

Eugeniusz Kucharski

"Pani Pana zabiła" jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 28/1/4, 349-376

1931

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.

EUGENJUSZ KUCHARSKI.

„PANI PANA ZABIŁA“

JAKO ZABYTEK ŚREDNIOWIECZNEJ POEZJI DWORSKIEJ.

I.

Przegląd literatury. — Deformacje literackie
w wersjach nowoczesnych i ich przyczyny.

Pieśnią powyższą zajmowano się w polskiej literaturze naukowej niejednokrotnie, ale zazwyczaj tylko w sposób przygodny, omawiając ją przedewszystkiem jako źródło ballady Mickiewicza *Lilje*. Z tego punktu widzenia ujmował ją pierwszy Zygmunt Gloger w artykule „Skąd powstała ballada *Lilje*?“ (Kłosy, 1888, Nr. 1226), a wywody tam zawarte powtarzał w pracach późniejszych (zwłaszcza w Encyklopedji Staropolskiej, T. IV, str. 14—15).

Wedle Glogera pieśń wymieniona opiera się na wątku zemsty rodowej, którego dostarczyć miała „ludowi“ głośna w r. 1466 sprawa zamordowania szlachcica mazowieckiego i dziedzica Łęczeszyc, Jakóba Boglewskiego, przez Jana z Witowic Pieniążka i jego spółników (Jaszczechowskiego, Plichtę i Komaskiego), działających jakoby z poduszczenia żony nieboszczyka, pani Doroty Boglewskiej.

Cała ta hipoteza, choć krucha i naciągana (nie „żona“ bowiem zabiła Boglewskiego, ani też nie ukrywała zbrodni), oparta pozatem na bezkrytycznym zaufaniu w stronniczo uprzedzone świadectwo Długosza¹ i samowolnie operująca tekstem pieśni,

¹ Opera omnia. T. XIV, 424 i n. Miarą „publicystycznego zaciętrzewienia“ Długosza w przedstawieniu głośnej sprawy kryminalnej może być to, że w swych sądach o Dorocie okazuje się o wiele surowszym i podejrzliwszym, niż rodzony brat zabitego, wojewoda warszawski Mikołaj. Gdy nasz historyk poczytuje panią za niewątpliwą kochanicę Pieniążka, za właściwą inspiratorkę zbrodni i radby ją „żywcem zakopać do ziemi“, pan Wojewoda uwięził wprawdzie swą jątrew pod wpływem pierwszych podejrzeń, ale uwolnił ją niebawem za wstawiennictwem OO. Bernardynów warszawskich. Czyż można

objawia jednak, mimo wszystkie swe niedostatki, pewną dążność do zasiedzenia się w nauce. Pod jej sugestją zostaje Lucjusz Komarnicki, gdy za główny motyw pieśni poczytuje „okrutną zemstę rodową“ (Hist. lit. pols. XIX w., cz. II, 53), pod jej wpływem badacz tak wytrawny i krytyczny, jak J. St. Bystron, wierzy w możliwość związku genetycznego pieśni z „wypadkiem zabicia Boglewskiego przez żonę“ (Polska pieśń ludowa. Biblioteka Narodowa. Serja I, Nr. 26, str. 71).

Odrzucając istotę wywodów Glogera, a więc jego przypuszczenie, że pieśń jest poetyckiem opracowaniem zdarzenia rzeczywistego z XV wieku, nie przesądzamy jednak innej nasuwającej się kwestji, mianowicie pytania, czy pieśń, istniejąca w czasach przeddługoszkowych i kanonikowi krakowskiemu znana, nie oddziałała na sposób przedstawienia wypadku rzeczywistego przez historyka. Takie postawienie problemu, nawet przy oparciu o samo tylko świadectwo Długosza, jest możliwe i usprawiedliwiałoby w pewnej mierze omyłkę Glogera.

W opowiadaniu bowiem Długoszowem dość wyraźnie występuje rozbieżność między faktami obiektywnymi, jakie historyk zna i podaje, a rolą, jaką on, wbrew tym faktom, pani Boglewskiej stara się przypisać. Sprawia ono takie wrażenie, jakby autor rozmyślnie stylizował rzeczywistą kobietę na zbrodniczą bohaterkę ze znanego sobie utworu poetyckiego. Bardzo suto podmalowuje rzekomo czysto romansowe tło zbrodni, ale ani słówkiem nie wspomni, co sobie mógł Pieniążek po takim czynie obiecywać, ani też, co mogło pchnąć nie byle pachółka, lecz tak „dobrego szlachcica“, jak Belina Jaszczehowski, by w napadzie na dawnego przyjaciela uczestniczyć. Zbrodnie o podkładzie romansowym wyglądają zazwyczaj nieco inaczej; głównymi aktorami są tam zawsze kochankowie, a nie ludzie postronni.

Zastanawia również dziwne w ustach historyka powiedzenie, że podobna zbrodnia „okropna i niesłychana“ (*casus horrendus et immanis*) nie zdarzyła się w Polsce (!) od czasów przyjęcia chrześcijaństwa. Wygląda to tak, jakby corocznie jakiś sąd grodzki nie prowadził wtedy spraw o zbrojny napad na

przypuścić, żeby przy ówczesnem wzburzeniu umysłów zakonnicy wstawiali się za jakąś (w mniemaniu historyka) „bezwstydną wiarołomczynią“, a brat ofiary wypuszczał ją z więzienia, gdyby istniały jakieś konkretne przeciw niej poszlaki?

Motywy tego dziwnie namiętnego i niezrównoważonego stanowiska Długosza są, mem zdaniem, dwojakie. Najpierw ten fakt, że zabójca, Jan Pieniążek, był księdzem i dostojnikiem kościelnym (archidiakonem gnieźnieńskim i dziekanem łęczyckim), swym występkiem więc nie tylko splamił suknię kapłańską, ale kompromitował cały stan duchowny. A następnie osobista nienawiść seniora kapituły krakowskiej do ojca zabójcy, Mikołaja z Witowic Pieniążka, który w czasie walki o obsadę stolicy biskupiej (po śmierci biskupa T. Strzępińskiego 1460 r.), jako starosta krakowski nękał w sposób bezwzględny i usuwał z beneficjów zarówno samego Długosza, jak i innych księży, stojących okoniem przeciw woli króla jegomości.

dom i zabójstwo. To odwołanie się historyka, który o niejednej i to nawet małżeńskiej tragedji w dziele swem wspomina, aż do czasów przyjęcia chrześcijaństwa, sprawia wręcz wrażenie, jakby autor nawiązywał do znanej wszystkim osnowy poetyckiej, którą w rozumieniu swoim do pierwszego wieku chrześcijaństwa w Polsce odnosił.

Hipotezie Glogera oparł się wkrótce po jej opublikowaniu H. Biegeleisen, któremu zawdzięczamy pierwsze, na porównaniu rozmaitych wersji lokalnych oparte, filologiczne wydanie tekstu pieśni, ogłoszone w pracy „Motywy ludowe w balladzie Mickiewicza *Lilje*“ (Wisła, R. V, 1891, str. 62—103). Tenże badacz wyraził pierwszy przypuszczenie, niestety naukowo nie poparte, że powstanie pieśni jest o wiele starsze, niż przypuszczał Gloger, że „odnieść je należy aż do czasów organizacji rodowej“ (tamże, str. 86).

Inny pogląd Biegeleisena, jakoby pieśń ta stanowiła dobro wspólne „wszystkich plemion słowiańskich“ (str. 95), dzisiaj, przy stosowaniu subtelniejszych metod w dochodzeniu provenjencji, utrzymać się nie da. Rację w tym względzie ma Bystron, który jej przyznaje rdzennie polskie pochodzenie, a wersje z sąsiednich terytorjów słowiańskich (czesko-morawskie, słowackie i ruskie) uważa słusznie za latorośle przeszczepione z Polski. W dalszych bowiem ziemiach słowiańskich, np. we właściwych Czechach, w Rosji lub w Południowej Słowiańszczyźnie, pieśń ta nie jest znana.

Badanie niniejsze przyjmuje za punkt wyjścia tekst w redakcji Biegeleisena (przedruk u L. Komarnickiego l. c. str. 52), gdyż ta redakcja, pomimo nieściśłości dialektycznej i nadmiernej może kondensacji treści, przynosi wybór ustępów wspólnych poszczególnym wersjom regionalnym, daje więc względnie pewniejszą rękomię zachowania pierwotnej całości poetyckiej, niż wersje ściśle lokalne.

W badaniu stawiamy sobie cel przedewszystkiem teoretyczno-literacki; chodzi nam o naukowy opis utworu literackiego z doby prymitywizmu (zagadnienie poetyki rozwojowej) i wykazanie funkcjonalizmu zasadniczych form literackich na utworze niezbyt pojemnym i pozornie mało skomplikowanym (problematyka formy czyli estetyka sztuki literackiej). Zagadnienia powyższe wymagają jednak uprzedniego oznaczenia epoki, z której utwór pochodzi, i krytycznego ustalenia tekstu.

* * *

W utworze, przekazywanym ustnie, a więc zmieniającym swój tekst werbalny zgodnie z historycznym rozwojem języka, właściwości językowe za wskazówkę wieku służyć nam nie mogą. Co najwyżej można czasem na niektórych oczywistych niezkształceniach sensu, wynikłych z niezrozumienia przekaza-

nego archaizmu językowego, opierać wnioski ogólne o „odległej przeszłości“ utworu.

Jeśli np. w wersji z okolic Sierpca „nieboszczyka Brao-wie“, zajeżdżawszy do dworu, zwracają się do Pani ze słowami: „Pytamy się (lub: „pytali się“) *w gospodzie*, co to za krew na *nodze*“, to jest to wyraźne zniekształcenie wyobraźalnej sytuacji w danym momencie. Wynikło ono z niezrozumienia dawniejszego wyrażenia: „Pytamy się *gospodze*“ t.j. „pani“. Tekst dawniejszy posiadał więc jeszcze wołacz lub dopełniacz l. poj. od staropolskiego, rodzimego rzeczownika *gospodza*, który już w XIV wieku (wielkopolskie roty przysięg) zaczyna ustępować z mowy potocznej na korzyść zapożyczonych *pani*. W XV w. *gospodza* przybiera odcień uwielbienia religijnego i odnosi się przeważnie tylko do M. Boskiej.

O ile chodzi o sens drugiego wiersza w tej zwrotce, o ową „krew na nodze“, wersje nowoczesne zazwyczaj interpretują ją jako krew na nodze Pani. Stąd Biegeleisen przyjął jako najbardziej rozpowszechnione brzmienie następujące:

— „Cóż to za krew na drodze,
Na trzewiku na nodze?“ —

Zarówno wersja przytoczona, jak i każda pokrewna, w utworze znakomicie pozatem skoponowanym narusza zbyt drastycznie wewnętrzną logikę zestroju, by można ją było przyjąć za możliwą. Zbrodnia została przecie popełniona tak dawno, że już ruta na grobie zabitego wyrosła. Jakżeż jest możliwe, by ślady krwi mogły się zachować tak długo na obejściu dworu lub na nodze morderczyni? Jakim sposobem zbójczyni, tak przebiegle i wyrafinowanie zacierająca ślady swej zbrodni, mogła je przechowywać na swem obuwiu?

Ten defekt motywacyjny wyczuwają i starają się go ominąć niektóre wersje nowsze w sposób rozmaity. Bądź to sugerują wyobrażenie „nogi u stołu“ (wersja sandomierska, toruńska), bądź też pomijają ową bezsensową nogę, umieszczając ślady krwi już to „na *nożyku*“, już to na rozmaitych częściach pościeli. Rzekomo mazowiecka wersja Glogera: „Cóż to za krew na sieni, na ścianie się czerwieni?“ — jest prawdopodobnie samodzielnym pomysłem tego pisarza, bo żadna notacja regionalna jej nie zna. Opiera się ona na wersji dobrzyńskiej:

— „Cóż to za krew w tej sieni,
Na *nożyku* w kieszeni?“ —

Ponieważ większość wersji lokalnych zachowuje tutaj uparcie rym *-odze* i płacze się po nich, niby pies po kręgielni, owa dziwaczna „noga“, przypuścić należy, że jakiś archaizm o brzmieniu, zbliżonym do wyrażenia *nodze*, wywołał późniejsze nieporozumienie i deformację kompozycyjnego sensu. W dawniejszej epoce polszczyzny, istniał taki wyraz dźwiękowo bliźniaczy, choć oznaczający coś zupełnie innego, niż „noga“. Był

to rzeczownik męski **inog*, crk.-słow. *inogъ*, który w dobie piśmiennej występuje już bez rdzennego *i* jako pols. *nog*, czes. *noh* i oznacza istotę fantastyczną „pół ptaka, pół zwierza“. W utworze chodzi oczywiście o wizerunek tej istoty. Miejscownik liczby poj. w tej grupie fleksyjnej posiadał staropolskie zakończenie *-e* (z prasłow. *-ě*, i brzmiał *inodze*, tak samo, jak od wyrazu „Bog“ > *w Bodze*, „okrąg“ > *w okrędze*, „prog“ > *na prodze* i t. p.

Że restytucja tej formy językowej i odpowiedniego zespołu wyobrażeń nie jest tylko naszym subiektywnym domysłem, lecz realną pozycją w tekście pierwotnym, widać to dobrze w dzisiejszych wersjach lokalnych. Jeśli pominiemy jedną czy dwie, które z tym niezrozumiałym archaizmem poradzić sobie nie mogły i wstawiły w jego miejsce zespół przedstawień odmienny, wszystkie inne, w liczbie kilkudziesięciu zapisanych, zastępują go w sposób tak mechanicznie jednolity, że według rodzaju zastępstwa można je podzielić na dwie wielkie grupy.

Grupa *A*, starsza, przeważnie południowo-polska, wyszła z momentu, zawierającego pytania śledcze Panów i wyrażenie *na inodze*. Ta przyjęła deformację *nodze* i każe poszukiwać śladów krwi na *nodze* u Pani lub u stołu (pod stołem). Grupa zaś *B*, młodsza, przeważnie północno-polska (Poznańskie, Pomorze, Mazowsze płockie i pruskie) wyszła z momentu bezpośrednio następującego, zawierającego odpowiedź Pani: „Sługa kurę rzezała, *inożek* mi spryskała (zbryzgała, sparszczała, spluskała)“ i posługuje się zastępstwem *nożyk*. Wersje tego typu każą więc szukać Panom śladów krwi na „*nożyku* w kieszeni“ (!) a Pani zamiast bronić się, że tym nożykiem niedawno rżnięto kurę, co miałoby jeszcze jakieś pozory sensu, odpowiada że: „Sługa kurę rzezała, *I nożyk* mi spryskała“ (Lubawa).

Czem był ów *inog* dla polskiej wyobraźni średniowiecznej? Zdaniem językoznawców, słowiańskie nazwanie tego fantastycznego ptako-zwierza opiera się na wierzeniu ludowym, że żyje on nie gromadnie, lecz jednostkowo, samotnie. Dlatego wywodzą go z pnia *in-*, „sam jeden, łac. *ŭn-us*“ + przyrostek *-og-* (Brückner: Słownik etymologiczny 365, Łoś: Gramat. pols. II, 91). W Polsce, podobnie jak u innych narodów indo-europejskich, nie uważano go za „baśniowego *ptaka*“ (koncepcja egipsko-semicka), lecz wierzone w dwoistość jego natury fizycznej. Mistrz Wincenty powiada, że „uchodzi on za *króla* zarówno istot skrzydlatych, jak i czworonożnych“ (Chronica Polonorum IV, cap. 26. Monum. Pol. Hist. II, 444). Dla naszych przodków był to więc jakiś pół-lew, pół-orzeł.

Kasper Niesiecki w istnienie jego nie wierzy, ale ze względów heraldycznych stara się podać, o ile możności dokładny opis jego fantastycznych właściwości, na podstawie czytania w *fizjologach* średniowiecznych; dlatego może ich doskonale zastąpić. Oto, co o tych fantastycznych istotach rozpowiada:

„W opisanu ich samiż się z sobą (fizjolodzy) nie zgadzają; bo jedni z nich *ptakami* ich chcą mieć, których wzrost wilków naszych dochodzi, ale o *4 nogach* i pazurach *lwich*; szyje *modre*, piersi *czerwone*, ostatek ciała *czarne* pstrzą *pióra*, oczy *iskrawo ogniste*... Inni z orla i lwa zmieszanych piszą, z których *orzeł od góry* góruje, z *tytu lew* się wydaje. Takiej zaś są wielkości według Jana de Montevilla, że jeden ośmią (!) lwom wyrówna, sto orłów przechodzi... takiej siły, że słonie i smoki mocuje... A niektórzy powiedają, że *złoty ch* ci gryfowie strzegą pospolicie, i owszem że sobie gniazda *złotemi żyłkami* prześcielają“. (O. Kasper Niesiecki: Herbarz Polski, wyd. J. N. Bobrowicza. Lipsk 1859. T. IV, 303—304).

Wyobrażenia o inogu, które przytacza tutaj Niesiecki, nie są oryginalnym wytworem średniowiecza, lecz spadkiem grecko-rzymskim. Pomimo licznych źródeł pośrednich, opis ten jest bowiem prawie dosłownem powtórzeniem ustępu (IV, 27) z historii naturalnej Aeliana¹. Pomijamy narazie głębsze pobudki osobiste, które sprawiły, że poeta wybrał wizerunek tego właśnie stworzenia i powierzył mu magiczną misję przechowywacza dowodów spełnionej zbrodni.

Z poetycko obiektywnego punktu widzenia obraz tej fantastycznej istoty jednocześnie w sobie, i jako zespół linii, i jako dobór barw żywych, całość tak pociągającą, że już to samo pasowało go na idealny motyw zbrodniczy w dekoracji wnętrza i usprawiedliwiało jego umieszczenie w komnacie. W naszym utworze *inog*, bądź to wyszyty na jedwabiu, bądź też utkany w kobiercu, wisiał nad łóżem zabitego pana, zdobiąc sypalnię wielmoży.

Prowadzący śledztwo Panowie znajdują więc ślady krwi nie na nodze u Pani, bo odrzuciwszy nawet względy przyzwoitości, nie byłby to dowód winy u kobiety dorosłej; nie znajdują ich też na nodze u stołu, bo wprowadzałyby to przedstawienie sprzeczne z podstawową, poprzednio wydobytą tendencją psychiczną postaci (chęć zatarcia śladów zbrodni), lecz znaleźli je *na inodze*, t. j. „na nogu“, wyszytym lub utkany na jakiejś tkaninie, która spełniała rolę dzisiejszej makaty lub kobierca. Ślady na sprzętach drewnianych, na ścianie czy podłodze, mogła Pani z łatwością dojrzeć i usunąć. Natomiast na różnobarwnym wzorze tkaniny, uszły one jej uwagi i przetrwały do straszego dnia sądu.

Ten dawny, nieznan nam, bezimienny poeta motywował każdy szczegół akcji w sposób czarująco syntetyczny i mistrzowski, że każdy fałsz w uformowaniu przedstawień, popełniony przez potomność, nie rozumiejącą już jego „nut“ językowych, można jeszcze dzisiaj obiektywnie stwierdzić i z pewnem prawdopodobieństwem usunąć. Wersja archaiczna tego momentu da się w przybliżeniu zrekonstruować następująco:

— „Oświeci ny gospodze,
Prze czso kry na inodze?“ —

¹ Zobacz artykuł Zieglera pod hasłem *Gryps* w Pauly-Wissowa: Real-Enzyklopädie d. classischen Altertumwissenschaft. Neuere Bearbeitung. Stuttgart 1912. Bd. VII, 2. (Halbband 14) kol. 1921—1929.

t. j. „oświeć nas (wyjaśnij nam), pani, skąd (z jakiego powodu) krew na nogu“. Na to odpowiedź-obrona Gospody:

— „Sługa kurę rzaszasze,
Inożek mi pryskasze“. —

t. j. „sługa kurę rzezała, inożek (mi) opryskała“. Ta obrona jest ze względu na miejsce kłamliwie zmyślonego zdarzenia, tak dalece niewiarogodna, że wystarcza zupełnie Gospodnom do wydania wyroku skazującego. W takich bowiem domach, jak tutaj przedstawiony, w pokojach mieszkalnych kur się nie rzeże. Stąd to pochodzi, że na tym momencie właściwe dochodzenie milcząco się urywa. W dalszym ciągu opowieści apeluje Pani już tylko do litości sędziów braci, powołując się na swe drobne działki.

Podobne niezrozumienie wyrażenia archaicznego tłumaczy nam inne zjawisko deformacji, mianowicie dość dziwne i artystycznym zestrojem całości zgoła nieuzasadnione wtargnięcie wyobrażenia *lilji* w osnowę utworu. Już Biegeleisen zwrócił uwagę na to, że przeważna większość tekstów z rdzennie polskiego obszaru etnicznego posługuje się wyobrażeniem *rutyl* a nie *lilji*. Ze względu na celowość artystyczną tylko swojska, powszechnie znana i symboliczno-obrzędowa „ruta“, a nie egzotyczna, importowana, kościelno-chrześcijańska „lilja“, wydaje się tutaj na swoim miejscu.

Wyobrażenie *rutyl*, poza charakterem obrzędowym pełni równocześnie ważną funkcję w organizowaniu przedstawień jako jednolitej, syntetycznej całości o swoistym sensie. Służy do wydobywania nieujawnionych intencji Pani i odślania wewnętrzne pobudki jej zbrodni. Zabiła męża, a żeby drugi raz wyjść z a mąż. Oto jest myśl, którą poeta wyraża milcząco niejako, przez obiektywny obraz, każąc jej obsiewać grób zielen obrzędowym na spodziewany wieniec nowych zaślubin. Tych funkcji literacko semantycznych nie jest w stanie spełnić *lilja* mimo swą okazałość zmysłowo-zewnętrzną.

Przy bliższym wejrzeniu w poszczególne wersje lokalne, okazuje się jednak, że nie zastępują one poprostu „*rutyl*“ przez „*lilję*“, lecz postępują w sposób nieco bardziej skomplikowany. Zazwyczaj dzieje się tak, że w momencie pierwszym, w chwili zasiewania ziela, jest mowa tylko o rucie; dopiero w momencie następnym, w chwili magicznej inkantacji, śpiewanej przez Panią, pragnącą tem „zaklęciem“ przyśpieszyć wzrost ziela i osłonić swą zbrodnię, obok *rutyl* występuje także *lilja*:

1) W ogródku go schowała,
Rutki na nim zasiała.

2) — „Rośnij, *rutka*, *lilija*,
Jeszcze wyżej, niżli ja!“ —

Z relacyj tych dwu momentów wynika więc sytuacja duchowa dość osobliwa i absurdalna: Pani, która posiadała samą

tylko rutkę, życzy sobie, ażeby jej wzrosła — i rutka i lilja. Ten absurd wyrósł na podłożu niezrozumienia pierwszego wiersza inkantacji, który w starej polszczyźnie brzmiał niezawodnie:

„Rości, ruto, *leleji!*“

co dzisiaj znaczy: „rośnij, ruto, *kołysz się*“ (gdy urośniesz wysoka). Wersja archaiczna zawierała więc jeszcze trójzgłoskowy rozkaźnik od stpol. czasownika *lelejaci* (prasz. **lelĕjati*, rus. *lelijaty*) „chwiać, kolebać, chybotać, kołysać się“. Wyraz ten (już z zaimkiem zwrotnym *się*) występuje jeszcze w XV w. w *Rozmowie mistrza Polikarpa* (De morte prologus), wiersz 111:

Wstał mistrz, ledwo *lelejąc się*,
Drżą mu nogi, przeleknął się.

Z przyczyn podobnych zjawia się w wersjach nowoczesnych rażąca swą niezręcznością imię własne *Franciszek* dla zabitego męża. Klóci się ono jaskrawo z zasadniczą formą postaciowania w całym utworze, z formą wybitnie typizacyjną i uogólniającą, obchodzącą się przeto bez indywidualnych imion własnych. Zjawia się ponadto, niby musztarda po obiedzie, dopiero pod sam koniec utworu, kiedy Bratowie nie pozwalają schylić się Pani po pas opadający:

— „Nie będziesz się schylała,
40 Boś ty go nie sprawiała.

Sprawił ci go braciszek,
Nasz nieboszczyk *Franciszek*“.

Imię własne jest tutaj oczywistym wtrętem nowszym, technicznie nieudolną namiastką jakiegoś niezrozumiałego wyrazu archaicznego, kończącego się na *-iszek* i rymującego z *braciszek*. Wyrazem pierwotnym było prawdopodobnie zdrobnienie stpols. rzeczownika *ženich* „oblubieniec, narzeczony, starający się o rękę“, a cały dwuwiersz stroficzny mógł posiadać brzmienie następujące:

— „Da ci ji, byw żeniszek,
Nasz niebożyk braciszek“.

co w nowszej polszczyźnie znaczyłoby: „dał ci go, będąc jeszcze (bywszy) narzeczonym, nasz nieboszczyk braciszek“.

By nie odbiegać od rzeczy, pomijamy pewne ciekawe, a dość wyjątkowe odchylenia lokalne, których przyczyna tkwi nie w zmianie form językowych, lecz w zmianie stosunków i pojęć życiowych. Są to właściwie nie deformacje lecz innowacje literackie, samodzielne próby dostosowania utworu zbyt archaicznego do wyobrażeń i pojęć w danej epoce panujących. Najciekawszy z takich warjantów przynosi wersja od Gostynina (Biegeleisen l. c. 74), w której Pani prosi, by ją wieźli „przez Kraków“:

Bo ja tam mam dwóch bratów.
Srebrem, złotem obsypią,
Mnie od śmierci wykupią.

Mamy tutaj charakterystyczną próbę przystosowania pieśni do stosunków prawnych, wykształconych w późniejszym średniowieczu, i zaszczepienia utworowi obcego mu pojęcia „okupu za głowę zabitego“ czyli tak zwanej *głowszczyzny*.

Jedynie powierzchowne pozory przystosowania do zmienionych warunków i środków lokomocji zawierają te wyjątkowe odchylenia lokalne (np. od Warszawy, Jagodna), które wprowadzają *pojazd* dla Pani, więzionej na stracenie. Ponieważ w tych wersjach Panowie bracia przyjeżdżają i odjeżdżają wierzchem, a po wyroku, ni stąd ni z owąd, wzywają Panią: „siadaj z nami w pojazd“, jest widoczne, że *pojazd* wtargnął tu ongiś skutkiem prostego przesłyszenia się lub niezrozumienia starszej, nieściągniętej formy wyrazu *pojas* t. j. „pas“, który występuje właśnie w obrazie jazdy na stracenie:

Zajechali w ciemny las,
Opadł ci ją złoty *pas*.

W redakcji archaicznej forma językowa tego momentu wraz z bezpośrednio następującym wyglądała w przybliżeniu następująco:

Wjachali są we *ćmolas*¹,
Złot *padzie*² z *nieje*³ *pojas*.

— „Postojicie⁴ na chwilę,
Ać⁵ się po *pojas* schyle!“ —

Z powodu nieodżałowanego zgonu ś. p. Prof. J. Łosia *Słownika staropolskiego* dotąd nie mamy, trudno więc ściśle powiedzieć, kiedy w polszczyźnie kulturalnej zanikła forma nieściągnięta *pojas*. Zabytek z końca XIV w., *Kazania gnieźnieńskie* od czasownika pochodnego, znają już tylko formę ściągniętą *pasac* 3 os. Imng. *paszą* „udzielają rycerskiego pasowania“, a nie **pojasac*, **pojaszą*.

Poza jednym wypadkiem przesunięcia całego ustępu w utworze i wywołanego tem jego późniejszego zaniku w większości wersyj lokalnych, o czem będzie mowa niżej przy rekonstrukcji całości, nie znajdujemy w pieśni jakichś deformacji

¹ *Ćmolas* „puszcza, las gęsty i ciemny“; wyraz zachowany w nazwach miejscowych Śląska i Małopolski. Nazwę tę noszą lasy nad rz. Brenicą (odrzańską) na płu. Opola (r. 1309 „duas silvas que *Cymolassy* nuncupantur, quarum una sicca alia humida“, w dokumentach austriackich z XVI w.: „auff *Tschemny* oder *Tmolassy*“, 1597 *Tschmolessy*. Cod. dipl. Siles. I, 21 i 156). W Małopolsce nazwę tę nosi osada, założona w zasięgu dawnej puszczy sandomierskiej, wś. *Ćmolas* w pow. kolbuszowskim (*Słown. Geogr.* I, 71).

² *padzie* 3 os. lp. aorystu od (*u*)*paść*, *padę*.

³ z *nieje* „z niej“; na podstawie *Kazań świętokrzyskich* możnaby przyjąć już formę ściągniętą: z *nie*, wtedy przymiotnik musiałby przybrać formę zaimkową (określoną) *złoty* a szyk wyrazów uległby zmianie: *Z nie padzie złoty pojas*.

⁴ Rozkaznik 2 os. Imng. „postójcie, zatrzymajcie się“.

⁵ *ać* „niech“; dzisiejsze teksty mają *aż*, wyraźne zastępstwo archaicznego *ać*, gdyż kontekst zmodernizowany wymaga właśnie *niech*, stpol. *niechaj*.

poważniejszych, wynikających z niezrozumienia archaizmów. Zestawienia, dokonane przez Biegeleisena, przekonywują zarazem, że największą rozpiętość odchyłeń tekstowych i różnic osiągają wersje ludowe w środkowej części utworu t. j. tam, gdzie występował zator dla zrozumienia najtrudniejszy — incydent z inogiem.

Ten niezrozumiały archaizm, występujący w przełomowym momencie akcji, legł jak skała w poprzek nurtu przedstawień i otamował całkowicie jego tok prawidłowy, popychając wyobraźnię odbiorczą na kombinacje najdziwaczniejsze i wręcz absurdalne. Z archaizmami, odgrywającymi rolę uboczną i mniej istotną w formowaniu związków przedstawieniowych obchodzi się wyobraźnia późniejsza dość bezceremonjalnie. Wstawia prosto na ich miejsce wyrażenie jakiegokolwiek, byle tylko blisko-dźwiękowe i równozgłoskowe, a więc technicznie (dla wiersza, rymu lub asonancy) przydatne: *gospodze* > 'w gospodzie', *leleji* > 'lelija', *pojas* > 'pojazd', *inożek* > 'i nożyk', *żeniszek* > 'Franciszek' i t. p.

Dzięki temu bezkrytycznemu, mechanicznemu funkcjonalizmowi wyobraźni odbiorczej, utwór mógł się dochować tyle wieków w stanie naogół doskonałym, bez poważniejszych uszkodzeń w organicznym ustroju przedstawieniowym, a więc w istocie formy twórczej (artystycznej). Doskonałej konserwacji, poza immanentną wartością artystyczną, sprzyjały nadto także warunki i czynniki, jak krótkość utworu, następnie nieodłączna od pieśni forma muzyczno-wokalna, a wreszcie powolne tempo przemian, którym ulegała polszczyzna w okresie historycznym. Z tego powodu, po przeprowadzeniu niezbędnej krytyki, mamy prawo poczytać teksty, zapisane dopiero w XIX wieku, za wcale udatne modernizacje i dość wierne przekazy utworu, powstałego w odległej epoce historycznej.

Jeśli chodzi o wiek dających się niewątpliwie stwierdzić archaizmów, to z nich jeden szczególnie może służyć za wskazówkę bliższą. Jest to trójzgłoskowy rozkaznik *leleji* u czasownika III konjugacji, grupy 2 b w systemie klasyfikacyjnym Łosia-Leskiena. Takiego zakończenia u czasowników tej grupy już w zabytkach pisanych nie znajdujemy (Łoś: Gram. pols. III, 251). *Kazania świętokrzyskie*, pisane bez śladu grafiki gotyckiej, minuskułą łacińską z drugiej połowy XIII w. i ze schyłku tego wieku pochodzące, od czasownika *pospiejaci się*, używają stale rozkaznika *pospiej się* „popera“. Gdyby pieśń nasza była im współczesną, zawierałaby formę dwuzgłoskową *lelej*, której nie możnaby już wymienić na trójzgłoskowy wyraz *lelija*. Pieśń *Gospodza zabi gospodna* jest niezawodnie utworem starszym.

II.

Czas powstania.

Nieco bliższe i bardziej przekonujące dane do ustalenia epoki utworu, przynosi „forma wewnętrzna“ (treść) t. j. ta syntetyczna postać życia, jaką wyobrażał sobie i literacko wyrażał twórca. Jakżeż to imaginowane życie w utworze wygląda?

Przedewszystkiem nie posiada ono znamion „ludowości“, ani w koncepcji postaci, ani w ujęciu ich stosunków lub tła obyczajowo-kulturalnego, ani w pojęciach, na których opiera się uczuciowo-moralna tonacja całości, czyli t. zw. przez pozytywistów „pogląd na świat“ poety. Pomimo, że utwór dochowała nam tradycja ludowa, ta niezawodna, przysięgłe „wierna rzeka“ narodowej kultury, nie znać w postaciach jakiegokolwiek przystosowania do poziomu społecznego, do warunków życia lub wyobrażeń warstwy ludowej.

Postać główna ani na chwilę, przez cały ciąg utworu, nie przestaje być „panią“ i to panią z jakiegoś znakomitego, zamoznego rodu. Oznaką jej przynależności do warstwy uprzywilejowanej, arystokratycznej, jest przedewszystkiem dodana jej przez poetę towarzysza, *Dziewka* czyli w stpols. „Panna“. Choć tradycja ludowa na punkcie tego wyrażenia jest skłonna zawsze do konfuzji, zaznaczyć należy, że wśród nieprzeliczonych wersyj i odmian lokalnych, zaledwie *jedna* (z okolic Żarek) identyfikuje tę postać ze *slugą*. Czyni to pod wpływem jednego z momentów późniejszych, w którym Pani powołuje się na rzeczysiwistą sługę: „Sługa kurę rzezała“.

W przyjętej przez poetę sytuacji jest to zatem postać sygnitywna, „panna-dworka“, średniowieczna *domicella curiae* a *suiivante* starofrancuskiej poezji dworskiej, symbolizująca otoczenie dworskie Pani. Innym wyrazem literackim, służącym do określenia wysokiej dystynkcji Pani, jest ów „złoty pas“, *zona militaris*, *cingulum militare*, który obluźnia się w drodze przez „ciemny las“ i symbolicznie opada, kiedy Panią wiodą na stracenie.

Zajeżdżający przed wrota dworu „nieboszczyka Bratowie“, nie są wcale „braćmi“ w znaczeniu powszechnie dziś przyjętem i w rozumieniu „ludowem“. Osobiście nie są oni nikomu na dworze znani. Na tę relację międzypostaciową kładzie poeta szczególny nacisk i oświetla ją (w utworze tak związłym) zapomożą osobnej partji dialogu między Panią a jej Dworką:

PANI. — „Wyjrzyj, dziewczko, za góry,
Nie jedzieli pan który?“ —

DZIEWKA. — „Jadą, jadą panowie,
Nieboszczyka bratowie!“ —

PANI. — „Po czemżeś ich poznała,
Coś ich *braćmi* nazwała?“ —

DZIEWKA. — „Po konikach, po *wronych*,
Po ^{siodelkach} _{pasikach} *czerwonych*“ . —

Pani nietylko nie zna nadjeżdżających, ale jeszcze się dziwi, skąd mogła ich poznać jej panna przyboczna. Dworka zaś wnioskuje o pokrewieństwie nie z tego, jakoby ich kiedyś w życiu widziała i znała, lecz z dowolnych cech zewnętrznych, dla nas dziś tak nieistotnych i pozornie małoważnych, jak... maść koni i barwne szczegóły stroju. Nie są to zatem bracia rodzeni, ani też bracia z szerszej rodziny, tak zwanej *siemi*. Jeśli bowiem nie wszystkich, to przynajmniej niektórych wśród nich, musiałyby znać zarówno Pani jak i jej towarzyszka. Są to „bracia“ jeszcze dalsi, rodowi, osobiście nie znani członkowie tego samego związku rodowego. Ich przynależność do jednej „braci rodowej“ (grec. *φφαρία*) poznaje się po tem, że chowają (ze względów wojenno-taktycznych, jak nowoczesne pułki kawalerji) ...konie jednej maści i noszą jednake barwy.

Historycznie wskazuje to na epokę przed recepcją wzorów niemieckich w symbolizacji związków krwi, a więc na czasy przed drugą połową XIII wieku. Jest to ten okres polskiego życia i kultury, w którym jedyną zewnętrzną oznaką przynależności rodowej był jeszcze sam *element barwy* bez jakichkolwiek znaków graficznych lub obrazowych, umieszczanych później na t. zw. „szczycie“ t. j. tarczy. Takie oznaczanie przynależności rodowej, było już praktykowane za pierwszych Piastów, a za Bolesława Krzywoustego musiało być zwyczajem ogólnie obowiązującym i powszechnym, skoro Gall-Anonim, opisując pielgrzymkę i powitanie Ottona III w Gnieźnie r. 1000, opowiada o tem, jak to Chrobry na uroczystym przeglądzie „zastępy przeróżne najpierw szlachty, następnie wielmożów rozstawił, niby chóry na rozległej równinie; a poszczególne, z osobna stojące zastępy wyróżniała odmienna *barwa strojów*“¹.

Swoistym wytworem tego okresu historycznego i tych stosunków rodowych jest również jedno charakterystyczne pojęcie organizacyjno-wojskowe. Oto z powodu słabego stanu nalicznego (prezencyjnego) niektórych rodów, musiano tworzyć niejednokrotnie jednostki wojskowe (*seciny*) s k ł a d a n e z członków kilku lub kilkunastu rodów i wskutek tego zewnętrznie r ó ż n o b a r w n e. Noszą one charakterystyczną nazwę *pstre sto* (*varium centum*), z czego pochodzi dawniejsze określenie „drobnej szlachty“: *pstrościcy* (1243 *pstrostici* Kd. młp. II, 70), równo-

¹ Galli Anonimi: *Chronicon* rec. L. Finkel et St. Kętrzyński. Leopoli 1899, p. 11: „singulasque separatim acies diversitas, indumentorum discolor, variavit“.

znaczące z późniejszym określeniem *włodyka* lub *panosza*¹. Dochowało się ono także w takich nazwach miejscowych, jak dzisiejsze *Pstrozyce* w pow. miechowskim, a może i *Pstro-konie* w kaliskim.

Idźmy dalej. Formując akcję epicką, poeta milcząco zakłada, że bracia rodowi wiedzą już o popełnionej zbrodni, zanim staną z oskarżeniem przed Panią (mówiono o tem na wiecu rodowym). Jednakże w ich zachowaniu ani słówkiem nie zaznaczy jakiegoś uniesienia lub działania w afekcie (zemsty). Wbrew trybowi, uświęconemu w poezji, nie pada z ich strony ani jedno słowo pomsty lub złorzeczenia pod adresem męzo-bójczyni. Oni bowiem nie przyjechali się mścić lub dać upust obrażonym uczuciom, lecz przyjechali — sądzić. Są pełnomocnikami władzy rodowej i bezosobistymi, obiektywnymi wykonawcami prawa.

¹ Ponieważ ta interpretacja odbiega od powszechnie dotąd przyjętej w nauce, poczytującej *pstre sto* za organizację ludności niewolnej (porównaj ostatnio H. F. Schmid: Die Burgbezirksverfassung bei d. slav. Völkern. *Jahrbücher für Kultur u. Gesch. d. Slaven* N. F. Bd. II, Heft 2, str. 93), przytaczam odnośny ustęp z dyplomu Konrada Mazowieckiego, wydanego na schyłku jego uzurpacji krakowskiej dla klasztoru w Staniątkach w r. 1243: „Item Zelazonem cum patre suo Radizla et *cognacione* sua, qui *pstrostici* dicuntur et *habebant sortes* in villa eiusdem domus nomine Kargow, *transtulimus in villam eiusdem domus dictam Posilow*, et eorum *sortes* cum aliis agris ad nos pertinentibus in perpetuum possessionem sepedicte domui de Staniantki contulimus“ (Kod. dypl. Młp. II, 70).

Dokument powyższy nasuwa nam uwagi następujące. Nie jest prawdopodobne, żeby 1) w tej epoce posługiwano się wyrazem *cognatio* „ród“ na oznaczenie chłopskiej rodziny niewolnej, 2) żeby „niewolnicy“ mogli posiadać swoje dziedziczne *żrzeby* (*sortes*) i wreszcie najważniejsze 3) żeby przesiedlenie tych mniemanych chłopów niewolnych wymagało aż takiego zachodu dyplomatycznego, jak w akcie powyższym. Argument, że są to osoby niewolnicy księcia, nie wytrzymuje krytyki, gdyż w takim razie akt mówiłby tylko o darowaniu ich zakonowi, a nie zajmowałby się ich „przesiedleniem“, co należałoby już do włodarza staniąteckiego.

Wedle naszego rozumienia *ród* Żelazo siedział dotychczas w Kargowie na własnych *żrzebach* dziedzicznych i na niwach książęcych, otrzymanych tytułem pełnienia jakiejś powinności wojskowej (np. stawania załogą w grodzie). W r. 1243, korzystając z ówczesnej sytuacji politycznej i anarchji prawnej, chce on pozbyć się powinności, przywiązanej do posiadanej ziemi, ale ziemię równowartościową zatrzymać. Formalnie przeprowadza to w ten sposób, że umawia się z zakonnikami o zamianę swej własności dziedzicznej i posiadłości trybutarnej w Kargowie za Posiłów, a książę to zatwierdza pod formą „przesiedlenia“, rezygnując milcząco ze swych uprawnień w Kargowie, a nie zastrzegając ich sobie w Posiłowie. Konrad aprobował to oczywiście nie bezinteresownie; był na wylocie z Krakowa, więc skubał, co się jeszcze dało.

Ze strony starały się o te „przesiedlenia“, ażeby pozbyć się uciążliwych świadczeń wojskowych, przywiązanych do danej ziemi, o tem świadczy tuż po Żelazach wymienione „przesiedlenie“ rodu, reprezentowanego przez Bogumiła i Wojnę. Ci urządzili się jeszcze sprytniej, niż *ród* Żelazo. Nie ruszą się nawet do innej wsi, nie będą potrzebowali na nowo się budować, bo wystarali się o „przesiedlenie“ (t. j. zamianę ziemi z zakonnikami) — z jednej strony Makocie na drugą. Tutaj przynajmniej otwarcie powiedziano, że *żrzeby* przez nich dotąd posiadane „*pertinebant* in Beiech“, czyli ciążył na

Rozwój akcji ujmuje w skrócie artystycznym niemal wszystkie te momenty, które w dobie nowoczesnej występują jako poszczególne stadja procesu¹ karnego: 1. *oskarżenie* o zbrodnię mężobójstwa, wygłoszone tuż przy powitaniu („Witaj, witaj, bratowa! Nieboszczyka *katowa!*“), 2. *dochodzenie* i ustalenie winy na podstawie sprzeczności zeznań i dowodów materialnych z „wizji lokalnej“ (ślady krwi), 3. *obrona* (nieudała) oskarżonej, 4. *wyrok* z przewidzeniem jego następstw cywilno-prawnych („My dziatki zabierzemy, ciebie na śmierć wiedziemy“), a wreszcie 5. *stracenie* skazanej (zgodnie z prawem pierwotnym stracenie w męce).

Rola czynnika afektywnego w postępowaniu przestawicieli rodowych jest tak dalece w utworze usunięta, że dla jej wyłączenia przełamuje poeta obowiązującą w dawnej poezji zasadę doraźnego skupiania akcji i jedności miejsca. Panowie bracia nie tracą zbrodniarki tuż po wyroku i na miejscu, lecz wywożą ją na stracenie gdzieś daleko od jej siedziby.

Wyjechali *za lasy*
I tam darli z niej pasy.

Utwór niema więc nic wspólnego z motywem *zemsty*, a tem mniej z motywem „zemsty rodowej“. Jest to spełnienie prawa na członku rodu własnego, Pani bowiem przynależy do rodu od chwili poślubienia męża. A pełnienie prawa nie jest zemstą.

W całym tem postępowaniu sądowo-karnem jeden zabieg prawny wyrażony jest wynikowo (domyślnie), przez odpowiednie uformowanie zespołu przedstawień, inny zaś całkiem pominięty. Domyślne jest „uwięzienie“ Pani po wyroku, oczywiście *u-więzienie* w sensie pierwotnym, rozumiane jako skrępowanie swobody osobistej winowajcy przez nałożenie *więzów*. Wynika ono z tego, że Pani, wieziona konno na miejsce kaźni, nie mogła w porę poprawić spięcia u pasa, który z niej później opada. Miała widocznie skrępowane ręce.

Całkowicie natomiast, i nie bez racji, pominięte zostało przesłuchanie świadków, np. tej sługi, która kurę rzezała. Według bowiem ówczesnych pojęć prawnych (obowiązujących jeszcze długo w epoce nowożytnej), przeciwko obwinionej mogłaby świadczyć tylko osoba jej równa, a na dworze wielmożnej gospodzy nikogo, równego jej urodzeniem i pozycją społeczną niema. Tych warunków prawnych nie posiada nawet panna przyboczna, choć jest bezwątpienia „dziewką dobrze urodzoną“,

ich posiadaczach obowiązek stawiania załogą aż... w Bieczu. Teraz obowiązek ten przepadł, bo przecie panny staniąteckie bieckich łąków i beskidzkich łątrzyków pilnować nie pójdą. Jest to zatem nie dowód „niewoli“ wymienionych *astrościc*, lecz właśnie ich wybiegów prawnych, by uchylić się od obowiązków publicznych. Charakterystyczny objaw demoralizacji społeczeństwa, zakonów i książąt w dobie „powojennej“, tuż po pierwszym najeździe tatarskim.

¹ Na to zwrócił już uwagę H. Biegeleisen w swem studjum.

skoro tak bystro i trafnie rozeznaje się w dystynkcjach rodowych.

Ze względu na historyczno-prawną atmosferę utworu ważnym jest ten fakt, że prawo sądu i miecza spoczywa tu jeszcze niepodzielnie w ręku władzy rodowej. A tego stanu rzeczy nie znają już zabytki prawa polskiego, datujące się od połowy XIII wieku. Dochowane zaś dokumenty historyczne z XII i pierwszej połowy XIII wieku świadczą, że posiadaliśmy wówczas już w pełni rozwinięte sądownictwo (nawet z woźnymi) jako organ władzy publicznej (książęcej).

Chronologii utworu to wprawdzie stanowczo nie rozstrzyga, w poezji bowiem siłą tradycji mogą się utrzymywać przez czas jakiś formy kulturalnego życia już zanikające lub przeżyte. Świadczy to jednak, że wyłączna kompetencja rodu w sądownictwie karnem była jeszcze dla wyobraźni poety i jego słuchaczy czemś bliskiem, rozumiałem i nie rażącym ówczesnego poczucia rzeczywistości. Może niezbyt oddaliśmy się od prawdy, przyjmując czas powstania gdzieś na pograniczu XII i XIII lub w pierwszych dziesiątkach XIII wieku.

Czy mamy jakieś dane, któreby nam pozwoliły przesunąć ten czas jeszcze dalej wstecz, aż do okresu „organizacji rodowej“, a więc do epoki przedpiastowskiej, jak to mniemał Biegeleisen? Bezwzględnie nie. Przedewszystkiem samo istnienie takiej formy ustrojowej (historycznie potwierdzone dla IV w. po Chr., a więc dla ery jeszcze prasłowiańskiej), wydaje się w epoce przedpiastowskiej bardziej wątpliwem. Źródła z IX w. określają naszą ojczyznę już jako zorganizowane państwo. A następnie cały obraz życia, zawarty w utworze, świadczy o kulturze społeczeństwa, które nie tylko przerasta możliwości kulturalne doby przedchrześcijańskiej, ale już bardzo daleko posunęło się w swym rozwoju.

Wrota u wjazdu do dworu, a co z tem się łączy, jakieś trwałe i stałe jego ogrodzenie, ogródek kwiatowy przy dworze, barwione pasy lub czapraki rycerzy, wzorzyste tkaniny w urządzaniu mieszkania, złotem dziergany pas Pani, panna do towarzysstwa nudzącej się i nowych dziewosłębów wyglądającej wdówki, wstrzemięźliwy, opanowany, prawdziwie „dworski“ sposób obejścia się z winowajczynią, wysokie poczucie prawne u postaci, a nadewszystko owo subtelne, przedziwnie wzniosłe spojrzenie poety na rzecz, zamknięte w formie rozwiązania (o czem niżej) — wszystko to razem wzięte nie przystaje do czasów przedchrześcijańskich lub pierwszych wieków piastowskich.

Godzi się natomiast doskonale z dobą rozkwitu rycerstwa rodowego, którego znaczenie społeczne, rola polityczna i ambicje kulturalne wzrastają bardzo szybko po rozpadnięciu się dawnej monarchji piastowskiej na drobne państewka dzielnicowe. W niespełna czterdzieści lat po śmierci Krzywoustego,

usunąwszy z Krakowa tego ostatniego „niezlomnego księcia“, obrócić monarchizmu w dawnym stylu, jakim był Mieszko Stary i wprowadziwszy na tron swego ulubieńca Kazimierza Sprawiedliwego, wchodzi ta warstwa społeczna w prawdziwy okres złoty swego rozwoju.

Ten właśnie sześćdziesięcioletni okres polskiego życia, rozpoczynający się od zjazdu łęczyckiego 1180 r., a kończący się nieoczekiwaną, tragiczną katastrofą na polach Lignicy w 1241 r., uważamy za jedyną możliwą epokę, która utwór podobny wydać mogła. Nie zdobyłaby się już nań bezpośrednio następująca epoka dekadencji i rozkładu, kulturalnego i moralnego upadku warstw przodujących, epoka zdolna co najwyżej do aktów ascezy i skromnych, artystycznie ubożuchnych lub nieudolnych robótek kościelno-dewocyjnych.

Pieśń o występnej gospodzy jest dzieckiem tego samego okresu, który wydał taką perłę liryki religijnej jak *Bogurodzica*, takie misterne, błyskotliwe, a cudownie naiwne cacko średnio-wiecznej belletrystyki łacińskiej, jak trzy pierwsze księgi Mistrza Wincentego, tak udatną adaptację zachodnio-europejskiego romansu dworskiego, jak powieść o Wałgierzu. Z tego czasu pochodził bezwątpienia szereg utworów zaginionych, z których niejeden był jeszcze dostępny późniejszym kronikarzom i Długoszowi, choć pozostawiał bez wrażenia jego oschłą, materjalną, dla spraw i zabytków piękna dziwnie obojętną umysłowość.

Czerpią oni z dawniejszej poezji niejedną wiadomość niby to „historyczną“, choć sam rodzaj tych informacji wskazuje, że są to czyste wytwory fantazji poetyckiej. Taka np. wiadomość o skrytych miłostkach wielkiej księżny Agnieszki (żony Włodzisława Wygnańca) i o jej zemście na Piotrze Włościacu, o rycerskich przewagach Bolesława Wysokiego na szerokim świecie i o jego walce z wielkoludem na błoniach Medjolanu, o przypadkowej śmierci Kazimierza Sprawiedliwego z „napoju miłosnego“, podanego mu przez zawiedzioną kochankę, pragnącą tym środkiem przywiązać do siebie zbyt płochego wielbiciela. Wszystko to są dobrze znane wątki poetyckie, typowe dla romansu dworskiego i *lais'*ów miłosnych z XII—XIII w. A że dziwnym trafem owijają się one około wybitnych polskich postaci XII wieku, nie trudno dojrzeć, że wiekiem, który przeprowadzał ich literacki indygenat w Polsce, był właśnie okres omawiany.

Utwór jest tak rdzennie przesiąknięty poglądami, pojęciami, odczuciem życia i poczuciem prawnem dawnej społeczności rodowej, zwanej od czasu wpływów niemieckich z XIII wieku szlachtą (ze st. niem. *slahta* „ród“), że mógł go stworzyć tylko poeta z tej społeczności pochodzący i z jej pojęciami zrosły. Utworem „ludowym“ nie jest. Jego wartościom artystycznym, ani zabytkowej ważności nie uchybia to wcale, że twórca,

podobnie jak niejeden z zachodnich jego kolegów po gęśli, mógł być nawet analfabeta i dzieła swego na piśmie przekazać nie umiał.

Czytać i pisać była to rzecz plebejska lub klesza, a nie rycerska lub pańska. U warstw uprzywilejowanych z tą umiejętnością łączy się zawsze jakieś upośledzenie przyrodzone lub życiowe. Ćwiczone w niej bądźto niewątpliwych, do życia nieprzydatnych cherlaków, bądź też synów, których już zgóry odsuwano od udziału czynnego w życiu swej warstwy.

Ówczesnym środkiem utrwalania i rozpowszechniania tekstu poetyckiego nie jest pismo, lecz muzyka, melodia. Ta przyrodzona siostra wszelkiej dawnej poezji, nietylko utrzymuje w karbach „porządne słów wiązanie“, nietylko przenosi je na swych skrzydłach z ziemi do ziemi i z pokolenia w pokolenie, ale niejednokrotnie przyczynia się do zapisania tekstu językowego. Boskich słów *Bogurodzicy* nie znalazłbyśmy nawet z tych 200 do 230 lat po jej powstaniu, gdyby nie to, że ks. Maciej z Grochowa nawykł do jakiejś innej melodji lub jej warjantów i musiał „zanotować“ sobie tę formę muzyczną, którą kościół gnieźnieński wówczas za uświęconą uważał. Notował pieśń dla melodji, a nie dla słów, bo cóżby to był za duchowny, któryby 9 wierszy tekstu nie spamiętał?

Tekst muzyczny naszej pieśni przedstawia niestety to pole zagadnienia, do którego nie sięga już nasza kompetencja. Bliższych danych w tym względzie musimy oczekiwać od muzykologów. Czekamy zaś z zainteresowaniem tem większem, że badania prowadzone w ostatnich lat dziesiątkach nad współczesnymi melodjami trubadurów¹, doszły do wyników dość nieoczekiwanych. Okazało się, że melodie do tych pieśni, cenionych i wielbionych w całym świecie zachodnim, a lubiących się w kunsztowności literackiej i wymyślnem wirtuozostwie wersyfikacyjnem, nie stoją zgoła na poziomie ich wartości literackiej.

Zastanawiają one dzisiejszych badaczy swą bezbarwnością, prymitywizmem i ubóstwem form melismatycznych. „Możnaby powiedzieć, że brak im duszy. Nie jesteśmy już w stanie ocenić, na czem właściwie miała polegać ich oryginalność. Śpiewane w naszych czasach wydają się tak monotonne, jak przestarzałe jakieś *pienie płoskie* (plain-chant)“ — oto wynik badań w ujęciu takiego wielbiciela poezji trubadurów i sumiennego jej historyka, jak J. Anglade².

W związku z rozważaniami historycznymi pozostają dwa jeszcze zagadnienia, które tutaj postawićby należało: 1. pyta-

¹ A. Jeanroy-Dejeanne-Aubry: Quatre poésies de Marcabrun, troubadour gascon du XII siècle. Texte, musique et traduction. Paris, 1904. — J. Beck: Die Melodien der Troubadours. Strassburg 1908 i artykuł A. Restori'ego w *Rivista musicale italiana* 1895, II.

² Joseph Anglade: Les Troubadours. 2-e éd. Paris, A. Colin, 1919, str. 54.

nie, która z ziem polskich ten utwór wydała i 2. domysły co do osoby autora. Może jednak lepiej będzie wykończyć najpierw rekonstrukcję całego utworu i zająć się jego rozbiorem estetycznym, a dopiero na podstawie uzyskanych dalszych wyników przystąpić do wymienionych zagadnień.

III.

Rekonstrukcja tekstu.

W rozważaniach dotychczasowych doszliśmy do wyników następujących:

1. Utwór nie jest dziełem wyobraźni ludowej. Wyszedł z tej warstwy społecznej, której życie przede wszystkim odzwierciedla. 2. Jest to środowisko nawet nie rycerskie, lecz arystokratyczne i dworskie; świat wielmożów. 3. Aktualny jeszcze dla poety i literacko wyrażony obraz życia pochodzi ze schyłku XII lub z pierwszych dziesiątków XIII w. 4. Nowoczesne teksty ludowe są naogół udatniami modernizacjami tekstu archaicznego, ale zawierają szereg zniekształceń artystycznych, wynikłych głównie, choć nie wyłącznie, z niezrozumienia archaizmów. 5. Postać niektórych archaizmów (*leleji, inog, pojas*) świadczy o dobie językowej, poprzedzającej najstarsze zabytki ciągle polszczyzny.

Jeśli danych powyższych użyjemy za wskaźnik przy rekonstrukcji tekstu podstawowego, znajdziemy się w pozycji poznawczej o wiele korzystniejszej niż ta, którą zająć mógł Biegeleisen. Posiadamy bowiem szereg wyznaczników orientacyjnych, które w lesie wersyj lokalnych nie tylko ukazują nam właściwą drogę poety, ale tłumaczą nawet przyczynę powstawania tych niezliczonych manowców, na które schodziła wyobraźnia potomności. Wiemy już, że tamtędy zdążać nie należy, i dlaczego nie należy.

Spostrzeżenia poprzednie nasunęły już wniosek, że najsilniejszej deformacji i modyfikacjom ulec musiała w ustach ludu ta część pieśni, która jest poświęcona indagacji panów braci. Poza niezrozumiałością inoga, działały tutaj jeszcze takie przyczyny, jak tematowa obcość akcji w tej części pieśni (postępowanie sądowo-karne, a więc obce ludowi funkcje logiczne), a następnie szybka zmienność następujących po sobie sytuacji.

Incydent z inogiem świadczy, że akcja w tym okresie nie mogła się rozgrywać tak jednym tchem i pod gołym niebem, jak to przyjmował Biegeleisen, wierzący jeszcze w „ludowość” utworu i w wynikający stąd alogiczny symplizm formy. Rozpadała się ona na dwa stadja odrębne, z których pierwsze rozgrywało się *sub Jove*, na dziedzińcu przed mieszkaniem, drugie zaś wewnątrz pańskiego *trzemu* (pałacu). Jeśli cofniemy się myślą do chwili ukazania się Gospodnów przed wrotami,

zobaczymy, że te dwa stadja poprzedzało jeszcze jedno, najwcześniejsze, ustalające relację między Gospodnami a Czeladzią, otwierającą wrota.

Brak tego stadjum występuje wyraźnie w redakcji Biegeleisena. Poprzednia część utworu kończy się tam słowami:

Przyjechali przed wrota,
Pytają się o brata.

Jest jasne, że pytać mogli tylko *ślug*, bo przecie taka wielka pani nie poszła sama bramy otwierać. Tymczasem po tym momencie zamiast odpowiedzi *ślug* (co się z Gospodnem stało), następuje bezpośrednio powitanie Gospodzy przez panny-braci („Witaj, witaj bratowa!“), a więc przeskok do stadjum późniejszego, w którym pani ukazuje się w drzwiach trzemu, by przyjąć gości.

Z powodów rozmaitych te trzy stadja uległy w przekazach ludowych bądź to rozbiciu, bądź też daleko idącym uproszczeniom, które pociągnęły nieraz za sobą nawet zniszczenie tkanek organicznych utworu. Względnie najlepiej dochowały się momenty dialogiczne, bo to jest forma techniczna ludowi bliska i odpowiadająca jego smakowi. Najgorzej zaś wyszły momenty opisowe, a zwłaszcza *pasáže* epickie, kreślące przejście od jednej sytuacji do drugiej. Lud bowiem takich treści obrazowych szybkoziemnych w swej hieratycznie powolnej poezji nie spotyka. Starał się więc czynnik zmiany wyłączyć i wszystkie zdarzenia w jakimś nieokreślonym i mętłym, ale jednym miejscu osadzić.

Cóż stanowiło treść stadjum pierwszego? Bezwątpienia odpowiedź czeladzi, że Gospodna niema oddawna; przepadł, żonę opuścił i nikt nie wie, gdzie się obraca. W tej sytuacji pozostaje Gospodnom tylko jeden sposób stwierdzenia istoty rzeczy — spytać o pańskiego konia. Jeśli niema tego wiernego, wronego konia, co nosił swego pana na tyle wypraw, poselstw i wieców, będzie to dowód, że nieboszczyk z własnej woli dom opuścił, albo też na przejażdżce uległ jakiemuś wypadkowi. Okazuje się, że koń nietylko jest, ale: „Stoi, panie wemzuje¹, swego pana żałuje“ (od Lubawy). Wiedzą już, co o tem zniknięciu sądzić.

Bracia więc, choć nie dali tego poznać czeladzi, rozpoczęli właściwe swe dochodzenie już przy wrotach. Cały ten, w dialog ujęty ustęp, dochował się w niektórych wersjach północnych prawie w zupełności. Dziwnym jednak sposobem, poszczególnie jego pozycje zostały tam przypisane *Pani* i jakiemuś nieokreślonemu *Ślužce*, a następnie porozwlekane po różnych miejscach

¹ *Wemzuje* „zcicha, żałośnie poryza, rzy“. *Słownik gwar polskich* Karłowicza nie zna tego wyrazu; jest to germanizm (z niem. *winseln* „zcicha jęczeć, skomleć, kwilić“), wprowadzony w miejsce st. pols. *rzuje*. W rekonstrukcji tekstu nowoczesnego zastępują go przez *wyskuje*.

utworu. Są to owe niejasne, dziwaczne i sytuacyjnie niezestrojone miejsca, w których Pani bądź to skarży się, że ją mąż odjechał i porzucił, bądź też z niewiadomych motywów wysyła w czasie dochodzenia Służkę do stajni, aby zobaczył, co tam robi koń wrony, jak się zachowują ogary¹ i t. p.

Skąd pochodzi to dziwne przerwienie i roztarganie owego dialogu? Przypuszczamy, że nastąpiło ono w tej epoce, kiedy lud znał jeszcze lub przynajmniej rozumiał wyraz *gospodza*, ale nie znał już wyrazu, którym posługiwała się czeladź, przemawiająca do „miłościwych panów“ jako do pewnej zbiorowości. Nie rozumiał już wyrazu **gospodzia*, utworzonego z osnowy *gospod-* + przyrostek *-ija*, tak jak inne nasze collectiva: *bracia*, *święćcia*, *wójcia*, *swacia*, *księża* i t. p., a znaczącego „miłościwi panowie“, ros. *gospodâ*. Utożsamiał ten wyraz z *gospodzâ* „panią“ i dlatego nietylko słowa *Gospodnów*, t. j. *gospodzi*, występnej żonie przypisał, ale poprzerzucał je do tych części pieśni, w których Pani jako postać przemawiająca występuje.

Przejsście od sytuacji u wrót do sceny przed trzemem, zachowało się w kilku wersjach północnych (poznańska, lubawska, plocka). Istotę rzeczy oddaje najlepiej wersja lubawska, choć przystosowuje kompleks obrazowy do swoich wyobrażeń i każe panom, którzy wjechali konno na podwórze, *kołatać* do drzwi: „Zajechali w podwórze, kołatali we dźwierze“. Z tego przekazu to jedno tylko jest pewne, że tekst pierwotny dalszy ciąg akcji umieszczał przed *drzwiami* trzemu.

Następuje cytowane już i dość wiernie przekazane powitanie i oskarżenie *Gospodzy*, oparte na stwierdzonym już przez nich fakcie, że nieboszyk zginął u siebie, w domu. Wszystkie prawie wersje ludowe pomijają moment opisowy, wyrażający jak *Gospodza* na te straszne słowa oskarżenia zareagowała. Jedna tylko wersja od Buska przechowuje zniekształcony ślad tej pozycji tekstowej: „Jak bratowa *ujrzała*, to *aze* im zemgłała“. Powinno być oczywiście *ustyszala* a nie „ujrzała“ i nie „aze“, lecz *omało*, bo w istocie Pani nie zemgłała, skoro na dalsze pytanie indagacyjne odpowiada. Przywracamy więc temu momentowi brzmienie nowoczesne takie: „Pani, jak usłyszała, *omało* nie zemgłała“.

Moment przejścia od sytuacji u drzwi do sytuacji wewnątrz trzemu zaginał prawie doszczętnie, choć liczne wersje zachowują jeszcze bardzo żywe poczucie, iż dalszy ciąg akcji rozgrywa się w mieszkaniu, a ogniskuje się w sypialni. Mówią niejednokrotnie o śladach krwi na „pościeli“, „na pierzynie na

¹ Wszystkie te dalsze dodatki (ogary, czolny, dyganty i t. p.), najspokojniej pomijam jako dla tekstu podstawowego nieistotne. Wiadoma rzecz, że poezja ludowa, dorwawszy się do jakiegoś udatnego wyrazu literackiego lub motywu, zaczyna go potem w nieskończonych modyfikacjach powtarzać. Jest to manjera literacka, którą aż do obrzydzenia naśladowała Marja Kopnicka.

rogu“ (rym do *inogu*) i t. p. Szcątkową pozostałość z dawnego oznaczenia zmiany miejsca, przechowuje wersja z Baszowic: „Przyjechali do dworu, (I) *weszli do pokoju*“. Na niej więc opieramy rekonstrukcję tego miejsca: „Przekroczyli podwoje I weszli na pokoje“. Natomiast następny moment opisowy, wydobywający widok łożnicy i jej wrażenie w przeżyciu braci, ocalał prawie w zupełności dzięki swej wartości artystycznej i silnemu zabarwieniu uczuciowemu: „Szaty leżą na łożu, serce jego na nożu“ (Poznańskie). Wystarczy jedynie przywrócić temu miejscu pierwotne ujęcie w dwa równoległe szeregi wyrazowe, by starą sztukę zdobywania napięcia przez kontrast odsonić:

Jego szata na łożu,
Jego serce na nożu.

Inne poprawki, które w tekście przeprowadzamy, dotyczą drobiazgów, przeważnie realjów, związanych z typem ówczesnego dworu wielmoży. Gdy Gospodzia (dziś Pani) chcą się przekonać o obecności pańskiego konia, dzisiejszy tekst powiada: „Zajrzyj, służka, *do stajni*, co robi tam koń *wrony*“. Naruszenie rymu lub asonancy na korzyść nowoczesnego wyobrażenia rzeczy rzuca się w oczy. Dawny tekst nie miał „stajni“, mógł mieć tylko *chionę*, osobny budynek, w którym mieściła się zbrojownia, izby czeladnie i **ko(m)niucha* dla koni wierzchowych, bo innych przy dworze niema. W ówczesnej siedzibie pańskiej nie koncentrują się jeszcze, jak w dobie jagiellońskiej, rozmaite zakłady, urządzenia i funkcje gospodarcze wielkiej majątności ziemskiej, dlatego stajen dla dobytku wszelkiego rodzaju tam zgoła niema.

Dwór wzniesiony jest zdala od wsi i osiedli gromadzkich, w miejscu sposobnym do obrony i *ucwirdzonem* (obwarowanym). Jest to mały „gród“ dla siebie, tak, jak to z konfiguracji terenowej znać jeszcze dzisiaj po niektórych dolno-śląskich „Meierhofach“, założonych na miejscu wcześniej opuszczonych siedzib dawnych *comesów*. Dlatego *wrota* należy pojmować i wyobrażać sobie w sensie ówczesnym¹ jako ciężką, wytrzymałą, fortyfikacyjnie przysposobioną „bronę“. Wbrew późniejszym polskim tradycjom są one w dzień i noc zawarte. Choć stale czuwa przy nich wrotny, nie jest on w stanie sam ich ruszyć; celem wpuszczenia gości musi wzywać czeladzi. Ta okoliczność skłoniła poetę do zlokalizowania pierwszego stadium dochodzenia (już przy wrociech, podczas ich otwierania.

Z powodu wału i ostrokołu, otaczającego dwór dookoła, z przyziemia trzemu nie widać świata. Gospodza, chcąc się dowiedzieć, czy ktoś nie nadjeżdża, każe Dziewce wyjrzeć z *gory*

¹ Wyrazem *wrota* oznaczano nie tylko ufortyfikowaną bramę, ale także poszczególne *ćwirdze* polowe, a nawet całe kompleksy utwierdzeń, zamykających dostęp do kraju np. *wrota węgierskie* (wspomniane w latopisie ruskim) na oznaczenie systemu fortyfikacji w przełęczy Łupkowskiej.

t. j. „z piętra“. Z tego wyrażenia zrobiły wersje ludowe: „Wyjrzyj, dziewczko, za góry“ — choć Dziewka ani krokiem poza obręb trzemu się nie wydala i tuż potem zwierza się, co zgóry widać. Trzem jest więc budynkiem piętrowym. Przy głównym wejściu posiada jakąś piętrową przybudówkę (podcienie, przysienie?), odpowiadającą naszej werandzie. Stamtąd oznajmia uradowana dziewczeczka o zbliżaniu się *swaci*, poczem wbiega tam Gospodza i dalszy ciąg ich rozmowy o nadjeżdżających gościach odbywa się już na górze. Obie znikają następnie, bo Gospodza musi się przebrać na przyjęcie gości. Wtedy to przystraja się w swój „złoty pojas“.

Miejsce grobu określają niektóre wersje powiedzeniem „ruta okna sięgała“. Lokalizacja tuż za oknem jest, ze względu na trudność niesienia zwłok gdzieś dalej, najbardziej prawdopodobna. Musiało to być jednak miejsce niedostępne i osłonięte, skoro nikt w całym dworze ani kopania grobu, ani samego grobu nie zauważył. Osłaniały je jakieś wystające elementy architektoniczne w narożach trzemu, służące może do ustawienia „proka“ od rzucania pocisków. Teksty nowoczesne nie przekazują już nam nazwy tego elementu. Jedynie wersje poznańskie świadczą, że miały dawniej w tym miejscu określenie „przy **wzwodzie*“ t. j. przy żórawiu do podnoszenia mostu zwodzonego, z czego później zrobiły: „Przy tej studziennej *wodzie*“.

Umieszczenie grobu przy studni, miejscu najbardziej uczęszczanem i dostępnem, jest choćby ze względu na zatrucie wody oczywistą niemożliwością, ale i *wzwod* nie wygląda na oryginalną pozycję tekstu archaicznego. Skoro te same wersje mówią wyraźnie o „wrotach“, to nie mogły posiadać równocześnie „wzvodu“, jest to bowiem element fortyfikacyjny o tem samym przeznaczeniu co wrota, tylko historycznie późniejszy. Przypuszczam, że *wzwod* jest innowacją późniejszą, wprowadzoną pod wpływem znanych ludowi fortyfikacji miejskich z XIV—XV w. w miejsce dawniejszej **skrody* (porównaj z tegoż pnia pols. *oskard*, ros. *skorodà* „brona“ i lit. *skardùs* „stromy“. Brückner: Słown. etymol. 496).

O istnieniu polskiej epiki rodzimej w dobie przedpiśmiennej zbyt często wspominają źródła historyczne, od Galla-Anonima począwszy, by można podawać w wątpliwość jej istnienie. Wypadałoby się dziwić, gdyby było inaczej; w owych bowiem czasach naród, obywający się bez poezji, stanowiąby prawdziwe *curiosum*. Posiadać ona musiała jakieś zwyczajem uświęcone formy. Za jedną z takich form tradycyjnych, oddawna ustalonych, dlatego uparcie powtarzających się w utworach pisanych późniejszego średniowiecza, uważam t. zw. *zapowiedź* t. j. kilkuwierszowy wstęp, wzywający słuchaczy do uwagi, zapewniający o prawdziwości opiewanego zdarzenia i podający temat utworu.

Takie zapowiedzi utrzymują się jeszcze do dzisiaj w epice ludowej południowo-słowiańskiej¹.

O kontynuacji tej formy tradycyjnej świadczą wstępy do całego szeregu religijnych utworów średniowiecznych i to nawet takich, które opierają się na notorycznych wzorach łacińskich, a w oryginale tego typu wstępów nie znają (np. Rozmowa mistrza ze Śmiercią, Legenda o św. Aleksym). Najbardziej charakterystycznym, bo najwierniej przechowującym typ świeckiej „zapowiedzi“ w utworze, który się do tego najmniej nadawał, jest wstęp poprzedzający precudny *Żal M. B. Bolesnej* (Stef. Vrtel-Wierczyński: Wybór tekstów staropolskich, str. 179—180).

Jest to utwór zdecydowanie liryczny, posiada wszelkie znamiona liryki preencyjnej, jednopostaciowej czyli t. zw. przez poetykę niemiecką *Rollengedicht*². Założenie pisarskie w tym typie liryki polega na tem, że poeta zamiast wyrażać bezpośrednio swe wzruszenia pod wpływem przeżywanej w wyobraźni rzeczywistości, obiera sobie jakąś postać, która w formie monologistycznej rozwija przeżycia poety jakby obiektywne stany własne. Taką postacią jest w tym utworze M. Boska. Utwór wybitnie liryczny poprzedza poeta nie tylko „wstępem“, wygłoszonym przez postać, ale przed nim umieszcza jeszcze wzorem epików tradycyjną zapowiedź od siebie, w której zwraca się do swych słuchaczy, do braci zakonnej tak, jakby przemawiał do braci szlachty:

Posłuchajcie, bracia miła!

.

Chcąc³ wam skorzyć krwawą głowę.

Mylnie przypisuje się te dwa wiersze postaci lirycznej t. j. Matce Boskiej. Jak z braku wierszy rymujących widać, jest to resztką z uszkodzonego lub nie odczytanego przez kopistę czterowersza. W pierwszym wierszu wzywa poeta „bracię“ do uwagi, w następnych zalecał zapewne nabożne skupienie, a w ostatnim dochowanym podaje *temat* utworu, zwierza się z zamiaru poetyckiego. Tylko w ramach tych założeń formalno-technicznych daje się wiersz ostatni zadowalająco wyjaśnić, czego w żadnym opracowaniu dotychczasowym nie znajdujemy.

Wyrażenie *skorzyć* jest dialektyzmem; pozostaje w takim stosunku do ogólnopolskiego *skworzyć* „ćwierkać, śpiewać bez

¹ Math. Murko: La Poésie populaire épique en Yougoslavie. Paris, Champion, 1929, str. 19: „Un court prologue, où il parle de son art et assure qu'il va chanter un chant „véridique“ sur „les anciens temps“ ou sur „les anciens héros“.

² K. Forstreuter: Das Rollengedicht. *Zeitschrift für Aesthetik* XXII. (1928), str. 17—45.

³ Przekaz pierwodruku (oryginału nie znamy): *kczac*, co czytają *chcęć*, bodaj że niestusznie, bo podwójny *dativus ethicus*, raz *ci* a drugi raz *wam*, zgoła nieprawdopodobny.

wdzięku, niezgrabnie płatać, wikłać“, jak kaszubski *skorc* do ogólnopols. *skworzec* „szpak“. Widzimy wysokiej miary finezję stylistyczną w tem lekceważącym określeniu własnego śpiewu przez wyrażenie gwarowe. Pokorny, nabożny brat zakonny zapowiada, że ma zamiar (w przeciwieństwie do uczonego, pretensjonalnego *pienia*) „po prostu, nieudolnie wyśpiewać“ krwawą „sprawę“ umęczenia Chrystusa, t. j. „krwawą głowę“. Na żaden sposób nie można przyjąć domysłu ś. p. Łosia, jakoby pieśń ta była fragmentem z jakiegoś misterjum wielkopiątkowego. Pobożni widzowie średniowiecza nie mogliby przecie znieść spokojnie takiego widowiska, w któremby Matka Boska przemawiała do nich, czy nawet do uczniów Chrystusa, przez „*bracia miła*“, niby równa do równych.

Podobnie ustylizowaną zapowiedź zawierała pieśń o występnej gospodzy. W pieśni świeckiej, produkowanej wokalnie w większym gronie towarzyskiem, był to wręcz niezbędny środek formalny, mający na celu ucieszenie rozmowy i przygotowanie audytorjum do recepcji artystycznej. Był on tam w każdym razie bardziej potrzebny, niż w pieśni nabożnej, przeznaczonej dla kościoła. Dwa pierwsze wiersze w dzisiejszych wersjach ludowych są pozostałością z dawniejszej, prawdopodobnie czterowierszowej zapowiedzi, mianowicie jej część końcową, podającą *temat* opiewanego zdarzenia: „Stała nam się *nowina, Pani pana zabiła*“. Lud do dzisiaj dodaje w tych wierszach okrzyk *Ej!* lub *Hej!* a więc rozszerza 7-zgłoskowy wiersz pieśni do 8 zgłosek, bo w takim wierszu były przeważnie wygłaszane (a nie śpiewane) owe dawne zapowiedzi.

Zapowiedź, jako część utworu tradycją ustalona i konwencjonalnie powtarzająca się przy pieśniach najrozmaitszych, musiała narzucać się jako wzór, bezwiednie przyjmowany, średniowiecznym twórcom naszych pieśni religijnych. Jej odbiciem jest nietylko cytowana zapowiedź do *Żalu M. B. Bolesnej*, ale również początki niektórych pieśni religijnych XV w., nawet stylistycznie do początku naszej pieśni świeckiej zbliżone; np. kolęda „*Stała się rzecz wielmi dziwna, Panna syna porodziła*“ (Brückner, Śr. Poez. rel. str. 104) lub bardziej zmodernizowana: „*Stała się nam nowina, Nigdy taka nie była; Maryja syna powiła*“ (tamże, str. 106). Na dziwną zgodność tych początków z pieśnią omawianą zwrócił już uwagę J. St. Bystron w opracowaniu „Polskiej pieśni ludowej“ (Biblioteka Narodowa Nr. 26, str. 71). Na podstawie roztrząsań powyższych można sobie stworzyć przybliżony obraz zapowiedzi, rozpoczynającej naszą pieśń, w formie archaicznej mniej więcej następującej:

Bracia miła, posłuchajcie!
Pieniu siemu¹ wierę dajcie!

¹ *siemu* „temu oto“ dat. sing. od *się* łac. *hoc*.

Sta¹ się przytacza² wielmi zbrodna:
Gospodza zabi³ gospodna.

Niżej podajemy tekst nowoczesny całej pieśni, zrekonstruowany na podstawie wyników, do których doprowadziła nas zarówno analiza estetyczno-literacka danej całości artystycznej, jak i krytyka filologiczna przekazów ludowych. Wszelkie nasze poprawki i wstawki tekstowe, których nie można już zastąpić tekstem z wersyj lokalnych, oznaczamy drukiem pochyłym (kursywą). Te natomiast miejsca, które występują w wersjach nielicznych lub też nawet wyjątkowych, a według poprzednich wywodów stanowią bądź to integralną część poetyckiej całości, bądź też przynoszą lepszą stylizację tekstu, drukujemy bez wyróżnienia. Dla orientacji oznaczamy gwiazdką przy numeracji zwrotkowej te miejsca, które w redakcjach dotychczasowych zazwyczaj pomijano jako nieistotne.

Pomimo wprowadzenia szeregu takich zwrotek, całość wynosi wierszy 58, a więc jest zaledwie o 7 zwrotek (14 wierszy) dłuższa, niż nadmiernie obcięta redakcja Biegeleisena, a o 3 zwrotki krótsza, niż redakcja J. St. Bystronia, uwzględniająca znowuż cały szereg typowo ludowych „rozwałkowań“ tekstu podstawowego. Możliwe, że redakcja obecna wnosi jakąś jedną lub drugą zwrotkę zbędną. To wszakże pewne, że w jednym miejscu daje o 1 zwrotkę za mało. Mianowicie przyjmuje w granicach zwrotki 16-ej (zgodnie ze stanem wersyj dzisiejszych) dwie kwestje dialogu naraz, pytanie i odpowiedź. A to jest proceder techniczny zupełnie obcy naszemu utworowi. Jego struktura cząsteczkowa jest przeprowadzona w ten sposób, że dana zwrotka (dwuwiersz) zamyka zawsze i wyczerpuje jeden tylko moment literacki, a więc bądź to jakąś jedną sytuację bądź też jedną kwestję dialogu. Ta archaiczna podzielność (ułatwiająca w wysokim stopniu pracę rekonstrukcyjną) jest przeprowadzona tak rygorystycznie, że na jej podstawie można całkiem pewnie poczytać skupienie dwu momentów w jednej zwrotce za naleciałość późniejszą⁴.

Obok tekstu nowoczesnego, dajemy równocześnie jego retrowersję na staropolszczyznę epoki, wzorowaną głównie na *Kazaniach świętokrzyskich*. Taki przekład spóźniony nigdy nam, co się samo przez się rozumie, dawnego tekstu oryginalnego nie zastąpi, może dać tylko jakieś przybliżone o nim wyobrażenie. Należy przytem pamiętać, że okresy przedpiśmiennego ży-

¹ sta się 3 os. sing. aorystu „stała się, zdarzyła się“.

² przytacza „wypadek, sprawa (zwłaszcza sądowa, kryminalna)“, łac. casus; Długosz o zabójstwie Boglewskiego „casus horrendus et immanis“.

³ zabi 3 os. sing. aor. „zabiła“.

⁴ Uważniejszy czytelnik dostrzeże również brak zwrotki, kreślącej naradę braci po incydencie z inogiem (między zwrotką 21-ą a 22-ą). Wersje nowoczesne nie dostarczają już nam materiału potrzebnego do rekonstrukcji tego pasażu epickiego.

cia poezji, okresy bezpośredniego jej *śluchania*, w przeciwieństwie do naszego oniemiałego *czytania*, nie znają naszej mumiifikacji tekstu. Ideałem stałości jest dla nich niezmiennosc raz uformowanego zestroju i związku przedstawień, natomiast tekst słowny, a więc ścieżka, która do owej „formy wewnętrznej“ prowadzi, może być i jest coraz to inna. Doświadczalnie, na podstawie notacyj fonografu stwierdził M. Murko, że nawet wtedy, kiedy sam twórca poematu swój kilkakrotnie, w bliskich odstępach czasu powtarza, improwizuje on każdym razem tekst literacki od nowa¹. W pieśni krótkiej i śpiewanej na melodję, możliwość tych modyfikacji stylistycznych jest bezwątpienia o wiele mniejsza, niż w długim poemacie epickim, podanym w formie monotonnego, niemelodyjnego recytatywu; ale możliwość ta w pewnych granicach istnieje i zapominać o niej nie należy.

Z wywodów rozdziału pierwszego mógł czytelnik nabrać przekonania, że należyte zrozumienie i uchwycenie istoty rzeczy w utworze dawnego pochodzenia jest możliwe tylko o tyle, o ile jesteśmy w stanie wyobrazić sobie jego konkretną realizację w dawnych formach językowych. Przekład na staropolszczyznę nie jest więc tutaj jakąś naszą zachcianką literacką, lecz takim samym nakazem i postulatem naukowym, jak rekonstrukcja dawnych form kulturalnego życia przez historyka lub dawnych form językowych przez językoznawcę. Jeśli się powiada, że ta lub owa forma literacka (obojętne, udana czy chybiona) wynikła z takiej czy owakiej formy dawniejszej, to trzeba tę formę dawniejszą konkretnie wskazać. W pisowni tekstu archaicznego dawne *i* po *ř, š, ž, č* oznaczamy przez *y* jedynie dlatego, by tekstu jeszcze bardziej nie oddalać wzrokowo od dzisiejszego czytelnika. W istocie jesteśmy głęboko przekonani o artykulacji *i* a nie *y*, nie tylko w tej epoce, ale jeszcze w czasach *Psalterza florjańskiego*; przy *naši, vaši* ta artykulacja musiała się utrzymywać do końca XVI w., skoro później możliwy był przeskok do form „nieprawidłowych“: *naši, vaši*.

PANI PANA ZABIŁA

.

 (Hej,) stała nam się nowina;
 (Hej,) pani pana zabiła.

1. Schowała go w ogrodzie,
 Za okienkiem, przy skrodzie.

2. Rutę na nim posiała,
 Siejący zaśpiewała:

GOSPODZA ZABI GOSPODNA

Bracia miła, posłuchajcie!
Pieniu siemu wierę dajcie!
Sta się przytacza wielmi zbrodna:
Gospodza zabi gospodna.

Pochowa ji² (w) ogrodzie,
Kromie okna, przy skrodzie.

Rutę na ni zasieje,
Siejący tako wspieje:

¹ M. Murko: La Poésie populaire épique en Yougoslavie j. w. str. 16—17.

² *Pochowa ji* „pochowała go“ 3 os. aorystu.

3. — „Rośnij, ruto, *lelej sie!*
Na wesele pośpiej sie!“ — — „*Rości, ruto, leleji!*
Na wieniec mi uspieji!“¹ —
4. Ruta okna sięgała,
Pani męża czekała. — *Ruta okna sięgasze*²,
Gospodza męża żdasze.
- * * * * *
5. — „Wyrzyjno, dziewczko, zgóry,
Nie jedzie-li pan który?“ — — „*Wyźrzy-le, dziewczko, z gory,*
Nie jedzie-li gość ktory?“ —
6. — „Jadą, jadą panowie,
Nieboszczyka bratowie!“ — — „*Jedzie siam*³, *jedzie swacia!*
*Gospodnowa jeść*⁴ *bracia!*“ —
7. — „Po czemżeś ich poznała,
Coś ich braćmi nazwała?“ — — „*Po czemże ty je pozna*⁵,
Iże je braćią ozwa?“ —
8. — „Po konikach, po wronych,
Po ^{siodełkach} _{pasikach} czerwonych.“ — — „*Po sich*⁶ *koniech, po wronych,*
Po ^{pojasiech} _{siodełkach} czyrwionych.“ —
9. Przyjechali przed wrota,
Pytali *stug* o brata. — *Przy wrociech przystajachą*⁷,
Po bracie stug pytachą.
- *10. — „*Szczęł, panowie, odjechał,*
Naszej pani poniechał.“ — — „*Szczęznę*⁸, *gospodzia, z domu,*
*Nie rzek*⁹ *słowa nikomu.*“ —
- *11. — „Zajrzyj, służka, do *chrony*,
Czy stoi tam koń wrony?“ — — „*Poźrzycie-le do chrony,*
Jeść-li tamo koń wrony?“ —
- *12. — „Stoi, panie, *wyskuje*,
Swego pana żałuje.“ — — „*Jeść, gospodzia, wźda*¹⁰ *rzuje,*
Po gospodnie styskuje.“ —
- *13. *Otworzyły się* *dźwierze,*
Przeciw pani wybieże. — *Otworzysta*¹¹ *się dźwi(e)rze,*
*Ja*¹² *przeciwu się bierze*¹³.
14. — „Witaj, dobra bratowa,
Nieboszczyka katowa!“ — — „*Witaj, dobra bratowa,*
Niebożyka katowa!“ —
- *15. Pani, jak *usłyszała*,
Omało nie zemgłała. — *Gospodzy usłyszewszy*
*Zor*¹⁴ *blednę*¹⁵ *śniega bledszy.*

¹ *uspieji* „zdążyć (urość)“ rozkaznik l. poj.² *sięgasze, żdasze* 3 os. sing. impf. „sięgała, oczekiwała“.³ *siam* „tu, tutaj“ (ku nam), zachowane w wyrażeniu: *i (ni) tam i (ni) siam*, które już w XV wyrównało się z zaimkiem *sam*; st. czes. *sěm*.⁴ *jeść* stpol. oboczność do *jest*, z prask. oboczności **estb* gr. *ἔσθι*.⁵ *pozna, ozwa* 2 os. l. p. aorystu „poznałaś, nazwałaś“.⁶ *sich* „tych oto“ loc. pl. od *sb* „ten“.⁷ *przystajachą* „przystanęli, zatrzymali się“ 3 os. pl. impf.⁸ *Szczęznę* „szczęł, przepadł, zniknął“ 3 os. l. poj. aorystu.⁹ *rzek* rodz. męski imiesł. przeszł., dzisiaj używamy formy żeńskiej *rzek(t)szy*.¹⁰ *wźda rzuje* „ciągle, bez przerwy poryza, rzy“.¹¹ *Otworzysta się* „otwarły się“ 3 os. dualis aorystu (drzwi są podwójne, podwoje).¹² *Ja* „ona“.¹³ *przeciwu się bierze* „wyszła naprzeciw“, 3 os. l. poj. aorystu od *braci się* „wychodzić“.¹⁴ *Zor* „oblicze, twarz, wygląd“.¹⁵ *blednę* 3 os. l. poj. aor. „zbladł“.

16. — „Gdzieś nam brata podziała?“ — — „*Gdzie brata nam podzieje?*“¹ —
— „Na wojnę gom posłała“. — — „*Na wojnę wždy pospieje*“. —
17. — „A my z wojny jedziemy,
Brataśmy nie widzieli“. — — „*Na wojnie wszako biechom*²,
*Nikamo*³ *nie widziechom*“⁴. —
- *18. *Przekroczyli podwoje,*
I weszli na pokoje. *Zstąpili są w podwoje,*
Oględachą pokoje.
- *19. Jego szata na łożu,
Jego serce na nożu. *Jego szata na łoży,*
Jego sirdce na noży.
20. — „Co to za krew tu w rogu,
Na tym *krasnym inogu?*“ — — „*Oświeci ny*⁵, *gospodze,*
Przeczso kry na inodze?“ —
21. — „Sługa kurę rzezała,
Inożek mi spryskała“. — — „*Sługa kurę rzazasz,*
Inożek mi pryskasze“. —
-
.
.
22. — „Siadaj, bratowa, z nami,
Bo nie pojedziem sami!“ — — „*Bierzy*⁶ *się w drogę s nami,*
*Nie będziem jaci*⁷ *sami*“. —
23. — „Jakże mi z wami siadać,
Drobnych dziatek postradać?“ — — „*Kakoże mi się braci,*
Drobnych dzieciąt ostaci?“⁸ —
24. — „My dziatki zabierzemy,
Ciebie na śmierć wiedziemy“. — — „*Nam słusza*⁹ *dziatki wzięci,*
A tobie śmierć podjęci“. —
- * * *
25. Zajechali w ciemny las,
Opadł ci ją złoty pas. *Wjachali są we ćmolas,*
Złot padzie z nieje pojas.
26. — „Stójcie, stójcie, choć chwilę,
Aż się po ten pas schylę!“ — — „*Postojicie na chwilę,*
Ac się po pojas schylę!“¹⁰ —
27. — „Nie będziesz się schylała,
Boś ty go nie sprawiała“. — — „*Nie lża*¹⁰ *ci się chylaci,*
*Tet*¹¹ *pojas patrzy*¹² *braci*“. —
28. — „Sprawił go *narzeczony,*
Nasz braciszek *zgladzony*“. — — „*Da ci ji, byw żeniszek,*
Nasz niebożgk braciszek“. —
- * * *
29. Wyjechali za lasy
I tam darli z niej pasy. *Wyjachawszy za lasy,*
Są darli z nie pojasy.

Dok. nast.

¹ *podzieje* 2 os. l. poj. aor. „podziałaś“.² *biechom* 1 os. l. mng. impf. „bawiliśmy, przebywaliśmy“.³ *Nikamo* „nigdzie“.⁴ *widziechom* 1 os. lmg. aor. „dostrzegliśmy, ujrzeli“.⁵ *ny* acc. pl. dziś „nas“, „oświeć nas, wytłumacz nam“.⁶ *bierzy się* rozkaznik „wychodź!“.⁷ *jaci* „jechać“.⁸ *ostaci* „rozstać się, porzucić“.⁹ *słusza* „należy, przystoi, trzeba“.¹⁰ *nie lża* „nie wolno!“¹¹ *tet* „ten“.¹² *patrzy* „przynależy braciom, jest ich własnością“.