

Mieczysław Rybarski

U kolebki naszego stylu poetyckiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 27/1/4, 249-269

1930

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MIECZYŚLAW RYBARSKI.

U KOLEBKI NASZEGO STYLU POETYCKIEGO ¹⁾).

„Was der Dichter empfindet, empfinden viele,
was er denkt, denken auch andere: dass er
gestalten kann, was er fühlt und denkt,
macht den Künstler“.

R. Lehmann, *Deutsche Poetik*.

WSTĘP.

Zanim przystąpię do omówienia ważniejszych momentów w rozwoju stylu poetyckiego przed wystąpieniem Jana z Czarnolasu, winienem określić bodaj najogólniej, w jakim znaczeniu wyrazu tego będę używał, a tem samem oznaczę ramy swojej pracy. Otóż niezależnie od dzisiejszych prób lingwistów zmonopolizowania niejako nauki o stylu dla lingwistyki ²⁾, z drugiej zaś strony przełamując ciasny zakres popularnych podręczników stylistyki jako nauki o środkach językowych, pragnąłbym temat swój ująć w znaczeniu możliwie jak najszerszem, buffonowskiem. A zatem „styl to człowiek“, wypowiadający swoje „ja“, usiłujący wywołać w innych nadewszystko swój ton, wybierający w tym celu jeden jedyny z pośród wielu temat, dający mu takie, a nie inne ujęcie. a więc i właściwy rodzaj literacki i odrębną kompozycję i swoisty język i wiersz, a wszystko to zależnie od mniej lub więcej wyraźnego przejawienia się w danym pisarzu pewnej indywidualności, w naszym wypadku od wystąpienia odrębnej fizjonomji poetyckiej.

Rolę indywidualizmu w powstawaniu stylu ozdobnego, a więc i poetyckiego, próbował określić u nas już dawniej Br. Chlebowski. Według niego „świadomość własnej dostojności i wyższości pobudza człowieka do uwydatnienia tego zewnętrznie zapomożą odpowiedniej rytmiki ruchów, intonacji głosu,

¹⁾ Rozdział wstępny z obszerniejszej pracy p. t. „Fizjonomja poetycka J. Kochanowskiego“.

²⁾ Literatura zagadnienia podana w rozprawce H. Gaertnera: „Stylistyka jako metoda indywidualizująca w badaniach językowych“. Odbitka z „Prac Filologicznych“ t. X. 1924.

form wysłowienia. Z drugiej strony chęć przypodobania się możliwym czy też damom przez uwydatnienie duchowych zasobów i uzdolnień skłania do posługiwania się w mowie i w piśmie formami, noszącymi piętno ozdobności i pewnego wyszukania¹⁾. Otóż słusznie skarżył się kiedyś tenże Chlebowski, iż nasi historycy literatury stale „nie wyróżniają piszących po polsku od pisarzy, zabytków językowych i kulturalnych od pomników literatury“, „nie wyjaśniają nam ni genezy języka literackiego ni samej literatury“²⁾. Pragnąc choć w części wypełnić tę lukę odnośnie do Kochanowskiego i jego poprzedników, ograniczamy zgóry zakres swego badania, świadomie zostawiamy tu na boku prozę artystyczną, wymowę i wszystko inne, zacieśniając się wyłącznie do tego działu twórczości literackiej, którego dziedziną, przywilejem jest uczucie i wyobrażenie, a ich wyrazem najdoskonalszym styl poetycki. Jak się więc okazuje, będzie tu mowa jedynie o stylu literackim, badanym ze stanowiska estetycznego, a więc wartościującego.

Paradoksem na pierwszy rzut oka wydaje się mówić o stylu poetyckim przed J. Kochanowskim. Toż każdemu, laikowi nawet, wiadomem jest, iż dopiero Jan z Czarnolasu był twórcą naszej poezji. Tak, poezji polskiej przed nim nie było, ale próby jej stworzenia istniały, rodziła się polska mowa poetycka powoli, rozwijała mozolnie, a nawet tu i ówdzie dość pięknymi wykwiatała okazami. W średniowiecznej poezji religijnej czy świeckiej, w bajkach Biernata z Lublina, w wierszowanych utworach Bielskiego czy Reja niejedno uderzy nas charakterystycznością formy, niejedno mile pogłaszcze ucho, a nawet do serca przemówi. Naszem więc zadaniem będzie cechy te charakterystyczne wyłowić, piękności na światło dzienne wy dobyć, uczucie nadewszystko i jego wyraz zinnemu poddać badaniu, tak, aby jasnym się stało, ile wysiłku włożono u nas przed Kochanowskim w pracę nad stworzeniem stylu poetyckiego, co zdziałano, co zastał wielki nasz poeta i na czym świadomie czy nieświadomie mógł budować. Słowem, w rozdziale niniejszym ośmielimy się zaryzykować pytanie, czy i o ile poezja J. Kochanowskiego nie była Minerwą, co Jowiszowi z głowy wyskoczyła. Dokładna odpowiedź na to pytanie stanie się możliwą dopiero po skrupulatnem zestawieniu całości dorobku poetyckiego w epoce go poprzedzającej z jego własną poezją. Tego rodzaju syntetycznego ujęcia piękna naszej poezji przed Kochanowskim, bez którego o dostatecznem zrozumieniu i trafnej ocenie jego dzieła mowy być nie może, dotychczas nie posiadamy. Uczeni nasi, nawet specjaliści w Średniowieczu, jak Brückner, Nehring, Dobrzycki, Bruchnalski, Wierczyński

¹⁾ „Indywidualizm jako czynnik rozwoju sztuki polskiej w XVI w.“ Pisma t. I, str. 90.

²⁾ „M. Rej jako pisarz“. Pisma t. II, str. 64—5.

i inni, kwestją tą tylko ubocznie albo ogólnie się zajmowali. Korzystając z ich trafnych uwag, poprzestać na nich jednak nie możemy i tyle przynajmniej miejsca postawionemu zagadnieniu poświęcić pragniemy, ile koniecznym jest dla nakreślenia jasnej i wyraźniej fizjognomji poetyckiej J. Kochanowskiego. Ponieważ ośrodkiem naszego badania jest właśnie sam wieszcz czarnoleski, dlatego do źródeł stylu naszej poezji średniowiecznej nie sięgamy, chociaż w całej pełni jesteśmy świadomi stwierdzanej tylekroć jej zależności od wzorów średniowiecznej poezji łacińskiej i czeskiej. Poprzestajemy narazie na charakterystyce stanu istniejącego, rezerwując takie źródłowe ujęcie dopiero dla Kochanowskiego.

I. POEZJA ŚREDNIOWIECZNA.

a) PIEŚŃ RELIGIJNA.

Brak indywidualności. Anonimowość. Konwencjonalność. Polska poezja średniowieczna, jakkolwiek rozwojem swym wyprzedziła prozę, na nieszczęście nie posiadała żadnej wybitniejszej indywidualności, przez co zgóry skazana była na przeciętność. Nawet autorstwo najwybitniejszych ówczesnych wierszy, jak „Żalów Matki Boskiej“ lub „Rozmowy Mistrza ze Śmiercią“, do dziś zagadką pozostaje, kusząc badaczy do bezpłodnych (jak dotąd) domysłów. Nieliczne nazwiska, jak Władysława z Gielniowa, Słopuchowskiego, Antoniego Gałki z Dobczyna czy Słoty, niewiele nam mówią. Wierni epoce, która ich wydała, anonimowi pieśniarze średniowieczni nazwiska swoje okrywają grubym płaszczem skromności czy braku ambicji, nie strzegą zazdrośnie swej autorskiej własności, pozwalają się wszechstronnie oskubywać i nawzajem, skąd mogą, przywłaszczają sobie cudze zwroty, pomysły, całe strofy, jakby bezpieczeństwa. Stąd mnogie podobieństwa, powtarzania się, odmianki i t. p. Na takiej glebie pleniła się, rzecz prosta, konwencjonalność w treści i formie, wracały do znudzenia pomysły i uczucia, gatunki poetyckie i środki stylistyczne, — brak było oryginalności. Zaledwie ten lub ów poemacik zapłonie rumieńcem życia, tryśnie uczuciem osobistym i indywidualnym przeżyciem ogrzeje. Zresztą to objaw zbyteczny, co więcej, na niezrozumiałość skazany, o czym nawet tyle późniejsze „Treny“ Kochanowskiego najlepiej zaświadczą. Odosobnione wypadki to pojawy bezwiedne, spontaniczne, nie zamierzone, nie programowe. Wszystko to dlatego, że podstawy arcyzmu, źródła stylu, indywidualności — brak.

Powszechność. Utylitaryzm. Dydaktyzm. Racjonalizm. Nic nie znaczyła jednostka, jej życie wewnętrzne, wszystkim był ogół, masa. Jej to wspólne myśli, uczucia i dążności miała lite-

ratura odzwierciedlać, powszechności na usługi się oddać¹⁾. Dla ówczesnego ogółu nie istniało piękno jako wartość samodzielna, najwyższą i wszechogarniającą wartością był Bóg i żywot wieczny, a bramą, do niego wiodącą — śmierć. Celowi religijnemu było więc podporządkowane wszystko. Tem się tłumaczy wyłączny prawie rozwój poezji religijnej i u nas. Chrystusa ona zrazu, w w. XIII i XIV, najradziej opiewa, jego mękę i zmartwychwstanie, aby potem, w XV w., ustąpić pierwszeństwa Najświętszej Pannie i Świętym Pańskim. Istnieje tu niejako pewien program praktyczny, zmysłem utylitarnym poddyktowany: zaspokojenie potrzeb liturgicznych, dostarczenie nie rozumiejącemu łaciny ludowi gotowych pieśni i modlitw, ułatwienie nauki prawd wiary zapomocą rymowanego katechizmu. Chłodny więc rozsądek i dążność do nauczania, racjonalizm i dydaktyzm stały u kołyski średniowiecznej poezji religijnej i one były jej grzechem pierworodnym. Na wieźbie racjonalistycznej scholastyki oparte dogmaty, wierzenia i uczucia nie jednostki, ale ogółu — wzięła sobie za zadanie opiewać ta poezja i stądto w niej jakaś bezkrwistość. Do rozumu chciała trafiać, nie do serca.

(„*Obskurantyzm estetyczny*“). To wrodzone jej znamię pociąga za sobą decydujące konsekwencje dla jej stylu. Nie podobać się miała, ale przekonywać, nie uczucia budzić, ale argumentować. Nie dziwna więc, że brak tu staranności o wyraz, nieświadomie czy świadomie, całkiem jednak oczywiście nie przebiera się w środkach artystycznych, nie dba o ich świeżość, dokładność, subtelność, posługuje się starami, zużytemi komunałami ulotnemi. Taki faktyczny stan odpowiada zresztą poczęści teoretycznej wiedzy Średniowiecza o poezji. A wiedza ta nie była ani zbyt rozległa ani, na szczęście dla tej poezji, zbyt wpływowa, jak wogóle wieki średnie nie grzeszyły zbyt krytycyzmem²⁾. W teorii, za encyklopedją Izydora z Sewilli, wprawdzie już wtedy „odrozniano u nas naukę od sztuki, wiedziano coś o rodzajach literackich, zdawano sobie sprawę z konieczności stosowania odpowiedniego stylu“³⁾, w praktyce jednak „nie istniał żaden przedział między prozą a poezją. Poezja miała wyrażać to samo, co proza, tylko kró-

¹⁾ Powszechność i anonimowość jako charakterystyczne cechy literatury średniowiecznej podkreślił już Stan. Dobrzycki, „Polska poezja średniowieczna“ Kraków 1900, str. 42—3.

²⁾ „Middle Ages were certainly not Ages of Criticism... At no time can we be so thankful for the shortcomings of the School Rhetoric which, if had been better, might have done frightful harm. Had the Italian critics, with their warpings of Plato and of Aristotle, appeared in the thirteenth century instead of the sixteenth, it might have been all over with us“. (Saintsbury George: A history of Criticism and literary taste in Europe. Vol. I str. 373).

³⁾ Grabowski Tad.: Krytyka literacka (w Polsce). Encykl. Ak. Um. t. XXII str. 209.

cej, piękniej, dobitniej; w pierwszym rzędzie służyła nie sztuce, lecz pamięci¹⁾). Robić wiersze w sposób mechaniczny uczyła związana ściśle z gramatyką normalistyczna poetyka, podając najprymitywniejsze reguły o budowie wiersza i figurach poetyckich²⁾). Tak więc, zgodnie z pojęciami dzisiejszego jeszcze popółstwa, „każda rzecz, choćby najprozaiczniejsza, przez przybranie jej w wiersz lub zwrotkę lub przyozdobienie krasomówczemi figurami czy rymem, stawała się szlachetniejszą, dostępowała honoru poezji“³⁾). Do tego rodzaju prymitywnych pojęć o sztuce przyłączało się niedbalstwo, niezaradność, niewyrobienie, brak wyćwiczenia na dawnych pięknych wzorach. O nieudolności wprost świadczą naiwne powtarzania jednego i tego samego wyrazu. Prostota, chwilami ujmująca, nawet rozrzewniająca, graniczy niejednokrotnie z prozaicznością, niedbalstwo rodzi zbyt często niejasność i niepoprawność, tak, że postępowanie tu już polegał na jakiejś takiej jasności, poprawności, potoczności i pewnych ozdobnikach stylowych („Pieśń o męce Pańskiej“), które znów jakże często beztreściowe, puste, w sposób naiwny przeładują wiersz bezlitośnie („Nabożna rozmowa św. Biernata“).

Cechy kompozycyjne. a) Gatunek i wiersz. Dążność do ułatwienia i uproszczenia panuje tu wszędzie. A więc i wybór gatunku literackiego nie nastęrczy trudności. Przyjmuje się gotowe i popularne w Średniowieczu na Zachodzie formy pieśni, legendy i poematu dydaktycznego, rozmiarów zazwyczaj niedużych. „Pieśni mają zawsze budowę zwrotkową. Zwrotki rozmaite“, ale „rozmaitość tę spotykamy wyłącznie w przekładach“. Bogactwo jednak, misterność i sztuczność strofkowa oryginałów w przekładach polskich „zacierają się zupełnie“⁴⁾). Przeważają strofki czterowierszowe, a wiersz ośmiozłogowski. Budowa wiersza najprymitywniejsza w świecie. Ani równa ilość zgłosek ani jednostajność przycisków nie wytrzymała. Rym sąsiaduje popolicie z asonansem. Ucha to najwidoczniej nie raziło. W pewnych wszakże wypadkach da się już zauważyć szcześnie, raczej nieświadome niż świadome dostosowanie formy wiersza do treści, j. np. poważnego i uroczystego trzynastozłogowca w opiewaniu Męki Pańskiej w takich utworach, jak „Jezus Chrystus Bóg człowiek“ i „Jezusa Judasz sprzedał“, lub nierównego, rwącego się wiersza w „Żalach Matki Boskiej“.

b) Naturalne i przypadkowe skojarzenia. Układ treści był prosty i łatwy, czasami za łatwy, banalny, stereoty-

¹⁾ A. Brückner: Dzieje literatury pol. w zarysie. T. I. Wyd. III str. 42—3.

²⁾ T. Grabowski, j. w.

³⁾ W. Bruchnalski: Poezja pol. średniowieczna. Encykl. Ak. Um. t. XXI. str. 81.

⁴⁾ St. Dobrzycki, j. w. str. 38.

powy. Gotowego schematu dostarczały np. dzieje biblijne, jak następujące po sobie wypadki w Męce Chrystusowej (w pieśniach postnych¹⁾), w Zwiastowaniu Marji Panny („Posłał przez anioły“ Br. 128—30) albo też przypadkowe skojarzenia cyfrowe, np. siedm słów Chrystusowych na krzyżu (Br. 77—9), siedm radości N. Marji Panny (Br. 132—3), oraz inne podziały i podziały, w których tak kochał się formalizm średniowieczny. Wybierano więc drogę najłatwiejszą, drogę naturalnych lub przypadkowych skojarzeń.

c) Apostrofa. Charakter dydaktyczny poezji średniowiecznej uprzywilejował jedną szczególnie formę stylistyczno-kompozycyjną, apostrofę. Bardzo często służyła ona do nawiązania tematu, jak to zresztą zwyczajnie w kazaniach bywa. Niewłaściwą apostrofę, mianowicie zwrócenie się autora do zgromadzonych słuchaczy, śledzimy w takich wyrażeniach, jak: „Posłuchajcie, bracia miła“ (Żale M. B., Br. 127), „Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie“ (ib, 79), „Duszo miła, oglądaj miłośnika swego“ (ib. 70,8). Inną, poetycznie doskonalszą postacią apostrofy byłaby modlitwa — inwokacja, którą znów, wzorem kaznodziejów (a raczej starożytnych poetów), lubią powszechnie zaczynać i kończyć wiersze swoje autorowie średniowieczni. Tak więc czyto w formie silnego zdania wykrzyknikowego czyto uczuciowo ważkiego pytania krasomówczego odzywają się raz wraz poeci do Boga i Wszystkich Świętych. Z tej to spospoliciałej mody średniowiecznej wyłania się narazie piękna, uczuciowa, czysta postać apostrofy, jak w naczółku rzewnej „Skargi umierającego“: „Ach, mój smętku, ma żałości!“

d) Dialog. Racjonalistycznym skłonnościom średniowiecznej poezji walne i swoiste usługi oddawała spokrewniona z apostrofą postać kompozycyjna, dialog. Jakże często wdaje się tu autor w poufałą rozmowę z Chrystusem, Marją i Świętymi albo im samym taką rozmowę między sobą toczyć kaze! Stąd dopatrywano się nawet w „Żalach Matki Boskiej“ resztek dramatycznych misterjów, kiedy zwraca się do Chrystusa w serdecznych słowach: „Synku miły i wybrany, rozdziel z matką swoje rany“, a do anioła Gabryjela z wyrzutem: „O aniele Gabryjele, gdzie jest ono twe wiesiele, cożeś mi go obiecał tak, o bardzo wiele?“ Cóż, kiedy odpowiedzi nie słyszymy, a utwór wygląda raczej na bolesny monolog. Postać rozmowy nadawała się do wyciągania logicznych wniosków i do ożywienia formy, stwarzała także czasami napięcia dramatyczne i tryskała iskrami uczucia. Odziedziczona po literaturze starożytnej, rozwieliżniła się w Średniowieczu i nieraz jeszcze w XVI w. odezwie się czyto w Ezopowych bajkach Biernata

¹⁾ str. 79—81 wedl. A. Brücknera: Środniowieczna Pieśń religijna polska. Bib. Nar. nr. 65. W dalszym ciągu znaczą w skróceniu Br.

czy moralitetach Bielskiego czy w dialogach Reja. I nie to ciekawe, że posiadają ją nasze średniowieczne poematy dydaktyczne, jak „Rozmowa Mistrza ze Śmiercią“, ale właśnie przeznaczone do śpiewu pieśni!

e) Ozdóbki: wiersze abecadłowe, akrostychy, litanje. Zbytnią prostotę kompozycji mają nagrodzić typowo średniowieczne, nieorganiczne, czysto zewnętrzne sztuczki, ozdóbki, obrazki, jak wiersze abecadłowe (zaczynane coraz to nową, z kolei następującą literą alfabetu) lub akrostychy, w których początkowe litery wierszy tworzą charakterystyczne słowa i zdania, a początkowe słowa całe modlitwy. Nic te sztuczki oczywiście nie pomagają, a dowodzą tylko naiwności i nietęgości artystycznej twórców.

Pomysłowość kompozycyjna pieśniarzy średniowiecznych na tem się jednak nie kończy. Wytworzyła ona ponadto pewne swoiste i wyraziste formy, przechowujące się jakby w skostnieniu po dziś dzień. Oto już nietylko wstęp i zakończenie, ale cała pieśń od początku do końca staje się jedną modlitwą pochwalną, w której pochwały wyrażają się w całym różańcu pochlebnych epitetów i peryfraz, czyli powstaje popularna i utarta w nabożeństwie katolickim forma litanji. Oto np. wstęp z „Rozmowy św. Biernata z nowo narodzonem dzieciątkiem“ (Br. 160):

Zdrow bądź, Jezu maluśki, jużes król niebieski.
O dzieciątko sławetne, wielmi bardzo śliczne;
Słońce sprawiedliwości, świeco wszelkiej prawdy,
Boże wielkiej miłości, mocność naszej wiary i t. d.

Kiedy indziej znów spotykamy niejako litanję błagalną do Ducha Św., przetykaną gęsto gorącemi prośbami:

„Przydzi Dusze święty k nam,
Zeszli nam niebieski
Promień swej światłości,
Przydzi otcze ubogich,
Przydzi dawca darów,
Przydzi świeca serc“. (Br. 113, 1—6)

Podobne kombinacje występują w pieśniach na Boże Ciało (Br. 110—12) i in.

f) Alegorje. Epitety, jak widzimy, posiadają tu dużo z przenośni, co więcej, wespół z peryfrazami przeobrażają się czasem w jeden łańcuch alegoryj, w Średniowieczu tak bardzo lubianych. Oto skrajny przykład takiej alegorji kwietnej w pieśni Maryjnej:

„Kwiatek czysty, smutnego sierca
Ucieszenie, rodzaj dziewczy.
.....
„Kwiatek biały jestci lilija,
A tej pannie dzieją Maryja.
.....

„Kwiatek czerwony, róża zamorska,
A ta śliczna panna, krolewna niebieska“.
i t. d. i t. d. (Br. 140).

Skończyliśmy na alegorji, która w swej istocie jest typową formą płodów muzy refleksyjnej, a przecież nie inny charakter noszą owe litanje pochwał w postaci abstrakcyjnych epitetów i sztucznie zbudowanych omówień. Jednem więc słowem, poezja średniowieczna zgodnie z swą zawartością dobrała sobie cały zespół racjonalistycznych form kompozycyjnych.

Realizacja wizji wewnętrznej. 1. Obrazy. Zobaczymy z kolei, że środki zewnętrzne, jakimi posługują się autorowie dla wyrażenia swej wizji, dostosowane są ściśle do jej zawartości, że nie szukają oni dla niej wyrazu konkretnego, ale w abstrakcyjnej nawskróś uzewnętrzniają ją formie. Nasza liryka średniowieczna jest bezpostaciową. Miejscami tylko, jak w „Żalach Matki Boskiej“ i niektórych kolędach, potrafimy stwierdzić, iż gorące uczucie wywołało w duszy autora wizję wewnętrzną wcale żywą i interesującą, ale środki artystyczne w jej wyrażeniu niezupełnie dopisały. To też plastyki i barwności darmo byś tu szukał. Zrzadka jedynie zapłacze się tu taki obraz, jak ten z „Żalów Matki Boskiej“:

„Synku, bych cię nisko miała,
Niecoś bych ci wspomagała:
Twoja główka krzywo wisa, toć bych ją podparła;
Krew po tobie płynie toć bych ją utarła;
Picia wołasz, piciać bych ci dała,
Ale nielza dosiąć twego świętego ciała“.

(Br. 127, 20—5).

albo taki z pieśni o Krzyżu, najwidoczniej naśladowany:

„Główka twoja nachylona,
Niskąd podparcia nie ma,
Uraniona w piersi pcha
I kole ostre cieżnie ua głowie;
Nogi uschte i zaczyrniałe,
Krwia palone, zmordowane“.

(Br. 86, 61—66)

Występuje zato w tej liryce, zwłaszcza w pewnych kolędach z początku XVI w. zjawisko niezwykle ciekawe, jakby napół chorobliwe, mistyce nieobce, obrazowość, ba nawet cielesna poniekąd zmysłowość w wyrażaniu zjawisk mimo wszystko duchowych, jakby namiętna miłość do ciała Jezusowego:

Oblicze i swe usta na twych piersiach kładę,
Serdecznie cię całuję, nikam nie oddalaj.
Sercem cię pocałuwam, a chutko obłapiam,
W tobie sie wielmi kocham i bardzo rozpalam.
Nic nigdy tak słodkiego nie jestem ukusił,
Nic też tak rozkosznego nie jestem pożywał.
Usta twe namilejsze nad cukier słodciejsze,
Nad cynamon i nad miód są wielmi smaczniesze.

(Br. 162, 53—56, 61—64).

I tak dalej w tej samej pieśni i w następnych (Br. 164 · 9). Cudaczne to upodobanie nie wzdraga się nawet przed niesmacznym obrazem obrzezania dzieciątka Jezus:

Dzieciątko obrzazano,
Najświętszą krew przelano,
Łzami się oblewało,
Jezus mu imię dano“.

(Br. 168, 36—9).

A w zakończeniu tej kolędy dla rymu użyto obrazu nawet w arcykomicznym zestawieniu:

„Krolujesz z Bogiem ojcem,
Zagrzewa cię wół z osłem“.

(Br. 169, 88—9).

Wziąwszy pod uwagę te rzadkie zresztą przykłady, dochodzimy do wniosku, że nieliczne obrazy w pieśniach średnio-wiecznych miały wyrażać wyłącznie uczucie i że pod tym względem ich autorowie nie przebierali w środkach: wprowadzali brzydkie pospołu z pięknymi, bez skrupułu szafowali brzydota w poezji, obrazów zaś zasadniczo nawet pięknych nie umieli ze smakiem wykończyć, zachwaszczając je dwiactwami i niedołożniami zwrotami.

2. *Język poetycki*. Od obrazów przejdźmy do języka poetyckiego. Najsubtelniejszym, ale i najmniej uchwytnym narzędziem do wyrażania wizji poetyckiej jest język, a więc bogactwo, dobór wyrazów i ich połączeń. Język poetycki, stanowiący jedną z odmian języka wogóle, służy nie tyle do wzajemnego informowania się o cudzych myślach i uczuciach, ile umożliwia nam wewnętrzne przeżywanie tego, co przeżywa poeta. Nie odwołuje się tak często do pośrednictwa intelektu, natomiast z istoty swej wyzwala w nas zwyczajnie stany irracjonalne, podświadome, nieuchwytny, które właśnie jako pierwszorzędny składnik stanowią to, co nazywamy życiem duchowym człowieka. Zobaczymy więc, o ile język poetycki spełnia to zadanie w naszych Pieśniach. Otóż musimy od razu stwierdzić, iż język niektórych pieśni, j. n. o św. Stanisławie, Jopie, Krzysztofie, nie zawiera w sobie ani krzty poezji, jest już nie tylko prozaiczny i prosty, ale zupełnie bezbarwny, monotony, często wprost zaniedbany, do tego stopnia, że utworów powyższych już z tej racji do poezji wogóle zaliczyć niepodobna. Zato na innych pieśniach, jak na Bogurodzicy (pełnej), Pieśni o Męce Pańskiej, „Jezusa Judasz sprzedał“, Zalach Matki Boskiej i in., można śledzić niejako narodziny naszego języka poetyckiego.

A. *Mowa obrazowa*: a) Omówienia. Gdybyśmy szukali w Pieśniach więcej złożonych środków mowy poetyckiej, to malowniczości i plastyki nie znajdziemy tu wiele, nawet w tym zakresie, jaki dopuszcza mowa uczuć, liryka. Wyłowimy zaledwie parę omówień (peryfraz) z celem przeważnie wyjaśnia-

jącym, jak „miasto święte“ (Jeruzalem) i „świecki książę“ (djabeł), albo takich, gdzie obrazowość, niegdyś może żywa, wypełzła już i dość prozaicznie, nadewszystko konwencjonalnie dzisiaj przegląda, gdy np. poeta prowadzi naszą myśl „do portu żądanego i królestwa niebieskiego“, na „wieczne wiesele“, „wieczną koronę“ (niebo), „bychom morze (życie) przebyli, do nieba przy płynęli“.

b) Porównania. Nieinaczej przedstawiają się początki porównań w naszej poezji. Obce, przejęte z tłumaczeń, nie posiadają te rzadkie próby (zaledwie kilkanaście) ani odrobiny siły lub świeżości. Przeważnie mają znowuż wyjaśniać, jak oto takie czysto logiczne porównanie: „Jak słońce szkła nie kazi gdy promienie puszcza, tako boskie rodzenie panieństwa nie rusza“. (Br. 158, 51—64). Względem dydaktycznym również podyktowane było następujące porównanie: „Jako drzewo, ciernie grube, wydają kwiateczki lube, — tak też święta Katarzyna wyszła z ojca poganina“. (Br. 39, 5 8). Kiedy indziej znów porównanie, a raczej antyteza, swą ozdobnością ma złożyć hołd uwielbienia Marji Pannie: „Ani lilija białością czerwona róża krasnością, ani nardus swą wonnością, zamorski kwiat swą drognością, Maryjej się równa“. (Br. 124, 76—80). Wszystko to obce, nie nasze, typowe dla zachodniej pieśni religijnej, bez rumieńców życia. Iskrę plastyki widać już w takim porównaniu: „stała (Marja przy Zwiastowaniu), jak róża czerwona“ (Br. 124, 56), odrobinę uczucia w takich: „wnet się rzucili (na Chrystusa), jako lwi okrutni“ (Br. 79, 9) „okrutniejszy niż katowie“ (żydzi) Br. 93, 170), ale i to więcej na siłę niż na jakość uczucia obliczone, podobnie jak taka oto próbka wywołania nastroju par force: „ziemia nad obyczaj drżała, jakoby się przepaść miała“ (Br. 93, 187—8). Do piękniejszych zaliczylibyśmy może takie: „Dała się ściąć dla dziedzictwa, jako rycearz dla rycerstwa“ (o św. Katarzynie Br. 42, 101—2).

c) Przenośnie. Również niewyrobite zaczątki znajdziemy w dziedzinie przenośni. Najwięcej tu stosunkowo t. z. epitetów — przenośni, np. w „Hymnie o Duchu Św.“: „Zesli nam niebieski promień swej światłości... otcze ubogich, dawca darów, świeca serc, o najlepszy ucieścicielu, słodki gościu naszej dusze, słodkie ochłodzenie, w robocie odpoczywienie, płaczu uwieselenie, o światłości najbłogosławięsza“. (Br. 113, 2—12). Nawet zmysłowe wyrazy usiłuje się tu wyabstrahować końcówkami oderwanymi („ochłodzenie“ zamiast „chłód“, „odpoczywienie“ zam. „odpoczynek“). Zresztą próby to nieswojskie, dosłowny przekład z łaciny (patrz. Br. str. 113). Wszystko to może co najwyżej umysłowo budować, ale przejąć, rozrzewnić, porwać — nie potrafi. Pierwsze te u nas, obcego pochodzenia przenośnie lubią przechodzić w typową dla Średniowiecza alegorię, np. w pieśni maryjnej o Chrystusa poczęciu: „Z obłoku promień wystąpił, słońce z siebie jest wypuścił, słońce światła

przez zachodu, gwiazdę jasną przez zapadu, obojej światłości“ (Br. 124, 68—72). Wyjątkowo tylko materiału dostarczy przenośni życie realne, gdy autor, niezgrabnie zresztą, nazwie Chrystusa „mytem“ (apel do intelektu), albo, gdy o boleści Marji wyrazi się bezmyślnie: „miecz żałości tam (od Symeona) usłyszała“. (Br. 137, 132).

d) *Określenie*. Dziedzina, w której poetyczny zmysł naszego Średniowiecza najchętniej i najskuteczniej się próbował, są określenia. Wiadomo, że najprymitywniejsza twórczość poetycka, pieśń ludowa, mocne tu znajdowała oparcie, wymienimy tylko kilka właściwych jej epitetów z wyboru J. St. Bystronia w Bibliotece Narodowej: konik wrony (75), siwy (65, 10), bułany (31, 4) wołki siwe (27, 4), szyja biała (80), ręce dziewczyny białe (75, 23, 48), oczka czarne (27, 47), pas złoty (70), bór ciemny (75, 34) i wiele, wiele innych. Epitety te, jak widać, wzmocnić mają plastykę, ale zazwyczaj nie wychodzą z granic typowości. Typowe także nawskroś są określenia pieśni średniowiecznej, ale w przeciwieństwie do ludowych przeważają w nich wyrazy oderwane, zgodnie zresztą z racjonalistyczną tendencją pieśni średniowiecznej.

a) *Określenia oderwane*. Tak więc Chrystus nazywa się tu krasny, miłosierny, pociecha nasza, Bóg wielkiej miłości, mądrość Oćca; Matka Boska — święta, śmierna (pokorna), przeczysta, wielmi krasna, błogostawiona nadzieja nasza, angielska radość, miłościwa, łaski pełna; św. Anna — miłościwa, pokorna, nabożna, święta; człowiek — grzeszny, nędzny, marnotrawny, smętny; Herod niecnotliwy i serca pysznego; żydowie-niemiłosierni, niewierni, niezbedni (haniebni); drzewo, na którym Chrystus cierpiał „skromnie“ i „serdecznie“ — „szlachetne“ i „poświęcone“. Przewijają się te określenia masowo, czasami stanowiąc, jak się rzekło, całe litanje epitetów skostniałych i prawie beztreściowych, powtarzających się po dziś dzień w rytuale kościelnym.

β) *Określenia zmysłowe*. Rzadsze, o wiele rzadsze są tu określenia zmysłowe. Liryczna pieśń religijna nie konkretnością się żywi, nie dba o piękno zewnątrz, epitetów zaś plastycznych — o ile po nie sięgnie — w lwiej części używa dla stworzenia symboliki i alegorji, tak przez siebie lubianej. I tutaj rodowód nowych litanij, w których Bóg-Ojciec występuje jako „król i jasność Boska“, Chrystus jako „baranek niewinny“, „niebieski Pan“, „mocny król wielki“, „kwiat śliczny“, „słoneczna jasność“, „siewca wszelkiej prawdy“, „słońce sprawiedliwości“, „chleb żywy“, „rosa dusze“. Najświętsza Marja Panna najczęściej jako „kwiatek paniński“, „czerwona róża rajska“, „lilija z ciernia“ (upodobanie w określeniach kwiatowych dyktuje poetom całe, zresztą nieudane, alegorje kwietne, Br. 140), „różdzka rozkoszna“, „zorza wszej jasności“, „gołębiczka“, „królewna niebieska“, „tron króla niebieskiego“, „łodzia ku-

piecka“, „uliczka niebieska“, „cesarzówna niebieska“, i bardzo często „gwiazda morska“. O ile jednak gwiazda w poezji klasycznej była świetnym i świeżym symbolem piękności (Homer II, VI, 401, Horat. Car. III, 9, 21, Dante, *Pieśń*, II, 55), to w naszych Pieśniach nadużywana, wyświechtła się, przybladła, jak przesadnie nagromadzone i martwe ornamenty w obrazach średniowiecznych. Ilekroć zaś coś oryginalnego chciałby wymyślić poeta, wpada w niesmaczność, j. n. w frazie: „piersi niepokalane Jezusa karmiły“. (Br. 159, 59—60). Aby dopełnić tego przeglądu, dodamy, że św. Katarzyna pojawia się tu, jako „dostojna, niebieska manna“, anioł — „biały i jasny“, ból w alegorii „ostrego ciernia“, a krzyż „słodkiego drzewa, które słodki owoc nosiło“. Jeżeli poza celem alegoryczno-symbolicznym chce wierszopis średniowieczny zapomocą określić zmysłowych coś więcej osiągnąć, mija się z zamierzeniem, grzesząc ogólnikowością i typowością albo brakiem gustu i przesadą.

γ) *Określenia zmysłowo-uczuciowe*. Mógłby jednakże ktoś zauważyć, że język Pieśni, a więc liryczny, niekoniecznie wymaga określić konkretnych. Jest to po części prawdą, chociaż wiadomo, że nie tylko Andrzej Morsztyn, ale i genialni poeci, jak Mickiewicz, a i nasi najmłodszy niezwykle efekty uczuciowe i nastrojowe wydobywają z pomocą plastycznych określeń. Otóż właśnie coś podobnego, jakby w zarodku, wydają się osiągać nasi średniowieczni piewcy „Męki Chrystusowej“. Wyraźnie uczuciem pulsują takie określenia Chrystusa, jak „studnia słodkości“, „róża śliczna“. W szczególności zaś zapiekły ból ostatnich chwil Golgoty dobiera sobie takie uczuciem brzemienne wyrażenia, jak „krwawa głowa“, „krwawy pot“, „krwawe gody“, „zamęt ciężki“, w takim np. zastosowaniu w pięknych „Żalach Matki Boskiej“: „Ciężka moja chwila, krwawa godzina, widząc niewiernego żydowina, iż on bije, męczy mego miłego syna“.

δ) *Określenia uczuciowe*. 1. Nazwy uczucia. Pragnąc wczuć się i sprawiedliwie ocenić osobliwy, a dotychczas niedoceniony urok najlepszych okazów średniowiecznej pieśni religijnej, musimy nasz zmysł estetyczny umyślnie nastawić i zanalizować kolejno te swoiste w niej środki językowe, które się szczerze przeżycie i żywe uczucie przelewa. Racjonalistyczny pokost mistrzów scholastyki przebłyska w prozaicznych jeszcze nawyczajkach wymieniania uczucia po nazwisku zamiast jego poddawania, że tak powiem, przeszczepiania, co jest właśnie przedziwną tajemnicą sztuki poetyckiej. O tem zdaje się myśleć R. Meyer, kiedy pisze: „Genauigkeit tut nicht alles. Man kann sehr sorgfältig das zutreffende Wort wählen — und eben deshalb den richtigen Ausdruck verfehlen“¹⁾. Otóż auto-

¹⁾ Dr. Richard M. Meyer: *Deutsche Stitistik* 1906.

rowie naszych Pieśni, usiłując przekonać Chrystusa o swej gorącej miłości do Niego, zasypują go wprost listowiem okreśników, stanowiących drobne, czasem b. nieznaczące odmiany tegoż uczucia, nazywając go: miłym, drogim, miłosnym, lubieżnym, nadobnym, ślicznym, rozkosznym, przyjemnym, żądliwym, naszą radością, nadzieją miłą, drogą krwią. Podobnie Marja Panna będzie cudną, miłą, żądną (kochaną), niebogą, smutną matką i tp. Apostołowie wystąpią jako „smętni“. Do człowieka odezwie się autor: „duszo miła!“, do „Żydów: „okrutni!“ Krzyż będzie „drzewem ślicznem“, ból Chrystusa „boleniem serdecznem“, jako że był „przez miłosierdzia, okrutnie biczowan“, bojaźń „ciężką“, a płacz „rzewnym“, męka „zdarzeniem dziwnem a nowem, „rzeczą wielmi dziwną“, „zamętem ciężkim“. Wszystko to, jak widzimy, proste nazwy uczuć, ogromnie liczne, przeważnie oderwane, ogólnikowe, typowe, a że się w nich uczucie pisarza jakoś zmieścić nie chce, pojemność ich zatem próbuje spotęgować natężeniem pod postacią wyrazów i form superlatywnych.

2. *Określenia silne i superlatywne.* Najczęściej spotykamy określnik „wielki“, a więc w. policzek, w. upad, w. pokora, w. pragnienie, w. tesknica, w. łkanie, w. pęd, w. boj (ażń). Równie częsty plastyczny określnik „ciężki“: c. boleść, c. żalność, c. męka, c. bojaźń, c. zamęt, c. chwila, c. męka. W parze pod względem liczebności idzie z niemi staropolski przysłówek superlatywny „wielmi“: rzecz w. dziwna, panna w. krasna i w. święta, Chrystus w. dziwny, w. ochotny, w. przyjemny, stopniowane aż do „lubieżny i żądliwy“. Rzadziej już powtarza się — przeważnie przy czasownikach — nowsze „bardzo“: b. żałowała, b. drżała. Także superlatywna forma z partykułą na — naj —: najkрасsza rajska róża. Dalej idą silne określniki w rodzaju: okrutni lwi, silno, rzewno narzeką, mocna ręka, mocny król wielki, sroga męka, ganiebnie zraniony. Dość już chyba przykładów, by unaoczyć tę naiwną, nieefektywną, prostą metodę wyrażenia głębszego uczucia i wzruszenia słuchacza. Można ją zestawić ze zwykłym do dziś u ogółu sposobem wyrażania natężonych przeżyć w określnikach: strasznie, okropnie, oraz z prostymi, niewyszukanymi środkami pieśni ludowej.

3. *Wyrazy zdrobnięte.* Takimże prostym i naiwnym, po dziś dzień niewygastym, również pieśni ludowej osobliwie właściwym sposobem wyrażania miłości i przywiązania były tak częste w Pieśni średniowiecznej wyrazy zdrobnięte. „Synkiem“ i „synaczkim“ jest tam Chrystus, malutkiem dzieciątkiem“ z „główką“ i „członeczkami“, „niebieską perełką“, która „leży w chlewie“ (co za wyzyskanie kontrastu!) „na grubym łożyku“ (także próbka kontrastowania!), na „łonku matuchny“, „kwiatka panieńskiego“, „dzieweczki“, „gołębiczki“. „Spuść lekućko i ciuchućko Króla niebieskiego“ — modli się poeta do Krzyża św.

(Br. 84, 11—12). „My synaczki, nieboraczki“ — lituje się nad dolą człowieczą. Ile rzewnego uczucia potrafił wypowiedzieć z pomocą tych serdecznych zdrobnień, niech nam powie choćby ten fragment z „Żalów Matki Boskiej“:

„Synku, bych cię nisko miała,
Nicoć bych ci wspomagała:
Twoja główka krzywo wisa, toćbych ją podparła“.

Pierwotne to jeszcze i proste, nieomal prostacze środki wyrażania uczucia, cóż, kiedy właśnie szczerość i głębia uczucia najradziej i najczęściej idą w parze z... prostotą.

ε) *Wzbogacanie słownika*. Jednym z najpotężniejszych środków oddziaływania na czytelnika jest w rękach pisarza bogaty słownik, wprowadza bowiem rozmaitość, ułatwia subtelność, „nowości potrząsa kwiatem“, pozwala dobierać wyrazy poetyckie, unikać prozaicznych. W naszych Pieśniach przytłaczającą przewagę posiadają wyrazy prozaiczne, w dość ciasnym kółku się powtarzając. Bez skrupułu popełnia się tu tautologię: „przepowiadali przepowiadacze“, „chrześcijaństwo wierzy wierne“ (o ile to już nie świadome próby poetyckiego powtórzenia). A jednak znać tu już pewną pracę celem uniknięcia monotoności, urozmaicenia i wzbogacenia słownika. Tak np. bł. Władysław z Gielniowa zdaje się unikać pospolitego wyrazu „oskarżać“, zastępując go archaizmem „soczyć“ (Br. 70, 20), to znowu „nawadzić“ (ib. 30). A dalej, innym bliskoznacznikiem próbuje wzbogacić swą frazeologję, np. „Poszyjki mu dawali (uderzali w kark), w lice jego bili“ (ib. 15). Tak toruje się drogę potoczności w wymowie, ułatwia się rytm. Wcale gładko brzmią już potem takie frazesy, jak: „Płaczą dzisiaj, duszo wszelka, łzy wylewaj obficie“ (Br. 82, 1—2) lub: „Tego świata imienie (bogactwo), srebro, złoto, drogie kamienie“ (ib. 68, 35).

Rozmaitymi sposobami odbywa się w średniowiecznej pieśni religijnej mnożenie i dobieranie wyrazów. Trzeba przyznać, że obcych wyrazów naogół się nie nadużywa. Mniej tu latynizmów i germanizmów, więcej czechizmów. Czystość języka dość szczęśliwie zachowana. Natomiast czasem dla uplastycznienia pojęć oderwanych sięgają pisarze do obrazowych, soczystych wyrazów z życia — i to naszego, polskiego. Czart więc zaawansuje w Bogurodzicy na „starostę pkielnego“. Adam na „bożego kmiecia“, co „siedzi u Boga w wiecu“; niewola u złego ducha stanie się „djabłą strożą“ (Br. 61). Podobnie w Pieśni o Męce Pańskiej żołdak zostanie „włodyką“ (Br. 68, 21), siedziby nazwie autor „koćcami“, Piłata „starostą“. Ciekawy to i sympatyczny sposób zeswojszczenia języka, niestety rzadki.

Do najczęstszych należą pewne grupy wyrazów, którebyśmy najradziej nazwali nowotworami, a w każdym razie

wyczuwamy w nich pewną niezwykłość, mimo że służyły najwidoczniej dla łatwego rymu. Oto grupa wyrazów z sufiksem — ość: „Mocne boskie tajemności o Maryjej wielebności (Br. 1221—3), albo „Z skarbu boskiej głębokości wyszła krasa wszej cudności, między kapłanmi w świętości, między pannami we cności“. (ib. 123, 37—41). Gdzieindziej znów występuje gromadnie przyrostek — nie: „O nalepszy ucieszycielu, słodki gościu naszej dusze, słodkie ochłodzenie w robocie odpoczynienie, płaczu uwieselenie“. (Br. 113, 7—12). Tu i ówdzie tworzy się nowe wyrazy z pomocą pospolitych przyrostków, np. „niewolstwo“, „tworzec“.

Z tego wszystkiego widzimy, że słownik poetycki Pieśni jest ubogi, a próby jego wzbogacenia jeszcze dość rzadkie i mało wydajne. Nawet w tych wypadkach, kiedy pisarz posiada pod ręką pewien zasób bliskoznaczników, nie umie sobie z nimi radzić, zdradzając dziwną nietrafność w wyborze. Tak np. żołdaka, który przeszył włócznią bok Chrystusa, nazwie „ślepy m włodyką“ (Br. 68, 21) albo, co gorsza, „rycerzem niewiernym“ (Br. 70, 27). Dla innego znów pieśniarza Chrystus jest „smaczny“, skoro go raz „zakusił“ (zakąsił) (Br. 165, 47). Niezaradność walczy tu o lepsze z brakiem smaku.

B) *Mowa oderwana. Zwroty krasomówcze.* a) Zdania wykrzyknikowe i pytania retoryczne. Śledziliśmy dotychczas za najbardziej złożonymi środkami mowy poetyckiej w średniowiecznej liryce religijnej i wyjąwszy wielkie, rzeczywistości, bogactwo określeń, stwierdziliśmy ich ubóstwo. Spróbujemy przejść do prostszych, do tych, w których nie tyle treść pojedynczych wyrazów lub ich grup, ile sam układ albo nagromadzenie stanowią o efekcie. Momenty ilościowe biorą w nich górę nad jakościowymi. Są to t. z. zwroty krasomówcze. Nie tyle przez wyobraźnię, ile bezpośrednio usiłują one trafić do rozumu czy serca. W przeciwstawieniu do mowy obrazowej nazywamy ten sposób wyrażania się mową oderwaną. O należących tutaj zdaniach wykrzyknikowych i pytaniach krasomówczych mówiliśmy już częściowo w związku z apostrofą i dialogiem, jako środkami kompozycyjnymi. Już tam podnieśliśmy dwoisty ich charakter jako narzędzi zarówno rozumu jak i uczucia. Twierdzenie napozór paradoksalne, ma przecież swoje uzasadnienie w tem, że apostrofa i dialog, a więc i zdanie wykrzyknikowe i pytanie krasomówcze potęgują dramatyczność i niejako temperaturę utworu. Tak np. „Zale Matki Boskiej“ swoją wzmózoną uczuciowość zawdzięczają w przeważnej mierze własnie kompozycji nawpół dialogowej i nagromadzeniu zdań wykrzyknikowych. Takie oto proste i w swej abstrakcyjności prawie prozaiczne wyrażenie Matki Boskiej: Nie mam ani mieć będę inego, jedno ciebie, synu, na krzyżu rozbitego!“ ileż głębokiego i gorącego uczucia za-

warło, że przypomina się pamiętny, a niezrównany wykrzyk beznadziejnie smutnego poety: „Niemasz cię, Orszulo moja!“

b) „*Dativus ethicus*“. Ciepło kochania, serdeczność, tkliwość, rzewność — i wogóle dużo elementu subiektywnego zawdzięczają Żale, a z nimi inne Pieśni średniowieczne środzemu tak niepozornemu, a właśnie z dialogiem spowinowacemu, jakim jest t. z. *dativus ethicus*. Sam autor Żalów ośm razy go zastosował, a z jakim skutkiem, popatrzmy: „Posłuchajcie, bracia miła, chcęć wam skorzyć (wymawiać) krwawa głowa..., boć mi przyszły krwawe gody: jednogociem syna miała i tegociem ożelała“.

c) *Zdania złożone*. Tendencji racjonalistycznej znowu dopatrywalibyśmy się w coraz to częstszym posługiwaniu się zdaniami złożonymi w miejsce pojedynczych, np. zdaniami czasowymi, zaczynającymi się od spójników: „kiedy“, „gdy“ w pieśni „Jezusa Judasz sprzedał“ (Br. 70—71, wiersze 3, 9, 25, 36, 39, i t. d.), gdy tymczasem pierwotną naiwną twórczość cechują, jak wiadomo, zdania pojedyncze, współrzędnie łączone (por. Homer, Herodot, pieśń ludowa i t. d.), I tak będzie z wszystkimi modłami mowy abstrakcyjnej: raz będzie mówiła przez nie myśl, drugi raz uczucie, kiedyindziej jedno i drugie.

d) *Powtórzenie*. Technicznie prostym, ale ze względu na efekt dość skomplikowanym środkiem stylistycznym jest powtórzenie wyrazu. Dość często używa go nasza Pieśń religijna i dla rozmaitych celów. Czasem nawet bezmyślnie, poprostu dla uzupełnienia rytmu, j. np. w kołędzie (Br. 105, 10—11, 15—16): „Dajcie Bogu chwałę *zato*, || *Zato, zato, to, to, to, to* ||, Iż się narodził“ (2 razy). Innym razem ma myśl pobudzić i alegorję uwypuklić, jak w pieśni o Krzyżu: „Słodkie drzewo, słodkie gwoździe, słodki owoc nosiło“ (Br. 84, 5—6). Przeważnie jednak służy do wzmocnienia wyrazu uczucia, potęgując już to modły błagalne, jak np. „Przydzi otcze ubogich, przydzi dawca darów, przydzi świeca serc“ (Hymn o Duchu Św. Br. 113, 4—6), już to naturalnie i szczerze oddając uczucia zachwytu, miłości lub oburzenia. Wcale nieklamana ekstazę przeżywamy, czytając dodaną do Bogurodzicy zwrotkę: „Były radości, były miłości, było widzenie tworca anielskie bez końca (Br. 62, 27—29). Ciepło uczucia matczynego udziela się nam, gdy w Żalach Matka Boska skarży się, „ile nieboga zeżrzała (troskała się), nad swym, nad miłem synem kraśnym“ (Br. 128, 34—35). Bolesne zaś oburzenie z powodu zelżenia świętości przemawia do nas z pieśni o św. Stanisławie, posiekany przez króla — siepacza: „Rozmiotął w pole kawalce, święte ciało, święte palce, chcąc, by to marnie strawiono, przez psy, przez ptaki skarmiono“ (Br. 36, 45—48). Jak więc widzimy, dość swobodnie i skutecznie operują powtórzeniem poetyckiem autorowie Pieśni średniowiecznych.

e) *Nagromadzenie*. Podobną swobodę i efektywność możemy zauważyć w stosowaniu pokrewnego powtórzeniu zwrotu, t. z. nagromadzenia (bliskoznaczników). Np.:

„Twoje jasłki słuzało pawłoką okrasieć
I wszelkim obyczajem dostojnie pozłocić;
Perłami a różami i rozkosznym kwiecim,
Statki znamienitymi godno było uczcieć.

.

Trąbami i organy, bębny i też zwoony,
Gęślami, skrzypicami i wszystkim narzędem,
Takież wszech świętych pienim i głosem anielskim
Ciebie dostojno chwalić, dzieciątko z matuchną”
(Br. 164—165).

f) *Stopniowanie*. Żywiołowej jędrności i siły nabiera jednakże nagromadzenie dopiero w postaci stopniowania bliskoznaczników. W naszych Pieśniach, szczególnie zaś w owej znanej „Jezusa Judasz przedał“, znajdziemy już sporo tego rodzaju wyrażen, przyczyniających się wybitnie do podniesienia ich wartości artystycznej. Oto, ile serdecznego uczucia udziela się przez nie opisowi Męki Pańskiej: „Baranka niewinnego rwali i targali“, „ręce wiązali Pana niebieskiego“, „z Niego się naśmiewali, na oblicze plwali“, „bili go żydowie sami biczmi, łańcuchy, miotłami“, „niewierny żydowin bije, męczy mego miłego syna“. (Br. Żale, 127). A Chrystus „przez miłosierdzia, okrutnie biczowan“, „zbity, stłuczony, zeplwany“, „sromot, razów, ran nie czuje“ (Br. 91, 126—7). Matka Boska „płakała i wzdychała, iż wszystko zemdląta“ (Br. 70, 30). Umarłego Jezusa stworzenie „płakało, bardzo żałowało“, „słońce się jest zaćmiło, ziemia bardzo drżała, opoki się padały, groby otwarzały“ (Br. 71, 45—8). Wreszcie autor sam od siebie dodaje: „O duszo moja miła, płaczy rzewno, wzdychaj“. Naodwrot znów triumf radości czytamy w słowach Pieśni wielkanocnej: „Chwała, sława, wielka cześć bądź tobie, o królu gosponie“. (Br. 100, 1—2).

g) *Antyteza*. Najbardziej typowym dla mowy oderwanej i właśnie w naszych Pieśniach dość często spotykanym zwrotem stylistycznym jest antyteza czyli przeciwstawienie. Wszyscy pamiętamy, jaką to wspaniałą moc zawdzięcza jej sławna kolęda Karpińskiego: „Bóg się rodzi, moc truchleje“. W Pieśniach ona jeszcze nie wzrusza, ale zgodnie z racjonalistyczną ich skłonnością nadewszystko wyjaśnia, przekonywa, uczy, jak np. w tych słowach kolędy o Chrystusie: „Tyś wielki i małuśki, tyś młody i mocny, jenżeś Pan i służebny, nam grzeszonym podobny“. (Br. 162, 51—2).

Warto przypomnieć, że zwłaszcza niektóre z powyższych zwrotów, jak powtórzenie i wyliczenie, są typową właściwością pieśni ludowej.

Wnioski ogólne. Z powyższego przeglądu środków lirycz-

nych w religijnych Pieśniach średniowiecznych jasno wynika, że nie w obrazach ani też plastycznych figurach wypowiada się uczucie ich autorów, i nie w bogactwie słownictwa ani umiejętnym doborze wyrazów, ale w mnogości silnych, przeważnie abstrakcyjnych określeń, nazywających uczucie wyrażnie i po imieniu, sposobem nie wyszukany, ale pierwotnym, prawie prostackim, że się tak wyrażę — od siekiery. Żyjemy tu w całej pełni w dziedzinie artystycznego prymitywu, którego twórcy nie pytali, jak: czy dobrze, czy pięknie, byle mocno i przekonująco. A właśnie w tym względzie, rzecz charakterystyczna, zdołaliśmy po kilkakroć podkreślić pokrewieństwo średniowiecznej Pieśni religijnej z pieśnią ludową, już nie tylko w epitetach, chociaż w nich przedewszystkiem, ale także w szeregu innych, przeważnie pierwotnych środków poetyckich, jak w prostocie kompozycji, zdaniach prostych, wykrzyknikowych, pytaniach retorycznych, powtórzeniach, nagromadzeniach, wycieniach, ubóstwie porównań i wogóle bardziej złożonych środków poetyckich, skłonności do swobodnej zmiany tekstu i t. p. (por. J. S. Bystron: *Artyzm pieśń ludowej*. Poznań 1921). Mimo te liczne podobieństwa musimy jednak stwierdzić pewien postęp w bogactwie i złożoności środków poetyckich, a nadto predylekcję niejako do określeń i wogóle pojęć oderwanych i antytez, co pozostaje — raz jeszcze — w ścisłym związku z racjonalistycznym i moralizatorskim charakterem Pieśni średniowiecznych. To też ich sposób pisania możemy śmiało nazwać pierwszym pojawem poetyckiego stylu abstrakcyjnego czyli oderwanego (ideowego) w Polsce. Obserwować go najlepiej tam, gdzie autorzy środki powyższe najobficiej i najwzzechstronniej zastosowali, a więc w najlepszych okazach religijnej Pieśni średniowiecznej, t. j. w pieśni: „Jezus Chrystus Bóg człowiek“, „Jezusa Judasz sprzedał“ i w t. z. „Żalach Matki Boskiej“. Przekwit stylu pieśniowego, znamionujący się — jak to zresztą zawsze w przekwicie bywa — nadużyciem, przeładowaniem właściwemi danemu stylowi ozdobami, spotykamy w wierszu p. t. „Nabożna rozmowa św. Biernata z Panem Jezusem, nowonarodzonym dzieciątkiem“ (Br. 160). Ale bo też to już pieśń XVI wieczna.

a) POEZJA ŚWIECKA.

(Porównanie ze stylem Pieśni.)

Realizm. Opisowość i charakterystyczność. Styl tej poezji trafnie, choć tylko ogólnie, uchwycił Stefan Vrtel-Wierczyński¹⁾. Nam pozostaje zestawić go ze stylem Pieśni religijnych, wtedy bowiem dopiero uwydatni się jego odrębna swoistość

¹⁾ „Średniowieczna poezja polska świecka“. Biblioteka Narodowa, I 60, wstęp.

i znaczenie. Wspólne im są rysy zasadnicze, typowo średnio-wieczne: anonimowość i tendencja racjonalistyczno-dydaktyczna, prymitywność kompozycji i wogóle artystyczne ubóstwo. Jedna wszelako wybitna zachodzi tu różnica: mimo udowodnionych łacińskich i czeskich wzorów źródłem poezji świeckiej w większej o wiele mierze jest obserwacja i ocena życia polskiego, że wymienimy tylko *Wiersz Słoty* i *Rozmowę Mistrza ze Śmiercią*. Wynikiem tego jest pewien, nieznanym prawie dotąd naszej poezji, realizm w odtwarzaniu życia, charakterystyczność postaci i scen, nieodstępna towarzysząca występującej tu poraż pierwszy w naszej poezji satyry i humoru, w języku wreszcie plastyka, szpikowana jeszcze mocno — rzecz naturalna na owe czasy — typową później dla Reja dosadnością i rubasznnością. Pierwsze to kroki naszej poezji w zakresie opisowości i charakterystyki.

1) *Postaci*. Mniejsza już o ten pierwszy dokładny, *con amore*, że tak powiem, skreślony opis Śmierci, w którym realizm nie cofa się przed naturalistyczną brzydota i wyprzedzały wieki, gdyby oczywista jako środek artystyczny był użyty świadomie. Zresztą trzeba przyznać, że rysy łacińskiego pierwowzoru autor pomnożył i zindywidualizował. Ciekawe, że jej sylwetka duchowa jest już niesłychanie żywa. Niecierpliwi się, wpada w złość, łaje, drwi, wymyśla: „Czemu się tak przeciwiasz, mirziączki ze mną nabywasz!” (*Wierczyński*, wiersz 372—3) — powstaje na struchlałego Mistrza. Paradniejsze są sylwetki postaci z życia podchwyconych, jak owego mnicha lub księży plebanów „z miąszą (grubą) szyją, jizto barzo piwo piją i podgardki na piersiach wieszają” (*Wier.* 272—4) i wiele innych. Sporo tu, jak widzimy, satyry, a nawet tej rzadszej i subtelniejszej odmiany śmiechu, której na imię humor. Niewymuszony uśmiech budzi w nas taka oto np. bakałarska reprimenda:

„Wstań (mistrzu), odpowiedz, jestli umiesz!
 Za po polsku nie rozumiesz?
 Snać ci sortes nie pomoże, — —
 Przeleknąłeś się, nieboże!
 Już odetchni, nieboraku,
 Mow ze mną, ubogi zaku,
 Nie boj się dziś mojej szkoły,
 Nie dam ci czyść epistoły“.

(*Wier.* 81—88).

Albo tego rodzaju dowcipne pogróżki: „Powie ci o mojej kosie, tylko jej powąchaj w nosie“ (*ib.* 221—2), w ocemgnienu wezdrzysz (zadrziesz) nogą (*ib.* 226), „z opata zejmę kapiecę, dam komu na nogawicę“ (470—1).

2) *Obrazy*. Realistyczne sylwety ludzkie przynoszą z sobą tętno życia. Niejeden więc zdybiemy tu obraz rodzajowy, jak np. gdy szlachcic na lenistwo chłopą wyrzeka: „Stoi na roli, w lemiesz kłekce: rzekomoć mu orać nie chce“ (*Satyra* na

leniwych chłopów, Wier. 17—18), albo Śmierć Mistrzowi pogrozi: „Otochoceć się z miodem tarnek, gdyć przyniosę jadu garnek“ (Wier. 67—8). Nareszcie pojawią się tu obrazy, w których fantazja autora pokusi się pójść śladami króla średnio-wiecznych poetów, Dantego: „Karczmarzom, (co) złe piwa dają“, obiecuje „lać w gardło smołę“ (ib. 199). Nie cofnie się nawet przed rażącą brzydota w opisie prześladowań męczenników:

Jako panny mordowano,
Sieczono i biczowano,
Nągo zwłoczono, ciało żżono
I piersi (im) rzezano, —
Potem do ciemnice wiedziono,
Niektóre głodem morzono,
Potem w powrozie wodzono,
Okrutnie dręcząc mękami,
Targano je osękami“ (ib. 486—94)

(Porównaj obrazy w „Rozmowie z Matką Makryną Mieczysławska“ J. Słowackiego).

4) *Wyrażenia*. Tak charakterystycznym postaciom i sytuacjom nie będzie odpowiadał, rzecz naturalna, język gładki i wypolerowany. Nie da się tu wprost pomyśleć sztuczny i bezbarwny język Pieśni religijnych. Dość już zwartym szeregiem idą tu wyrażenia dosadne i grube, czasami nawet grubiańskie i niesmaczne. Ot, jak się próbuje oburzać jakiś żak Słota: „A grabi się w mię przod, iż mu miedźwno (miodowo), jako miód, bogdaj mu zaległ usta wrzód“ (Wier. 24—6). A rozsierdzona Śmierć w Dialogu, też dopiero używa: „Jako swe miechy natkają, w ten czas mą kosę poznają“ (Wier. 196—7) — odgraża się nieuczciwym karczmarzom. Mistrzowi zaś zapowiada: „Zableszczysz na strony oczy, eż ci z ciała pot wyskoczy“ (ib 63—4). I dalej, jeden za drugim idą takie wyrazy, jak „lelejać się“ (kołysać się), „potrzepać“ (zbić), „podgolić kosą“ (por. wyrażenie Brzytewki w Panu Tadeuszu: golić).

4) *Określenia*. Dosadnością i plastyką również odznaczać się będą dość liczne określenia: „chuda, blada, żółte lice“ — to Śmierć; Helena trojańska — „fryjerka przeklęta“ (II-ga Pieśń Sandomierzania Wier. 45), mieszczanie, co zabili Tęczyńskiego — „pogańbieli“ (podli) (Wier. 109, 7). Wyjątkowo tylko pojawi się tu coś subtelniejszego, ale zarazem obcego, np. „O duszyco, drogi kwiecie“ (Skarga umierającego, Wier. 90, 53).

5) *Porównania*. Powyższe właściwości stylowe poezji świeckiej w całej pełni występują dopiero w porównaniach. Są to nasze pierwsze rodzime, swojskiego chowu, porównania polskie. Dyktował je, rzecz ciekawa, już nie rozum, dydaktyka, konwenans, ale uczucie, i to przeważnie ujemne, oburzenie, gniew, nienawiść, jakby się w nich chciał wyładować nieokiełzany temperament szlachcica polskiego, pasjonata, co to tylko pa-

trzeć, jak go krew zaleje. „Kłamacie, chłopci, jako psi“ (Wier. 17) — krzyczy zawzięty autor Pieśni o zamordowaniu Tęczyńskiego. Ów zaś zak krakowski oburza się na typowy dla Średniowiecza brak ogłady towarzyskiej przy stole, przyczem — rzecz dziwna — sam w wyrazach bynajmniej nie przebiera: „A mnogi idzie za stoł, siedzie za nim, jako woł, jakoby w ziemię wetknął koł“ (Wier. 55, 19—21). „A pełną misę nadrobi, jako on, co motyką robi“ (ib. 30—1). Czyż nie w podobny sposób wyrażał się będzie u nas Rej, a obyczaje włoskie, które współcześnie chciał przeszczepić do nas Górnicki, czyż nie będą wyglądały wobec tego trochę niesamowicie?

Obrazowości epickiej znajdziemy więcej w porównaniach Rozmowy Mistrza ze Śmiercią, która „przewiązała głowę chustą, jak samojeżdż krzywousta“ (Wier. 63, 33—4). Na jej widok Mistrz „padł na ziemię... i leżał wznak, jako wiła“ (błazen) (ib. 47), ona mu zaś pogrozi tak wymownie: „rzucęć się, jak kot na myszy“ (ib. 64, 65).

Wobec tego wszystkiego nie miniemy się może z prawdą, jeśli w tej naszej świeckiej poezji średniowiecznej dopatrzmy się pierwocin naszego stylu obrazowego (konkretnego), w pewnym przeciwieństwie do intelektualnego charakteru współczesnej poezji religijnej. Ani jeden ani drugi odłam tej poezji stylu swego nie rozwinął, a tem mniej świadomie nie kształtował. Brak było na to jakiejś wybitniejszej indywidualności artystycznej, brak literackiej tradycji. To jedno prawo można stwierdzić, że w poezji świeckiej, soki swe więcej z życia czerpiącej, przeważa obrazowość, w religijnej zaś, w suchej scholastyce grzęznącej, — ideowość. Zresztą obydwie odłamy — jak się już rzekło — mają cechy wspólne, a nadewszystko tę jedną, że pojawiają się już w nich prawie wszystkie środki stylowe, jakimi rozporządzać będzie nasza późniejsza poezja artystyczna, nie wyłączając wielkiej, jednakże tylko w zalążku, nierozwiniętej, niewykształconej, niewypolerowanej i świadomie, umiejętnie do potrzeb uczucia i fantazji nie dostosowanej. Są więc i zdania wykrzyknikowe i pytajne i apostrofy i antytezy i epitety i porównania i przenośnie (tych najmniej) i wiele, wiele innych, jak masa drogich kamieni, czyhających na delikatną rękę mistrza, coby je wygładził i ze smakiem ułożył. Przyznać trzeba, że zdolni rzemieślnicy raz za czas się pojawiali, jak bł. Władysław z Gielnowa, jak autor Żalów czy Rozmowy Mistrza — artyści brakło.