

Dawid Kobylański

Pieśń jako zapis cierpienia w sytuacji granicznej (na przykładzie *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*)

1. Wstęp

W obliczu wojny, przemocy i utraty społeczeństwo poszukuje środków, by nadać sens niepojętemu cierpieniu i odnaleźć nadzieję w świecie, który wydaje się pozbawiony porządku. Pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*¹, odnosząca się do zbrojnej agresji nazistowskich Niemiec na Polskę we wrześniu 1939 roku, stanowi przejmujący dokument emocji i doświadczeń społeczeństwa polskiego w obliczu granicznej sytuacji, jaką była II wojna światowa. Należy ją ujmować w kategorii utworu zaangażowanego społecznie (zob. Kosokoff & Carmichael, 1970; Stanisław, 2018) – niestanowiącego jedynie historycznej faktografii, lecz przede wszystkim pewnego zapisu pokoleniowego doświadczenia, wpływającego szczególnie dla danej zbiorowości na jej system wartości oraz sposób oglądu świata i otaczającej rzeczywistości (zob. Pietryga, 2022). Jest świadectwem grupowego cierpienia – nie tylko odzwierciedla rozpacz i zniszczenie, ale również próbuje ukazać siłę wspólnoty w przezwyciężaniu nieludzkich trudów.

¹ Nieprzypadkowo określana jest mianem pieśni dziadowskiej, tj. utworu wykonywanego przez wędrownych dziadów, żebraków. Gatunek ten był niezwykle zróżnicowany wewnętrznie – z jednej strony ze względu na tematykę, z drugiej – na konstrukcję oraz sposób prezentacji treści. W polskiej kulturze na przestrzeni wielu wieków pieśń dziadowska pełniła różnorodne funkcje – od komercyjnej, poprzez ideologiczno-religijną, moralistyczną, informacyjną, estetyczną, aż do ludycznej (zob. Grochowski, 2004, 2009; Kobylański, 2021; Michajłowa, 2010; Nyrkowski, 1973).

W refleksji nad doświadczeniem zbiorowego cierpienia istotną rolę odgrywa koncepcja pamięci zbiorowej lub kulturowej, rozwijana m.in. przez Maurice'a Halbwachsa (Halbwachs, 1969, 1980) i Jana Assmanna (Assmann, 2008). Cierpienie, podobnie jak heroizm czy śmierć, zostaje zakodowane w kulturze jako element tożsamości wspólnoty przekazywany przez teksty symboliczne. Zarazem trauma zbiorowa – jak wskazuje Ewa Domańska – może ulec transformacji w rytualizowane formy opowieści, które służą przekształceniu jednostkowego bólu w spójny komunikat kulturowy podtrzymujący pamięć i dający poczucie sensu (Domańska, 2007, s. 57). Zjawisko to znajduje potwierdzenie nie tylko w klasycznych koncepcjach pamięci zbiorowej, lecz także w najnowszych badaniach nad rolą muzyki i folkloru w dokumentowaniu traum historycznych, w tym Zagłady (zob. Czubala, 2017; Gilbert, 2023).

Pieśń ta, będąc narzędziem przechowywania pamięci autobiograficznej oraz historycznej², zarazem wspiera proces przetwarzania traumy i tworzenia wspólnotowej tożsamości. W artykule podjęto próbę przedstawienia oraz analizy tego, jak cierpienie związane z wojną może być traktowane w kategorii sytuacji granicznej oraz jak społeczeństwo stara się ją przezwyciężyć. Pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* zostanie omówiona zarówno w kontekście jej pierwotnego funkcjonowania w czasie II wojny światowej, jak i późniejszej recepcji w okresie powojennym. Analiza opiera się na podejściu interdyscyplinarnym, łączącym elementy hermeneutyki, antropologii kulturowej, teorii pamięci zbiorowej oraz koncepcji sytuacji granicznej Karla Jaspersa, a pieśń traktowana jest jako tekst kultury o cechach utworu ludowego, z uwzględnieniem zmitologizowanego charakteru jej genezy.

2. Pojęcie „sytuacji granicznej”

Sytuację *sensu largo* w ujęciu Karla Jaspersa stanowi pewna rzeczywistość ograniczająca lub dająca pełną swobodę danemu zainteresowanemu nią podmiotowi empirycznemu, rzeczywistość, w której:

[...] nabierają znaczenia inne podmioty oraz ich interesy, socjologiczne stosunki władzy, chwilowe układy lub okoliczności. Sytuacja to nie tylko rzeczywistość poddana prawom przyrody, lecz raczej rzeczywistość zawierająca wymiar sensu, która w swej konkretności nie jest zjawiskiem fizycznym ani psychicznym, lecz jednym i drugim zarazem i dla mojego bytu empirycznego oznacza korzyść lub stratę, szansę lub ograniczenie (Jaspers, 1978, s. 186).

² Pamięć autobiograficzna oraz historyczna zdaniem Barbary Szackiej odnosi się do zdarzeń przeszłych znanych z własnego doświadczenia lub innych źródeł (Szacka, 2006, s. 37). Z kolei Andrzej Szpociński wskazywał, że „jest to «bezinteresowna» kontemplacja tego, co zdarzyło się w przeszłości (sensów ludzkich działań, wartości, idei). Siedliskiem pamięci historycznej jest przede wszystkim kultura artystyczna” (Szpociński, 2006, s. 30).

Z kolei sytuacje graniczne, zdaniem Jaspersa, są ostateczne, nie zmieniają się i różnią się wyłącznie w sposobie ich przejawu w rzeczywistości. Do wskazanego zagadnienia odnosi się następującymi słowami:

[...] że stale znajduję się w jakichś sytuacjach, że nie mogę żyć bez walki i cierpienia, że biorę na siebie winę i nie mogę tego uniknąć, wreszcie, że muszę umrzeć. Sytuacje graniczne nie zmieniają się, różnią się jedynie sposobem, w jaki się przejawiają; są one w odniesieniu do naszego bytu empirycznego ostateczne. Nie da ich się przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy. Nie potrafimy ich zmienić, lecz jedynie naświetlić, nie mogąc ich wywieść i wyjaśnić przez odniesienia do czego innego. Nie da się ich oddzielić od samego istnienia empirycznego (Jaspers, 1978, s. 188).

Jaspers wskazywał, że istotę sytuacji granicznej wyznacza ograniczoność natury ludzkiej, nieuniknioność określonych negatywnych układów w życiu, świadomość własnej bezsilności wobec nich oraz faktyczne, osobiste ich przeżywanie. W nawiązaniu do tych elementów Henryk Piskalski zdefiniował sytuacje graniczne jako układy negatywnych warunków egzystencji, które głęboko ranią człowieka wewnątrz, ilekroć uświadamia on sobie własną ograniczoność wobec ich nieuchronności i doświadcza ich zarówno teoretycznie, jak i praktycznie – jako czegoś absolutnie ostatecznego i bez wyjścia (Piskalski, 1978, s. 101). Badacz wyróżnia cztery podstawowe typy takich sytuacji: walkę, śmierć, przypadek i winę. Każda z nich wiąże się z cierpieniem, które może przybierać formę poczucia bezsensu, przerastania ludzkich sił czy bezradnego godzenia się z losem. Reakcje człowieka na tego rodzaju doświadczenia bywają skrajne – od traktowania cierpienia jako zjawiska przejściowego i poszukiwania sposobów jego uniknięcia, po uznanie go za ostateczne, nadające ton całemu życiu. W tym drugim przypadku cierpienie przestaje być jedynie epizodem egzystencji, a staje się jej zasadniczym organizującym elementem (Piskalski, 1978, s. 108).

Zdaniem Jaspersa postawa wobec cierpienia ostatecznego może przyjmować różne formy: rezygnację – życie w świadomości nieuchronności bólu przy równoczesnym wypełnianiu codziennych obowiązków; ucieczkę – odrzucenie sensu dalszego istnienia; heroizm – świadome przyjęcie cierpienia jako wartości wpisanej w życie i sprawdzianu wytrzymałości; oraz postawę religijno-metafizyczną – traktowanie cierpienia jako drogi do transcendencji i nadania mu sensu poprzez wiarę w nagrodę po śmierci. W tej ostatniej postawie szczególne znaczenie ma tzw. fikcja transcendentna, która pozwala człowiekowi wyobrazić sobie

wyjście poza granice własnych możliwości i ograniczeń, nadając jego doświadczeniom wymiar duchowego przewyciężenia (Jaspers, 1978).

Warto zauważyć, że pojęcie „sytuacji granicznej” znalazło zastosowanie nie tylko w filozofii egzystencjalnej, lecz także w literaturoznawstwie, antropologii i kulturoznawstwie. Używane jest do opisu w tekstach kultury doświadczeń granicznych, które przekraczają zwykłe ramy egzystencji i wymagają nowych form opowieści, tożsamości i narracji. Badacze podkreślają, że sytuacje graniczne – jako doświadczenia skrajne, nieprzekładalne wprost na język codzienności (Rozmarynowska, 2012, s. 167) – stają się szczególnie nośne dla tekstów o charakterze kulturowej pamięci lub posttraumatycznej refleksji.

3. *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* – geneza i recepcja tekstu

Pieśń o incipicie *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*, odwołująca się do wydarzeń z 1 września 1939 roku, jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów zaliczanych do folkloru okupacyjnego. Przez wiele lat uchodziła ona za anonimową i pojawiała się pod różnymi tytułami – *Dnia pierwszego września*, *Pieśń o biednej Warszawie*, *Posłuchajcie ludzie*, *Ballada o pierwszym dniu września*.

W tym kontekście warto rozważyć jej szerszą rolę w kulturze – jako formy dokumentowania historii w sposób zapośredniczony, wpisany w określoną konwencję narracyjną i często dostosowany do oczekiwań oraz wrażliwości odbiorców. Pieśni ludowe, zwłaszcza te należące do nurtu pieśni dziadowskich, od wieków pełniły kluczową rolę w utrwalaniu pamięci zbiorowej oraz kształtowaniu tożsamości wspólnoty. Badania nad folklorem wskazują, że tego typu utwory były nie tylko nośnikami informacji historycznych, ale także sposobem na interpretację traumatycznych wydarzeń w ramach wspólnotowej narracji (Grochowski, 2009, ss. 220, 231–232, 234). Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że pieśni dziadowskie pełniły funkcję czegoś na kształt „społecznych kronik”, dzięki którym ludność mogła oswajać rzeczywistość, zwłaszcza w czasach kryzysu.

W kontekście pieśni *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* warto zauważyć, że nie jest ona odosobnionym przykładem utworu upamiętniającego trudne doświadczenia historyczne. Podobne teksty powstawały w odpowiedzi na inne dramatyczne wydarzenia, jak powstanie styczniowe czy represje komunistyczne w okresie PRL (zob. Grysińska-

-Jarmuła, 2011, ss. 206–210; Szewera, 1975). Wspólnym mianownikiem tych pieśni była narracja o zbiorowym cierpieniu, bohaterstwie oraz nadziei na odrodzenie, co czyniło je istotnym narzędziem budowania i podtrzymywania tożsamości narodowej. Należy przy tym zauważyć potencjalną wtórność niektórych elementów – zarówno na poziomie linii melodycznej, jak i fragmentów tekstu – które, po niewielkich modyfikacjach, mogły być adaptowane do nowych okoliczności historycznych, zachowując tym samym „długie trwanie” w kulturze.

Aktualnie, na podstawie źródeł i przekazów ustnych, autorstwo pieśni przypisywane jest Julii Ryczer, pochodzącej z rodziny o patriotycznych tradycjach. Z relacji jej córki Heleny można dowiedzieć się, że impulsem do napisania utworu była śmierć drugiej z córek podczas bombardowania Warszawy w 1939 roku.

Z utrwalonych relacji dowiadujemy się o genezie interesującego nas tekstu:

W pierwszych dniach wojny obronnej 1939 roku uciekła wraz z rodziną z Podkowy Leśnej, obawiając się nadciągających wojsk niemieckich. Celem ich ucieczki była Warszawa, gdzie niestety podczas nalotu zginęła jej córka Anna Maria. Julia Ryczer wraz z mężem poszukiwali córki przez trzy dni. Pod wpływem tego rodzinnego dramatu napisała piosenkę pt. *Posłuchajcie ludzie*, którą przekazała śpiewającym na ulicach chłopcom. Za ten utwór była poszukiwana przez hitlerowców. Po wojnie nie ujawniła się jako autorka piosenki, przez co tekst uchodził przez wiele lat za anonimowy (*Dnia pierwszego września*, b.d.-a).

oraz:

Gdy jesienią 1939 roku na podwórku jej domu pojawili się chłopiec i dziewczynka, którzy wędrowali po mieście i śpiewali piosenki, Julia Ryczer dała im swój tekst i zanuciła znaną powszechnie melodię, do której miał być śpiewany (Szurek, b.d.).

Dla powstałych później tekstów (wariantów) pieśń ta była modelem metrycznym, stylistycznym i kompozycyjnym. Wykorzystany został w nich wzorzec formuły inicjalnej, na którą składa się [fakultatywnie leksem *dnia*] + [dzień i miesiąc] + [wyrażenie roku *pamiętnego*] – np. *Piętnastego grudnia roku pamiętnego*; *Dnia piątego września roku pamiętnego*; *Trzynastego grudnia roku pamiętnego*; *Dwudziestego czerwca roku pamiętnego*; *Dnia czwartego czerwca roku pamiętnego*; *Dziesiątego kwietnia roku pamiętnego* itp. Formuły te można interpretować jako rytualne znaki czasu społecznego służące utrwaleniu kluczowych momentów wspólnotowej egzystencji. W ujęciu Gérarda Genette’a tego rodzaju inicjalne ramy można uznać za parateksty, które porządkują przekaz i kierują jego odczytaniem (Genette, 1997). W kontekście pieśni ludowej

mają one również charakter „obrzędowy/rytualny”, pozwalając przechować emocje i pamięć w formie symbolicznej i powtarzalnej³. Tego typu czasowe formuły kodują traumatyczne wydarzenia w strukturze tekstu, czyniąc je „przyswajalnymi” kulturowo i społecznie.

Pieśń zaprezentowana została m.in. w filmie *Zakazane piosenki* z 1947 roku w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Inne utwory, dla których zapewne była inspiracją, dotyczyły m.in. takich wydarzeń jak strajki w stoczni w Gdańsku i Szczecinie (14.12.1970), usunięcie Edwarda Gierka ze stanowiska I Sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (5.09.1980), masowe internowanie obywateli Polski postrzeganych jako potencjalne zagrożenie dla ustroju, w tym m.in. członków „Solidarności” (12/13.12.1981), pierwsze częściowo wolne wybory parlamentarne po II wojnie światowej (4.06.1989) oraz katastrofa samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem (10.04.2010). Z kolei wśród artystycznych wykonań utworu, które przetrwały do dzisiaj, wskazać można m.in. te autorstwa Stanisława Grzesiuka, Jana Kaczmarka, Pawła Kukiza czy Jana Pietrzaka.

4. Cierpienie jako sytuacja graniczna w pieśni

Pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*, jak wskazuje jej formuła inicjalna, odnosi się do wydarzeń z 1 września 1939 roku, tj. ataku Niemiec na Polskę oraz wybuchu II wojny światowej. W tym dniu rozpoczęły się naloty lotnicze na Warszawę, których celem były zabudowania mieszkalne, obiekty kulturalne, szkoły i szpitale. Jeden z najstarszych udokumentowanych zapisów utworu znalazł się w publikacji Grzegorza Załęskiego *Satyra w konspiracji 1939–1944*, wydanej w 1958 roku:

1. Posłuchajcie ludzie smutnej opowieści,
Co ja wam zaśpiewam, w głowie się nie mieści.
Co ja wam opowiem, to jest smutne bardzo,
Niechaj wasze serca biedakiem nie wzgardzą.
2. Dnia pierwszego września roku pamiętnego
Wróg napadł na Polskę z kraju niemieckiego.
Najwięcej się zawziął na naszą Warszawę,
Warszawo kochana, tyś jest miasto krwawe.

³ W czasie okupacji pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* należała do popularnego repertuaru ulicznych grajków i śpiewaków, wykonywana m.in. na podwórkach, ulicach, w tramwajach i pociągach. Rozpowszechniana w wielu wersjach i pod różnymi tytułami, śpiewana była na znaną melodię „dziadowską”, co sprzyjało jej szybkiemu zapamiętywaniu i przekazywaniu w warunkach konspiracji (*Dnia pierwszego września*, b.d.-b).

3. Kiedyś gród był piękny, bogaty, wspaniały,
Dzisiaj tylko stosy gruzów pozostały.
Kościoły zburzone, domy popalone,
Gdzie się mają podziać dzieci wygłodzone.
4. Lecą bomby z nieba, brak jest ludziom chleba,
Nie tylko od bomby, z głodu umrzeć trzeba.
Lecą bomby, lecą od wieczora do dnia,
Nie ma kropli wody do gaszenia ognia.
5. Matka szuka trupa, głośno wzywa Boga,
Błaga o ratunek, przeklinając wroga.
Tak nas wciąż męczyli lata i tygodnie,
Pan Bóg skaże Szkopów za ich wielkie zbrodnie.
6. Co ja wam tu śpiewam, w głowie się nie mieści,
Teraz będzie koniec mojej opowieści.
Posłuchajcie, ludzie, z nami łaska Boża,
Odbudujem Polskę od gór aż do morza.

(Załęski, 1958, s. 282)

Inna, w nieznacznym stopniu zmodyfikowana odmiana tekstu, ujęta została w publikacji Bronisława Wieczorkiewicza *Gwara Warszawska dawniej i dziś*⁴:

1. Posłuchajcie ludzie smutnej opowieści,
Co ja wam zaśpiewam, w głowie się nie mieści.
Co ja wam opowiem, to jest smutne bardzo,
Niechaj Wasze serca biedakiem nie wzgardzą.
2. Dnia pierwszego września roku pamiętnego,
Wróg napadł na Polskę **z kraju sąsiedniego**.
Najgorzej się zawziął na naszą Warszawę,
Warszawo kochana, tyś jest miasto krwawe.
3. **Kiedyś byłaś** piękna, bogata, wspaniała,
Dzisiaj tylko **kupa** gruzów pozostała.
Kościoły zburzone, domy popalone,
Gdzie się mają schronić **ludzie poranione**?
4. Lecą bomby z nieba, brak jest ludziom chleba,
Nie tylko od bomby, umrzeć z głodu trzeba.
Lecą bomby, lecą od wieczora do dnia,
Nie ma kropli wody do gaszenia ognia.

⁴ Wariantywne fragmenty tekstu wyróżniono pogrubieniem.

5. **Kościół zburzone, domy popalone,
Gdzie się mają schronić ludzie wygłodzone?**

Matka szuka **syna**, głośno wzywa Boga,
Błaga o ratunek **wypatrując** wroga.

6. Gdy biedna Warszawa w gruzach pozostała,
To biedna Warszawa poddać się musiała.
I tak się broniła **całe trzy tygodnie!**
Jeszcze Pan Bóg skarże **wrogów** za ich zbrodnie!

7. Co ja wam tu śpiewam, w głowie się nie mieści,
Teraz będzie koniec mojej opowieści.
Posłuchajcie, ludzie, z nami łaska Boża,
Odbudujem Polskę od gór aż do morza.

(Wieczorkiewicz, 1968, s. 416)

Kolejny wariant odnaleźć można w zbiorze Tadeusza Szewery *Niech wiatr ją poniesie. Antologia pieśni z lat 1939–1945*. Różni się on od poprzedniego – brakuje w nim bezpośredniego zwrotu do odbiorcy (słuchaczy) oraz opisu przebiegu zdarzenia. Autor tekstu po formule określającej czas zdarzeń i odwołaniu się do konkretnego zdarzenia pominął opis jego przebiegu i opisał jedynie skutki:

1. Dnia pierwszego września roku pamiętnego
Wróg napadł na Polskę **z nieba wysokiego**.
Najsamprzód się uwziął na naszą Warszawę,
Ach, Warszawo **biedna**, tyś jest miasto krwawe.

2. Domy popalone, **szpitale** zburzone,
Gdzie my się podziejem, ludzie poranione.
Matka szuka syna, **dziecięcia swojego**,
Mocno wzywa Boga i przeklina wroga.

3. I tak nas męczyli całe trzy tygodnie,
Jeszcze Pan Bóg kiedy pomści taką zbrodnię.
Zobaczycie, państwo, sami z łaską Bożą
Odbudujem Polskę **od morza do morza**.

(Szewera, 1975, s. 159)

Pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* stanowi nie tylko przykład świadectwa historycznego, ale również głęboko symbolicznego oraz emocjonalnego obrazu tragedii, której przeżyli mieszkańcy Polski na początku II wojny światowej. Tekst opisuje rzeczywistość pełną cierpienia i straty (tj. doświadczeń przekraczających pewien wymiar codzienności),

a zarazem przekazuje uniwersalne prawdy o ludzkim doświadczeniu sytuacji granicznej – momentu, w którym ludzie zmuszeni są stawić czoła bezsilności wobec cierpienia i śmierci. Rozważmy poszczególne aspekty tej pieśni, by pełniej zrozumieć jej przekaz oraz sposób, w jaki ukazuje cierpienie jako doświadczenie graniczne.

4.1. Zniszczenie miasta jako obraz końca ładu

W każdym z analizowanych wariantów tekstu (Załęski, Wieczorkiewicz, Szewera) pojawia się opis zniszczenia Warszawy. Wybuch wojny przyniósł natychmiastową falę ataków na miasto – bombardowania, które zamieniły stolicę w gruzy, były świadectwem niespotykanego dotąd w polskiej historii zniszczenia. Obrazy „szpitali” oraz „kościółów zburzonych” i „domów popalonych” są w tym przypadku nie tylko dokumentacją strat materialnych, lecz także wyrazem głębszego upadku – unicestwienia miejsc, które pełniły istotne funkcje społeczne, kulturowe i duchowe. W tym kontekście Warszawa jawi się jako symbol zniszczenia całego narodu dotkniętego tragedią wojny. Kościoły jako miejsca kultu i zbiorowej pamięci, a także domy jako prywatne przestrzenie życia rodzinnego są fundamentami ludzkiej egzystencji. Ich utrata oznacza zniszczenie struktur wspólnoty, a co za tym idzie, zerwanie ciągłości normalnego życia. Wizje te wykraczają poza pojedynczą stratę – to obraz miasta jako całości, miasta, które stało się symbolem narodowego męczeństwa.

4.2. Bombardowanie i głód – obrazy wojennej opresji

W pieśni wielokrotnie pojawia się motyw spadających bomb: „Lecą bomby z nieba, brak jest ludziom chleba”. Opis ten podkreśla bezwzględność wojny oraz bezradność mieszkańców Warszawy wobec zmasowanych ataków z powietrza. Te bombardowania są czymś więcej niż tylko militarną ofensywą – są przypomnieniem nieuchronności zbliżającej się katastrofy i brutalności, wobec której ludzie pozostają bezsilni. Obraz ten wprowadza do tekstu pieśni dwa zasadnicze wymiary cierpienia: strach przed śmiercią oraz głód, który staje się codziennością mieszkańców miasta. Bezsilność wobec siły niszczącej z powietrza jest jednym z kluczowych elementów sytuacji granicznej, gdyż odbiera jednostce poczucie bezpieczeństwa i kontroli nad swoim życiem, zmuszając do konfrontacji z kruchością istnienia.

Tekst pieśni opisuje także warunki życia, które były udziałem mieszkańców Warszawy. „Brak jest ludziom chleba” – głód jako konsekwencja oblężenia staje się dla mieszkańców miasta kolejnym dramatem do przezwyciężenia. Nie tylko bomby i ogień odbierają im życie, ale i brak możliwości zaspokojenia głodu – co jest podstawowym wymiarem ludzkiego

przetrwania. W warunkach wojennych nawet chleb staje się towarem deficytowym, a zdobycie żywności staje się aktem walki o życie. Z kolei obraz ludzi pozbawionych dachu nad głową („Gdzie się mają podziąć dzieci wygłodzone” / „Gdzie się mają schronić ludzie wygłodzone”) ukazuje, jak wojna brutalnie niszczy możliwość zaspokojenia podstawowych ludzkich potrzeb bezpieczeństwa, stabilności i przynależności. W ten sposób sytuacja graniczna, jaką jest wojna, redukuje człowieka do najbardziej pierwotnych instynktów – ucieczki przed śmiercią i walki o przetrwanie. W warunkach wojny zarówno głód, jak i brak schronienia stają się narzędziami opresji i cierpienia, doświadczanymi przez mieszkańców Warszawy jako kolejne etapy dramatycznego zanurzenia w sytuacji granicznej.

4.3. Matka i dziecko – figura traumy osobistej i narodowej

Cierpienie przyjmuje w utworze nie tylko wymiar zbiorowy, lecz przede wszystkim osobisty poprzez przywoływane obrazy pojedynczych tragedii o uniwersalnym znaczeniu, w których odbija się indywidualny ból. Jednym z najbardziej poruszających motywów w pieśni jest obraz matki szukającej dziecka, powtarzający się w różnych wersjach tekstu (np. „Matka szuka trupa, głośno wzywa Boga”). Jest to ujęcie cierpienia osobistego, ale także symbolicznego – utraty najbliższej relacji, jaką stanowi więź rodzicielska. W kontekście sytuacji granicznej, w której każda strata jest nieodwracalna, matka staje się symbolem bezradności wobec okrucieństwa wojny. Poszukiwanie ciała dziecka wśród zgliszczy Warszawy, dramatyczny krzyk rozpacz i poczucie bezsilności to obrazy przepełnione głębokim tragizmem. Ten motyw można odczytać także w świetle refleksji Platona, który – jak podaje Tadeusz Kobierzycki – w *Państwie* analizował ludzką reakcję na stratę syna lub innej najwyższej wartości. Filozof wyróżniał pięć najczęstszych postaw wobec cierpienia: mężne znoszenie losu, cierpienie, protest wewnętrzny, walkę z cierpieniem – indywidualną lub w obecności innych – oraz zachowanie miary. Wskazywał przy tym, że na kształt reakcji wpływają także rozum i prawo, a ból może potęgować skłonność do wybuchów żalu i gniewu (Platon, 2001, cyt. za: Kobierzycki, 1998, s. 46). W takim ujęciu obraz matki w pieśni nabiera wymiaru nie tylko jednostkowego doświadczenia, lecz także uniwersalnej figury reakcji człowieka na utratę – sytuacji, która przekracza codzienne doświadczenie i wprowadza w obszar egzystencjalnego kryzysu.

Obraz matki można również interpretować w kategoriach symbolicznych – jako uosobienie samej Ojczyzny (Polonii), która utraciła swoje dzieci-żołnierzy i obywateli. W tej interpretacji cierpiąca kobieta staje się personifikacją narodu poszukującego sensu i sprawiedliwości wśród ruin. Takie ujęcie pogłębia wymiar alegoryczny tekstu, łącząc osobiste

doświadczenie jednostki z losami wspólnoty jako całości. W narracjach wojennych – zarówno literackich, jak i folklorystycznych – motyw ten często służy budowaniu emocjonalnego mostu między indywidualnym bólem a patriotycznym etosem.

4.4. Nadzieja i odbudowa

Podczas gdy cierpienie wywołane wojną budzi traumę, pieśni wyrażają także nadzieję na odrodzenie i odbudowę narodu. Pojawia się to w ostatnich wersach pieśni w niektórych wersjach tekstu: „Odbuduję Polskę od gór aż do morza”. Jest to próba wyrażenia przekonania oraz wspólnotowego dążenia do tego, że mimo cierpienia i upadku istnieje możliwość odrodzenia. Nadzieja ta wydaje się być do pewnego stopnia swoistą reakcją obronną na cierpienie – próbą przywrócenia kontroli nad przyszłością i wiary w sprawiedliwość. W kontekście doświadczenia granicznego nadzieja staje się niezbędnym elementem, który umożliwia człowiekowi przetrwanie, a także odzyskanie sensu życia. Przywołanie postaci Boga (lub boskiej sprawiedliwości), jako tego, który „skaże wrogów”, również daje możliwość znalezienia sensu w cierpieniu poprzez przekonanie, że zło zostanie osądzone, a Polska zyska szansę na nowe życie.

W innym fragmencie nadzieja żywiona wobec przyszłości kraju jest jeszcze większa – obywatele „sami z łaską Bożą” będą w stanie „odbudować Polskę od morza do morza”. Jest to jasne i zrozumiałe odwołanie się do kształtu Polski z czasów Rzeczypospolitej Obojga Narodów i unii polsko-litewskiej, co jest wyrazem nadziei na powrót Polski do dawnej świetności i dobrobytu. Można jednak rozpatrywać ten fragment także w duchu egzystencjalnej refleksji Jaspersa jako przykład „fikcji transcendentalnej” – czyli stworzenia wyobrażeniowego wyjścia z sytuacji „bez wyjścia”. Nadzieja na odbudowę kraju „od morza do morza” przybiera w tym ujęciu formę symbolicznej kompensacji za doznane cierpienie. Nie tyle opisuje rzeczywistość, ile projektuje jej możliwy kształt, pomagając jednostkom i wspólnocie przetrwać i utrzymać tożsamość wobec brutalnego rozpadu wcześniejszego ładu.

Odbudowa kraju po wojnie nie jest tylko fizycznym procesem – jest symbolem moralnego zwycięstwa nad wrogiem, który chciał zniszczyć polską tożsamość. Pieśni pełne są nadziei, która dodaje ludziom sił, jednocząc ich w obliczu sytuacji granicznej, która wymaga najwyższego poświęcenia i wzajemnego wsparcia.

Analizując pieśń nie tylko jako zapis wydarzeń, ale także jako narzędzie przetwarzania traumatycznych doświadczeń, warto zwrócić uwagę na jej psychologiczny wymiar. Z perspektywy psychologii traumy pieśń jako forma ekspresji może pełnić istotną funkcję terapeutyczną. Jak wskazuje Anna Kapusta (2017, s. 166), muzyka i śpiew stanowią narzędzie

do regulacji emocji, pomagając jednostkom i grupom w przepracowywaniu ekstremalnych doświadczeń.

Śpiewanie o tragedii, zarówno w czasie wojny, jak i w okresie powojennym, nie tylko utrwała pamięć o niej, ale również pozwala na przepracowanie/przezwyciężenie emocji związanych z wydarzeniami granicznymi. Wojna, podobnie jak inne doświadczenia traumatyczne (graniczne), może prowadzić do poczucia bezsilności i rozpadu struktur psychicznych. Jednak w przypadku pieśni *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* zauważamy elementy narracji, które wskazują na mechanizm odbudowy:

- ujęcie wojny jako sytuacji granicznej, w której cierpienie nie jest jednostkowe, ale dotyczy całej wspólnoty;
- włączenie motywu sprawiedliwości i boskiej kary dla wroga, co może być próbą nadania sensu okrucieństwu wojny;
- wizja odbudowy Polski, która odgrywa rolę mechanizmu obronnego wzmacniającego nadzieję i wiarę w przyszłość.

Jak zauważają badacze (Piszkalski, 1978, s. 102), jednym z kluczowych elementów radzenia sobie z traumą zbiorową jest narracja pozwalająca na odzyskanie poczucia sprawczości. Pieśń „wrześniowa” spełnia tę rolę, dostarczając jednocześnie obrazu zbiorowego cierpienia i wspólnotowego oporu wobec tragedii.

5. Struktura pieśni jako „wehikuł pamięci”

Obok treściowego wymiaru pieśni istotne znaczenie ma także jej forma/struktura (wewnętrzne uporządkowanie tekstu), która wzmacnia przekaz emocjonalny i pamięciowy. Cechą charakterystyczną analizowanej pieśni jest użycie powtarzalnych formuł, które wzmacniają przekaz emocjonalny i ułatwiają zapamiętanie treści. Warto przyjrzeć się tym zabiegom z perspektywy stylistycznej i retorycznej:

- formuła inicjalna: „Dnia pierwszego września roku pamiętnego” – struktura ta przypomina inne pieśni odwołujące się do polskiego czasu społecznego⁵, które w ten sposób

⁵ Warto w tym miejscu także odwołać się do koncepcji czasu społecznego rozwiniętej na gruncie polskiej socjologii szczególnie przez Elżbietę Tarkowską. Badaczka traktuje ją jako jedną z podstawowych kategorii ludzkiego poznania, czegoś koniecznego oraz „wbudowanego w życie społeczne” (Tarkowska, 1992, ss. 22, 32) konkretnej zbiorowości: „[...] to znaczy wytworzonym przez tę zbiorowość w procesie interakcji między jej członkami; przeżyty, zinternalizowany, podzielany przez wszystkich

dokumentowały kluczowe momenty dla wspólnoty, por. „Piętnastego grudnia roku pamiętnego”; „Dnia piątego września roku pamiętnego”; „Trzynastego grudnia roku pamiętnego”; „Dwudziestego czerwca roku pamiętnego”; „Dnia czwartego czerwca roku pamiętnego”; „Dziesiątego kwietnia roku pamiętnego” itp.;

- zdarzeniowość relacji „historycznej” oparta na skrótowości, eliptyczności oraz epizodyczności tworzy swoistą mikronarrację (zob. Grochowski, 2009, s. 232). Można określić ją również jako formę „traumatycznej mikronarracji” – krótkiej, emocjonalnej opowieści o wydarzeniu granicznym, która unika złożonego kontekstu i rozbudowanej chronologii na rzecz sugestywnych obrazów i emocji. Taka forma pozwala nie tylko utrwalić pamięć, ale także aktywizować emocjonalną reakcję odbiorcy, który nie tyle rekonstruuje wydarzenie, co je współodczuwa. W ten sposób pieśń staje się nie tylko świadectwem, lecz także wehikułem emocji przekazywanych między pokoleniami;
- refreniczność pewnych motywów: np. „Lecą bomby z nieba, brak jest ludziom chleba” – spójność tekstu opiera się na powtarzalnych związkach przyczynowo-skutkowych, ukazując zestawienie katastrofalnego obrazu wojny z dramatem głodu, co podkreśla totalność destrukcji;
- wyraźna opozycja między zniszczeniem a nadzieją: „Posłuchajcie, ludzie, z nami łaska Boża, odbudujem Polskę od gór aż do morza” – użycie kontrastu sprawia, że pieśń nie pozostawia słuchacza w stanie całkowitej rozpacz, lecz oferuje wizję przyszłości.

Warto zauważyć, że struktura i emocjonalna siła analizowanej pieśni znajdują swoje odpowiedniki także w innych pieśniach tworzonych w momentach narodowej traumy – np. pieśniach powstańczych z XIX wieku, pieśniach stanu wojennego czy nawet współczesnych utworach po katastrofie smoleńskiej (zob. Bartmiński, 2011; Krajewska, 2021). Ich wspólną cechą jest kondensacja traumy w formie rytmiczno-retorycznej, uproszczona narracja oparta na powtarzalnych frazach oraz obecność figury sprawiedliwości (Bóg, historia, naród), która nadaje cierpieniu sens transcendentny lub moralny. Tego rodzaju paralele ukazują, że pieśń *Dnia pierwszego września...* wpisuje się w szerszy ciąg kulturowych tekstów oporu i pamięci.

lub większość członków zbiorowości; obudowany normami i wartościami; pełni funkcje poznawcze, komunikacyjne i regulacyjne; jest środkiem budowania więzi społecznej i kształtowania się poczucia identyfikacji grupowej” (Tarkowska, 1992, s. 23). Należy zauważyć także, że czas prowadzić może jednocześnie do identyfikacji i integracji społeczeństwa, jak i jego skutecznego i głębokiego podziału. Ma on znaczący wpływ na przyjęte wzory zachowań oraz wyobrażenia społeczne. Wypełniają go „konkretne zdarzenia i zjawiska, ważne dla danego społeczeństwa” (Tarkowska, 1992, s. 23).

Interpretując pieśń przez pryzmat tzw. zwrotu afektywnego w humanistyce, dostrzegamy, że jej wartość nie ogranicza się do przekazu informacyjnego – lecz obejmuje przede wszystkim wymiar emocjonalny. Pieśń działa poprzez wywoływanie i udostępnianie emocji: żalu, gniewu, tęsknoty i nadziei. Emocje te nie są tylko reakcją jednostkową, lecz stają się nośnikami pamięci zbiorowej – wspólnie przeżywane i utrwalane, tworzą matrycę tożsamości, do której można się odwoływać w kolejnych kryzysach dziejowych. W tym sensie pieśń pełni rolę nie tylko terapeutyczną, ale też emocjonalno-regulacyjną – porządkuje afekty, wspiera wspólnotową kohezję i mobilizuje do trwania.

6. Podsumowanie

Pieśń *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*, jak zauważono podczas analizy, pełni funkcję nie tylko dokumentu cierpienia, ale także symbolicznej próby odnalezienia porządku w chaosie wojny, stając się częścią zbiorowej pamięci, która umożliwia przetworzenie traumatycznych doświadczeń poprzez śpiew i poezję. Ten artystyczny wyraz rozpatrywany może być zarówno w ujęciu terapeutycznym (zob. Kapusta, 2017), jak i wspólnotowym, ponieważ w polskiej tradycji odgrywa rolę narzędzia przechowywania pamięci historycznej i narodowej, gdzie indywidualne cierpienia jednostek łączą się w zbiorową tożsamość. Pieśń nie tylko wyraża żal i smutek, ale również hart ducha, wiarę w ostateczne zwycięstwo dobra nad złem oraz nadzieję na odbudowę kraju.

Poprzez swoją strukturę i symbolikę pieśń przedstawia cierpienie jako doświadczenie graniczne, które przekracza indywidualne możliwości zrozumienia i przyjęcia. Wojna, zniszczenie, głód i utrata najbliższych tworzą sytuację, w której człowiek styka się z radykalnym brakiem kontroli nad swoim losem, a jednocześnie motywy bólu i nadziei ukazują dramat wojny oraz siłę przetrwania i odrodzenia. Pieśń przedstawia cierpienie jako doświadczenie jednoczące zbiorowość w obliczu traumatycznych wydarzeń wojennych, wzmacniające więzi społeczne i budujące wspólnotę cierpienia i nadziei. Warszawa ukazana w tekście jako symbol narodu, a wizja odbudowy jako moralny triumf wskazują, że cierpienie – choć tragiczne – może konsolidować społeczeństwo, które poprzez wspólnotę i wiarę przekracza własne ograniczenia i odbudowuje się na nowo, przekazując te wartości kolejnym pokoleniom.

Warto także zwrócić uwagę na retoryczną funkcję analizowanej pieśni, która – poza aspektem pamięciowym i terapeutycznym – pełniła rolę mobilizującą. Jak wskazują Kosokoff i Carmichael (1970), pieśń może wpływać na postawy i emocje odbiorców, pełniąc funkcję

perswazyjną i protestacyjną. Powtarzalność fraz, struktura narracyjna i emocjonalna intensywność stanowią nie tylko formę ekspresji, lecz także narzędzie oddziaływania społecznego – pieśń zatem nie tylko opowiada o cierpieniu, ale i aktywizuje słuchaczy do wspólnotowego odczuwania oraz działania symbolicznego.

Analizując funkcję pieśni w kontekście sytuacji granicznej i pamięci zbiorowej, dostrzegamy jej znaczenie nie tylko w wymiarze historycznym, ale także psychologicznym i tożsamościowym. Analizowana pieśń stanowi przykład, jak kultura ludowa może nie tylko dokumentować historię, ale także pomagać w jej przeżywaniu i przetwarzaniu. W kontekście sytuacji granicznej pieśń pełni wielorakie funkcje – od opisu cierpienia, przez mobilizację wspólnoty, aż po nadanie sensu tragedii poprzez nadzieję na przyszłość. Dzięki swojej uniwersalnej strukturze i emocjonalnemu przekazowi utwór ten nie tylko odzwierciedla rzeczywistość II wojny światowej, ale także wpisuje się w szerszy nurt pieśni o charakterze pamięci zbiorowej i terapeutycznej.

Bibliografia

- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa: Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych* (A. Kryczyńska-Pham, Tłum.). Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bartmiński, J. (Red.). (2011). *Lubelskie: Cz. 3. Pieśni i teksty sytuacyjne*. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej; Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia.
- Czubala, D. (2017). Pamięć Zagłady w narracji folklorystycznej. *Zagłada Żydów: Studia i materiały*, 13, 203–229. <https://doi.org/10.32927/ZZSiM.357>
- Domańska, E. (2007). „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. *Teksty Drugie*, 5, 48–61.
- Gilbert, S. (2023). *Music in the Holocaust: Confronting life in the Nazi ghettos and camps*. Clarendon Press.
- Grochowski, P. (2004). Poruszyć skały: O sposobach i okolicznościach wykonywania pieśni dziadowskich. *Czas Kultury*, 2–3, 73–81.
- Grochowski, P. (2009). *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Grysińska-Jarmuła, K. (2011). Muzyka jako forma oporu społecznego wobec władzy w okresie stanu wojennego. W A. Kłaput-Wiśniewska (Red.), *Muzyka i polityka* (ss. 197–211). Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego.
- Halbwachs, M. (1969). *Społeczne ramy pamięci* (M. Król, Tłum.). Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory* (F. J. Ditter Jr. & V. Yazdi Ditter, Tłum.). Harper & Row Colophon Books.

- Jaspers, K. (1978). Sytuacje graniczne (M. Skwieciński, Tłum.). W R. Rudziński (Red.), *Jaspers* (ss. 186–242). Wiedza Powszechna.
- Kapusta, A. (2017). Gestalt pieśni: Terapeutyczny aspekt wykonania wiejskich tradycji muzycznych w opowieściach mówionych (przyczynek do badań i praktyki tekstoterapeutycznej). *Przegląd Biblioterapeutyczny*, 7(1), 161–172.
- Kobierzycki, T. (1998). Cierpienie jako sytuacja graniczna. W K. Imieliński (Red.), *Medycyna u progu XXI wieku. Humanitarne aspekty medycyny* (ss. 46–60). Mała Poligrafia Redemptorystów.
- Kobylański, D. (2021). Poetyka polskiej pieśni dziadowskiej. W S. Rusakov & W. Możgin (Red.), *Humanitarnyi korpus: Zbirnyk naukovykh statei z aktual'nykh problem filosofii, kul'turolohii, istorii, psykhologii ta pedahohiky / Humanitarian corpus: Collection of scientific articles on contemporary problems of philosophy, cultural studies, psychology, pedagogy and history* (T. 1/41, ss. 89–96). Nilan-Ltd.
- Kosokoff, S., & Carmichael, C. W. (1970). The rhetoric of protest: Song, speech, and attitude change. *The Southern Speech Journal*, 35(4), 295–302. <https://doi.org/10.1080/10417947009372062>
- Krajewska, A. (2021). Historia pieśni pisana: Pieśni powstańcze w zbiorach Adolfa Dygacza. *Literatura Ludowa*, 65(1), 37–53. <https://doi.org/10.12775/LL.1.2021.003>
- Michajłowa, K. (2010). *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian* (H. Karpińska, Tłum.). Oficyna Naukowa.
- Nyrkowski, S. (Oprac.). (1973). *Karnawał dziadowski: Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Pietryga, A. (2022). *Timor, ira, despectio*. O postsekularnej retoryce międzywojennej awangardy. *Res Rhetorica*, 9(3), 5–24. <https://doi.org/10.29107/rr2022.3.1>
- Piszkalski, H. (1978). Problem „sytuacji granicznych” w ujęciu Karla Jaspersa. *Analecta Cracoviensia*, 10, 99–116. <https://doi.org/10.15633/acr.2948>
- Rozmarynowska, K. (2012). Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa. *Studia Philosophiae Christianae*, 48(3), 165–183.
- Stanisz, A. (2018). Antropologia dźwięku wobec protestów społecznych i politycznych. *Prace Etnograficzne*, 46(1), 89–115. <https://doi.org/10.4467/22999558.PE.18.005.8686>
- Szacka, B. (2006). *Czas przeszły, pamięć, mit*. Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Szewera, T. (1975). *Niech wiatr ją poniesie: Antologia pieśni z lat 1939–1945*. Wydawnictwo Łódzkie.
- Szpociński, A. (2006). Formy przeszłości a komunikacja społeczna. W A. Szpociński & P. T. Kwiatkowski (Red.), *Przeszłość jako przedmiot przekazu* (ss. 7–66). Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Tarkowska, E. (1992). *Czas w życiu Polaków*. Wydawnictwo IFiS PAN.
- Wieczorkiewicz, B. (1968). *Gwara warszawska dawniej i dziś*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Załęski, G. (1958). *Satyra w konspiracji 1939–1944*. Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

Źródła internetowe

Dnia pierwszego września. (b.d.-a). Blisko Polski. <https://bliskopolski.pl/muzyka/piesni-patriotyczne/wojenne-i-partyzanckie/dnia-pierwszego-wrzesnia/>

Dnia pierwszego września. (b.d.-b). Cyfrowa Biblioteka Polskiej Piosenki. https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Dnia_pierwszego_wrzesnia

Szurek, K. (b.d.). *Wojenna piosenka zakorzeniona w wielowiekowej tradycji: „Dnia pierwszego września roku pamiętnego”*. Historia: Poszukaj. Portal Edukacyjny. https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,muzyka,967,muzyka_dnia_pierwszego_wrzesnia.html

The Song as a Testimony of Suffering in a Boundary Situation (Based on the Example of “On The First Day of September of the Memorable Year”)

This article considers the song “Dnia pierwszego września roku pamiętnego” [On the First Day of September of the Memorable Year] as an expression of the collective suffering of Polish society in the face of a boundary situation: the Second World War. Drawing on Karl Jaspers’ concept of the boundary situation, the article explores how the song under discussion became a medium for expressing the emotions, losses and hopes of a community. The source text concerns the destruction of Warsaw, the famine and the helplessness of individuals, and it creates a picture of a traumatic experience that consolidated the community and gave it an identity through the shared experience of difficult emotions. The study also points to the role of the song as a means of storing memory and an element for building the spiritual strength of the community. The analysis reveals the song as an act of collective resistance and “therapy” that helps society process the experience of war and rebuild a community identity.

Keywords:

folk song; World War II; suffering; boundary situation; collective identity

Pieśń jako zapis cierpienia w sytuacji granicznej (na przykładzie *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*)

W artykule podjęto rozważania nad pieśnią *Dnia pierwszego września roku pamiętnego* jako swoistym wyrazem zbiorowego cierpienia społeczeństwa polskiego wobec sytuacji granicznej, jaką była II wojna światowa. Opierając się na koncepcji Karla Jaspersa o sytuacji granicznej, autor bada, jak pieśń stała się medium wyrażającym emocje, straty i nadzieje wspólnoty. W tekście źródłowym podjęto temat zniszczenia Warszawy, głodu i bezradności jednostek, tworząc obraz traumatycznych doświadczeń, które konsolidowały społeczność i nadały jej tożsamość poprzez wspólne przeżywanie trudnych emocji. Autor wskazuje także na rolę pieśni jako narzędzia przechowywania pamięci i elementu budowania duchowej siły wspólnoty. Analiza ukazuje pieśń jako akt zbiorowego oporu oraz „terapii”, który pomaga społeczeństwu przetwarzać doświadczenie wojny i odbudować wspólnotową tożsamość.

Słowa kluczowe:

pieśń ludowa; II wojna światowa; cierpienie; sytuacja graniczna; tożsamość zbiorowa

Citation:

Kobylański, D. (2025). Pieśń jako zapis cierpienia w sytuacji granicznej (na przykładzie *Dnia pierwszego września roku pamiętnego*). *Adeptus*, 2025(22), Article 3572. <https://doi.org/10.11649/a.3572>

Publication History:

Received: 2025-06-09; Accepted: 2025-08-19; Published: 2026-01-23