

Kazimierz Budzyk

O metodzie artystycznej polskiej literatury okresu Odrodzenia

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 45/1, 14-29

1954

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.

KAZIMIERZ BUDZYK

O METODZIE ARTYSTYCZNEJ POLSKIEJ LITERATURY OKRESU ODRODZENIA

W metodzie artystycznej polskiej literatury okresu Odrodzenia przyjdzie wyróżnić kilka następujących zjawisk: świadomość ideową, wyznaczającą m. in. stosunek pisarza do tradycji literackiej i do twórczości ludowej, sposób uwzględniania języka narodowego i jego stylów przy kształtowaniu języka literackiego, charakter środków ekspresji artystycznej (np. elementy stylu, formy wierszowe, gatunki literackie). Wszystkie te sprawy jak najściślej wynikają z mniej lub więcej świadomego włączenia się pisarza do walki klasowej swych czasów po stronie postępu i sprawiedliwości społecznej. Z historii literatury wiemy, że prawdziwa sztuka wymaga jak najbardziej osobistego zaangażowania się twórcy w walce, którą prowadzi on na terenie ideologii. Wiemy również, że artysta jest w stanie osiągnąć poziom prawdziwej sztuki tylko wtedy, gdy występuje w obronie słusznej sprawy, siłą ekspresji natomiast potrafi uzyskać tylko o tyle, o ile jest wyrazicielem przodujących warstw społecznych narodu.

Pełna charakterystyka społecznej funkcji, a także i samego przebiegu walki o realizm, wymaga nakreślenia syntetycznego obrazu całej epoki — zarówno w bazie, jak i w nadbudowie. Obecny artykuł nie podejmuje tak szerokiego zadania. Ogranicza się do rozpatrzenia kilku wybranych zagadnień pozostających w związku z problemem zasygnalizowanym w tytule.

*

Najogólniej biorąc, metoda artystyczna literatury polskiego Odrodzenia kształtowała się w walce ze schematyzmem panującej literatury średniowiecza oraz w oparciu o doświadczenia i osiągnięcia literatury ludowej. Stwierdzenie to domaga się paru słów wyjaśnienia. Polska literatura średniowieczna, w odróżnieniu od średniowiecznej literatury Zachodu, była w zasadzie jednostronna. Do praw-

dziwych wyjątków należą u nas objawy nurtu świeckiego, związanego ze średniowiecznym rycerstwem lub mieszczaństwem, nie wiadać też wyraźniejszych wpływów twórczości ludowej na literaturę oficjalną. W wyniku tego kościół opanował u nas w średniowieczu niemal wszystkie dziedziny kultury piśmienniczej i literackiej. Cechą wczesnego okresu polskiego Odrodzenia było więc dążenie do odwołania gatunków literackich średniowiecza na rzecz polszczyzny. Początkowo działo się to przez ingerencję wątków świeckich do literatury religijnej, potem zaś doszło już wręcz do wprowadzenia tematyki świeckiej. Brak własnych tradycji świeckiej literatury średniowiecza spowodował, że na fali rozpoczynającego się Odrodzenia w drugiej połowie XV i w pierwszej połowie XVI wieku przyswajane były polszczyźnie te utwory literackie, które powstały na Zachodzie w głębokim nieraz średniowieczu, ale odgrywały tam rolę antagonisty w stosunku do kościoła oraz w stosunku do ideologii feudalizmu, jaką była religia. Co najmniej do połowy XVI w. polska kultura okresu Odrodzenia albo posługiwała się tłumaczeniami bądź przeróbkami utworów, które na Zachodzie dawno już zapowiadały nową erę, albo też uprawiała gatunki literackie znane w średniowieczu, przystosowując je teraz do wypełniania nowych zadań. Dość tu wymienić *Rozmyślanie przemyskie*, pieśni i misteria religijne, całą twórczość Biernata z Lublina i niemal całą powieść ludowo-mieszczańską pierwszej połowy XVI w. — *Żywoty filozofów* Bielskiego, wreszcie dialogi oraz utwory dramatyczne Reja. W świetle metodologii wpływologicznej będą to utwory niemal w całości średniowieczne, jednakże analiza ideowo-artystyczna wykryje w nich załączkowo występujące wszystkie najważniejsze cechy, które potem odnajdziemy w okresie rozkwitu Odrodzenia. Tak np. w języku dostrzeżemy antyśredniowieczny na naszym gruncie zwrot do mowy potocznej, wbrew retoryce kazań i normie stylowej przekładów *Biblii*. Zjawisko to zgodne jest jak najbardziej z drugą cechą widoczną w większości wymienionych utworów, tj. ze zwrotem do kultury ludowej. Dochowane zabytki literatury polskiej okresu średniowiecza obce są tej nowej tendencji. Poza tym całej tej grupie utworów właściwy jest żywiołowy humanizm, na razie nie korzystający jeszcze bezpośrednio z tradycji klasycznych. W wyniku tych nowych dążeń podważone zostały zasady wersyfikacji średniowiecznej, uniemożliwiającej uzyskanie ekspresji artystycznej, wszędzie również uległy rozluźnieniu rygory przejmowanych gatunków literackich. Literatura wzbogaciła swój warsztat, metoda artystyczna coraz lepiej

mogła odtąd sprostać zamówieniu, jakie jej składała nowa, humanistyczna ideologia i dążność do obrazowego przedstawiania świata, a więc po prostu — realizm.

W toku szczegółowych analiz, których tutaj prezentować nie sposób, doszedłem do wniosku, że przełom renesansowy w literaturze polskiej dokonał się dopiero w twórczości Biernata z Lublina. U niego bowiem doszło po raz pierwszy do ściślejszego zespolenia nowych wartości ideowych i artystycznych. W radykalizmie społecznym Biernat miał co najmniej dwu poprzedników: Gałkę z Dobczyna i Jana z Ludziska. Żaden z nich nie zdołał jednak przewyciężyć literackich obciążeń przeszłości.

Przełom renesansowy dokonany przez Biernata z Lublina w literaturze polskiej początków XVI w. ograniczony był do dwu tylko gatunków literackich, nie wykroczył też poza dziedzinę wiersza. Z konieczności zatem przełom ów był niepełny i mógł odegrać tylko rolę pionierskiej inspiracji. W tym samym czasie źródła tych inspiracji wzbogaciły się w literaturze polskiej dzięki tradycjom klasycznym, napływającym do nas wraz ze świeżymi doświadczeniami literatur humanistycznych, głównie włoskiej, a potem także francuskiej. Powstająca na tej fali literatura polsko-łacińska odegrała doniosłą rolę w rozszerzeniu i pogłębieniu przełomu renesansowego. Rozszerzył się zasięg poznawczy literackich dzieł sztuki, wprowadzone zostały do niej osobiste sprawy pisarza jako jednostki oraz indywidualne cechy postaci, przedmiotem poezji stały się wydarzenia jednostkowe, które zachowały przy tym walor uogólniający. Indywidualizm renesansowy stworzył poezję liryczną, która pod piórem Janickiego połączyła sprawy osobiste z uczuciami patriotycznymi i ze świadomością klasową poety.

W toku wszystkich tych przemian obserwujemy charakterystyczną nierównomierność rozwoju różnych gatunków literackich, które powstawały w miarę włączania coraz to nowych zakresów rzeczywistości do tematyki literatury. Odrodzenie jest w Polsce okresem niezwykle intensywnej pod tym względem twórczości. W pierwszej poł. XVI w. wykształcono większość, a założono podwaliny pod niemal wszystkie rodzaje i gatunki literackie ery Kochanowskiego. Duże pod tym względem zasługi trzeba przyznać poezji polsko-łacińskiej pierwszej połowy XVI w., szczególnie zaś wypada podkreślić wielkie znaczenie Janickiego dla rozwoju liryki. Z największym trudem rozdził się dramat, który w tym okresie powstawał na drodze rozwojowej dialogu, korzystającego z doświadczeń widowisk ludowych oraz

sceny misteryjnej i obcej dramaturgii renesansowej w języku łacińskim. W przeciwieństwie do dramatu, stosunkowo szybko powstała w tym okresie proza powieściowa, nawiązująca wprost do tradycji apokryficznych i do powieści ludowych średniowiecza. Prawdopodobnie zbyt mało samodzielne przejmowanie tych wzorów spowodowało, że proza powieściowa nie stworzyła podstaw do naturalnego rozwoju w przyszłości. Jak wiadomo, gatunki powieściowe wymarły w drugiej połowie XVI w. nie stworzywszy żadnego znaczniejszego utworu, który by w sposób oryginalny rozwinął duży ilościowo dorobek okresu wcześniejszego. Rozwój polskiej prozy renesansowej poszedł raczej w kierunku gatunków niepowieściowych, zakładając podwaliny prozy naukowej (głównie historiograficznej) i publicystycznej czy — później — pamiętnikarskiej.

Największe zdobycze literatury polskiego Odrodzenia osiągnięte zostały w wierszu. Już poprzednicy Kochanowskiego dokonali zasadniczego przełomu w stosunku do zdaniowej wersyfikacji średniowiecza. Wydobyli oni i podnieśli na wyższy poziom naturalne możliwości ekspresji tkwiące w języku. Sprzyjał temu kształtujący się w końcu XV w. sylabizm, ale istota rzeczy tkwiła nie w nim, lecz w odwołaniu się do mowy potocznej jako do naturalnego zaplecza literatury, będącego jednocześnie potwierdzeniem pisarstwa ze strony praktyki społeczno-językowej. Jędrzej Gałka z Dobczyna bezbłędnie zrealizował sylabizm w *Pieśni o Wiklefie*, przeniósł nawet na nasz teren kunsztowną strofę pieśni husyckich, ale mimo to nie uzyskał większych osiągnięć artystycznych, bo od praktyki językowej odgrodziła go wówczas schematyczna wersyfikacja zdaniowa. Wiersz Gałki otrzymał w ten sposób knebel, który uniemożliwił mu uzyskanie ekspresji poetyckiej. Energiczne przeciwstawienie się temu stanowi rzeczy literatura polska zawdzięcza dopiero Biernatowi z Lublina. Dalszego kroku w zakresie nowatorskiego stosunku do języka i mowy potocznej dokonał Mikołaj Rej. Znowu był to skutek postępowej postawy ideowej poety, która spowodowała wprowadzenie do literatury żywego człowieka, przemawiającego prostym, ludzkim językiem, automatycznie niemal rozbijającym rygory średniowiecznej wersyfikacji.

Walka ze schematyzmem wersyfikacji średniowiecznej, prowadzona przez Biernata z Lublina i przez Reja przy pomocy wysunięcia na czoło żywej mowy, doprowadziła jednak do pewnej jednostronności, gdyż naruszyła jednocześnie podstawy ekspresji rytmicznej. Niebezpieczeństwo to zostało uchylone przez Jana Kochanow-

skiego. Liryczna, zindywidualizowana wypowiedź poetycka Kochanowskiego nie tylko odwołała się do norm praktycznego kontaktu językowego, ale sięgnęła też do wielostronnych i zróżnicowanych realizacji systemu językowego mowy potocznej. Dzięki temu Kochanowski potrafił wzbogacić metodę artystyczną, rozszerzył wartości poznawcze poezji, zwielokrotnił możliwości ekspresji. Odrywając wiersz od melodii Kochanowski doprowadził do ścisłego sylabizmu, a równocześnie stworzył subtelną zależność między systemem wersyfikacyjnym a bogactwem intonacyjnym wiersza. W tym zakresie poprzednicy Kochanowskiego mogli się zdobyć zaledwie na wstępne oczyszczenie terenu, obalając schematyzm wersyfikacji średniowiecznej. Ani Biernat, ani Rej nie potrafili osiągnąć na tej drodze sukcesów. Poezja polska na etapie rozwojowym Reja uzyskała obrazowość języka potocznego, przejęła intonację żywej mowy, ale niewiele wzniosła się ponad osiągnięcia wynikające z samego tylko wyzyskania w literaturze możliwości tkwiących w języku. Kochanowski rozwinął te możliwości w tak dużym stopniu, że powstała dzięki temu nowa jakość. Intonacja żywej mowy otrzymała dużą siłę ekspresji dzięki walorom rytmicznym wiersza, obrazowość natomiast została wysubtelniona poprzez zindywidualizowanie postaci i sytuacji oraz dzięki lirycznemu zaakcentowaniu całości. W tym zakresie Kochanowski prawie nie miał w naszej literaturze poprzedników. Nieliczne tego jaskółki można dostrzec w niektórych pieśniach religijnych drugiej połowy XV wieku.

Te nowe, właściwe poezji Kochanowskiego tendencje wymagały wzbogacenia warsztatu artystycznego i wysubtelnienia dotychczasowych środków poetyckich wiersza. Kochanowski, usamodzielniając obraz w stopniu niespotykanym dotąd, przejął na jego korzyść maksimum środków poetyckich i zredukował sygnały wersyfikacyjne do najniezbędniejszego minimum. W okresie sylabizmu względnego musiały jeszcze dość znacznie ciążyć nawyki wersyfikacji średniowiecznej, gdyż ani Biernat z Lublina, ani Rej nie zdołali się uwolnić od częstego utożsamiania budowy wiersza z budową składniową zdania, choć równocześnie widać wyraźne ślady przeciwdziałania już u nich tej niedobrej tradycji. Kochanowski również nie od razu zdobył się na całkowite odrzucenie tych uciążliwych ograniczeń, ale trzeba stwierdzić, że w najlepszych swoich utworach osiągnął pod tym względem niewątpliwe zwycięstwo. Dzięki studiom Marii Dłuskiej na temat historii i teorii wersyfikacji polskiej możemy określić bliżej, na czym owo zwycięstwo polega:

Kochanowski, stabilizując rym, nadając mu niezmiennie, jednakowe oblicze, przetrzucił na niego wyłącznie funkcję sygnalizowania końca wiersza, zarazem zwolnił od tej funkcji kadencję. Może ona odtąd pojawiać się w dowolnym miejscu, raz na kilka wierszy lub parę razy w jednym, rzadziej lub częściej; nie jest związana pozycyjnie, nie liczy się w konstrukcji wiersza, staje się swobodnym środkiem ekspresji, czynnikiem potęgowania wyrazu¹.

Istota tej niezwykle cennej obserwacji polega na tym, że oto Kochanowski rolę sygnałów wersyfikacyjnych narzucił czynnikom w dużym stopniu formalnym i za cenę ich rygorystycznego przestrzegania uzyskał możliwość użycia wszystkich semantycznych i obrazowych środków języka dla spotęgowania wyrazu artystycznego, dodajmy także: możliwość tak subtelnego ich zróżnicowania, by zdołały one wyrazić całą różnorodność jednostkowych i zindywidualizowanych sytuacji oraz całą skalę akcentów lirycznych. Realizacja zamierzonego rytmu zapewniona jest dzięki konsekwentnemu przestrzeganiu liczby sylab, dzięki mocnej klamrze rymowej, stałemu akcentowi w klauzuli oraz stałej średniówce. Do dyspozycji poety pozostała poza tym swoboda dowolnego posługiwania się zestrojami akcentowymi poza klauzulą oraz nieograniczone falowanie intonacji, gdy trzeba — nie liczącej się ani z klauzulą, ani też ze średniówką. Jeśli nawet poeta podporządkuje zestrój intonacyjny średniówce, to jednak zawsze pozostanie wtedy stały układ akcentów, nigdy czy prawie nigdy nie odbiegający w klauzuli od paroksytonu, a więc od najbardziej naturalnego układu akcentowego właściwego polszczyźnie. W ten sposób swoboda wypowiedzi poetyckiej, uzyskując pełnię ekspresji, nigdy nie doprowadziła u Kochanowskiego do anarchii wiersza.

Wprowadzenie sylabizmu ścisłego niemal automatycznie wzbogaciło warsztat artystyczny poezji. W epoce sylabizmu względnego najmniejsze odstępstwo od wzorca, a więc tylko o jedną sylabę *in plus* czy *in minus* zmuszało do traktowania rytmów np. siedmio-, ośmio- i dziewięćozgłoskowych jako jednego formatu wierszowego. Stabilizacja sylabizmu dawała na to miejsce trzy formaty wierszowe, a w wierszach średniówkowych niekiedy pięć formatów. Nie trzeba tłumaczyć, jak bardzo zwiększyły się w ten sposób możliwości ekspresji, które nie zostały wykorzystane przez poprzedników Kochanowskiego, jakkolwiek oni sami znacznie się zasłużyli dla ich powstania.

¹ M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948, s. 219—220. PAU. Prace Komisji Językowej, nr 33.

Analogiczne znaczenie posiada poezja Kochanowskiego dla kształtowania się nowoczesnej strofiki. Nie chodzi tu o samo tylko ilościowe wzbogacenie już istniejącego warsztatu poetyckiego, jakkolwiek i ta sprawa wcale nie jest błaha. Kochanowski dokonał pod tym względem rzeczywistego przełomu dzięki wprowadzeniu zmian jakościowych. Jedną z ważniejszych przemian, jakie możemy zaobserwować w ciągu pierwszej połowy XVI w., poezja polska zawdzięczała drukarstwu. Upowszechnienie się druku stworzyło warunki dla zwycięstwa języka narodowego w piśmie, co doprowadziło do zmiany dotychczasowego sposobu utrwalania i przekazywania treści poetyckich. Tekst poetycki utrwalany był dotychczas przy pomocy pamięci, a przekazywany przy pomocy melodii pieśni lub melodeklamacji recitatiwa. Kochanowski, który był poetą przede wszystkim lirycznym, przeniósł zdobycze poetyckie wykształcone w pieśni na teren poezji przeznaczonej głównie do czytania, a nie do śpiewu (wyjątek stanowi *Psalterz*, częściowo *Sobótka* i niektóre pieśni). Trzeba powiedzieć, że jest to w pełni oryginalne nowatorstwo Kochanowskiego, które da się łatwo wymierzyć właśnie przy pomocy zestawienia jego strofiki ze strofiką poprzedników. Jak wiadomo, Biernat z Lublina operował jedną tylko strofą czterowierszową o rytmie ósmiozłogowym względnie izosylabicznym. Rej, którego twórczość tylko w pewnej mierze współczesna jest Kochanowskiemu, w zasadzie zaś chronologicznie wyprzedza poezję czarnoleską, zna wprowadzić już 10 typów stroficzych, ale za to niezmiernie rzadko je uprawia, z wyjątkiem ósmiowierszowej strofy późnego stosunkowo *Zwierzynca*. Kochanowski natomiast zrealizował w swojej poezji aż 58 typów stroficzych, przy czym wykazał niesłychaną wprost łatwość ich tworzenia i pełną swobodę ich stosowania. Dość powiedzieć, że około połowa zasobu zwrotek użyta jest przez Kochanowskiego tylko jeden jedyny raz.

Odwojowanie liryki, całkowicie niemal zagarniętej dotychczas przez pieśń, dla poezji utrwalanej na piśmie i przeznaczonej nie do śpiewu, lecz do czytania, pozostaje w ścisłym związku z procesem kształtowania się ścisłego sylabizmu. Nierównomierność sylabiczna była w pieśni zupełnie dopuszczalna, gdyż główną rolę odgrywała tu też melodia, której rytm opierał się na regularności taktów muzycznych, a nie sylab. Oczywiście odstępstwa sylabiczne w tekście przeznaczonym do śpiewu musiały być o ile możności najmniejsze, gdyż inaczej podważyłyby one ustaloną w pieśni regularność taktów. Całkowity asylabizm był możliwy tylko w pieśniach liturgicznych, opar-

tych na muzyce niemensualnej, stosowanej głównie w śpiewach liturgicznych. W muzyce tej brak było zasady równości taktów, podstawową rzeczą były tylko zmiany melodii. Dlatego też zwycięstwo sylabizmu względnego nad asylabizmem jest w istocie zwycięstwem muzyki świeckiej, a więc w ówczesnych warunkach muzyki popularnej i ludowej, nad muzyką liturgiczną. Całkowicie regularny sylabizm strofiki Kochanowskiego był nieuniknioną konsekwencją oderwania strofy od melodii. Trzeba podkreślić, że Kochanowski uzyskiwał w ten sposób regularność rytmiczną, której wcale nie brak było utworom pieśniowym także i wtedy, gdy realizowały one sylabizm względny. Kładę na to szczególny nacisk dlatego, żeby nie stworzyć złudzenia rzekomej wyższości sylabizmu ścisłego poezji przeznaczonej do czytania nad sylabizmem względnym w poezji pieśniowej przeznaczonej do śpiewu. W okresie po Kochanowskim sylabizm względny nadal będzie się w pieśni utrzymywał. Będzie on cechą takich np. utworów, jak *Roksołanki* Szymona Zimorowicza czy też *Pieśni — Tańce — Padwany*. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że sylabizm względny utrzymuje się do dziś w polskiej pieśni ludowej i nie ma żadnych podstaw do tego, by traktować go jako coś gorszego od sylabizmu ścisłego poezji oficjalnej. Obydwa systemy wypełniają równie dobrze te same zadania w zakresie rytmu, jakkolwiek każdy z nich robi to w innych zgoła warunkach. Nowatorstwo Kochanowskiego polega na tym, iż on pierwszy uświadomił sobie w pełni zasadnicze różnice między warunkami, w jakich znajduje się wiersz w przeciwieństwie do pieśni, on też pierwszy wyciągnął z tego wszystkie konieczne konsekwencje.

Ideowe znaczenie wynalazczości wersyfikacyjnej Kochanowskiego będzie mogło być wyjaśnione dopiero w wyniku szczegółowych prac analitycznych, które ukażą nam genezę form wierszowych poezji czarnoleskiej i całej poezji polskiej poprzedzającej czas Kochanowskiego. Na czoło wysuwa się tutaj kilka następujących problemów: 1—stosunek form wierszowych polskiej pieśni religijnej XV i XVI w. do wersyfikacji średniowiecznej poezji łacińskiej; 2—rola utrwalonych w ten sposób tradycji wersyfikacyjnych w dalszym rozwoju poezji polskiego Odrodzenia, w tym również poezji Kochanowskiego; 3—stosunek poezji czarnoleskiej do form wierszowych poezji klasycznej, głównie łacińskiej, oraz poezji humanistycznej, głównie włoskiej i francuskiej; 4—ludowość wersyfikacji Kochanowskiego.

Najogólniej można powiedzieć, że polska pieśń religijna wiele zawdzięczała wersyfikacji pieśni łacińskiej, zwłaszcza w zakresie strofiki, mimo to jednak korzystała również z zasobów rytmiki pieśni ludowej. Nie da się również zaprzeczyć, że równocześnie oddziaływała ona na pieśń ludową, której rytmy w pewnym stopniu zostały wzbogacone rytmiką pieśni łacińskiej.

Jeśli idzie o Kochanowskiego, trzeba stwierdzić, że przejmował on głównie te rytmy i te strofy polskiej pieśni religijnej, które ukształtowały się tam pod wpływem rodzimym. Tak np. Kochanowski kategorycznie odrzucił całą bardzo skomplikowaną strofikę, która do polskiej pieśni religijnej została przeniesiona z łacińskiej wersyfikacji średniowiecza. W tym zakresie oprócz wpływów wersyfikacji ludowej dostrzegamy u Kochanowskiego wpływy klasyczne oraz humanistyczne: włoskie i francuskie. Sprawa ta jest stosunkowo jako tako znana, natomiast bardziej mgliście przedstawia się ludowość wersyfikacji poezji czarnoleskiej w zakresie rytmiki. Nad tym też przyjdzie się nieco zatrzymać, jakkolwiek bez prac szczegółowych rzecz może być zaledwie zasygnalizowana.

Samo postawienie problemu ludowości rytmiki poezji czarnoleskiej jest w istocie tylko przypomnieniem tej ważnej sprawy. W 1916 r. Jan Łoś pisał o tym następująco:

Nie czyniono dotychczas poszukiwań, czy te nowe typy wiersza Kochanowski zapożyczył z literatur obcych, czy je sam stworzył, czy też wreszcie naśladował w nich rytm ludowy, bo w każdym razie zgodność między nim a pieśniami ludowymi nie może być przypadkowa, a zasługuje na uwagę i ta okoliczność, że typy rytmiczne, zapożyczone z literatur obcych, zapewne znalazłyby chętnych naśladowców między następcami Kochanowskiego; gdybyśmy zaś przypuścili, że lud je wziął od Jana z Czarnolasu, to dziwnym by się okazało, że lud był skłonniejszy do tego naśladowania, niż poeci, kształcący się na Kochanowskim, i że naśladował te właśnie typy rytmiczne, które w literaturze warstw oświeconych nie wzbudziły chęci naśladownictwa².

Rozumowanie Łośa jest najzupełniej poprawne, niemniej jest to tylko rozumowanie. Łoś nie zdołał przytoczyć żadnej konkretnej dokumentacji, która by potwierdziła tok jego myśli. Częściowo dokumentacja ta istniała i wtedy, dziś zaś możemy ją znacznie rozszerzyć.

² J. Łoś, *Zarys rozwoju wersyfikacji polskiej*. Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza. T. 2. Lwów 1916, s. 24—25.

Mamy dowody, że w czasach Kochanowskiego istniało u nas rozległe pieśniarstwo popularne i ludowe. Dochowało się sporo incipitów, odnaleziono nawet kilka pełnych tekstów i kilka fragmentów. Sam Kochanowski przytoczył w swojej poezji cztery fragmenty ówczesnych pieśni popularnych, piąty zaś, częściowo zacytowany, rozwinął artystycznie w znanej piosence, którą miała śpiewać Orszula:

Już ja tobie, moja matko, służyć nie będę,
Ani za twym wdzięcznym stołem miejsca zasięde..

Bardzo znamienity jest fakt, że rytmika tego wiersza jest potocznie znana jeszcze w dzisiejszych pieśniach ludowych, rzadko natomiast występuje ona w poezji oficjalnej. Jeszcze bardziej charakterystyczne jest to, że z wyjątkiem trzech wszystkie rytmy stosowane przez Kochanowskiego odnajdujemy w pieśniach popularnych zanotowanych w połowie XVI wieku. Trzy rytmy poezji czarnoleskiej, których rodzimości czy ludowości nie możemy empirycznie dowieść, zaświadczone są w polskiej pieśni ludowej, ale równocześnie też w pieśni ludowej małopolskiej i wielkopolskiej. Gdyby genealogia tych rytmów była zachodnio-europejska, nie moglibyśmy oczekiwać takiej pod tym względem zgodności. Zanim więc przeprowadzone zostaną szczegółowe na ten temat badania, genealogię tych rytmów trzeba uznać za słowiańską, ściślej mówiąc środkowo- i wschodnio-słowiańską, a więc na terenie polskim byłaby to genealogia rodzima, odnosząca się do sąsiedzkich związków, jakie łączyły ludy słowiańskie, w zasadzie usamodzielnione już po rozbiciu wspólnoty prasłowiańskiej.

Do wstępnego sformułowania tej hipotezy uprawnia nas niezbity fakt bliskich związków całego folkloru staropolskiego i staroruskiego. Ileż to pieśni ludowych w mało odmienionej formie możemy stwierdzić jeszcze i teraz łącznie w folklorze polskim, małopolskim, białoruskim i rosyjskim. Hipotezę tę uprawdopodobnia również nowy wygląd ludowości liryki mieszczańskiej i Zimorowiczowych *Roksolanek*. Mimo otwartego korzystania tych dwu grup poetyckich z tradycji czarnoleskiej, zarówno *Pieśni — Tańce — Padwany*, jak *Roksolanki* wykazują silne wpływy ruskich pieśni ludowych. Możemy to udokumentować szczególnie w zakresie rytmiki.

Jest rzeczą nader charakterystyczną, iż rytmika *Pieśni — Tańców — Padwanów* z początku XVII w. i współczesnych im *Roksolanek* wykazuje łącznie różnorodność i bogactwo przerastające po wielokroć

rytmikę poezji renesansowej z drugiej połowy XVI wieku. U Kochanowskiego mieliśmy bardzo dużo, bo aż 15 rytmów, ale w omawianych zbiorach znajdziemy ich trzy razy tyle, w czym 26 w ogóle nieznanymi całej dotychczasowej poezji polskiej. Wśród tych 26 rytmów znajdują się takie, które odnajdujemy obecnie w pieśniach ludowych polskich i ruskich, ale znajdują się również i takie, których polska pieśń ludowa nie zna, a które zna natomiast pieśń ludowa ruska. Z rejestracji rytmiki ludowych pieśni słowiańskich przeprowadzonej przez Łosia wynika np., że rytm dziewięciozłóskowy typu 3+3+3 właściwy jest małopolskim pieśniom weselnym i właśnie odnajdujemy ten rytm w *Roksolankach*, które również są pieśniami weselnymi, autor zaś, wprowadzając poeta niewątpliwie polski, był — jak to wówczas mówiono — *gente Ruthenus*. Znowu nie bez kozery przyjdzie stwierdzić obecność tego rytmu w utworach Mickiewicza i Słowackiego, a więc wyszłych spod pióra poetów niewątpliwie zaznajomionych z ruską pieśnią ludową. W podobnej sytuacji znajduje się także osiem dalszych rytmów polskiej liryki mieszczańskiej. Wszystkie one dowodzą wyraźnego wpływu rytmiki ruskiej pieśni ludowej na lirykę mieszczańską i *Roksolanki*. Niezależnie od tego istnieją takie rytmy, które świadcząc o wzajemnych związkach nie ukazują równocześnie kierunku oddziaływań. Nie zawsze potrafimy choćby hipotetycznie określić charakter i chronologię tych związków. Niewątpliwie jednak niektóre z nich dadzą się odnieść do okresu wspólnoty prasłowiańskiej, inne są z pewnością późniejsze.

Jak widzimy, zagadnienie ludowości liryki mieszczańskiej pierwszej połowy XVII w. kieruje naszą uwagę na żywe wówczas związki kulturalne polsko-ruskie, które wyrażały się nie tylko w operowaniu wspólnym narzędziem, jakim w poezji są elementy wersyfikacji. W istocie zbiorki poetyckie powstające w kręgu ludowo-mieszczańskim zawierały nawet teksty ruskie obok polskich, niektóre zaś były swoistą mieszaniną polszczyzny i języka ukraińskiego. Jest rzeczą najzupełniej zrozumiałą, że w tej wspólnotie kulturalnej coraz mniej uczestniczyli przedstawiciele szlachty, a coraz bardziej plebejusze miejscy i chłopci. Okazuje się, że związki ideowe rewolucji Chmielnickiego z powstaniem chłopskimi wybuchającymi w Polsce centralnej miały szeroką bazę wspólnoty kulturalnej, której tradycje żywe będą i nadal co najmniej jeszcze przez cały wiek XVII. Istnieją ślady zacieśniania się tych związków właśnie w drugiej połowie XVII w. mimo przegranej rewolucji Chmielnickiego i wbrew terrorowi szlachty pacyfikującej kraj od wewnątrz. Wydawane w tym

czasie wznowienia wcześniejszych zbiorów pieśni ludowo-mieszczańskich uzupełniane są pieśniami ruskimi, których nie było w pierwodrukach, nowe zaś redakcje polegają m. in. na zagęszczeniu pieśni ruskich. Podobne tendencje możemy zaobserwować także i w komedii sowizrzalskiej, której bohaterowie otwarcie będą niekiedy upatrywać tytuł do chwały w tym, że spełniali rolę forpoczty wywiadowczej uzbrojonych oddziałów kozackich.

Komedia sowizrzalska jest głównym, najpoważniejszym działem ludowo-mieszczańskiej literatury polskiego Odrodzenia, jakkolwiek w rozwoju dramatu renesansowego nie stanowi ona jednolitego nurtu, nie jest też jedynym torem, na którym ów dramat powstawał. Nie ulega wątpliwości, że komedia sowizrzalska jest najwyższym etapem rozwoju rodzimych a równocześnie ludowych tendencji w dramaturgii okresu Odrodzenia. Przejęła ona niemal cały dorobek teatru popularnego, tj. polskiej odmiany komedii *dell'arte*, wykorzystowała żywiłowy realizm rozsadzający od wewnątrz gatunek misterium religijnego, tępionego z tego powodu przez kościół, w pewnym stopniu nawiązywała również do osiągnięć teatru humanistycznego czy nawet klasycznego, żeby wspomnieć z pewnością wystawiane u nas komedie Terencjusza lub tłumaczonego Plauta. Największą obojętnością komedia sowizrzalska wykazywała wobec narastającego w drugiej połowie XVI w. teatru szkolnego, co zresztą bynajmniej nie przeszkodziło penetracji jej wpływów na ten zgoła obcy teren.

Nie da się zaprzeczyć, że komedia sowizrzalska nie stała się pełną syntezą polskiej dramaturgii renesansowej. Mimo że tradycje dramatu humanistycznego, a także i klasycznego, nie były jej obce, komedia sowizrzalska dokonała dość radykalnej selekcji wykształconych na tym terenie wartości. Przejęła zdobywcze warsztatowe, natomiast odrzuciła humanistyczną literackość, której elementy grały rolę środków wyrazu dla przedstawienia umyślnie nie zarysowanego wprost obrazu rzeczywistości. W zakresie dramatu Kochanowski był autorem jednego tylko dzieła, dlatego też najbardziej choćby drobniagowa analiza *Odprawy posłów* nie jest w stanie zilustrować tendencji rozwojowych realizowanego w tym utworze gatunku. Tendencje te staną się jednak widoczne, gdy postawimy obok siebie *Sąd Parysa*, *Odprawę posłów* i np. *Komedie rybaltowską nową*. W *Sądzie Parysa* dominuje tematyka przejęta z literatury klasycznej. Jej ideowe znaczenie polega na tym, że ogranicza ona zasięg tematyki religijnej panującej w misteriach, poprzez intermedia zaś ukazuje możliwość powiązań, jakie da się przeprowadzić między

ogólnymi treściami humanistycznymi a wątkami ludowymi zaczerpniętymi wprost z życia. Przy tym wszystkim pozostajemy jeszcze na płaszczyźnie specyficznej dla tego etapu ogólnikowości ideowej i artystycznej. Pod tym względem utwór jest nie tyle wieloznaczny, ile raczej do końca całkiem nie określony.

Odprawa posłów stanowi pod tym względem olbrzymi krok naprzód. Treści humanistyczne nabrały w tym utworze o wiele bardziej konkretnego wyglądu. Zniknęła ogólnikowość ideowa *Sądu Parysa*. Poeta zachował wprawdzie tematykę klasyczną, ale nadał jej taki kształt, że stała się ona przejrzystą aluzją do współczesności, która w związku z tym wystąpiła jako rzeczywisty bohater dramatu. Tak skonstruowanemu obrazowi świata towarzyszyła niedwuznaczna jego ocena. Spoza perypetii znanych z *Iliady* wygląda zatroskana twarz poety, padają gromy, i to wcale nie tak sobie — w powietrze, lecz z konkretnym, jakże celnym adresem.

Ideologicznie najbardziej radykalne komedie rybałtowskie odrzucają metodę aluzji do stosunków współczesnych. One kształtują obraz świata na zasadzie całkowitej bezpośredniości. Wprost mówią, o co chodzi, jeśli zaś wprowadzają przeciwnika ideowego, to po to, by wskazać na niego palcem. W tej nowej metodzie wyraziło się, rzecz jasna, zaostrenie walki klasowej, ale równocześnie stały się widoczne specyficzne ograniczenia tej metody. Posunięta do ostateczności konkretność obrazu poetyckiego często niosła z sobą zubożenie metody artystycznej, która została pozbawiona środków, jakimi dysponuje sztuka. Dramaturgowie rybałtowscy zrezygnowali z naturalnego prawa sztuki do wyolbrzymiania przedstawianej rzeczywistości. W ten sposób uzależnili się od konkretnie zaobserwowanych wydarzeń, których wymowa przypadkowo tylko mogła dorównać wizji poetyckiej zagęszczającej różne obserwacje i poddającej ocenie nie tylko same fakty, ale także ich ideowe znaczenie.

Tak więc przyjdzie stwierdzić, że komedia sowizrzańska dokonała w stosunku do *Odprawy posłów* dalszego kroku naprzód w kierunku konkretności obrazu przedstawianego świata, była natomiast krokiem wstecz, jeśli idzie o poziom ekspresji artystycznej związany z wykorzystaniem praw przysługujących sztuce. Charakterystyka ta, podjęta w trybie opisowym, domaga się jednak uzupełnienia. Należy zdać sobie sprawę z tego, w jakiej sytuacji działali sowizrzańscy dramaturgowie, a więc jaką odegrali oni rolę w rozwoju całej ówczesnej literatury. Dopiero wtedy będziemy mogli sformułować historyczną ocenę komedii sowizrzańskiej i dopiero wtedy potrafimy zrozumieć

jej rzeczywisty stosunek do szczytowych osiągnięć dramatu humanistycznego zawartych w *Odprawie posłów*.

Jak wiadomo, na koniec XVI w. przypada w literaturze panującej generalne załamanie się tendencji realistycznych, będące konsekwencją wcześniej już dokonanego odwrótu szlacheckiego obozu reform z pozycji postępowych. Obok retoryki i publicystyki kontrreformacyjnej w literaturze panującej zaczynają przeważać, z jednej strony — tendencje mistyczne, z drugiej zaś — dążność do formalistycznego komplikacjonizmu. Widać to w rozwoju języka zmieniającego się w żargon makaroniczny, widać również w literaturze pięknej, której główny ton nadają wówczas spadkobiercy Sępa-Szarzyńskiego, Stanisław Grochowski i Sebastian Grabowiecki. W tej sytuacji w literaturze sowizrzalskiej nie możemy oczekiwać wszechstronnego dalszego rozwoju metody artystycznej, którą wykształcił Kochanowski zarówno w liryce, jak w dramacie. W jednym i drugim gatunku dostrzegamy u sowizrzałów swoistą dążność do kurczowego chociażby, ale zdecydowanego trzymania się ziemi. W liryce oznacza to bliższy niż u Kochanowskiego nawrót do twórczości ludowej, w dramacie natomiast wyraziło się to w decyzji niwelującej jakikolwiek przedział między środkami literackimi a konkretną rzeczywistością. Patrząc na cały dotychczasowy rozwój literatury polskiego Odrodzenia dostrzeżemy w przeszłości podobny etap. Była to poezja Biernata z Lublina, który pierwszy w naszej literaturze tak obficie czerpał z twórczości ludowej, włączając do swego dzieła jej dorobek w zakresie przysłów, jego zaś kontakt z rzeczywistością nacechowany był realizmem szczegółów nie mającym precedensu w całej dotychczasowej literaturze polskiej. Ale Biernat z Lublina znalazł się u początku rozwoju prężnego także i u nas Odrodzenia, natomiast sowizrzałowice polscy z przełomu XVI i XVII w. z trudem już tylko utrzymywali się na ostatnich pozycjach. W tych warunkach bezpośrednim celem walki o realizm było dostarczenie dobitnej, a nawet doraźnej argumentacji dla reprezentowanej ideologii. Sowizrzałowice — podejmując walkę ideową z literaturą panującą, tworząc plebejski, antagonistyczny nurt literatury — nie mogli oczekiwać zrozumienia dla swojej ideologii. Artystyczna motywacja ich stanowiska musiała zatem nabrać waloru argumentacji jak najbardziej rzeczowej. Stąd też walka o realizm w zakresie metody artystycznej stała się głównie walką o konkretność szczegółów, o bezpośredni kontakt z rzeczywistością. W komedii sowizrzalskiej dostrzegamy pod tym względem swoistą, jakże w ówczesnej sytu-

acji zrozumiała jednostronność metody artystycznej. Mamy tu do czynienia nie ze zdobywaniem prawdy i perspektywą przyszłego zwycięstwa, lecz z przeświadczeniem o bezspornej prawdziwości własnych przekonań autorów i z troską o jej rzeczową argumentację. Dlatego też zamiast swobodnej czy nawet, jak u Kochanowskiego, radosnej dążności do odkrywania świata mamy w komedii sowizrzalskiej gorzkie przeświadczenie o tym, że obecny świat jest zły i niesprawiedliwy. Anonimowi sowizrzalowie tę właśnie gorzką prawdę chcą wykrzyczeć przed czytelnikiem lub widzem, chcą również zmobilizować wszystkich cierpiących i ludzi dobrej woli do walki o lepszą przyszłość.

W związku ze wspomnianą jednostronnością metody artystycznej komedia sowizrzalska zagubiła wielką zdobycz wcześniejszej literatury renesansowej, jaką było dostrzeganie indywidualności ludzkiej i rozwoju duchowego człowieka. Dla sprawiedliwości warto podkreślić, że i sam Kochanowski nie zdołał przenieść tych zdobyczy do dramatu, choć właśnie jego głównie zasługą było odkrycie tych zjawisk w liryce. Znowu musimy spojrzeć na tę sprawę historycznie. Komedia sowizrzalska, przenosząc uwagę z indywidualności ludzkiej na stosunki społeczne i konflikty klasowe, bynajmniej nie robiła tego w opozycji do liryki Kochanowskiego. Ostrze polemiczne tego przesunięcia akcentów zwrócone było przeciwko liryce współczesnej, a więc przeciw rzekomym głębiom doznań mistyczno-religijnych. Pod tym względem w istocie powtórzyła się sytuacja, w jakiej przed wiekiem znajdował się Biernat z Lublina. Dla niego również najpilniejszą sprawą było dać wyraz konfliktom klasowym epoki przy równoczesnym pominięciu osobistych przeżyć jednostki.

Trzeba jednakże podkreślić, że zaostrzenie walki klasowej i czynne w niej zaangażowanie się komedii sowizrzalskiej niosło w rezultacie nie samo tylko ograniczenie metody artystycznej właściwej dla etapu rozwojowego, w jakim się znalazł Kochanowski. Oprócz wyrzeczeń dostrzegamy tu bowiem także i wyraźny krok naprzód. W ramach swoistej poetyki, w której zasada bliskiego kontaktu z konkretną rzeczywistością była prawem najwyższym i rygorystycznie przestrzegany, komedia sowizrzalska osiągnęła duże zdobycze w zakresie sceniczności swoich utworów. Pod tym względem najlepsze komedie sowizrzalskie przewyższają nawet Kochanowskiego, którego doświadczenia dramatopisarskie bądź co bądź ograniczone były tylko do kręgu klasycznego. Komedia sowizrzalska wykorzystwała w tym punkcie wszystkie doświadczenia dramatu pol-

skiego czasów Odrodzenia. W największym stopniu zresztą oparła się ona na dramacie popularnym, rzadko spisywanym i wyjątkowo tylko przedostającym się do druku. Ślady oddziaływań dramatu popularnego dostrzegamy w realistycznych scenach misteriów religijnych oraz w intermediach, których prymitywizm przewyciężony został właśnie dopiero w komedii sowizrzalskiej. Obok tego komedia sowizrzalska korzystała również z doświadczeń dramatu humanistycznego, zwłaszcza gdy opierał on się na tradycjach klasycznych. Byłoby jednak niezgodne z prawdą, gdyby twierdzić, że komedia sowizrzalska rozwijała swoją metodę artystyczną stale korzystając z najwyższych osiągnięć przeszłości. W istocie odbywało się to w walce z antyrealistycznymi tradycjami moralitetu średniowiecznego i scenopisarstwa misteryjnego. Nieliczne są komedie sowizrzalskie, które potrafiły się od tych wpływów uchronić. Niemniej kierunek rozwojowy mimo wszystko wszędzie zmierzał ku realizmowi, gdyż wszędzie przeważała zasada, sprzyjająca bezpośrednio przedstawianiu rzeczywistości, w której zawsze wysuwały się na czoło zagadnienia społeczne. Zasada ta obejmowała zresztą całą literaturę sowizrzalską, a nie tylko komedię. Potwierdzenie tego faktu znajdziemy w licznych fraszkach sowizrzalskich, które mają się do fraszek Kochanowskiego niemal identycznie tak samo, jak najlepsze komedie sowizrzalskie do *Odprawy posłów*. W zmienionych warunkach oraz innymi nieco środkami cała ta literatura sowizrzalska wypełniała podobne zadania, jak kiedyś poezja czarnoleska. Na tym polega jej rzeczywiste znaczenie, stąd też czerpiemy argumenty, by ją zaliczyć do wielkiej sztuki polskiego Odrodzenia.