. I Kopczyńskiego [...] taki jest przykład w języku polskim i łacińskim: „Nie nam tylko urodzeni jesteśmy, część nas ojczyzna przywłaszcza, część przyjaciele”. W przykładach do przysłówków znajduje się zdanie: „słodko za ojczyznę umrzeć”. W gramatyce na k l. II do okazania gatunku wierszy co do liczby zgłosek taki z Krasickiego położony przykład:

„Święta miłości kochanej ojczyzny,
Czują cię tylko umysły pocziwe itd.” (Wołoszyński 1959: 101–102).

Broniący filomaty rektor Twardowski podobno również wskazywał na ogólnikowość i brak związku z określoną narodowością cytowanej apostrofy Krasickiego (Wołoszyński 1959: 102). Tłumaczenia studenta i profesora nie uchroniły od kary ani podsądnego, ani fatalnego podręcznika. Pierwszy został zesłany do Orenburga, drugi – na listę „książek występnych”. Zaś „miłość kochanej ojczyzny”, bez odniesień do transcendencji, sama dla siebie pozostała świętością.

Próbę analizy *Mazurka Dąbrowskiego*, a także tekstów innych hymnów słowiańskich, z perspektywy językoznawczej podjęła Aleksandra Niewiara, koncentrując się na semantyce słów człowiek, teren (kultura i natura), miłość, życie, śmierć, wróg. Przedstawiona interpretacja opiera się na założeniu, że wartość aksjologiczna zależy od powtarzalności danego pojęcia i buduje obraz wspólnoty Słowian jako narodów rodzinnych, przywiązanych do ojczyzny, tradycji i budujących swoją narodowość na pamięci o walkach niepodległościowych. Zdaniem autorki polskie utwory, pełniące funkcje hymnu narodowego, w przewadze powielają ten zbiór odnie-

sień. Geografia, pod nazwami polskich elementów przestrzeni, pojawia się w wymienionym już *Mazurku Dąbrowskiego*, ale wyznacza horyzont uczuć patriotycznych także w innych tekstach. Miano stolicy dało tytuł pieśni Casimira Delavigne, spolszczonej przez Karola Sienkiewicza. *Warszawianka*, być może z powodu pierwotnej wersji językowej i założenia francuskich odbiorców, przy pomocy nazw rzek (Tybr, Nil) próbuje geograficznie sytuować dążących do wolności Polaków. Odniesienia terenowe są zresztą w pieśni bogatsze – zawiera je wersja tłumaczenia, wyparta później przez wersję utworu występującą w *Warszawiance* Stanisława Wyspiańskiego (Zakrzewski 1981: 91). Zawierała ona świadome przekształcenia, mające wyartykułować tragiczny dysonans pomiędzy wolnościowym zapalem Polaków i obojętnością Europy (Francji), a także kunktatorstwem dyktatora. Francuski autor pieśni przypomina dziewiętnastowieczne próby zdominowania Bałkanów przez Rosję oraz rzeź Pragi – ostatni akord powstania kościuszkowskiego, by ukazać barbarzyństwo przeciwnika walczących w 1831 roku Polaków. Odtwarza również miejsca bitew napoleońskich, w których uczestniczyli Polacy, eksponując tym samym ciężący na Francuzach dług wobec nich.

Warszawa – jako symbol walczących powstańców – ma swoje pierwowzory. Przypomina je Bogdan Zakrzewski: „Ów charakterystyczny tytuł pieśni, *Warszawianka*, posiada — jak wiadomo – określone znaczenie metaforyczne, choć nieraz występuje w funkcji literalnej, np. w popularnym motywie bohaterskiej warszawianki lub pożegnania przez warszawiankę ukochanego wyruszającego na bój, albo w takim nazwaniu pieśni należącej do powstańców pochodzących z Warszawy czy też przez nich śpiewanej. Eksplicacja znaczenia metaforycznego *Warszawianki* apeluje równocześnie do znanych wyobrażeń ikonicznych: Wolności – Kobiety Rewolucji – Marsylianki, ze słynnego obrazu Eugène’a Delacroix *La Liberté guidant le peuple sur les barricades* czy z eksplozywniej akwaforty Leopolda Flamenga *La Marseillaise de la Pologne* (Zakrzewski 1981: 86).

Stolica przypomniana zostaje także w pieśni *My, Pierwsza Brygada* w kontekście niechęci, okazywanej zdążającym pod dowództwo Józefa Piłsudskiego ochotnikom. Znamionują ją słowa:

„Krzyczeli, żeśmy stumanieni,
Nie wierząc nam – że chcieć to móc!
Leliśmy krew osamotnieni,
Bo z nami (A z nami) był nasz drogi Wódz! [...]

Inaczej się dziś zapatrują
I trafić chcą do naszych dusz.
I mówią, że nas już szanują,
Lecz właśnie czas odwetu już.

Dziś nadszedł czas pokwitowania
Za mękę serc i katusz dni.
Nie chcecie więc politowania,
Zasadą jest: za krew – chciej krwi!” (Romanowski 1988: 277)

Czyn legionowy przypisany zostaje w utworze do nazwy geograficznej, posiadającej znaczenie heroiczne – do Termopil.

Pieśni pretendujące do miana hymnu w różny sposób definiują wspólnotę narodową. *Mazurek Dąbrowskiego* przeciwstawia legionistów rodakom pozostałym na ziemiach polskich,

widząc w żołnierzach generała Dąbrowskiego nosiciele polskiej tożsamości, a właściwie jej za-
 łączek. Wszak legionści dopiero po przejściu Wisły i Warty „będą Polakami”. Ci, którzy na nich
 czekają, są zbiorowością, reprezentowaną przez konkretne osoby – to Basia i płaczący ojciec
 dziewczyny. Hymn legionistów w sytuacji pozbawienia niezależnego państwa wskazuje na
 środowisko rodzinne, które stało się rezerwuarem narodowych wartości, obrazowanych senty-
 mentalnie – poprzez ojcowskie łzy. Maria Konopnicka znacznie silniej podkreśli wagę wycho-
 wania domowego – w *Rocie* dom, tradycja rodzinna (także religijna) są związane z poczuciem
 przywiązania do ziemi, ale uaktywniają także staropolską metaforę bastionu polskości – „oblę-
 żonej twierdzy”, która stanowi relikw szlacheckiej świadomości, wykształconej dzięki wojnom
 prowadzonym przez Rzeczpospolitą. Tekst Konopnickiej jednoczy więc w poetyckiej metaforze
 dwa obce sobie stany – szlachecki i chłopski. Mimo tego waloru *Rota*, jak żadna inna pieśń,
 wzbudzała gwałtowne opory natury politycznej. Romanowski w swoim monograficznym ar-
 tykule szczegółowo relacjonuje skomplikowane dzieje pieśni,⁶ od poprawek antyrosyjskich
 (zmieniających antygermańskie ostrze tekstu) naniesionych już w 1911 roku przez środowisko
 Władysława Studnickiego (Romanowski 1987: 239) aż do niechęci wynikającej z jej endeckiej
 wymowy. Przez lata wojenne i w czasie młodej niepodległości miała *Rota* swoje wersje anty-
 ukraińskie, antyczeskie, protatrzańskie czy progdańskie. Ale także budziła sprzeciwy swoim
 radykalizmem – Tadeusz Boy-Żeleński wypowiadał się na jej temat następująco: „Nigdy nie
 mogłem słuchać tego ustępu pieśni bez najwyższej przykrości i niesmaku [...]. W istocie, takich
 ‚fanfar’ nie ma Marsylianka: Francuzowi nie przeszłyby one przez gardło!” (Romanowski 1987:
 251). Kariera pieśni wiąże się także z powstaniem w latach sześćdziesiątych oraz z ogromną
 popularnością w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku „kościelnej”
 wersji *Roty*. Świadczy to o żywym wówczas związku polskiej tożsamości z katolicyzmem, po-
 twierdzonym przecież przez rolę Kościoła w procesie wspierania niezależnej kultury i zdoby-
 wania przez Polskę – sowieckiego satelitę – niepodległości.

Alojzy Feliński w swoim wiernopoddanym hymnie *Boże, coś Polskę* z 1816 roku utożsamia
 owoc postanowień Kongresu Wiedeńskiego – Królestwo Polskie – z niezależnym państwem,
 mającym wielowiekową tradycję. Rosyjski car Aleksander I jest w interpretacji poety i drama-
 turga gwarantem jego nowej wielkości, a nienazwany z imienia naród bratni – Rosjanie – ma
 sprzyjać wzrostowi polskiej potęgi. Wiersz, mimo iż odnoszący się do kategorii ludu i narodu,
 sytuuje byt ojczyzny w kontekście warunków politycznych i Polskę widzi w kategoriach pań-
 stwowych. Wyraża także zgoła odmienny, niż u Wybickiego, pogląd na kwestię niepodległości.
 O ile *Mazurek* warunkował ją czynem wojskowym, o tyle hymn Felińskiego widzi ją jako efekt
 pokornej modlitwy do Boga jako dawcy wszelkiej władzy.

Utwór znanego pisarza od początku (publikacja 20 lipca 1816 roku w „Gazecie Warszaw-
 skiej”) wzbudził reakcje w postaci wierszowanych parafraz. Jedną z nich stworzył już w roku
 1817 Antoni Gorecki (był to utwór *Hymn do Boga o zachowaniu wolności*, wydrukowany w „Pamięt-
 niku Warszawskim” w lutym 1817 roku [Zakrzewski 1987: 15]). Jednak, co przyznaje Bogdan Za-

6 Opublikowano ją w „Gwiazdce Cieszyńskiej” nr 90 z 1908 roku (R. 61) z adnotacją, że Konopnicka
 specjalnie napisała ją dla gazety, chcąc podnieść ducha Polaków mieszkających na Śląsku, „Gwiazdka Cie-
 szyńska” 1908, nr 90, s. 1. Na kontekst wielkopolski (wydarzenia we Wrześni) wskazuje Andrzej Romanow-
 ski, zob. A. Romanowski, „Rota” – pieśń niepodległości. Powstanie – przemiany – funkcja społeczna, „Pamiętnik
 Literacki” 1987, z. 2, s. 231.

krzewski, „Dziejowy bieg życia tej pieśni obfituje w tak wielkie wydarzenia, służebności oraz zasługi narodowe, iż przysłoniły one nieomal w całości pamięć o wiernopoddańczym charakterze pieśni Felińskiego” (Zakrzewski 1987: 5).

Warszawianka, przypominająca idee rewolucji francuskiej i w pierwotnej wersji łącząca je z działaniami powstańców listopadowych, określa Polskę jako wolnościową ideę, realizowaną przez „dzieci” – podchorążych. Bohaterscy żołnierze niepodległości określane są poprzez heroiczną kategorię „mężów”, których przeznaczeniem jest śmierć, tym szczęśliwsza, że dotykająca nie podczas tułaczki, ale „na łonie” ojczyzny – „Matki”. *Rota* Marii Konopnickiej, napisana pod wrażeniem wydarzeń we Wrześni w 1901 roku i jako reakcja na działania Hakaty, Polskę utożsamia z ziemią, o przynależności do której świadczy „nasz ród” – wielowiekowa rodzinna tradycja posiadania i mityczna genealogia. Jednocześnie istota polskości wiązana jest z wartościami niematerialnymi; to ów duch, który stanowi o sile oporu wobec germanizatorów i wezwanie złotego rogu, który wcześniej niebacznie zgubił Jasiek, bohater *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

Pieśń legionów Piłsudskiego tworzy wspólnotę pozbawioną odniesień narodowych czy geograficznych. Pierwsza Brygada to świat wartości takich jak heroizm, poświęcenie, szlachetność, idealizm, wiara w zwycięstwo mimo przeciwności. To także silna grupa, identyfikująca się wobec przeciwników, obserwatorów, kunktatorów, połączona więzami przyjaźni, solidarności, oddania, podziwu dla wodza i pogardy dla tych spoza „strzeleckiej gromady”. Komentatorzy pieśni *My, Pierwsza Brygada* wskazują na jej wyłączający aspekt jako przyczynę porażki w wyścigu o miano hymnu państwowego. Istotnym argumentem przeciw uznaniu jej za godną tego miana było reprezentowanie określonego stronnictwa politycznego – Piłsudczyków. Andrzej Romanowski, monografista pieśni, pisze także o jej rewolucyjnym wydźwięku, niechętnie przyjmowanym w II Rzeczypospolitej: „Pieśń odczytywano czasem jako wyraz radykalizmu społecznego, rewolucjonizmu, a nawet chęci odwetu i zemsty; bywało, że śpiewano ją wymiennie z *Czerwonym sztandarem*. Nic więc dziwnego, że nawet w niektórych pułkach ówczesnego Wojska Polskiego *Pierwsza Brygada* była wręcz zakazana” (Romanowski 1988: 283).

Niemal każda z pieśni definiuje polską tożsamość odnosząc ją do „obcych”. Wyjątkiem jest hymn *Boże, coś Polskę*, który ma jednoczący wymiar (aż do tego stopnia, że, jak pisze Józef Depowski, „wielbi związek Polaków z Rosjanami” [Depowski 1934: 55]). Najwyraźniej element konfrontacji zaznaczony jest w *Rocie* Marii Konopnickiej. „Polski naród” jest przedstawiony jako „gnębiony przez wroga”, definiowanego określeniem „krzyżacka zawierucha”. Historycznymi spadkobiercami średniowiecznego zakonu Krzyżaków są współcześni Konopnickiej, wymienieni w *Rocie* Niemcy. Antygermański wymiar polskości – „Nie będzie Niemiec pluć nam w twarz / ni dzieci nam germani!” – podkreślony został dodatkowo przez symboliczne wykonanie pieśni z muzyką Feliksa Nowowiejskiego, które odbyło się 15 lipca 1910 roku, w rocznicę bitwy pod Grunwaldem, podczas odsłonięcia upamiętniającego ją pomnika w Krakowie.⁷ Od tego czasu *Rota* stała się hymnem „Sokoła” i tworzącego się polskiego skautingu.⁸

7 Początkowo w trzeciej strofie zapisany był wers „Orężnym sercem hufiec nasz”, zamieniony przez Konopnicką na bardziej wojenny „Orężny wstanie hufiec nasz”, zob. A. Romanowski, „*Rota* – pieśń niepodległości. Powstanie – przemiany – funkcja społeczna, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 233. Na s. 236 tego tekstu Romanowski wymienia inne tytuły, pod którymi znano *Rotę*: *Hasło*, *Hasło grunwaldzkie*, *Grunwald*, *Przysięga*, *Hymn*, *Hymn grunwaldzki*.

8 A. K. Kunert, dz. cyt., s. 61. Romanowski pisze także o pierwszym wykonaniu pieśni: „W 10 dni po powstaniu pieśni miało miejsce jej pierwsze publiczne wykonanie. Stało się to na uroczystym wieczorze

Wroga, w wersji oryginalnej utożsamionego z Rosją, mają pokonać dzielni Polacy z *Warszawianki*. Oni również zostają przeciwstawieni Francuzom. Ideałem ich walki jest sława Polski, ale także uniwersalne wartości Swobody (Wolności), Chwały, Sławy, Tryumfu, związane z lotem polskiego orła. Pisownia wymienionych cnót wielką literą odzwierciedla klasycystyczny system aksjologiczny, znany choćby z poematów heroicznym Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego czy Ignacego Krasickiego (Maciejewski 1977: 8).

Zarówno *Mazurek Dąbrowskiego*, jak *My, Pierwsza Brygada*, ukazują „obcych wśród swoich”. Wymienione wiersze ustanawiają rozdźwięk pomiędzy samymi Polakami. W pieśni legionów polskich we Włoszech pojawia się co prawda rozróżnienie geograficzne na ziemię polską i włoską, ale żołnierze gen. Dąbrowskiego są przeciwstawieni raczej tym, co zostali w kraju. Bolesne wewnątrznarodowe rozdarcie jest jednak łagodzone przez zaimek dzierżawczy „nasi”, którym zapłakany ojciec zwraca się do córki, komentując zbliżających się heroldów wolności. Nazwane w hymnie emocje oczekujących na legionistów Dąbrowskiego „krajowców” są ważnym argumentem na rzecz narodowej jedności i wspólnego dążenia do odzyskania niepodległego państwa. Zgoła inaczej brak jedności narodowej przedstawiony jest w pieśni piłsudczyków. Żołnierze Pierwszej Brygady mają poczucie marginalizacji i wykluczenia, a także wręcz wrogości konformistycznej większości społeczeństwa.

Przedmiotem odniesień idei narodowych jest w wielu pieśniach rodzina. Najstarszy hymn polski, „carmen patrium” – *Bogurodzica* – zogniskowany jest wokół pojęcia Świętej Rodziny. Będąc pokorną modlitwą o wstawiennictwo Maryi, hymn przekłada model relacji rodzinnych ról ludzkich, na ponadnarodową społeczność wiernych. O ich przynależności do określonej kultury świadczy jedynie język, w którym ta najstarsza polska pieśń została napisana. *Bogurodzica* kieruje wzrok wiernych ku niebu i pomija materialne czy społeczne uwarunkowania ziemskiej egzystencji. Jest dzięki temu uniwersalna. Bywała nawet, jak pisze Ignacy Chrzanowski, argumentem na rzecz sprawiedliwości społecznej: „Była też bohaterką kazań i służyła jako argument w trosce o kmieci, o to, by ich nie uciskano” (Chrzanowski, 1922: 14).

Kolejne pieśni, pełniące rolę hymnu narodowego, także odnosiły się do rodziny polskiej, jako ostoi tradycji i historii. *Mazurek Dąbrowskiego* przynosi model niepełny – pieśniowa Basia pozostaje pod opieką jedynie ojca. Być może dlatego, że romantyczna „matka Polka” z wiersza Adama Mickiewicza poświęciła się wychowaniu syna... *Boże, coś Polskę* w swej pierwotnej wersji pozbawiona była aspektu rodzinnego, jednak w swoich kolejnych wersjach zawierała strofy, w których prośba do Boga zanoszona była także w intencji braci – zmarłych, poległych w obronie ojczyzny.⁹ Podobnie jak w *Bogurodzicy*, jest w pieśni Felińskiego odwołanie do rodziny ludzkiej i ewangelicznego rozumienia słowa brat. *Warszawianka* patriotyzm łączy z relacją matka – dzieci, odwołując się do zakorzenionego w literaturze polskiej toposu ojczyzny jako matki, znanego choćby z kazań sejmowych Piotra Skargi.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego *Mazurek Dąbrowskiego* zdeklasował w wyścigu o miano hymnu narodowego pieśni szczytujące się bogatą historią i doniosłym znaczeniem w dziejach

poświęconym 47 rocznicy powstania styczniowego, w niedzielę 23 stycznia 1910, w gmachu krakowskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” (w budynku tym, zbudowanym w r. 1890 na rogu ówczesnej ul. Wolskiej i – oblanej jeszcze wodami – ulicy Wenecji, mieści się obecnie Klub Sportowy „Cracovia”).”, s. 235.

⁹ Zbiór 21 wersji pieśni wraz z odwołaniami do literatury prezentuje strona https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Boze_cos_Polske/tekst [dostęp: 11. 11. 2022].

narodu, zawarta jest w wielu pracach sprzed II wojny światowej. Ignacy Chrzanowski widzi w każdej z pieśni zwierciadło czasu, stąd wynika jego teza o dezaktualizacji na przykład ideałów zawartych w *Bogurodzicy* (Chrzanowski 1922: 15). Podobnie sądzi Józef Depowski, dyskredytujący znaczenie najstarszego polskiego hymnu, ale także *Roty*, *Warszawianki*, czy pieśni *Boże, coś Polskę* (Depowski 1934: 38). Na prestiż pieśni nie wpływały dobrze także wspomniane wcześniej dyskusje wokół niektórych z nich, a także społeczna potrzeba modyfikacji ich znaczenia w zależności od potrzeb politycznych oraz związku z określonymi ugrupowaniami (Depowski 1934: 66).

O popularności i najwyższej pozycji *Mazurek Dąbrowskiego* w 1926 roku zdaniem Chrzanowskiego świadczy nie tylko niebudzący kontrowersji tekst (z wyłączeniem strof poświęconych chłopstwu), ale przede wszystkim zawarty w pieśni aktywizm i wyrażona pewność odzyskania niepodległego państwa. Podobnego zdania jest Bogdan Zakrzewski, komentujący *Warszawiankę*. W jego mniemaniu to właśnie niezachwiane przekonanie o gwarantowaniu idei polskiej przez określenie „póki my żyjemy” stało się ważniejsze niż wybór, przed którym stawała Polaka pieśń Delavigne i Sienkiewicza – „umrzem lub zwyciężem” (Zakrzewski 1981: 93). Dla wspomnianego Chrzanowskiego istotny był również walor, który uczony powtórzył za Stanisławem Witkiewiczem. Utwór Wybickiego według autora książki *Jan Matejko* z 1903 roku, zawarł w sobie „treść i istotę polskiego sumienia” (Chrzanowski 1922: 23).

Przytoczony komentarz, mimo że posługujący się kategoriami, które nie są być może najbardziej charakterystyczne dla współczesnego dyskursu publicznego, jest trafny o tyle, że umieszcza sprawę wymowy hymnu państwowego w perspektywie zarówno osobistej, jak i wspólnej. „Polskie sumienie” z wypowiedzi Witkiewicza okazuje się fenomenem, którego istnienie ma charakter intencjonalny i który – dzięki sankcji religijnej – ma wymiar wartościowy. Słowa *Mazurek Dąbrowskiego*, w myśl określenia teoretyka sztuki niepodlegające przemianom historycznym, w dalszym ciągu są zaproszeniem do refleksji i pozostają etycznym wyzwaniem. Czytane dzisiaj ponawiają więc pytanie, co dla nas oznacza fraza „będziem Polakami”? w jakim zakresie chcemy się identyfikować z wzorem polskości, nakreślonym przed dwustu dwudziestoma pięcioma laty? czy w naszym poczuciu jednostkowej tożsamości jest miejsce na wartości wspólne, przejawiające się hymniczną liczbą mnogą?

POLISH “ANTHEMS” AS IDENTITY PROJECTS

SUMMARY The article presented Polish songs that played the role of the national anthem, as a testimony to the history of the community and as an expression of the current sense of Polishness. *Bogurodzica*, *Mazurek Dąbrowskiego*, *Boże coś Polskę*, *Warszawianka*, *Rota*, *My*, *pierwsza Brygada* have common determinants of identity – a statement in the plural or a call, an attitude towards the past and present needs, as well as a project of activities for the future, determination of national and family affiliation, geographical and social realities and an attitude towards “strangers” – created in different ways. The song is characterized by the absence of peasants from the community, and cracks within the group covered by the text are also visible. The political decision to make *Mazurek Dąbrowskiego*

the national anthem sanctions the noble, family (incomplete – no mother) model of the nation and its history, it is also a task to be fulfilled today.

LITERATURA

- / Banaszak-Karpińska E., 2003, Tożsamość zbiorowa w socjologii. *Biografia a tożsamość*, pod redakcją Ireny Szlachcicowej, Wrocław.
- / 1922, *Bogurodzica. Pierwszy polski hymn narodowy*, wybrał i objaśnił Jan Łoś, Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Lublin.
- / Burszta W. J., 2004, Tożsamość narracyjna w dobie ekranu. *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza, Warszawa.
- / Chrzanowski I., 1922, *Nasz hymn narodowy (Pieśń Legionistów)*. *Szkic literacki*, Lwów.
- / Depowski J., 1934, *Polskie hymny narodowe. Teksty, geneza, ideologia. Gawędy świetlicowe*, Leżajsk.
- / Finkel L., 1910, *Pieśń Legionów*, wyd. 2, Lwów.
- / Kosińska A. M., 2014, Ochrona prawna hymnu narodowego jako elementu dziedzictwa narodowego – jej charakterystyka i funkcje, „*Przegląd Prawa Konstytucyjnego*”, nr 5 (21).
- / Kunert A. K., 2007, *Mazurek Dąbrowskiego i inne pieśni narodowe, Edukacja obywatelska w wojsku*, zeszyt 18, Warszawa.
- / Leder A., 2014, *Przeźniona rewolucja*, Warszawa.
- / Leszczyński A., 2020 *Ludowa historia Polski. Historia wyzysku i oporu. Mitologia panowania*, Warszawa.
- / Maciejewski M., 1977, Sławianie – synowie sławy (Epos jako wartość). *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- / 1988, *Marsz, marsz Polonia. Pieśni, z którymi szliśmy do niepodległości*, wybór i opracowanie Marian Panek, Warszawa.
- / Mazurkiewicz F., 2015, Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena, „*Teksty Drugie*”, nr 2.
- / Mickiewicz A., 1955, *Dzieła*, tom X, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przełożył Leon Płoszewski, Warszawa.
- / Mochnacki M., 2000, O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Tom I. *Rozprawy literackie*, opracował Mirosław Strzyżewski, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- / Niewiara A., 2022, Aksjologiczna wartość hymnów państwowych Słowian w ujęciu porównawczym, „*LingVaria*” rok XVII (2022), nr 1.
- / Pobłocki K., 2021, *Chamstwo*, Wołowiec.
- / Romanowski A., 1988, „My, Pierwsza Brygada”. Powstanie pieśni – przemiany – recepcja społeczna, „*Pamiętnik Literacki*” 1988 nr 2 (79).
- / Romanowski A., 1987, „Rota” – pieśń niepodległości. Powstanie – przemiany – funkcja społeczna, „*Pamiętnik Literacki*” 1987, z. 2.
- / Sztalt K., 2003, Tożsamość narodowa – klasyfikowanie społecznej rzeczywistości. *Biografia a tożsamość*, pod redakcją Ireny Szlachcicowej, Wrocław.
- / 2017, „*Teksty Drugie*” 2017 nr 6.
- / Wołoszyński R., 1959, Tadeusza Mikulskiego rozprawa o hymnie „Święta miłości kochanej ojczyzny...”, „*Pamiętnik Literacki*”, 50, 3–4.
- / Zakrzewski B., 1987, *Boże, coś Polskę Alojzego Felińskiego*, wydanie drugie uzupełnione, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- / Zakrzewski B., 1981, O „Warszawiankach”, „*Pamiętnik Literacki*”, 72/2.

Źródła internetowe

- / https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Boze_cos_Polske/tekst
- / <https://polona.pl/item/rota,NzkyMzc3NDU/o/#info:metadata>
- / <https://polona.pl/item/warszawianka,OTc2NzQwNjQ/4/#info:metadata>
- / <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19800070018/U/D19800018Lj.pdf>
- / <https://wid.org.pl/spiewnik-polskie-piesni-patriotyczne/>