



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Tradycja romantyczna w poezji socrealistycznej

Author: Leszek Zwierzyński

Citation style: Zwierzyński Leszek. (2001). Tradycja romantyczna w poezji socrealistycznej. W: S. Zabierowski, M. Krakowiak (red.), "Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat : materiały z konferencji naukowej organizowanej przez Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w dniach 19-20 października 1999 roku w Katowicach" (S. 171-187). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Leszek Zwierzyński

Katowice

TRADYCJA ROMANTYCZNA W POEZJI SOCREALISTYCZNEJ

1

Romantyzm niewątpliwie nie stanowił w socrealizmie tradycji kluczowej. W ogólnym obrazie poezji tego okresu są jednak obecne elementy tradycji romantycznej, pełniące ważne funkcje. Aby dokładniej opisać zakres teje obecności, trzeba uwzględnić kilka podstawowych okoliczności historycznych i historycznoliterackich, wyznaczających ramy kultury w latach powojennych. W chwili zakończenia wojny pojawiła się naturalna tendencja oderwania się od jej koszmaru, od spraw walki i śmierci¹. Splatał się z tym ruch struktury historycznoliterackiej — dominująca w literaturze wojennej tradycja romantyczna musiała ustąpić innym, odmiennym zespołom konwencji. Charakterystyczny był odwrót od czasu przeszłego (strategia świadka²) i zwrot literatury w przyszłość. Najistotniejsze w tej przyszłościowo nastawionej terażniejszości było zarówno dzieło odbudowy, jak i tworzenia nowego kształtu rzeczywistości. W literaturze, w związku ze zmianą jej usytuowania, coraz ściślejszego wyznaczania konkretnych społecznych obowiązków, wykryzalizowały się dwie nowe, opisane przez Edwarda Balcerzana, strategie: korespondenta

¹ Wojciech Tomasiak wskazuje, jak ta zmiana (określana jako przemiana chronotopu) sterowana była również odgórnie. Szczególnie interesująca jest dla niniejszych rozważań opisana przez Tomasiaka manipulacja elementami tradycji romantycznej. Zob. W. Tomasiak: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999, s. 79–87.

² Określenia strategii poetyckich przyjmuję za Edwardem Balcerzaniem: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Warszawa 1984.

i agitatora³. Do realizacji podstawowych dla socrealistycznej literatury zadań kreowania nowej rzeczywistości, agitowania do nowego ładu przydatniejsze były inne poetyki, inne niż romantyzm pokłady tradycji, inne konwencje. Poetyka deklarowana socrealizmu forowała zdecydowanie realizm, w poetyce immanentnej za dominującą można uznać zasadę eklektyzmu⁴. Z dydaktyzmem, rolą pouczenia, korespondowały najlepiej elementy tradycji pozytywistycznej, które spełniały też wymóg zrozumiałości. W dziele chwalby nowego ładu czołowe miejsce zajmowały retoryczne gatunki oświecenia (oda, hymn)⁵. Retoryka była zresztą w całej poezji realizmu socjalistycznego szczególnie przydatna. W wyrażeniu nowego stosunku do rzeczywistości (zachwyt techniką), ujmowaniu tematyki budowy, produkcji, a także określeniu roli poety w rzeczywistości socjalistycznego świata pomocna była poetyka awangardy. Wszystkie te okoliczności powstawania i funkcjonowania literatury socrealistycznej powodowały umniejszenie znaczenia tradycji romantycznej w tym okresie.

Dostrzec jednak można także czynniki przeciwstawne, pozytywnie wpływające na jej obecność. Niezwykle istotna była tu tradycja romantycznego rewolucjonizmu jako ideowego i artystycznego zaplecza dla powstającego modelu literatury socrealistycznej. To, iż polska poezja rewolucyjna (Berwiński, Ehrenberg) ukształtowała się w okresie romantyzmu i stworzyła swój wzorzec na kanwie dzieł wieszczów⁶, wzmacniało znaczenie tych źródeł tradycji literackiej. Wprawdzie twórcy literatury rewolucyjnej XX wieku odrzucili wzorzec literatury romantycznej, uznając go za anachroniczny, ale został on odnowiony przez Władysława Broniewskiego. Dla usytuowania tradycji romantycznej w poezji socrealizmu poeta ten ma znaczenie kluczowe. Nie tyle może ze względu na powojenną jego twórczość, choć i tu można wskazać elementy romantyczne pełniące istotną funkcję, ile ze względu na przedwojenną jego poezję — twórcze wcielenie romantycznego rewolucjonizmu⁷. Stanowiła ona niejako medium, umożliwiające przeniesienie elementów tradycji romantycznej do literatury socrealistycznej. Wskazywała niezależny od radzieckiego rodzimy wzorzec poezji zaangażowanej społecznie.

³ Ibidem.

⁴ O problemach poetyki immanentnej realizmu socjalistycznego zob. w: Z. Jarosiński: *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa 1999, a także: E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988; A. Zieniewicz: *Wiersze z marmuru*. (*O poezji pięćdziesięciolatki*). „Poezja” 1986, nr 1/2, s. 8—12.

⁵ Pisano o tym już wielokrotnie. Zob. T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*. Gliwice 1992.

⁶ Pisze o tym obszernie Maria Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 480—503.

⁷ Broniewski swą poezją toczył również dyskusję o ideowe dziedzictwo poezji romantycznej, o prawomocność różnych jej dziedziców. Pisze o tym Marian Tatar: *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918—1968*. Wrocław 1973.

Na powojenną poezję samego Broniewskiego sytuacja „raju zrealizowanego” wpłynęła osłabiająco⁸, likwidując możliwość tworzenia gniewnych, płomiennych utworów, w których przedtem realizowała się w pełni wyobraźnia poetycka poety. Znamienna jest tu opisana przez Mariana Tatara przemiana sposobu nawiązywania do tradycji romantycznej w poezji Broniewskiego⁹. O ile w jego poezji przedwojennej i wojennej wyraźne jest twórcze wykorzystanie elementów tejże tradycji (szczególnie Słowackiego), widoczne w samej materii poetyckiej (kształtowaniu wyobrażeń, stylu), o tyle w poezji powojennej charakterystyczne stają się bezpośrednie (często imienne) przywoływanie romantycznych poetów, wskazywanie na Słowackiego jako na mistrza, nauczyciela, połączone jednak zarazem z zaznaczeniem obecnego dystansu do poezji romantycznej. Charakterystyczne jest rozliczenie z literaturą dokonane w wierszu *Moja biblioteka*. Kolejne złoża indywidualnej tradycji zostają tu odrzucone przez Broniewskiego jak zbędne już łupiny cebuli. Nawet te najbliższe („Norwid nawet”, „nawet słowa Słowackiego”). Ocalał tylko „jakiś przewspaniały związek, / Który łączy świat cały”. Zauważmy jednak, iż to, co przemieniło niegdyś jego świadomość — książki Lenina (rdzeń ideologiczny utworu) — wyrażone zostało frazą Mickiewiczowską („pocałunek Almanzora”), którego utworów poeta nie wymienia wśród odrzuconych. Jakby przejść w tradycji od Słowackiego do Mickiewicza.

W powojennych wierszach Broniewskiego dostrzec można pewną prawidłowość: najciekawsze są te, w których odwołuje się do romantyzmu i które zwrócone są zarazem w przeszłość („*Ballady i romanse*”, *Wnukowi*).

Polem pojawiania się tradycji romantycznej mogłby być odradzający się w socrealizmie model poezji tyrtejskiej. Militarne topika wystąpiła tu w ramach realizacji „walki o socjalizm”, szczególnie w tych utworach, które są przejawem walki z imperializmem, walki rozgrywającej się za granicami państw socjalistycznego raj. Jednak, jak wskazuje Balcerzan, dokonująca się zmiana obrazu wroga (odmienna od wojennej sytuacja) powoduje przemianę wzorca poezji tyrtejskiej¹⁰. Podstawowe stają się nie odwołanie do wzorca romantycznego, lecz do późnej, „bojowej” twórczości Majakowskiego (zjawisko majakowszczyzny¹¹).

Próba opisu znaczenia tradycji romantycznej w literaturze socrealizmu uwzględnić musi podstawowy mechanizm ówczesnej kultury: absolutnie służebny, instrumentalny sposób jej traktowania przez władzę. Tak również wykorzystywano elementy romantyzmu — te, które możliwe były do przy-

⁸ Wpływ na zmianę w jego poezji miały też niewątpliwie jego wojenne dzieje.

⁹ M. Tatar: *Dziedzictwo Słowackiego...*

¹⁰ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939--1965*. Cz. 1..., s. 162--166.

¹¹ Ibidem. O majakowszczyźnie pisze obszernie Teresa Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna...*, s. 89--107. Oczywiście, powstały też socrealistyczne utwory tyrtejskie wykorzystujące tradycję romantyczną (na przykład *Antyelegia* Seweryna Pollaka).

jęcia, przystosowania przez zideologizowany wzorec kultury. Romantyzm w całości, ze swym ognistym, irracjonalnym, pełnym buntu jądrem był mimo chlubnych związków z rewolucją niemożliwy do akceptacji w systemie totalitarnym. Uwzględnić tu także należy, podkreślaną przez Wojciecha Tomasiaka, antyliterackość literatury socrealizmu¹². Dlatego tradycja romantyczna ma minimalny udział w wypełnianiu głównego pola literatury realizmu socjalistycznego: tych rejonów, gdzie gęstość ideologiczna była największa. Jego istotny udział zaznaczał się natomiast w tych sferach poezji, które znajdowały się na pograniczu, na peryferiach głównego pola walki. Tam, gdzie przeprowadzano próbę mówienia o nowej rzeczywistości środkami poetyckimi. Tu również, co oczywiste, romantyzm traktowany był instrumentalnie, uwzględniano jednak mechanizmy poezji, uznając ją za swoisty sposób mówienia. Najczęściej można to dostrzec w utworach poetów ukształtowanych przed wojną, lecz bywa, że również w wierszach poetów młodszych.

2

W nowym socjalistycznym gmachu świata najczęstszym sposobem wykorzystania tradycji romantycznej było użycie jej jako ornamentu. Najprostszym przejawem takiej jej funkcji było inkrustowanie poezji socrealistycznej odpowiednio spreparowanymi cytatami z dzieł romantyków. Najwięcej jest cytatów z utworów Mickiewicza, choć nie brak także odwołań do Norwida i Słowackiego. Mechaniczność tej inkrustacji tworzy często efekt niezamierzonego komizmu, choć niewątpliwie ozdoby te zazwyczaj wyróżniają się wyrazistością i barwą na tle zgrzebności socrealistycznej mowy. Jako przykład wskażmy utwory, które wtapiają Mickiewicza w aktualność socjalistycznej budowy. W wierszu Tadeusza Kubiaka *Tu mówi Warszawa na wszystkie rozgłośnie polskie* ornamentacja wiąże się z modelującą przekaz perspektywą dziecięcą. Mickiewicz chodzi tu wśród ludu („Z murarzami chodzi za pan brat”¹³). Ta baśniowa obecność poety zostaje urealniona w drugiej strofie („Bo okna latem w domach na oścież / i głos przez okna opuszcza domy.”). To swoista, odwrócona wersja Mickiewiczowskiego motywu „zblądzenia pod strzechy”: słowo obecne jest w domach (radio!), a przez otwarcie staje się wszechobecne, wypełnia całą przestrzeń. Moc Mickiewiczowskiego słowa zostaje wykorzystana w następnym dwuwiersie:

¹² W. Tomasiak: *Inżynieria dusz...*, s. 25–36. W książce tej znajdują się niezwykle interesujące uwagi również o tradycji romantycznej, szczególnie w rozdziale *Cmentarz i ogród*.

¹³ Tekst utworu według *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej 1818--1855—1955. Antologia*. Oprac. J. Starnawski. Wrocław 1961, s. 509.

Kiedyś wieczorem staję na moście
I słyszę — Młodości, ty nad poziomy!

Staje się ono przejawem energii socjalistycznej rzeczywistości (podmiot nie wypowiada słów Mickiewicza, lecz je słyszy, są one elementem świata). Energia Mickiewiczowskiej *Ody* — ruch w górę (szczeblowanie, lot) — splata się tu z progresytywizmem, konstrukcją socjalistycznej budowy: słowa zostały usłyszane na moście, który jest konstrukcją i wyobraża „wnoszenie się nad”.

Splatanie słów Mickiewicza — a także elementów świata jego poezji — z socjalistyczną rzeczywistością obecne jest w wielu utworach z tego okresu. W wierszu Tadeusza Florka *Nad „Panem Tadeuszem”* z cząstek świata Mickiewiczowskiego poematu zostaje utworzony ponadczasowy arkadyjski ogród¹⁴. Oczywiście, niektóre „cegiełki” zostają przetransformowane ideologicznie („Słońce wstrzymane w biegu wciąż nad borem płonie / Ogromne i czerwone jak sztandar z płomienia”¹⁵). Istotniejsze, iż na końcu panatadeuszowa natura splata się z rzeczywistością socjalistycznej budowy. Socjalistyczne miasto stanowi centrum ogrodu:

I dziwne: głos poety nie słabnie, lecz wzrasta
Grający knieją wokół. I my urzeczeni,
Stojąc na rusztowaniach ludowego miasta,
Chłoniemy z pieśni siłę: głos rodzinnej ziemi.

Słowo poety (świat jego poezji) okazuje się energią, budulcem współczesności. Osadza ją w tradycji.

Już w tych przykładach ornamentacji widoczne staje się znacznie istotniejsze dla poezji realizmu socjalistycznego zjawisko: wykorzystanie tradycji romantycznej do **sakralizacji** nowej rzeczywistości. Jako pierwszy krąg związany z tym zjawiskiem wskaźmy sakralizację przestrzeni urbanistycznej¹⁶. Proces ten oparty został na, utrwalonym od czasów romantyzmu, symbolicznym nacechowaniu elementów przestrzeni Warszawy. Ów symboliczny kod odnowiono¹⁷ — jak pamiętamy — w literaturze okresu wojny i okupacji.

Istnieje wiele utworów socrealistycznych (autorstwa Broniewskiego, Ważyka, Międzyrzeckiego, Kamińskiej), w których obraz Warszawy odwołuje się bezpośrednio do *Uspokojenia* Słowackiego. Utwór ten nadawał się do wyko-

¹⁴ Tak jak i w innych utworach socrealistycznych tradycja romantyczna przefiltrowana została przez późniejsze pokłady tradycji. Tu zapewne przez Miłoszowy katastrofizm. Sprawa wymaga dalszych, gruntownych badań.

¹⁵ Tekst utworu według *Adam Mickiewicz...*, s. 525.

¹⁶ Pisał o tym zjawisku Michał Głowiński: *Poezja i rytuał. Wiersze na sześćdziesiątą urodziny Bolesława Bieruta*. „Teksty Drugie” 1991, nr 6.

¹⁷ Píše o tym dokładnie W. Tomasiak: *Inżynieria dusz...*, s. 67—88.

rzystania z dwóch powodów: był wyrazistym przykładem mistycznego rewolucjonizmu poety (oczywiście, odpowiednio odczytanego), lecz, co równie ważne, stanowił niezwykle plastyczną realizację kreacyjnej wyobraźni Słowackiego. Realny pejzaż miejski został tu przekształcony w świat fantastyczny, dzięki czemu samo miasto stawało się aktywnym podmiotem działań. Jego kształty synekdochicznie wyrażały rewolucyjność warszawskiego ludu. Taka kreacyjność poezji dawała wzór transformowania rzeczywistości, dowolnego jej modelowania, nadawania jej „cegiełkom” funkcji aksjologicznie nacechowanych znaków¹⁸.

Anna Kamińska w *Warszawie* traktuje *Uspokojenie* jako stały punkt odniesienia, przekształcając realne miasto w fantastyczną, płynną wizję. Miasto, z jednej strony, zostaje przez nią spersonifikowane (animizowane), z drugiej, pejzaże urbanistyczne zostają wyobrażone jako przedstawienia natury („Piętrzy swe dachy przełączą urwistą”, „potokiem ludzi się rozlewa”¹⁹). Kamińska próbuje (często udatnie) wnikać w sam mechanizm obrazowania Słowackiego, w zasadę jego kreacyjnej poezji, aby włączyć w owo „mistyczne” miasto elementy miasta socjalistycznego:

Gdzie nocą piece na budowach grają,
Warczą tokarki, diamenty szkło krają.
Do rana nowy masyw się podźwignie.

Dzięki dynamizmowi obrazów pracy osiąga czasem ciekawe efekty. Są też migawki prywatności, wewnątrz mieszkań warszawiaków. Język zgrzyta i twardnieje dopiero wtedy, gdy poetka usiłuje włączyć w obrazy miasta elementy czystej ideologii:

I cyfrą w Planie Sześcioletnim zmienia
Normy radości, walki i natchnienia

Abstrakcja ideologii jest martwa, nie sposób przemienić jej w wizję. Wiersz Kamińskiej nie tylko nawiązuje do utworu Słowackiego (co poetka zaznacza w tekście), lecz jest swoistą interpretacją *Uspokojenia*. Wydobywa z niego istotę, to, co w utworze fascynujące — obraz energii poruszającej, przemieniającej rzeczywistość. Zasadę kreacji wykorzystuje Kamińska także do wywołania iluzji przyszłej, „doskonalszej” Warszawy (wyższa kolumna Zygmunta!). Przywołane zostają pod koniec utworu również inne wywiedzione z tradycji

¹⁸ Wykorzystanie techniki przekształcania pejzażu miejskiego i nadawania jego elementom pożądanych znaczeń widać już w przedwojennej twórczości Broniewskiego (*Ballada o placu Teatralnym*).

¹⁹ W owym piętrzeniu odzywa się *Paryż* Słowackiego. Tekst Kamińskiej według *Antologia Polski Ludowej*. Oprac. R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1955, s. 434–435.

romantycznej elementy — męczeństwo, oczyszczenie. W ukryciu funkcjonuje schemat „przejścia”: Warszawa będzie doskonalsza (miasto kreślone w powietrzu!), gdyż powstaje z martwych. Służy to wprawdzie złożeniu hołdu Budowniczem Polski Ludowej, ale ponieważ dokonano tego zabiegu niejako wewnątrz poetyki romantycznej (Budowniczy jako demiurg, wskrzesiciel), nie ma tu wyraźnego zgrzytu.

Uspokojenie wykorzystuje, jako tradycję umożliwiającą sakralizację socjalistycznej Warszawy, także Adam Ważyk w swym wierszu *Lud wejdzie do Śródmieścia*. Utwór ten jednak przynależy w całości do głównego pola socrealizmu i wykazuje charakterystyczne dlań cechy: prymitywizm (podział czarne — białe), stosowanie schematów (klamra — budowa jako walka), ideologizację (partia na rusztowaniach). W tej partyjnej poezji próba zawłaszczenia tradycji (nasz gotyk, nasz barok) brzmi mało przekonująco. Utwór ratuje przed nicością schematu tylko centralna scena, będąca transformacją utworu Słowackiego:

Ale wpierw się odemknie
Klucz zaułków, mur pęknie,
Lud wejdzie do śródmieścia.
Z staromiejskiej gardzieli
Wolna przestrzeń wystrzeli
I rozstąpią się przejścia
Z peryferii do placów
Od fabryk do pałaców,²⁰

Niestety, dynamika i ekspresja wybuchu zostają zniwelowane w nudzie socrealistycznej symetrii:

Lud wejdzie do śródmieścia
i ustali wzdłuż Nowej Marszałkowskiej
jedność piękna i pracy,
planowania i troski.

Sakralizacja w poezji socrealistycznej nie ograniczała się do miasta, obejmowała także inne obszary nowej rzeczywistości. W utworach Kamieńskiej dostrzec można poddanie temu zabiegowi przestrzeni socjalistycznej wsi. W *Pastereczce* sakralizacja dokonuje się również przez odwołanie do utworu Słowackiego (*Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*), ale skorzystano tu z innych niż w wierszach urbanistycznych rejestrów. Wzorcem jest nie kreacyjność poezji Słowackiego, lecz jej zdolność do łączenia w jednym obrazie dwóch rzeczywistości: realnej i transcendentnej.

²⁰ Ibidem, s. 255.

W utworze Kamieńskiej „pastereczka” również znajduje się na granicy dwóch światów:

Więc widać było: dziewczyna ta moja
Jest tu na łące i obca i swoja²¹

Mistyczną transcendencję utworu Słowackiego zastępuje transcendowanie poza naturę, poza sielskość — ku *sacrum* wiedzy, nauki („A tutaj wykresy, tabele”). W utworze wyzyskane zostały także elementy wywiedzione z ludowości (i jakby przefiltrowane przez Leśmianowskie ballady): rytm, paralelizmy umożliwiające zrównanie obu sfer (sielskiej i cywilizacyjnej). Prowadzi to do pełnej harmonii w socjalistycznej arkadii:

Stały wiatraka nieruchome śmigła
I młode bociany ćwiczyły swe skrzydła.

Całość ma wyraźne cechy pozytywistycznego obrazka (kult scjentyzmu!). Powiązanie pozytywistycznego obrazka z romantycznym *sacrum* można dostrzec także w innym socrealistycznym utworze Kamieńskiej — *Odsłonięciu pomnika Mickiewicza w Warszawie*. W pierwszych dwóch strofach tytułowe odsłonięcie ukazane jest z perspektywy wiejskiej chaty — przestrzeń socjalistyczna obejmuje całość obszaru Polski. Włączone tu zostają charakterystyczne dla poezji socrealistycznej wątki likwidacji analfabetyzmu i samodzielnej lektury osób starszych, wiążące się tu z motywem ksiąg Mickiewiczowskich pod strzechą. Księga utożsamiona zostaje z polem, czytanie zaś utożsamione z orką. Miejscem najważniejszych zabiegów jest jednak strofa druga. Tu *sacrum* poezji romantycznej (którego religijny wymiar jest jak zawsze w socrealizmie przemilczany) okazuje się ważniejsze, mocniejsze od *sacrum* religijnego:

Żona jego z pomarszczonej dłoni
Modlitewnik upuszcza, by oko
Ku żarówce poezji pobiegło,
która z wolna rozżarza się, dzwoni,
śpiewa, gwiazda poezji wysoko.

Moc *sacrum* określana jest przestrzennie — ruch w dół, ruch w górę. Tę socjalistyczną sakralność znamionuje charakterystyczna jedność przestrzeni poezji i techniki (radio!). To eter urealnia ową nieskończoną przestrzeń poezji obejmującą cały kraj. Konsekwencją sekularyzacji *sacrum* jest zaznaczony w trzeciej strofie ziemski wymiar nieba poezji, reinterpretujący romantyczny obraz świata.

²¹ Ibidem, s. 432.

W wykorzystaniu romantycznej tradycji we wspomnianych utworach dostrzec można zjawiska analogiczne do przemian opisanych przez Michała Głowińskiego²², a dokonujących się w trakcie przekształcania w romantycznej poezji krajowej (i w będącej jej kontynuatką poezji pozytywistycznej) wzorców wielkiej poezji romantycznej. Każdorazowo następuje zawężenie perspektywy, zanik koherencji obrazu i atomizacja świata.

3

Włączanie tradycji romantycznej w obręb socrealizmu odbywało się na różnych poziomach tekstu. W perspektywie genologicznej charakterystyczne było, jak wskazała Teresa Wilkoń²³, wykorzystywanie formy ballady. Najczęściej ballady (szczególnie w wykonaniu „pryszczatych”) niewiele miały wspólnego z romantycznym gatunkiem. Stanowiły krótką formę epicką opisującą nową rzeczywistość²⁴. Istnieje jednak wiele utworów odwołujących się na różnych poziomach tekstu do romantycznej tradycji balladowej, zwykle do ballad Mickiewicza. Wzorec twórczego przetworzenia *Romantyczności* stworzył w swych „*Balladach i romansach*” Broniewski. Struktura romantycznego świata, w którym nakładają się na siebie dwie rzeczywistości: ziemską, empiryczną — gromady i wewnętrzna, transcendentna — Karusi, umożliwiła poecie wyrażenie grozy świata wojny, ukazanie życia-pozza-światem żydowskiej dziewczynki.

Tropem takiego wykorzystania tradycji romantycznej ballady podąża w *Nowej Romantyczności* Tadeusz Kubiak. Z *Romantycznością* Mickiewicza łączy utwór ten sytuacja niespełnionego dialogu — zderzenia absolutnie odmiennych wizji świata. W spojrzeniu dziecka tajemnicze wzgórze uzyskuje kształty rajskie, wręcz baśniowe:

Na wzgórzu tym stanie
cynamonowy dom
o migdałowych okiennicach.
Na południowym słonecznym
Zboczu założymy
Płodną winnicę.²⁵

Jednakże baśniowość stanowi tu powierzchnię rzeczywistości. „Cudownością” rozbijającą bezpieczeństwo, arkadyjskość dziecięcego świata jest hi-

²² M. Głowiński: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 59--67.

²³ T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna...*, s. 82--85.

²⁴ Pomijamy tu ballady Gałczyńskiego, stanowiące odrębne zjawisko: ani nie mieszczące się w poetyce socrealizmu, ani nie będące nawiązaniem do romantyzmu.

²⁵ Tekst według *Antologia...*, s. 514.

storia. Jej monstrum (czołg) stanowi ukryty fundament „zielonego wzgórza”. *Nowa Romantyczność* zachowuje rytm i dramatyczność romantycznej ballady, tajemniczość i dwuwarstwowość świata, piętno osobowego przeżywania zdarzeń. Przez zderzenie dwóch fantastyczności (baśniowej dziecka i makabryczno-wojennej matki) wnosi w formę ballady pewną odmienność, oryginalność.

Wskazane dotąd realizacje balladowości są zwrócone jeszcze w wojenną przeszłość. W *Mickiewiczu warszawskim* Kubiak wykorzystuje *Romantyczność* do mówienia o nowej rzeczywistości. Początkowo wspomniany wiersz jest opisem nieudanego dialogu reprezentantów natury (jaskółki, wiatru i śniegu) z pomnikiem Mickiewicza.

Zauważmy istotną rolę, jaką w poezji socrealistycznej — szczególnie w tej podejmującej dyskusję z przeszłością — odgrywały pomniki. Najważniejsze w kręgu literackim były pomniki Mickiewicza. Niebagatelne znaczenie miały tu kolejne rocznice mickiewiczowskie (rytuał!), a także odbudowa zniszczonych w czasie okupacji pomników wieszczą. Wydaje się jednak, że waga tego motywu w realizmie socjalistycznym wynikała z innych jeszcze powodów. Pomnik przez swą monumentalność i statyczność (a także swe materialne usytuowanie w obszarze wyobraźni — twardość, przynależność do żywiołu ziemi²⁶) szczególnie nadawał się do wykorzystania jako znak, hieroglify tradycji wkomponowany w nową rzeczywistość. Podatny na różne interpretacje. Idealny (dostojny i milczący) reprezentant przeszłości w dialogu ze współczesnością. Można mu przypisać, nadać żądane sensy, pomnik je zmarmurzy, ukaże w postaci dostojnej. Romantyczna potrzeba utrwalania czasu była również obsesją życia socjalistycznego²⁷.

W wierszu Kubiaka elementy natury mimo bliskości Mickiewiczowej poezji (z niej niejako wywiedzione) nie są w stanie ożywić posągu. Czyni to dopiero dziewczyna z *Balladami i romansami*. Ale słowa ożywionego pomnika są ideologicznym „preparatem”. Cytat z liryków łożańskich służy wyrażeniu tęsknoty do Warszawy (Wisła jako „woda wielka i czysta!”), co gorsza, w jego usta zostaje włożony slogan socjalistycznej propagandy, spleciony z frazą z *Romantyczności* („Do ciebie mówiłbym — miej serce, patrzaj w serce, twojemu ojcu — pracuj”²⁸).

Franciszek Fenikowski w *Reportażu ze stoczni* użył tradycji balladowej do sakralizacji socjalistycznej budowy. Utwór został nadbudowany na tekście ballady *Świtez*. Zachowuje (a nawet podkreśla) dwudzielność struktury: przeżycie *sacrum* akwaticznego kosmosu i spotkanie z wynurzającą się istotą

²⁶ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 223–233.

²⁷ Zob. I. Opacki: *Pomnik i wiersz*. W: Idem: „W środku niebokrepa”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995. Obsesję tę można dostrzec chociażby w poemacie *Dzisiaj* Mandaliana (motyw kalendarzy!).

²⁸ *Adam Mickiewicz...*, s. 508.

transcendentną (połów). Zamiana jeziora na morze w *Reportażu...* naocznie niejako ukazuje poszerzenie przestrzeni nowej rzeczywistości. Gwiazdy (nowe!) są „cudem” techniki. Ale zachowana jest sama sytuacja (opis z autopsji — reportaż!) i identyfikująca fraza („Gwiazdy nad nami, gwiazdy pod nami...”). Znamienne wydaje się zmiana liczby pojedynczej na mnogą. Prawdziwym podmiotem w poezji socrealistycznej jest nie jednostka, lecz zbiorowość.

Jeszcze ważniejsze zmiany następują w części drugiej: cudem jest nie złowiona pani, lecz stwarzany między gwiazdami ryba-statek. Podobieństwo do *Świtezii* zostało jednak zachowane dzięki sytuacji obserwowania „cudu” przez widzów z brzegu. W „cudzie” stoczniovców ziemia nie niknie (przemiana miasta Świtez w jezioro), lecz poszerza się o powierzchnię nowego statku. Niestety, zarazem następuje przejście od poezji do sloganu socjalistycznego.

Utwory analizowane przeze mnie opierały się na wzorcu ballady romantycznej, służyły sakralizowaniu socjalistycznej rzeczywistości. Powstała jednak w tym czasie również grupa utworów realizujących wzorzec ballady w innym, także istotnym celu: reinterpretacji tradycji. Elementy dialogu z romantyczną tradycją znaleźć można w wielu wierszach wtedy powstałych (nie tylko balladach), ale zazwyczaj była ona instrumentalnie traktowana w celu ukazania wyższości nowej rzeczywistości (np. *Powrót na stare miasto* Romana Kołonieckiego, *Pamiętnik czytałem Jana Śpiewaka*)²⁹. Można jednak odnaleźć próby dialogu rzeczywiście poetyckiego. Do takich należy *Ballada niemiecka* Mieczysława Jastruna podejmująca istotny politycznie, a także społecznie problem „dobrego Niemca”³⁰, wymagający korekty negatywnego wizerunku powstałego w wyniku okupacyjnej nocy. Poeta dokonuje tej przemiany przez kolejne zabiegi oczyszczenia, które dzieją się w czasie jego „Zimowej podróży”. Miasto przekłete, szatańskie — Berlin oczyszcza natura, zanurzając w burzę śnieżną. Ruiny miasta przedstawione są niczym geologiczne pozostałości jakiegoś kataklizmu (wybuchu?, potopu?). Sytuuje to stolicę Rzeszy w szeregu ukaranych miast występnych — Sodomy i Gomory. Zamieć przesłania i ożywia ruiny, powołując do życia jakąś rzeczywistość fantastyczną. W niej groza wojny zostaje niejako przesunięta w sferę romantycznej fantastyki niemieckich ballad. Jednocześnie Jastrun sygnalizuje istnienie innej, lewicowej niemieckiej tradycji. Ale oczyszcza świat ludzki, świat Niemców dopiero obraz niewinnego dziecka, nieskalanego zbrodniami wojennymi. Ono właśnie, trwając w dzisiejszym „młodzieńcu z FDJ”, stanowi rękojmię jego dobrej woli. Obrazy niewinności (oczy, ręce) tworzą klamrę całej oczyszczającej podróży.

²⁹ Osobnym zjawiskiem jest prywatna interpretacja Norwida dokonana przez Gałczyńskiego (zob. E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1..., s. 137–138).

³⁰ Píše o tym obszernie Z. Jarosiński: *Nadwiślański...*, s. 219–233; wcześniej poruszał ten problem E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1..., s. 164–166.

W *Balladzie zimowej* Jastrun podejmuje próbę dotyczącą najtrudniejszego dla poezji zadania: przekształcania jądra tradycji narodowej — jej przestrzeni symbolicznej. Dokonuje tego zabiegu na ograniczonym „wewnątrzkrajowym” obszarze. Podstawową rolę w utworze odgrywa — jak wskazała to Teresa Wilkoń — symbolika kolorów:

[...] czern skojarzona ze złowrogimi działaniami „leśnych” i duchowieństwa, biel — nie tylko zimy śniegu, ale jako symbol obojętności, czerwien — znak walki i czerwien sztandarów — symbol Władzy Ludowej, którą kojarzy poeta ze światłem (gwiazda, latarnia).³¹

Zgadając się z tym odczytaniem, podkreślmy aspekt diachroniczny. Symbole nie są tu statyczne, ważna jest akcja symboliczna, transformacja znaczeń symbolicznych. Ona stanowi o poetyckości ballady mimo jej ideologicznego podtekstu. Jastrun mówi tu bowiem o ideologii językiem poezji.

Ballada zimowa, nie mając osobowego bohatera, zachowuje inne podstawowe elementy romantycznej formy — nastrój, dramatyzm, tajemniczość. Od początku wszystko ma znaczenie realne i metaforyczne zarazem (droga „zawiana” — zagubiona). Natura (las) symbolizowana przez czern i biel stanowi świat nie-ludzki, rozciągający się na „złych” ludzi. Rzeczywistość ludzką reprezentuje fraza „Czerwona jest krew”, immanentnie zawierająca w sobie dramatyzm. W kulminacyjnym momencie akcji (strofa trzecia) następuje przemiana konotacji śniegu. Krew ofiar powoduje przesunięcie jego symboliki ze sfery negatywnej, nie-ludzkiej do sfery pozytywnej — ludzkiej. Odbija się to również w języku: fraza „Czerwona jest krew” stwarza na zasadzie analogii bliźniaczą, zmieniającą tożsamość śniegu frazę „Czerwony jest śnieg”. W ukryciu przemiany tej dokonuje się symbolika ofiary, oderwana tu od tradycyjnej chrześcijańskiej symboliki krzyża (ten funkcjonuje w utworze w negatywnym polu czerni i broni). Akcja całej ballady rozgrywa się w ciszy, tylko broń dwukrotnie wydaje dźwięk.

Transformacja powoduje, iż śnieg w następnych strofach włącza się pozytywnie w obrazy światła (puszystość umożliwia światłu przedarcie się) i ognia (burza śnieżna „współodczuwa” z pożarem sztandarów). Metamorfozie symboliki śniegu służy tu także wykorzystanie symboliki Bożego Narodzenia: gwiazda-latarnia wskazuje szopkę betlejemską — Dom Ludowy. Przemiana semantyki śniegu jest więc w *Balladzie zimowej* elementem całościowej transformacji: symbolika chrześcijańska zostaje zamieniona na rewolucyjną, rewolucja zawłaszcza polski mikrokosmos.

³¹ T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna...*, s. 83.

4

Przemiana symboliki i reinterpretacja tradycji dokonuje się również w wielu utworach socrealistycznych, które odwołują się do III części *Dziadów*, najczęściej do epickiego *Ustępu*. W *Dziadach* bowiem skryzalizowała się symboliczna kosmologia, tworząca w kulturze polskiej wzorzec rozpoznawania świata. Analogicznie do mitologicznych modeli kosmologicznych³² na Mickiewiczowskiej mapie symbolicznej, oprócz uświęconego krwią ofiar centrum (Litwa), wyraziście zaznaczony jest biegun negatywny — kraina zła, świat zamarzły, martwy (Rosja). Do jej sugestywnego przedstawienia wykorzystał poeta nie tylko symbolikę mitologiczną, lecz także biblijną: Petersburg jako Babilon wyobrażony kształtami z *Apokalipsy*. Na tę poetycką kosmologię w tradycji nałożyły się rzeczywiste relacje zesłańców polskich z Syberii³³.

Model ten stanowił jedną z najważniejszych i najtrwalszych części naszej przestrzeni symbolicznej. Reinterpretacja, modyfikacja tego centralnego kręgu symboliki narodowej i stworzenie pozytywnego obrazu Rosji (Syberii) były jednym z ważniejszych i trudniejszych zadań poezji socrealistycznej. Celowi temu służyły liczne utwory o przyjaźni polsko-radzieckiej, ale właściwej przemiany dokonać mogły te wiersze, które sięgały do fundamentów — kręgu archetypów tkwiących w poezji Mickiewicza. Stąd popularność w poezji realizmu socjalistycznego motywu przyjaźni Mickiewicza i Puszkina, tworzącego wręcz, jak zauważa Balcerzan, swoisty socrealistyczny topos³⁴. Motyw ten zakorzeniony był w *Ustępie* III części *Dziadów*, wykorzystywał obraz z poematu *Pomnik Piotra Wielkiego*:

Z wieczora na dźdzu stali dwa młodzieńce
Pod jednym płaszczem, wzięwszy się za ręce³⁵

Ten obraz poetów polskiego i rosyjskiego pod wspólnym płaszczem stał się wyobrażeniem archetypowym, na którym budowano najprzeróżniejsze wizje przyjaźni między oboma narodami³⁶.

W *Testamencie* Kazimierza Andrzeja Jaworskiego topos przyjaźni powielony został trzykrotnie w kolejnych wariantach: poeci — pod płaszczem,

³² O mitycznych modelach kosmologicznych zob. E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Przel. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 264 i n.

³³ Z. Trojanowiczowa: *Sybir romantyków*. Poznań 1993.

³⁴ E. Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1..., s. 121.

³⁵ Cyt. według A. Mickiewicz: *Dziela*. Wydanie rocznicowe. T. 3. Warszawa 1993.

³⁶ Wpływ na utrwalenie tego toposu mógł mieć pomnik Mickiewicza i Puszkina, masowo powielany na reprodukcjach.

studenci — pod sztandarem, żołnierze — pod ogniem. Przejście przez śmierć (wspólną śmierć) cementuje i rozszerza wspólnotę na „cały lud roboczy”. Z kolei Leopold Lewin na archetypowym wyobrażeniu buduje ogólną zasadę **tożsamości**, którą czyni głównym prawem konstrukcji świata. Braterstwu poetów pod jednym płaszczem odpowiada tożsamość rzek polskich i rosyjskich:

Newa to czy też Wisła,
Nie poznasz po błyskaniu fali ³⁷

Domyślnie — wskazuje tożsamość krajów i narodów. Trochę grubo ciosane. Ale wody pełnią tu inną jeszcze funkcję — strumienia czasu, rzeki Heraklitemskiej, oddalającej zło historii, oczyszczającej uczestników wiekowych zmagania. Dalej te wody stają się bliskie obrazom rzeki biblijnej, nad nią „drzewo przyjaźni” „cudownie się rozrosło”. Tu już wyraźnie odbywa się proces reinterpretacji Mickiewiczowskiej symboliki: zamiast Newy, rzeki Babilonu, wód potopu — rzeka święta, życiodajna (niczym ta, wypływająca ze świątyni — Ez, 47, 1—12).

Zasada tożsamości rozwijana w cieniu rajskiego „drzewa przyjaźni” ośmiela Lewina do zabiegu jeszcze trudniejszego: przekształcania jednego z najważniejszych Mickiewiczowskich symboli — pomnika Piotra I, którego poetycka hermeneutyka stanowi jeden z filarów Mickiewiczowskiego obrazu Rosji jako zamarzonego piekła³⁸. Lewin pomnik Piotra I łączy w parę z kolumną Zygmunta, posiadającą w literaturze polskiej jednoznacznie pozytywną konotację (*Uspokojenie Słowackiego!*):

...I Zygmunt miecz w obłoku chowa,
I wspina konia Piotr na skale.³⁹

Nie przeciwstawia pomników, lecz je zrównuje. Podstawą tego zbiegu (oprócz porządkującej dwuwiers anafory) jest podobieństwo ruchu ku górze (gestu ręki Zygmunta i skoku konia Piotra). Właściwie przedstawia figury pomników jako dwie swoiste realizacje transcendowania, ubóstwienia. Nastąpiła tu jednak zmiana przestrzenna ruchu Piotra I. W interpretacji Mickiewicza ruch wspinającego się konia ostatecznie jest skierowany w dół („leżąca z granitów kaskada”). Lewin przywraca kierunek wyrażający imperialną ideologię carycy Katarzyny...⁴⁰

³⁷ *Antologia...*, s. 115.

³⁸ Szerzej o Mickiewiczowskim czytaniu pomnika Piotra I zob. L. Zwierzyński: *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998, s. 117—120.

³⁹ *Adam Mickiewicz...*, s. 505.

⁴⁰ To utożsamienie pomników było w ogóle dość karkołomne i chyba niezbyt strawne również dla Rosjan — panowanie Zygmunta III to czas Wielkiej Smuty w Rosji i polskiego chwilowego władania Kremlem...

Inną realizację zasady tożsamości dostrzec można w *Jeźdźcach* Artura Międzyrzeckiego: nie tylko Rosjanie to nomadzi, lecz my też („mazowieckie kurhany” jako znak naszej nomadziej przynależności...). Stąd oczywiste braterstwo broni.

Najważniejszy jednak symboliczny proces toczył się w kierunku, który obecny był w końcowej części wiersza Lewina: przemiany konotacji obrazów Rosji w tradycji polskiej, szczególnie jej lodowego serca — Syberii⁴¹. Zadanie to podjął już w czasie wojny Lucjan Szenwald w swym epickim, niezłym poetycko, *Pożegnaniu Syberii*. Znajdujemy tu obrazy Syberii odwołujące się wprost do III części *Dziadów*, a zarazem konsekwentnie przemieniające Mickiewiczowskie konotacje (Syberia jako kraina urodzajna, ludzie Syberii — mocni i dobrzy, śnieg jako srebro).

Właśnie obrazy śniegu są w symbolice Syberii (i Rosji) kluczowe. Stanowiły one jądro wyobrażeń Rosji jako krainy zamarzałej. Moc Mickiewiczowskiej symboliki śniegu była tak wielka, że jednorazowa jej poetycka metamorfoza dokonana przez Szenwalda okazała się niewystarczająca. Ten gest poetycki, aby mógł stać się skuteczny, musiał być wielokrotnie ponawiany jak rytuał.

Częstkową próbę przemiany symboliki śniegu (krew, ofiara) ukazałem na przykładzie *Ballady zimowej* Jastruna. Istnieje jednak inny utwór, który — pozornie — nie odwołując się w ogóle do Mickiewicza, przeprowadza taką transformację globalnie — *Biel śniegu* Seweryna Pollaka. Jako katalizator metamorfozy służy egzotyczny (spoza europejskiego układu!) „poeta z Wenezueli”. Znajdujemy tu analogiczną do *Ustępu* — choć odwróconą — sytuację: Wenezuelczyk, będący zbiegiem z „kraju niewoli”, znajduje schronienie w Polsce. Śnieg w jego perspektywie staje się znakiem rozpoznawczym kraju gościny. Dalszej metamorfozie służy bezpośrednio zetknięcie: w bieli śniegu ręce „czule zanurzał” i „ciepłym ogarniał spojrzeniem”. Tworzy się odmienne od naszego, zmysłowe wyobrazenie śniegu jako czegoś miękkiego i ciepłego. Transformacja jest wzmocniona w strofie drugiej. Tu zderzone zostaje palące słońce „złej” Wenezueli („upał srogi”) z rzeźwiącym śniegiem „dobrej” Polski. Powstaje opozycja: pustynia — oaza. Paradoksalnie w słowach poety Wenezuelę jako przestrzeń zła określa zarazem noc (kontrast: biel śniegu — czerń nocy). Te wszystkie opozycje tworzą wyobrazenie śniegu jako bytu pozytywnego. Paradoksalność mówienia o świecie uprawomocniona użyta przez Wenezuelczyka, a jednocześnie reprezentująca polską tradycję fraza z kołody Karpińskiego („blask ciemnieje”). Przywodzi ona (podobnie jak gwiazda w *Balladzie zimowej* Jastruna) symbolikę Bożego Narodzenia, również pozytywnie konotującą śnieg. W ten sposób metamorfoza jego symboliki zostaje utwierdzona na najwyższym, sakralnym poziomie. Puenta jest tylko pojęciowym, ideologicznym jej domknięciem, odsłaniającym

⁴¹ Pisał o tym Z. Jarosiński: *Nadwiślański...*, s. 211–215.

polityczną płaszczyznę przemiany (słowo „swoboda” jest niewątpliwie nieprzypadkowo użyte).

Wskazane próby reinterpretacji tradycji w poezji socrealistycznej miały, oczywiście, w sensie społecznym nikłe znaczenie. Nie zmieniły społecznego, kulturowego kodu symbolicznego. Ale wszystkie opisane w niniejszym artykule sposoby nawiązywania do tradycji romantycznej (ornamentacja — sakralizacja — przemiana symboli) nie są bez znaczenia. Jak cała literatura socrealistyczna stanowią niewątpliwie ślad gwałtownego obniżenia poziomu kultury. Jednakże te właśnie utwory pogranicza socrealizmu toczące mimo ideologizacji dialog z tradycją nie wydają się zupełnie bezwartościowe. Mówią o socjalistycznej rzeczywistości od wewnątrz, ale czynią to językiem poezji. Próbuje włączyć w przestrzeń kultury swój ideologiczny punkt widzenia. Zachowują też — na niskim przeważnie poziomie — ciągłość literatury. Barbarzyńskie strzępy. Koślawy most nad „czarną dziurą”⁴². Są mimo wszystko sposobem mówienia o tej epoce, zrozumiałym jej śladem. Pozwalają ją badać jako swoisty „inny świat”, inaczej niedostępny od wewnątrz. I są niekiedy urokliwe... Trochę jak literatura popularna, jak ciekawy kicz. Pisano już zresztą o literaturze socrealistycznej jako o swoistym laboratorium, w którym można obserwować te mechanizmy literatury i życia literackiego pozostające w zwyczajnej rzeczywistości skryte, niewidoczne⁴³. Jak się wydaje, w takiej perspektywie badania mogą przynieść jeszcze niejedno interesujące odkrycie.

⁴² Powstawała w tym czasie oczywiście prawdziwa poezja poetów-bohaterów (Herberta, Białoszewskiego), ale nie należy ona właściwie do tej epoki, istnieje jakby nad nią. Chwała jej za to!

⁴³ Pisze o tym W. Tomasik: *Inżynieria dusz...*, s. 15—18.

Лешек Звежиньски

Романтическая традиция в поэзии соцреализма

Резюме

Очерк содержит описание разных методов обработки и переинтерпретации элементов польского романтизма поэтами эпохи соцреализма. Автор подчёркивает, что романтизм не представляет для этих авторов ключевую традицию. Несмотря на это они достаточно часто использовали его элементы в орнаментальных функциях или сакрализирующих новый мир. Отмечены также были попытки установления диалога с романтической традицией на плоскости перемен символики создающей картины поэтического мира.

Leszek Zwierzyński

The Romantic Tradition in the Socialist-Realist Poetry

Summary

The article presents various ways of adapting and reinterpreting the tradition of Polish Romanticism by the poets of the socialist-realist period. The author emphasise that Romanticism was not the fundamental tradition for those writers, even though they often made use of its various elements for ornamental purposes or to sacralize the new world. The reader's attention is also drawn to the attempts to initiate a dialogue with the Romantic tradition on the level of transforming the symbolism that creates the poetical world view.